



# ÍSTMICA

REVISTA DE ESTUDIOS  
CENTROAMERICANOS Y CARIBEÑOS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)

Número 28

II semestre • Año 2021

“Memoria y conciencia en la  
creación salvadoreña y caribeña”

UNA  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
COSTA RICA





EISSN 2215-471X  
ISSN 1023-0890

Revista semestral dedicada al estudio de la cultura, la literatura, el arte y el humanismo en Centroamérica y el Caribe

**Rector**

Francisco González Alvarado

**Directora**

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

**Grupo Editor**

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica  
José Marco Segura Jaubert, Universidad Nacional, Costa Rica

**Consejo Editorial**

Albino Chacón Gutiérrez, Academia Costarricense de la Lengua, Costa Rica  
Antonieta Sibaja Hidalgo, Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica  
Werner Mackenbach, Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
José Mario Méndez Méndez, Universidad Nacional, Costa Rica  
Dorelia Barahona Riera, Universidad Nacional, Costa Rica  
José Matarrita Sánchez, Universidad Técnica Nacional, Costa Rica  
Graciela Salto, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina  
Verónica Ríos Quesada, Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
Patricia Fumero Vargas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
Andrés Mora Ramírez, Universidad Nacional, Costa Rica  
Mario Oliva Medina, Universidad Nacional, Costa Rica†

**Consejo Asesor Internacional**

Horst Nitschack, Universidad de Chile, Chile  
Lucía Stecher, Universidad de Chile, Chile  
Héctor Miguel Leyva Carias, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras  
Lucrecia Méndez de Penedo, Universidad Rafael Landívar, Guatemala  
Ángel G. Quintero-Rivera, Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico  
Liliana Irene Weinberg Marchevsky, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México, México  
Carlos Huamán López, Universidad Autónoma de México, México.  
Catherine Poupney-Hart, Universidad de Montreal, Canadá.  
Damaris Serrano Guerra, Wright State University, Estados Unidos  
Alexandra Ortiz Wallner, Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania  
Ana Lucia Trevisan, Universidad Presbiteriana Mackenzie, Brasil

**Dirección de contacto, canje y suscripciones**

Revista ÍSTMICA  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional  
Heredia, Costa Rica  
Teléfono: 2562-4242  
Apdo postal 86-3000  
Correo electrónico: [istmica@una.cr](mailto:istmica@una.cr)  
Página web: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica>



**Consejo Editorial EUNA**

Marco Vinicio Méndez Coto, Presidente  
Francisco Vargas Gómez  
Jorge Herrera Murillo  
Erick Álvarez Ramírez  
Gabriel Baltodano Román  
Shirley Benavides Vindas

**Dirección editorial**

Alexandra Meléndez C.  
[amelende@una.ac.cr](mailto:amelende@una.ac.cr)

**Portada**

Programa de Publicaciones

ÍSTMICA es una publicación semestral dedicada a los Estudios Transculturales, la literatura y el arte en Centroamérica y el Caribe. Es un espacio de reflexión, diálogo y debate. Los artículos son responsabilidad de las personas autoras y pueden ser reproducidos, traducidos o citados (excepto aquellos que indiquen expresamente derechos reservados de autor).

La corrección de pruebas y estilo es competencia exclusiva del Equipo editorial de la revista.

**SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE DE ENLACES ELECTRÓNICOS**

# Contenido

<b>Editorial</b>	5
<i>Laura Fuentes Belgrave</i> Directora de la Revista Ístmica	
<b>Dossier: “Memoria y conciencia en la creación salvadoreña y caribeña”</b>	
“La guerra nuestra de cada día”. Historia, violencia y pensamiento crítico en Ignacio Martín-Baró <i>Juan Pablo Gómez Lacayo</i>	9
Una lectura tanatopolítica de <i>Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria</i> de Jorgelina Cerritos <i>Lucía Leandro Hernández</i>	31
El poeta, el exilio de la polis y la <i>reterritorialización</i> de la literatura. Una lectura benjaminiana de <i>Taberna y otros lugares</i> de Roque Dalton <i>Pacelli Dias Alves de Sousa</i>	53
<i>La sirvienta y el luchador</i> (2011) y <i>Moronga</i> (2018) de Horacio Castellanos Moya <i>Olga Bezhanova</i>	75
Imagen, nación e identidad cubana en el discurso de Hollywood <i>Jorge Luis Lanza Caride</i>	97
Reggae y ethos rastafari <i>Arnaldo E. Valero</i>	123
<b>Literatura</b>	
Minificcionistas pandémicos: una propuesta internacional desde la virtualidad <i>Melanie Taylor Herrera</i>	141
<b>Artes visuales</b>	
Testimonio: María Rapela, una artista costarricense en Berlín <i>María Luisa Herrera Rapela</i>	155
Colaboradores	191







## Editorial

Durante meses, la revista Ístmica se enfrentó a la posibilidad de desaparecer, ante el embate de la crisis presupuestaria que afecta a las universidades públicas en todo el mundo. No obstante, gracias al reconocimiento académico de su trabajo de divulgación de los Estudios Transculturales en Centroamérica y el Caribe desde 1994, la revista consigue proseguir su camino, nuevamente albergada por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, en Costa Rica, con su edición N. 28, cuyo *dossier*, no por azar, se titula: *Memoria y conciencia en la creación salvadoreña y caribeña*.

No hay coincidencia, pues como señala Halbwachs: “La memoria colectiva (...) Es una corriente continua de pensamiento, con una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que sólo retiene del pasado lo que aún está vivo o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que lo mantiene”<sup>1</sup>. Desde esta perspectiva, en este N. 28, Ístmica se transmuta en canal y mensaje, con la pretensión de mantener viva la memoria colectiva asociada a figuras emblemáticas en la creación intelectual salvadoreña, así como con el propósito de reflexionar críticamente, sobre procesos específicos de (re)construcción identitaria en el Caribe.

De esta forma, el *dossier* inicia con un artículo del investigador nicaragüense Juan Pablo Gómez Lacayo, del Instituto Interdisciplinario de Ciencias Sociales de la Universidad Centroamericana (UCA-Nicaragua), quien analiza el pensamiento de Ignacio Martín-Baró (1942-1989), filósofo, psicólogo social y sacerdote jesuita, quien además fue profesor en la Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas” (UCA-El Salvador), donde

1 Traducción libre. Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*. (Paris: Les Presses universitaires de France, 1950), 46.



fue asesinado a manos del ejército salvadoreño. El investigador propone que la perspectiva latinoamericana inherente al pensamiento psicosocial de Martín-Baró, nace de la necesidad de comprender las crisis sociales surgidas con las guerras centroamericanas de la década de 1980, particularmente, del “mundo desgarrado de la vida cotidiana”, al tiempo que analiza las reflexiones de Martín-Baró sobre el impacto de la guerra en la salud mental de la niñez, así como los riesgos que entraña el carácter cultural de la violencia para la vida en sociedad.

El teatro salvadoreño nos ofrece también un espejo de la guerra civil acaecida en El Salvador de 1980 a 1991, mediante el estudio de la costarricense Lucía Leandro Hernández, doctoranda en estudios lingüísticos, literarios y culturales en la Universitat de Barcelona, sobre la obra dramaturgica *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria* (2016), de Jorgelina Cerritos (San Salvador, 1974), abordado desde una perspectiva tanatopolítica que apuesta a restituir la memoria colectiva. La articulista analiza la enajenación de derechos por parte del Estado salvadoreño a la ciudadanía, así como la vulnerabilidad de las mujeres ante la represión militar, actos rememorados también en escena, mediante el trabajo desarrollado por Cerritos con el colectivo teatral *Los del Quinto Piso*.

Del teatro nos trasladamos a la poesía, con el trabajo del argentino Matías Nahuel Oberlin Molina, doctorando del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, quien propone una lectura historiográfica del poemario *Taberna y otros lugares* (1969) del salvadoreño –también asesinado– Roque Dalton (1935-1975), desde la reterritorialización a la que se ve forzado el poeta, ante su expulsión de la “ciudad letrada”, como la denomina Ángel Rama, un fenómeno que Oberlin analiza a través de la generación de “imágenes dialécticas” provistas por la pluma de Dalton, desde la mirada filosófica de Walter Benjamin.

Las transformaciones en la sociedad salvadoreña, también son revisitadas por la ucraniana Olga Bezhanova, directora del departamento de lenguas extranjeras de Southern Illinois University en Estados Unidos, quien se interesa por analizar el contraste en los cambios de sentido de las vidas de los personajes en las novelas *La sirvienta y el luchador* (2011) y *Morongá* (2018), del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya, ante las acciones clandestinas que exigía la guerra civil en El Salvador, y el posterior fracaso de los proyectos de vida, ya en época de posguerra en Estados Unidos.

La intensificación capitalista, presente en las vidas desarraigadas de los personajes de Castellanos Moya en sus últimas obras, nos envía a las imágenes cinematográficas rodadas por los estadounidenses sobre Cuba, bajo la mirada retrospectiva del cubano Jorge Luis Lanza Caride, investigador del Centro Provincial de Cine

en Cienfuegos, Cuba, cuyo artículo analiza la identidad filmica que Estados Unidos ha producido sobre Cuba desde la Guerra Hispano-cubano-norteamericana (1898) hasta la consolidación de la industria hollywoodense, destacando el denominado cine de propaganda política, así como las imágenes exóticas sobre la isla que, según el autor, han desvirtuado su propia memoria histórica como nación.

El *dossier* finaliza con un artículo del venezolano Arnaldo E. Valero, investigador del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” de la Universidad de Los Andes, Venezuela, quien examina el lugar de la conciencia en las canciones de Bob Marley, Bunny Wailer y Peter Tosh, en la medida en que han funcionado como dispositivos identitarios para que la comunidad rastafari conozca las pautas de comportamiento social y moral, consideradas emblemáticas dentro de su sistema de valores en el Caribe angloparlante.

Si bien, el *dossier* contempla la creación intelectual, literaria, audiovisual y musical de una parte de la región Circuncaribe, la Sección de Literatura está a la altura de esta apuesta editorial, con la presentación realizada por la escritora panameña Melanie Taylor, de un banquete salpimentado con las delicias narrativas del grupo *Minificcionalistas pandémicos*, cuyos diecinueve exponentes provienen de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, España, Guatemala, Honduras, Marruecos, México, Nicaragua, Panamá, Perú y Venezuela.

Este número concluye con la Sección de Artes Visuales, que acoge el testimonio de la costarricense María Luisa Herrera Rapela, artista visual independiente radicada en Berlín, quien narra sus experiencias sobre la gestión cultural del Fieber Festival (2011-2017), una plataforma colaborativa y auto-gestionada de mujeres artistas y migrantes iberoamericanas, a la vez que reflexiona sobre su propio proceso creativo como mujer, artista y migrante centroamericana en Alemania.

Esta edición convoca la memoria y la conciencia, pues son los dos pilares que atesora nuestro público lector y sobre los que aún se mantiene Ístmica.

*Laura Fuentes Belgrave*  
*Directora*  
*Revista Ístmica*









Dossier

“Memoria y conciencia en la  
creación salvadoreña y caribeña”





## “La guerra nuestra de cada día”

### Historia, violencia y pensamiento crítico en Ignacio Martín-Baró

#### “Our war every day”

### History, violence and critical thinking in Ignacio Martín-Baró

**Juan Pablo  
Gómez Lacayo**

*Universidad  
Centroamericana (UCA)  
Nicaragua*

#### RESUMEN

Las guerras centroamericanas de la década de 1980 provocaron giros analíticos en las agendas intelectuales. En este trabajo estudio el caso de Ignacio Martín-Baró, psicólogo social y sacerdote jesuita de la Universidad Centroamericana (UCA) de El Salvador. Postulo que su propuesta de imprimir una perspectiva latinoamericana al pensamiento psicosocial derivó de la necesidad de comprender las crisis sociales surgidas con la guerra. Martín-Baró se interesó por el ‘mundo desgarrado de la vida cotidiana’ como lugar de análisis de los principales conflictos sociales, entre los que destacó la tortura y la alta dosis de crueldad manifestada en el ejercicio de la violencia. Por último, analizo sus reflexiones sobre los impactos de la guerra en la salud mental, especialmente en la niñez, y subrayo su llamado de atención sobre el carácter cultural de la violencia y los desafíos que ello implicaba para la imaginación de un nuevo futuro de convivencia. Si bien fue un pensador en constante alerta sobre la importancia del análisis históricamente sustentado para comprender las crisis sociales, sus intervenciones intelectuales imaginaron un futuro de viabilidad histórica y de sostenibilidad de la vida para las mayorías con las que comprometió su quehacer.

**Palabras clave:** Pensamiento psicosocial, Centroamérica, guerra, violencia, Ignacio Martín-Baró



#### ABSTRACT

The Central American wars of the 1980s caused analytical twists in intellectual agendas. In this work, I study the case of Ignacio Martín-Baró, social psychologist and Jesuit priest from the Central American University (UCA) of El Salvador. I postulate that his proposal to print a Latin American perspective on psychosocial thought derived from the need to understand the social crises that arose with the war. Martín-Baró became interested in the 'torn world of daily life' as a place for analyzing the main social conflicts, among which he highlighted torture and the high dose of cruelty manifested in the exercise of violence. Finally, I analyze his reflections on the impact of the war on mental health, especially in childhood, and underline their call for attention on the cultural nature of violence and the challenges that this implies for the imagination of a new future of coexistence. Although he was a thinker in constant alert about the importance of historically supported analysis to understand social crises, his intellectual interventions imagined a future of historical viability and sustainability of life for the majorities with whom he committed his work.

**Keywords:** Psychosocial thinking, Central America, war, violence, Ignacio Martín-Baró

"La región [Centroamérica] no había experimentado nunca ni guerras civiles tan sangrientas ni una crisis económica tan profunda y prolongada" afirmó Edelberto Torres-Rivas con afán de resumir la década de 1980 en Centroamérica<sup>1</sup>. Quien archivó estas palabras en el texto social lo hizo con conocimiento de causa. Torres-Rivas fue uno de los principales intelectuales latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Conoció de primera mano la magnitud de las crisis del centro del continente. También, fue versado en crisis por haberlas vivido en carne propia: tuvo que salir de Guatemala al exilio por el conflicto armado. La mayor parte de su vida intelectual la realizó en el extranjero y solo regresó después de la firma de los acuerdos de paz en 1996.

Violencia política, dictaduras, exilios, guerras, precariedad, son términos presentes en los archivos intelectuales centroamericanos, ya como documentación de lo social, ya como registro autobiográfico. Poco hemos estudiado, sin embargo, cómo los intelectuales han vivido las crisis sociales de la región y de qué manera estas han marcado sus orientaciones y preocupaciones. El presente trabajo forma parte de una investigación más amplia que se preocupa por analizar cómo los conflictos políticos y las guerras de las décadas de 1970 y 1980 influyeron en las agendas intelectuales y qué efectos provocaron en las políticas de escritura<sup>2</sup>. Mi caso de estudio aquí es Ignacio Martín-Baró, psicólogo social y sacerdote jesuita que desarrolló su trayectoria académica en la Universidad Centroamericana (UCA) de El Salvador.

1 Edelberto Torres-Rivas, *Historia inmediata* (San José: FLACSO, 1994), 11.

2 Avances de esta investigación se encuentran en los siguientes artículos elaborados con Bradley Hilgert: "Razón y pulsión de muerte. Violencia política en el pasado reciente de Guatemala", *Encuentro* (2014); "Escrituras subversivas: pensamiento crítico desde Centroamérica", *Encuentro* (2014) y "Desde Centroamérica: intervenciones intelectuales en pasados de guerra y violencia—Ignacio Martín-Baró", *Revista de historia* (2019).

Las investigaciones de Martín-Baró pueden leerse como un registro documental del estado de amenaza en que se encontraban las personas dedicadas a la academia y que, desde el inicio de la guerra en 1980, se involucraron en la comprensión y solución de la crisis. Para citar un par ejemplos, en *Acción e ideología* (1983), Martín-Baró anotó que escribió ese libro mientras las fuerzas de seguridad realizaban cateos a su residencia, después de conocer del asesinato de algún colega, o justo bajo los efectos del estallido de una bomba en el propio lugar de trabajo, como las enviadas a la UCA en 1976 después de la publicación del texto, *A sus órdenes mi capital*, de Ignacio Ellacuría. "El solo hecho de nombrar [la realidad] con verdad constituye un acto subversivo", expresó Martín-Baró en su introducción a *Acción e ideología* (1983)<sup>3</sup>. En la introducción a *Psicología social de la guerra* (1990), señaló que el inicio de la guerra civil encontró a los psicólogos sociales salvadoreños sin preparación para responder a las nuevas problemáticas. En esas líneas habla de los psicólogos asesinados por 'escuadrones de la muerte' en los inicios de la guerra.

Los ejemplos anteriores indican la centralidad de la guerra en la trayectoria intelectual de Martín-Baró. De afirmar que cuando la guerra inició en 1980 los científicos sociales no estaban preparados para responder a las crisis psicosociales que la misma traería, pasó a dedicar sus investigaciones a la comprensión de las crisis, así como a buscar su solución más inmediata. Además, su compromiso con el conocimiento crítico lo llevó a investigar conexiones intelectuales que ayudaran a trabajar las necesidades que el nuevo contexto demandaba. Uno de los primeros resultados de esa búsqueda intelectual fue iniciar una discusión con el canon dominante de la psicología social y proponer la necesidad de imprimir una 'perspectiva latinoamericana' al análisis psicosocial<sup>4</sup>. De esta discusión resultó un giro analítico sustantivo: su proyecto de elaborar una *Psicología social desde Centroamérica*.

### **Giro analítico: una 'perspectiva latinoamericana'**

Considerarse un sujeto partícipe de las vivencias cotidianas y de los sufrimientos de la sociedad salvadoreña condujo a Martín-Baró a reflexionar sobre los desafíos del pensamiento psicosocial durante la guerra civil. Comprometido con la construcción de conocimiento útil a los procesos sociales, en sus palabras, "una psicología social que junte el rigor científico con el compromiso social"<sup>5</sup>, señaló

3 Ignacio Martín-Baró. *Acción e ideología, Psicología social desde Centroamérica* (San Salvador: UCA Editores, 1985), VIII.

4 Como señala Ignacio Dobles, el paso de Martín-Baró por la Universidad de Chicago fue clave para la configuración de su crítica a la psicología social dominante. En el artículo "*Desde Centroamérica: intervenciones intelectuales en pasados de guerra y violencia, Ignacio Martín-Baró*", *Revista de historia* (2019), con Hilgert nos detenemos en algunas de las reflexiones de Martín-Baró sobre las relaciones entre conocimiento y poder y sus efectos en la práctica académica de la psicología social y las ciencias sociales centroamericanas.

5 Ignacio Martín-Baró, *Sistema, grupo y poder. Psicología social desde Centroamérica (II)* (San Salvador: UCA Editores, 1989), 5.



su inconformidad con las corrientes dominantes de la psicología social, "de corte y factura norteamericanas"<sup>6</sup>.

Si bien reconoció aportes significativos en la psicología social norteamericana, para entonces con más de un siglo de avances, criticó sus pretensiones de validez universal. Conocimientos que estos cuerpos bibliográficos consideraban universalmente válidos y significativos, para Martín-Baró eran realmente de carácter provinciano y solo verificables en condiciones locales y abstractas. En vista de lo anterior, aunque se interesó por construir un diálogo con los cuerpos teóricos dominantes, su principal apuesta –y esto me interesa subrayarlo– fue transitar hacia un análisis psicosocial con 'perspectiva latinoamericana' que contribuyera a comprender y solucionar las crisis más agudas de la región.

Martín-Baró construyó este giro analítico en su proyecto *Psicología social desde Centroamérica*. En uno de los resultados de este proyecto, *Acción e ideología* (1983), indicó que, varios años antes de la publicación de este libro, Centroamérica ya se había convertido "en uno de los puntos más críticos del globo"<sup>7</sup>. Sin embargo, se negó a concebir la región centroamericana únicamente como territorio del expansionismo soviético –imagen que desde su perspectiva era impulsada por la política exterior de Estados Unidos, en ese momento bajo la administración Reagan (1981-1989). Si bien era obvia la existencia de intereses internacionales sobre la región, Martín-Baró miraba Centroamérica como el escenario de un "levantamiento de pueblos miserables que, cansados de promesas y engaños, hastiados de la esclavitud y represión, han acudido a las armas como recurso último de liberación"<sup>8</sup>. Ese pueblo, al que en otros momentos se refiere como "las mayorías populares centroamericanas"<sup>9</sup> fue, de hecho, el nuevo interlocutor que le motivó a entablar un diálogo crítico con la psicología social norteamericana. Así, pensó su labor académica desde "los problemas que más afectan a nuestros pueblos, empezando por el de la explotación y la miseria, y terminando por el de la guerra que hoy asola Centroamérica en forma más o menos larvada"<sup>10</sup>.

La aguda convulsión social de la región fue una preocupación que Martín-Baró señaló reiteradamente en sus análisis. En clave de análisis psicosocial, en sus publicaciones encontramos las masivas violaciones a los derechos humanos en casi todos los países de la región; las matanzas masivas de poblaciones indígenas en Guatemala y de poblaciones campesinas pobres en El Salvador; el recurso de la desaparición de sectores de obreros y profesionales en las ciudades capitales para

6 Martín-Baró, *Sistema...*, 5.

7 Martín-Baró, *Acción...*, VII.

8 Martín-Baró, *Acción...*, VII.

9 Martín-Baró, *Sistema...*, 5.

10 Martín-Baró, *Sistema...*, 9.

eliminar voces disidentes; el asesinato de sacerdotes críticos del autoritarismo y el militarismo; el aumento de la crueldad notable, por ejemplo, en la proliferación de cadáveres decapitados y arrojados en basureros públicos. Vistos en conjunto, expresiones de una violencia que, como él mismo afirmó, hizo de Centroamérica un referente global de crisis. De hecho, *Acción e ideología* (1983), libro antes citado, se publicó pocos años después de las ejecuciones sumarias realizadas contra población civil campesina: las masacres conocidas como Río Sumpul (14-15 de mayo, 1980), Río Lempa (20-29 de octubre, 1981) y El Mozote (diciembre, 1981), todas registradas en el informe de la comisión de la verdad para El Salvador, titulado *De la locura a la esperanza* (1992-1993).

Martín-Baró consideró que una de las dificultades que enfrentaba el pensamiento social en Centroamérica estaba relacionada con el propio bagaje teórico de las ciencias sociales. En sus palabras, "la mayor parte del conocimiento disponible [...] echa sus raíces en una perspectiva desde el poder establecido"<sup>11</sup>. A su parecer, si bien los textos de psicología eran cada vez mejor recibidos por un público lector, estos promovían una concepción individualista de las personas como "ideales de la vida humana"<sup>12</sup>. En concreto, Martín-Baró cuestionó asuntos importantes. Uno de ellos estuvo tras la siguiente pregunta: ¿A las necesidades de quién respondía el pensamiento psicosocial en boga y en qué medida se podía o no afirmar que se trataba de un pensamiento original? Este cuestionamiento le permitió afirmar que una tendencia del pensamiento psicosocial era responder a necesidades mercantiles y que, consecuentemente, predominaba un pensamiento homogéneo que contrastaba con la heterogeneidad social.

Vinculado a lo anterior, otro asunto que discutió fue la tendencia a importar teoría y ajustar la realidad propia a los marcos teóricos importados. Además de ser una postura cómoda, consideraba esta actitud "una forma sutil de eludir la responsabilidad científica frente a los problemas específicos de la propia realidad"<sup>13</sup>. Para él, resultaba fundamental construir conocimiento "desde la propia realidad". En su caso, lo anterior significaba desde Centroamérica: "desde los conflictos y problemas que viven los pueblos centroamericanos para, desde esa perspectiva peculiar, ir enhebrando los temas básicos de la ciencia social"<sup>14</sup>.

Proponer como tarea urgente una 'perspectiva latinoamericana' surgió de identificar un contraste que, en sus palabras, era al menos 'chocante': la realidad presentada por las corrientes dominantes de psicología social –a través, por

11 Ignacio Martín-Baró, *Acción e ideología. Psicología social desde Centroamérica (segunda edición)* (San Salvador: UCA Editores, 1985), VIII.

12 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 1.

13 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, VIII.

14 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, VIII.



ejemplo, del análisis de dinámicas de grupo o de la personalidad– y la ‘propia realidad vivida’ día a día. Martín-Baró calificó esta disociación entre conocimiento y experiencia como ‘desencarnamiento’. Sin ambages, afirmó que mientras la sociedad salvadoreña estaba sumida en una guerra y una crisis socioeconómica profunda que solo en un lapso de tres años ya había producido miles de víctimas, “el mundo presentado por la mayoría de psicólogos sociales era el mundo de los Estados Unidos”<sup>15</sup>.

Dada la situación anterior, cuestionó la existencia de una práctica académica disociada de las problemáticas “más cruciales de su propia existencia, de su propia historia”<sup>16</sup>. En lugar de “pretender vender como universal lo que es local y parcial”, propuso dos asuntos fundamentales para analizar las crisis centroamericanas: 1) “reintroducir la historia en la psicología social [...] situar y fechar el conocimiento psicosocial”<sup>17</sup>, y 2) posicionarse analíticamente en las ‘aristas hirientes’ y en los ‘contextos de significación comprometedoras’<sup>18</sup>. Con respecto a la centralidad de la historia en la psicología social, Ignacio Dobles señala que la perspectiva histórico-social de Martín-Baró constituyó un “antídoto contundente ante las pretensiones universales (usualmente eurocéntricas) y ahistóricas que suelen arropar a la psicología hegemónica”<sup>19</sup>.

En concordancia con lo anterior, es importante mencionar que la perspectiva de realidad social en Martín-Baró no era ni homogénea ni armoniosa. A su parecer, esta realidad solo existía en el mundo fantasmal que proyectaban los libros. En sus palabras, en estas narrativas,

[...] los grupos parecen elaborar sus normas de convivencia a fin de que cada cual encuentre su función social en un universo armonioso, en lugar de soportar los embates de una estructura social discriminadora que impone presiones y aplica represiones desde las exigencias insaciables de quien controla el poder<sup>20</sup>.

A contrapelo de este universo armonioso, el concepto de realidad social por el que apostó Martín-Baró fue pluriforme, de crisis profunda y de larga duración. Como se puede ver en la cita, pensó el poder como control y la estructura social como discriminación y represión. A esta realidad la catalogó como el “mundo desgarrado de la cotidianidad”<sup>21</sup>.

15 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 2.

16 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 2.

17 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, IX.

18 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 2.

19 Ignacio Dobles, *Ignacio Martín-Baró. Una lectura en tiempos de quiebres y esperanzas* (San José: Arlekin, 2016), 68.

20 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 2.

21 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 2.



## Centroamérica: el 'mundo desgarrado de la cotidianidad'

Al proponer un pensamiento psicosocial con 'perspectiva latinoamericana', Martín-Baró consideró fundamental situarse de cara a la 'realidad cotidiana tal y como es vivida por la mayoría de la población centroamericana'. Leamos sus palabras:

Nuestro punto de partida será la realidad cotidiana tal como es vivida por la mayoría de la población centroamericana y, más particularmente, salvadoreña. No pretendemos tampoco ser imparciales en la elección y enfoque de los temas, con esa pretendida asepsia de quien selecciona por inercia, sin examinar los criterios que, consciente o inconscientemente, están determinando la elección. Elegimos precisamente aquellas situaciones, procesos y fenómenos que nos parecen reflejar mejor los conflictos claves que confronta hoy el pueblo centroamericano<sup>22</sup>.

Como ilustra esta cita, el punto de partida para analizar la realidad social es la experiencia cotidiana. La noción de cotidianidad no es homogénea. Depende, entre otras cosas, de la posición que se ocupe en la estructura social. En ese sentido, Martín-Baró privilegió en su elección analítica la vida cotidiana según la vivían las mayorías. Estableció así un contrato con las mayorías, cuyo destino, como se observó anteriormente, era ser objeto de un poder de control y una estructura social de discriminación y represión. Articuló su discurso, situado desde la psicología social, con sus sufrimientos y aspiraciones<sup>23</sup>. También, tal y como señala la cita, no pretendió imparcialidad ni asepsia en la elección de las temáticas de estudio. Explícitamente apostó por analizar situaciones, procesos y fenómenos que dieran cuenta de 'conflictos clave' con los que se enfrentaba el pueblo centroamericano. En lugar de responder a las agendas de los centros globales de conocimiento, el pensamiento social elaborado desde Centroamérica debía sumergirse en los registros conflictivos y desgarrados de la vida cotidiana; levantar el expediente de las crisis sociales conociendo de primera mano, con cercanía y compromiso, los conflictos más urgentes de las mayorías.

Reflexiono ahora en torno a algunos ejemplos que permiten comprender con mayor detalle en qué lógicas conflictivas de la vida cotidiana puso su atención Martín-Baró. Empiezo con su interés por la tortura. Si bien reconoció que la tortura es un fenómeno de larga data en la historia de la humanidad, su interés radicó en el hecho de que su ejercicio en El Salvador adquiría carácter sistemático y cotidiano. Léase la siguiente cita al respecto:

La tortura sistemática a enemigos políticos ha alcanzado recientemente en nuestros países cuotas de crueldad repugnantes a la conciencia contemporánea, así como un

22 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 2.

23 Algo muy similar plantea Hilgert en su análisis sobre Ignacio Ellacuría. Cito: "Lo que propone Ellacuría es la producción de conocimiento ya no desde las élites oligárquicas y capitalistas que excluyen a las mayorías populares, sino desde los 170 millones que viven en pobreza en América Latina". Bradley Hilgert, "Pensar contra la lógica del Centro. Martín-Baró y Ellacuría desde la UCA de El Salvador", *Revista de historia* (2013): 70.



carácter institucional que abiertamente contradice la llamada 'vocación democrática' de la que los gobernantes de turno gustan proclamarse fieles seguidores. Existen pruebas fehacientes de que la tortura es práctica normal para los cuerpos de seguridad en El Salvador. La declaración jurada del reo político Reynaldo Cruz Menjivar (1978), que logró escapar de la cárcel, es un desgarrador testimonio de los niveles de salvajismo e inhumanidad a que puede llegar la relación entre seres humanos<sup>24</sup>.

Encuentro en esta cita los criterios por los cuales Martín-Baró eligió la tortura ejecutada contra enemigos políticos como una 'arista hiriente' de la sociedad salvadoreña. Un criterio de su elección fue que los niveles de crueldad que esta había alcanzado desafiaban la 'conciencia contemporánea'. Al hablar de hechos que desafiaban la conciencia, es notorio el apoyo que Martín-Baró encontró en la escuela de Frankfurt, en particular en trabajos de Theodor Adorno, como *La personalidad autoritaria* (1950) y *Superar el pasado* (1965), ambos realizados con el ánimo de comprender Auschwitz. Martín-Baró afirmó que,

El mismo tipo de preguntas puede y debe hacerse en situaciones como la de El Salvador. ¿Qué significa tanta violencia? ¿Cómo se ha podido llegar hasta ahí? ¿Cómo es posible que personas hasta ayer pacíficas, religiosas y razonables, se hallen hoy envueltas en esa danza macabra de sangre? ¿Cómo explicar que asociaciones respetables, que incluso apelan a valores cristianos y democráticos, respalden el aniquilamiento masivo de grupos humanos y hasta reclamen un baño de sangre todavía más amplio y generalizado?<sup>25</sup>

Además de señalar una conexión intelectual transatlántica entre Martín-Baró y Adorno, esta cita deja claro que la preocupación por cómo la crueldad desafiaba la 'conciencia contemporánea' tenía de fondo comprender los significados de la violencia y la convivencia de un discurso público católico y democrático con el respaldo a la aniquilación del 'enemigo político'. Recuerdo al respecto la conocida frase, 'Haga patria, mate un cura', inicialmente utilizada para propiciar el asesinato de Oscar Arnulfo Romero en 1980 y, posteriormente, usada para alentar el asesinato de otros sacerdotes y mujeres religiosas.

Además de Romero, en su artículo sobre Ignacio Ellacuría, Bradley Hilgert señala los casos de Rutilio Grande, asesinado en 1977, y la matanza y violación de las monjas Maryknoll en ese mismo año<sup>26</sup>. En su análisis sobre la violencia, Martín-Baró dijo algo que hace sentido con la frase mencionada sobre 'hacer patria': "Matar a otra persona deja de ser delito para convertirse en necesidad social tan pronto como esa persona es definida como enemigo de la patria y su asesinato es amparado por la autoridad"<sup>27</sup>.

24 Martín-Baró, *Acción...* (segunda edición)...., 3.

25 Martín-Baró, *Acción...* (segunda edición)...., 364.

26 Bradley Hilgert, "Pensar contra la lógica del Centro. Martín-Baró y Ellacuría desde la UCA de El Salvador", *Revista de historia* (2013): 71.

27 Martín-Baró, *Acción...* (segunda edición)...., 375.

Otro criterio de elección de la tortura fue su carácter institucional. Era el estado y sus cuerpos de seguridad quienes la ejecutaban sistemáticamente contra la disidencia política. Mientras internamente la tortura adquiría carácter sistemático, las elites nacionales-militares y el gobierno norteamericano emitían un discurso que ponía al país como "ejemplo de las nuevas democracias latinoamericanas que habrían ido surgiendo durante la última década, en particular en el área centroamericana, donde solo Nicaragua constituiría la excepción"<sup>28</sup>. La tortura entonces era una evidencia difícilmente objetable que desafiaba esta retórica y que ponía al descubierto las constantes violaciones a los derechos humanos por parte del estado.

El tercer y último criterio de selección de la tortura es que esta había adquirido carácter de normalidad en los cuerpos de seguridad. Para analizar esto, Martín-Baró se apoyó en teorías constructivistas que postulaban la construcción social de la violencia. Ello le permitió afirmar que los agentes de la violencia –en este caso quienes torturaban– requerían de un derecho otorgado por el poder establecido para ejecutar la tortura como un trabajo. También, citando a Paulo Freire mencionó el importante papel que juega el proceso de 'devaluación de la víctima' para "garantizar la conciencia de quien comete un acto de violencia"<sup>29</sup>. Si bien Martín-Baró eligió pensar para y con las mayorías populares y las víctimas de la violencia, también se preguntó por la situación de los agentes de la violencia y su posible condición de sometimiento y esclavización a un interés que demandaba su deshumanización.

### **No dejar morir, pero apenas dejar vivir**

Como evidencia de la sistematicidad de la tortura, Martín-Baró citó el testimonio de Cruz Menjivar, un reo político. Como sobreviviente de tortura, su testimonio encarnaba la normalización de una relación deshumanizante. Cito un fragmento:

[...] Cuando me veían desfallecido, casi sin aliento y desmayado, ensangrentado y entumecido por los golpes y malos tratos, me iban a tirar como si fuera un fardo a la celda que me habían asignado, en la cual las cucarachas, los mosquitos, zancudos, moscas, ratas y gran cantidad de otros insectos pululaban entre los excrementos y orines, ya que la celda carecía de algún orificio en el suelo para que la suciedad pudiera salir [...] Así era la rutina durante los primeros veintiséis días<sup>30</sup>.

'Así era la rutina' es una frase que hace sentido de cotidianidad y acuerpa lo antes dicho por Martín-Baró: el carácter de normalidad, la responsabilidad institucional y la alta dosis de crueldad que envuelve la práctica de la tortura. Según el

28 Ignacio Martín-Baró, *Psicología social de la guerra: trauma y terapia* (San Salvador: UCA Editores, 2000), 66.

29 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 377.

30 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 7.



testimonio expresado por Cruz Menjívar, los cuerpos de seguridad salvadoreños responsables de torturarlo lo mantuvieron entre la vida y la muerte por muchos días. Era una reducción de la vida humana a su mínima expresión. Además, es claro en el testimonio que hubo una disposición institucional de crearle un ambiente de vida degradante y deshumanizador, en el que sus necesidades básicas no eran garantizadas.

La dosis de crueldad incluía crearle un ambiente inmediato de vida que atentaba contra la salubridad básica de la misma. Esto último ilustra con detalle la preocupación de Martín-Baró por cómo la tortura generaba una crisis sociopolítica y humanitaria, tanto en la víctima de la tortura como en quien la ejecutaba. Es obvio que toda guerra indica la existencia de una crisis sociopolítica. Sin embargo, la violación de derechos políticos y humanos, la existencia de reos políticos y la aplicación de la tortura explica solo parcialmente la magnitud de la crisis salvadoreña. Ello da cuenta de la inexistencia de un estado de derecho, del uso de medidas autoritarias para silenciar el disenso, y de un sistema político que requería construir un enemigo para conservar el poder. Como señaló el informe *De la locura a la esperanza*, no hay duda de que "esta violencia se originó en una concepción política que había hecho sinónimos los conceptos de opositor político, subversivo y enemigo"<sup>31</sup>.

Además de lo anterior, el análisis de la situación salvadoreña demandaba entender también otra problemática: la crueldad como componente específico de la violencia. La crisis social no consistía únicamente en un problema de carácter estructural. Se extendía al tipo de subjetividades de poder y dominación que se desarrollaban bajo la 'histeria anticomunista', como Martín-Baró también llamó a este período. Este fue un aporte a la comprensión del nivel de crisis al que llegó la sociedad salvadoreña. Preguntarse por las razones psicosociales de este ánimo de crueldad y castigo, por la personalidad de los torturadores, las motivaciones de las personas que estaban ejecutándolo y el tipo de relaciones humanas que de la misma se derivaban resultaba clave<sup>32</sup>. En *Cruel Modernity*, Jean Franco ha puesto la crueldad en el centro de sus preocupaciones sobre la modernidad y las culturas latinoamericanas, al llamar la atención por cómo los estados del subcontinente

31 Comisión de la verdad para El Salvador, *De la locura a la esperanza. La guerra de 12 años en El Salvador. Informe de la comisión de verdad para El Salvador* (San Salvador, Nueva York: Naciones Unidas, 1992-1993), 42.

32 Aunque aún existen muchos desafíos con respecto al análisis de los victimarios en los conflictos del pasado reciente centroamericano. Sin embargo, su relevancia es cada vez más señalada en la discusión académica y cultural. Relevante al respecto es el libro de Manolo Vela Castañeda, *Los pelotones de la muerte. La construcción de los perpetradores del genocidio guatemalteco* (México: El Colegio de México: 2014). Desde los estudios de cultura y memoria, Werner Mackenbach se ha preguntado al respecto en su artículo: "¿Puede hablar el victimario? Refracciones e intersticios de la memoria en Centroamérica", *Revista de historia*, (2019). Una contribución significativa elaborada desde el cine documental se encuentra en *Los ofendidos* (El Salvador: El Faro, Kino Glaz, 2016), de Marcela Zamora.

crearon un ambiente en el que la crueldad emergía como un recurso viable en aras de defender la seguridad nacional<sup>33</sup>.

Destacable en la propuesta de Martín-Baró es que en sus planteamientos la tortura era una relación social que no podía explicarse únicamente a partir de la realidad individual de quienes participaban en ella, ya como torturador, ya como torturado. En ello se puede localizar, a mi parecer, una contribución significativa a la discusión y comprensión de la crisis salvadoreña y centroamericana. Desde su perspectiva, estas eran algunas de las preguntas que era necesario trabajar desde la psicología social con respecto al fenómeno de la tortura:

¿Cómo puede mentalmente una persona llegar a convertirse en torturador?  
¿Cuál es el significado social del proceso de tortura? ¿Cómo reaccionan las personas a la tortura? ¿Qué efectos transitorios y permanentes produce en los grupos sociales el peligro real de la tortura?<sup>34</sup>

Estas preguntas indican que Martín-Baró se preguntó tempranamente por la extensión y durabilidad social de la tortura como relación social durante la guerra y más allá de ella. De qué manera El Salvador cargaría en el futuro con este pasado de tortura y violencia política es un asunto que ya tenía lugar en su agenda de preocupaciones desde el primer quinquenio de los años '80.

Vuelvo al testimonio de Cruz Menjívar. Más que una voz individual, en él se encuentra una 'situación vital' producida por la guerra. El concepto de 'situación vital' le sirvió a Martín-Baró para capturar el estado en que las crisis sociales conducían la vida humana. En el caso de Cruz Menjívar, la gestión de su vida se orientó a no dejarlo morir, pero apenas dejarlo vivir. Ver esto solo fue posible gracias a la preocupación por registrar de primera mano y de voz de los sobrevivientes la lógica a la que era reducida la vida. Un cuerpo ensangrentado, entumecido por los golpes, que pierde el aliento de vida era una realidad que no remitía a la imagen de una 'nueva democracia' sino a lo que Achille Mbembe puso en el centro de su preocupación por las figuras de la soberanía: "la instrumentalización de la existencia humana y la destrucción material de cuerpos humanos y poblaciones"<sup>35</sup>. Subrayar la cotidianidad de esta 'situación vital' es clave porque significa que no era una situación excepcional. En ese sentido, Cruz Menjívar es representativo del estatuto de las ciudadanías disidentes que el estado considera enemigos y sobre los que reclama el derecho a vida o muerte. A eso Martín-Baró lo llamó la "normal anormalidad" que marcó El Salvador durante su periodo bélico<sup>36</sup>.

33 Jean Franco, *Cruel Modernity* (Estados Unidos: Duke University Press, 2013), 2.

34 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 6.

35 Achille Mbembe, "Necropolitics". *Public Culture* (2003), 14.

36 Martín-Baró, *Psicología...*, 247.



Prueba de que el testimonio de Cruz Menjívar no constituye una excepción es la siguiente cita que documenta el comportamiento de poblaciones campesinas desplazadas por la guerra como producto de su 'situación vital'. Encuentro la cita en las reflexiones de Martín-Baró sobre *Guerra y salud mental* y copio el siguiente fragmento:

Las primeras veces que entré en contacto con grupos de campesinos desplazados por la guerra sentí que mucho de su proceder mostraba trazas de delirio paranoide: estaban constantemente alertas, multiplicaban las instancias de vigilancia, no se fiaban de nadie desconocido, sospechaban de todos cuantos se acercaran a ellos, escrutaban los gestos y las palabras en busca de posibles peligros. Y, sin embargo, conocidas las circunstancias por las que habían pasado, los peligros reales que aún los acechaban, así como su indefensión e impotencia para enfrentar cualquier tipo de ataque, uno llegaba pronto a comprender que su comportamiento de hiperdesconfianza y alerta no constituía un delirio persecutorio fruto de sus ansiedades, sino el planteamiento más realista posible dada su situación vital. Se trataba, sin lugar a dudas, de la reacción más normal que podía esperarse ante las circunstancias anormales que les tocaba enfrentar<sup>37</sup>.

En esta cita, la idea de una 'normal anormalidad' da sentido al proceder de una subjetividad afectada por la violencia y la guerra. Ya sea una experiencia individual, como la que se observa en el testimonio de Cruz Menjívar, o una colectiva como los grupos de campesinos desplazados de guerra, la cotidianidad es un registro 'desgarrado'. El informe *De la locura a la esperanza* señala que en el período en que Martín-Baró realizaba sus investigaciones y detectó este comportamiento de las poblaciones campesinas fue justamente el período en que la violencia sistemática, el terror y la desconfianza se instituyeron como 'rasgos esenciales' de la sociedad y 'práctica común'<sup>38</sup>.

En lugar de dejarse llevar por el impulso científico de ver a la población desplazada como paciente y diagnosticar su comportamiento como 'delirio paranoide', optó por comprenderlo como realista dada su 'situación vital'. Ello indica la relevancia que tuvo el contexto local y la propia realidad como criterios de valoración intelectual. Una contribución significativa de la perspectiva desarrollada por Martín-Baró es no limitar su análisis a diagnosticar el comportamiento de las poblaciones afectadas por la guerra, sino verlo como derivado de un lazo social de carácter histórico. Dobles subraya esto cuando señala que Martín-Baró destacaba en su análisis de la violencia "la dimensión histórica del fenómeno, y su particular significado psicosocial, que no puede dissociarse de su contexto histórico y cultural"<sup>39</sup>. De hecho, Dobles considera que la visión integradora e histórico social que marca el análisis de la violencia realizado por

37 Martín-Baró, *Psicología...*, 27.

38 Comisión de la verdad, *De la locura...*, 18.

39 Ignacio Dobles, *Ignacio Martín-Baró. Una lectura en tiempos de quiebres y esperanzas* (San José: Arlekin, 2016), 136.



Martín-Baró es uno de sus principales aportes teóricos al estudio de la violencia<sup>40</sup>. Al seguir a Dobles, considero que para Martín-Baró lo prioritario de analizar es el tipo de relación humana y social que se ha formado históricamente y que llevó a la guerra. Es en ese marco es que se entiende su postulado de que en El Salvador un análisis de la violencia exigía un 'recordatorio histórico'.

La violencia no se convirtió en diariedad ni la muerte en normalidad de un día a otro. El recordatorio histórico fecha la década de 1930 como contexto significativo. Esto sitúa en el proceso de militarización y paramilitarización a través del cual el estado salvadoreño sustentó sus estructuras de dominación; "dominación sin hegemonía", vale subrayar, como indica Partha Chatterjee que recuerda a Ranajit Guha<sup>41</sup>. Ya en los inicios de 1970 se perfiló una grave crisis social. A mayor nivel de organización de demandas populares y democratizadores, mayor cierre de todo espacio de diálogo y solución de conflictos. La sistemática conculcación de derechos humanos producía acumulación de frustraciones y rabia. El golpe de estado de 1979 formalizó el conflicto y el país inició la década de 1980 en guerra civil. Tres años después, en 1983, Martín-Baró afirmó que la guerra ya se había convertido en "la realidad más totalizadora en la vida de El Salvador" y que otras formas de violencia existentes solo podían entenderse adecuadamente en referencia al contexto bélico y como efecto de la pérdida de esquemas viables de convivencia<sup>42</sup>.

Quiero detenerme nuevamente en la crueldad. La siguiente cita forma parte de un informe de la Oficina de Tutela Legal del Arzobispado de San Salvador de diciembre de 1982:

A Pedro [...] le habían quitado los pechos con un cuchillo y a Jerónimo también le habían quitado las chiches (los pechos) y tenía una gusanera y ya le estaba escurriendo la sangre por las costillas; a Jesús [...] le quitaron las orejas y se miraba que como si le hubieran quebrado los brazos y a Francisco le habían hecho unas peladuras en la parte de la quijada, le volaron el cachete [...] a Isaías le habían volado las narices y le habían hecho un hoyo en el estómago con machete y todo el tripado lo tenía de fuera y toda la parte de la placa se la habían dejado pelada [...]” Los siete cadáveres no mostraban orificios de bala y estaban decapitados<sup>43</sup>.

40 Dobles, *Ignacio ...*, 146.

41 Partha Chatterjee, *I am the people. Reflections on popular sovereignty today* (New York: Columbia University Press, 2020), 75.

42 Ignacio Martín-Baró, *Acción e ideología. Psicología social desde Centroamérica* (San Salvador: UCA Editores, 1983), 360.

43 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 362. Importante es mencionar que la Oficina de Tutela Legal del Arzobispado de San Salvador fue cerrada por decisión del arzobispo de San Salvador en el año 2013. Múltiples artículos se escribieron entonces interrogando y preguntando por esta decisión que marcó, como señaló Elaine Freedman en la revista *Envío*, "un apagón de luz" en la defensa de los derechos humanos (2013). Sugiero seguir la crónica al respecto documentada por el periódico digital *El Faro*. También sugiero el artículo elaborado por Amparo Marroquín y Dulcinea Flores, "*El obispo y la memoria: crónica sobre el Archivo de Tutela legal en El Salvador*", *A Contracorriente*, (2014).



En esta cita, la crueldad aparece como trabajo manual. Es obvia la existencia de un ánimo letal contra el enemigo político, pero la magnitud de la crueldad constituye un registro propio, incluso con cierta autonomía en el proceder. En sintonía con esto, Edelberto Torres-Rivas, en *Revoluciones sin cambios revolucionarios*, se preguntó: “¿Por qué tanta violencia de parte del estado hacia la población civil? ¿Cómo podemos explicar dicha violencia?”<sup>44</sup>. En la cita, el asunto no es solo desaparecer al disidente sino cómo hacerlo. En este caso, a pesar de que los cuerpos de seguridad estaban armados, ninguno de los siete cadáveres mostraba orificio de bala, pero sí cuerpos desmembrados y decapitados. Después de leer la cita es claro por qué preocupaba tanto a Martín-Baró la crueldad que se desarrollaba y el hecho de que la comprensión de la violencia superaba un registro numérico de víctimas. Consecuentemente, urgía incluir las altas dosis de crueldad al análisis para “comprender la magnitud cualitativa de la violencia”<sup>45</sup>.

Cuando Martín-Baró menciona la dosis de crueldad presente en las prácticas de violencia, dice lo siguiente:

Es raro el cadáver que no presenta muestras de violación y daño físico en el cuerpo, a menudo deformado. Pero está sobre todo la práctica del descuartizamiento y del exhibicionismo macabro: cadáveres que aparecen diseminados en pedazos por las cunetas de los caminos o arrojados en basureros, madres con el vientre abierto y el feto cortado en trozos, cabezas sin cuerpo colgadas de las ramas de los árboles o en los muros de algún edificio, cuerpos sin cabeza expuestos con letreros firmados por algún “escuadrón de la muerte”<sup>46</sup>.

Hasta aquí se ha visto cómo la idea de pensar desde el ‘mundo desgarrado de la cotidianidad’ tomó forma en prácticas concretas como la tortura sistemática y la crueldad. Ambas sintomáticas de una crisis sociohistórica. Como antes señalé, en opinión de Martín-Baró era necesario elaborar un ‘recordatorio histórico’ para entender la violencia de los años `80. En otro momento de sus investigaciones propuso un proyecto de ‘historia psicosocial de la violencia’<sup>47</sup>. Entre otras cosas, esta historización debía encargarse de analizar cómo una sociedad se abría a la violencia, en qué contexto social lo hacía, cómo y quiénes elaboraban la violencia, cuáles eran sus causas inmediatas y cómo se producía su institucionalización. Con respecto al contexto social, dejó claro que “la misma configuración de la organización social de El Salvador constituye ya un estado de violencia dominadora de los pocos sobre los muchos, de los poderosos sobre los impotentes”<sup>48</sup>.

44 Edelberto Torres-Rivas, *Revoluciones sin cambios revolucionarios. Ensayos sobre la crisis en Centroamérica* (Guatemala: F & G Editores, 2011), 213.

45 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 364.

46 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 364.

47 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 403.

48 Martín-Baró, *Acción... (segunda edición)...*, 405.



A este tipo de violencia la calificaba como 'violencia estructural' o 'desorden establecido'. Reitero al respecto la pertinencia del término "dominación sin hegemonía", antes citado. En su conjunto, la historización psicosocial permitía comprender la violencia a distintos niveles. En su institucionalización: "el terrorismo desde arriba constituye una instancia extrema de la institucionalización de la violencia"<sup>49</sup>. En su individuación, en la existencia de personas que "afirman su identidad en forma necrofílica, es decir, impidiendo la humanización de los demás"<sup>50</sup>.

### **'La guerra nuestra de cada día'**

Otra contribución de las investigaciones de Martín-Baró a la comprensión de los conflictos de la región centroamericana y, en particular de El Salvador, tuvo como núcleo su pensamiento en torno al impacto de la violencia política y la guerra en la salud mental de la población. Al respecto destaco tres problemáticas: cómo la guerra se convirtió en marco fundamental de la vida social, los elementos productores del trauma psicosocial y los impactos del trauma en la niñez.

En su texto introductorio a *Psicología social de la guerra*, Martín-Baró señaló cómo la guerra se extendía y se prolongaba a lo largo de la década de 1980 hasta que su impacto alcanzó a "la totalidad de la población, directa o indirectamente"<sup>51</sup>. El alcance de la guerra no se limitaba a las dos partes enfrentadas —el ejército estatal y las fuerzas guerrilleras del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN)— sino que alcanzaba prácticamente a toda la sociedad. "Es difícil encontrar hoy en El Salvador alguna familia que no tenga algún hijo en la guerra, sea en un bando o en el otro, o que no haya sufrido en carne propia el impacto de la violencia, de la represión o de la muerte", afirmó categóricamente<sup>52</sup>. A esta situación crítica era necesario sumar un progresivo deterioro económico que minaba una situación vital de precariedad preexistente a la guerra civil. Así, el asunto prioritario giraba alrededor de los desafíos del pensamiento social, al considerar que la guerra se convertía en marco fundamental de referencia de la vida social, asunto que en el día a día significaba la naturalización de la guerra, como se aprecia en la siguiente cita:

Nos hemos acostumbrado a vivir en guerra; nadie se extraña de que en cualquier esquina de la capital estalle repentinamente una "balacera", y menos aún que, cinco minutos después, la vida vuelva a su normalidad, como si nada hubiera pasado; nadie se alarma por el estallido de una bomba o de disparos cercanos, sino más bien evalúa la distancia a fin de ajustar su programa o itinerario al posible contratiempo; y nadie se rasga ya las vestiduras cuando, periódicamente,

49 Martín-Baró, *Acción...* (segunda edición)..., 417.

50 Martín-Baró, *Acción...* (segunda edición)..., 402.

51 Martín-Baró, *Psicología...*, 15.

52 Martín-Baró, *Psicología...*, 15.



aparecen cadáveres tirados en las cunetas de las carreteras o en algún basurero.  
Es parte de la guerra, la guerra nuestra de cada día<sup>53</sup>.

Como ilustra esta cita, Martín-Baró se preocupó por la desaparición de una actitud de extrañamiento social en torno a la guerra. A pesar que la naturalización aparentaba una especie de conformismo, Martín-Baró estaba seguro de que la guerra afectaba severamente la psicología de la población. Trabajar la guerra como un asunto de salud mental llevó a Martín-Baró a definir la realidad salvadoreña con el concepto de 'situación límite'. Con ello quiso nombrar el ambiente de crisis sistémica que envolvía a la sociedad salvadoreña. Había una situación límite en tanto estaba amenazada, "la misma viabilidad y supervivencia histórica de un pueblo"<sup>54</sup>. Situación límite entonces alude a una situación en que la vida social, como conjunto, está amenazada por un escenario de crisis múltiples derivadas de una guerra o un conflicto. En la siguiente cita, elaborada en *Un psicólogo social ante la guerra civil en El Salvador*, Martín-Baró define con mayor detalle qué entiende por situación límite:

Desde 1980, El Salvador se ha convertido en una situación límite: más de treinta mil muertos y medio millón de refugiados en un país de apenas cinco millones de habitantes son testimonio trágico, pero fehaciente, de que vivir hoy en El Salvador exige poner en juego la propia vida, es decir, aquello que se es y que se cree. Las situaciones límite son el mejor crisol epistemológico, allá donde aparecen los rostros desnudos de normalidad y locura, de conciencia y alienación, de vida y de muerte<sup>55</sup>.

La guerra civil salvadoreña llevaba la vida, las creencias y las identidades a su límite. Situación límite es un concepto que ilustra los efectos de la guerra y la gestión que esta hace de la vida. Pero su relevancia conceptual es aún mayor. Situación límite es una perspectiva epistémica, una posición para elaborar pensamiento crítico desde las tensiones entre razón y locura, conciencia y sujeción, vida y muerte. También, definir la guerra como situación límite y señalar que sus efectos se sentían en toda la sociedad no significa que Martín-Baró no se haya percatado que la guerra afectó de manera diferenciada a la sociedad. Al respecto, afirmó que, "quienes día tras día mueren en los frentes de batalla pertenecen en su gran mayoría a los sectores más humildes de nuestra sociedad, en donde se alimenta discriminatoriamente la leva militar"<sup>56</sup>. También identificó a las poblaciones campesinas como las que "sufren el impacto directo del quehacer bélico,

53 Martín-Baró, *Psicología ...*, 14.

54 Martín-Baró, *Psicología ...*, 24.

55 Ignacio Martín-Baró, "Un psicólogo social ante la guerra civil en El Salvador", *Revista de la Asociación Latinoamericana de Psicología Social*, (1982): 94.

56 Martín-Baró, *Psicología ...*, 32.

que destruye sus viviendas y arrasa sus milpas"<sup>57</sup>. Estos sectores eran los más golpeados, no solo por la guerra, sino por las crisis socioeconómicas derivadas de ella: el encarecimiento de la vida, el creciente desempleo y los problemas de atención en salud pública. En conjunto, vemos un cuadro de crisis social aguda en el que no resultaba una exageración afirmar que la supervivencia colectiva estaba en peligro.

Una de las principales contribuciones del pensamiento de Martín-Baró a la comprensión de la 'guerra nuestra de cada día' y a la identificación de los sectores más afectados por la misma, fue situar la niñez como "el grupo que más debe reclamar nuestra atención"<sup>58</sup>. Su preocupación por la niñez se encuentra en su llamado de atención a pensar en las consecuencias a largo plazo de la guerra sobre la salud mental.

Consideró a la niñez de su momento como 'verdaderos hijos de la guerra' y propuso que el pensamiento social tuviese como tarea prioritaria "cuidar que [los hijos de la guerra] no estructuren su personalidad mediante el aprendizaje de la violencia, de la irracionalidad y de la mentira"<sup>59</sup>. Clave en su propuesta intelectual fue subrayar que esta tarea no debía limitarse a tratamientos dirigidos a individualidades. Se trataba, más bien, de un trabajo de cambio cultural. Ello demandaba encontrar modelos teóricos y estrategias de intervención social que ayudaran a romper con una cultura de violencia y sustituirla por vínculos colectivos humanizadores. ¿Ha perdido vigencia este desafío en Centroamérica? ¿Ha dejado la niñez de estar en el centro de las situaciones límite configuradas por viejos y nuevos conflictos en la región centroamericana?

### **Pasado/futuro: ¿Un horizonte de nuevas formas de convivencia?**

Al empezar este artículo se afirma que la propuesta de pensar desde una perspectiva latinoamericana llevó a Martín-Baró a valorar la realidad propia, el contexto local y la vida cotidiana como materia prima indispensable para un pensamiento psicosocial desde Centroamérica. En términos generales, este pensamiento servía a dos propósitos. Primero, a la comprensión de las crisis surgidas con la guerra. Segundo, construir un pensamiento al servicio de la emancipación del pueblo centroamericano. Así, la guerra en El Salvador y otros países centroamericanos constituyó un evento disparador para un giro analítico importante en la trayectoria intelectual de Martín-Baró.

También se argumenta que cuando Martín-Baró pensó en términos de realidades locales y vida cotidiana no lo hizo en clave de armonía social sino en atención a un mundo desgarrado, 'aristas hirientes', 'contextos de significación

57 Martín-Baró, *Psicología ...*, 32.

58 Martín-Baró, *Psicología ...*, 35.

59 Martín-Baró, *Psicología ...*, 35.



comprometedora' y 'situación límite'. Con estos conceptos nombró procesos sociales que nucleaban conflictos prioritarios de atender. La dimensión sistemática que adquiría la tortura y la alta dosis de crueldad manifestada en el ejercicio de violencia fueron ejemplo de sus prioridades; ejemplos de una "convivencia deshumanizadora para la mayoría de las personas"<sup>60</sup>, como afirmó en sus reflexiones de psicólogo al vivir y pensar la guerra, ya antes citadas.

Por último, se califica como fundamentales sus reflexiones sobre los impactos de la guerra y la violencia en la salud mental, especialmente en la niñez, a quien consideró como 'hijos de la guerra'. Subrayo, al respecto, la importancia de haber llamado la atención sobre el carácter cultural de la violencia y los desafíos que ello implicaba para la imaginación de un nuevo futuro de convivencia.

Llamativamente, un fenómeno desgarrador como la guerra consolidó el compromiso de Martín-Baró con la construcción de un nuevo futuro para las sociedades centroamericanas. Si bien fue un pensador en constante alerta sobre la importancia del análisis históricamente sustentado para comprender las crisis de la región, y de El Salvador en particular, ello no demeritó que sus intervenciones intelectuales imaginaran un futuro de viabilidad histórica y de sostenibilidad de la vida para esas mayorías con las que comprometió su quehacer intelectual. Martín-Baró concibió a la psicología social como una herramienta para la creación de un nuevo "sentido común" que transformara la deshumanización en "una convivencia más equitativa y humanizante"<sup>61</sup>. El nuevo "sentido común" también debía servir como "soporte a una comunidad más justa, centrada en las aspiraciones del pueblo salvadoreño"<sup>62</sup>. Humanización, equidad, justicia, aspiraciones colectivas, son todos términos estratégicos en las agendas de las luchas ciudadanas del presente. No hay duda de que, por estas razones, Dobles considera que "un autor como Martín-Baró no solo anima a revitalizar y poner en tensión el saber hegemónico dentro de la psicología, sino que también nutre, en forma más amplia, posiciones clave en las batallas político culturales"<sup>63</sup>.

En la navidad de 1988, cuando Martín-Baró firmó la introducción a *Psicología social de la guerra*, escribió que era difícil anticipar cuándo finalizaría la guerra civil. Independientemente de si la guerra terminaba o no con prontitud, sabía que el trabajo del pensamiento social era inmenso. Se trataba, en resumen, de atender los múltiples daños causados por la guerra a la vez que trabajar en construir un nuevo camino de no repetición con las nuevas generaciones, al configurar lógicas democráticas de convivencia social basadas en la justicia y la solidaridad.

60 Martín-Baró, "Un psicólogo social"..., 94.

61 Martín-Baró, "Un psicólogo social"..., 109.

62 Martín-Baró, "Un psicólogo social"..., 92.

63 Dobles, *Ignacio* ..., 21.

Producto de la misma violencia, no alcanzó a ser testigo del final de la guerra. Lamentablemente, la Centroamérica contemporánea no ha alcanzado a trabajar muchas de las tareas que él identificó como urgente para la psicología, las ciencias sociales y las humanidades. El panorama de la región no es en absoluto halagador. Pasadas las dos primeras décadas del siglo XXI, múltiples violencias, autoritarismos y desigualdades marcan el día a día de las sociedades centroamericanas. Los países que acordaron el cese al fuego en la última década del siglo pasado, iniciaron entonces un proceso de democratización exprés y mercantilización. Sin embargo, en las llamadas transiciones no predominó el interés por construir institucionalidad democrática, democratizar la sociedad y problematizar el modelo de desarrollo oligárquico. El resultado es notorio: el modelo de democracia electoral y mercantilización se ha agotado. Paralelamente, la fórmula “dominación sin hegemonía” marca las técnicas de gubernamentalidad que los sectores dominantes ponen en marcha para dominar a las poblaciones dentro y fuera de los circuitos económicos.

En lugar de avanzar hacia la democratización, las elites políticas optan nuevamente por acudir a la tradición autoritaria y la reactivación del enemigo político<sup>64</sup>. Las semejanzas del actual presidente de El Salvador, Nayib Bukele, con las prácticas de la tradición autoritaria son indudables. Basta señalar su clara intromisión en las facultades de otros poderes del estado, como el legislativo y judicial. Capítulo relevante al respecto fue la toma del poder legislativo usando el ejército a inicios de febrero de 2020<sup>65</sup>. Una acotación especial merece la obstaculización de investigaciones sobre violaciones a derechos humanos cometidas durante la guerra civil.

No es menos crítica la situación que vive actualmente la sociedad nicaragüense, susceptible de ser definida bajo el concepto de ‘situación límite’. Las “revueltas de abril”, como Agudelo y Martínez Cruz (2020) definen el ímpetu de cambio social iniciado en abril de 2018, se ha convertido dos años después en una crisis política y humanitaria de magnitud continental<sup>66</sup>. Múltiples informes coinciden en afirmar que la violencia estatal y paraestatal constituyó el principal recurso para

64 Cuando hablo de tradición autoritaria, me refiero a la pervivencia temporal de una cultura que usa e institucionaliza la violencia como instrumento para potenciar una forma de gobierno y eliminar otras. A fin de justificar el uso de la violencia, el autoritarismo convierte a los adversarios en enemigos a los que es necesario eliminar. Estigmatiza la imagen del adversario con el propósito de negar o menospreciar su existencia, y no reconocerle como sujeto político. Las culturas autoritarias operan con una lógica en la que vencer al enemigo o a la oposición implica eliminarlo de la contienda política. En “*Autoritarismo, violencia y élites en Nicaragua*”, *Anuario Centroamericano*, (2020), con Antonio Monte elaboramos una interrogación al autoritarismo nicaragüense en su larga duración.

65 En una resolución emitida el 27 de octubre de 2020, los magistrados de la Sala de lo Constitucional consideraron que “el Consejo de Ministros del presidente Nayib Bukele actuó fuera de sus competencias y contra la Constitución cuando convocó a una sesión extraordinaria de la Asamblea Legislativa” (Rauda Zablah 2020).

66 Irene Agudelo y Jessica Martínez Cruz analizan las “Revueltas de abril” en su investigación: *Revueltas de abril: narrativas, redes y espacios* (Nicaragua: UCA, 2020). Otros artículos al respecto pueden encontrarse en *Nicaragua 2018. La insurrección cívica de abril* (2020).



la conservación del poder<sup>67</sup>. Entre otros, el informe del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) que documenta los eventos de violencia en Nicaragua solamente entre los meses de mayo y junio de 2018, documentó múltiples testimonios que dan cuenta de las expresiones de violencia que despertaron el interés de Martín-Baró: el ejercicio de múltiples formas tortura y crueldad contra personas detenidas en el marco de las masivas protestas sociales contra medidas gubernamentales. Sobre la tortura, el GIEI señala en su informe que,

[...] se advirtió el uso de prácticas crueles y degradantes que impactaron de manera desproporcionada en las mujeres detenidas, entre las que pueden consignarse su desnudo total y el sometimiento a realizar sentadillas bajo la vigilancia y el maltrato verbal de personal policial<sup>68</sup>.

La crisis que vive la sociedad nicaragüense, y el horizonte autoritario abierto en El Salvador, son dos ejemplos de un escenario de crisis regional sin duda mucho más amplio. Dicho escenario sugiere que en la región los encadenamientos entre política y muerte aún son fuertes y que la finalización de las guerras y la firma de la paz no trajo consigo un horizonte democrático y nuevas formas de convivencia. Aún es tarea pendiente la construcción de un futuro "más allá de la sobrevivencia", como ha postulado la Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala<sup>69</sup>. Hoy, como en el siglo pasado, el pensamiento social debe ser parte de ese futuro puesto que, como afirmó Martín-Baró, "de eso se trata, en definitiva: de contribuir con nuestro saber profesional a la construcción de un nuevo futuro"<sup>70</sup>.

## Bibliografía

Agudelo, Irene, Martínez Cruz, Jessica, Ortega Hegg, Manuel, Sánchez, Mario, Osorio Mercado, Hloreley, Pérez Reynosa, Jessica, Ramírez, Sergio, Rodríguez, Hellen, Gómez, Juan Pablo. *Nicaragua 2018. La insurrección cívica de abril*. Managua: Universidad Centroamericana (UCA). 2020.

Amnistía Internacional. *Disparar a matar. Estrategias de represión de la protesta en Nicaragua*. 29 de mayo de 2018.

67 Algunos de los informes destacados sobre la crisis del país son los siguientes: Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). *Graves violaciones a los derechos humanos en el marco de las protestas sociales en Nicaragua*. 21 de junio de 2018. Amnistía Internacional. *Disparar a matar. Estrategias de represión de la protesta en Nicaragua*. 29 de mayo de 2018. Y, *Sembrando el terror: de la letalidad a la persecución en Nicaragua*. Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OACNUDH). *Violaciones de derechos humanos y abusos en el contexto de las protestas en Nicaragua* (18 de abril-18 de agosto 2018).

68 Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI). *Informe sobre los hechos de violencia ocurridos entre el 18 de abril y el 30 de mayo de 2018*, 197.

69 AVANCSO. *Más allá de la sobrevivencia: la lucha por una vida digna. La posición de AVANCSO frente a la organización social, económica y política de Guatemala* (Guatemala: AVANCSO, 2006).

70 Martín-Baró, *Psicología ...*, 38.

Chatterjee, Partha. *I am the people. Reflections on popular sovereignty today*. New York: Columbia University Press, 2020.

Comisión de la verdad para El Salvador. *De la locura a la esperanza. La guerra de 12 años en El Salvador. Informe de la comisión de verdad para El Salvador*. San Salvador, Nueva York, 1992-1993.

Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). *Graves violaciones a los derechos humanos en el marco de las protestas sociales en Nicaragua*. 21 de junio de 2018.

Dobles, Ignacio. *Ignacio Martín-Baró. Una lectura en tiempos de quiebres y esperanzas*. San José: Arlekin, 2016.

Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Duke University Press, 2013.

Freedman, Elaine. "El cierre de tutela legal del Arzobispado". En Revista *Envío* (2013). <https://www.envio.org.ni/articulo/4772> (consultado 19 de enero de 2021).

Gómez, Juan Pablo, Hilgert, Bradley. "Escrituras subversivas: pensamiento crítico desde Centroamérica". En *Encuentro* (2014): 6-29.

Gómez, Juan Pablo, Hilgert, Bradley. "Razón y pulsión de muerte. Violencia política en el pasado reciente de Guatemala". En *Encuentro* (2014): 8-23.

Gómez, Juan Pablo, Hilgert, Bradley. "Desde Centroamérica: intervenciones intelectuales en pasados de guerra y violencia—Ignacio Martín-Baró". *Revista de historia* (2019): 137-150.

Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI Nicaragua). *Informe sobre los hechos de violencia ocurridos entre el 18 de abril y el 30 de mayo de 2018*.

Hilgert, Bradley. "Pensar contra la lógica del Centro. Martín-Baró y Ellacuría desde la UCA de El Salvador". *Revista de historia* (2013): 69-84.

Mackebach, Werner. "¿Puede hablar el victimario? Refracciones e intersticios de la memoria en Centroamérica". *Revista de historia* (2019): 41-58.

Marroquín, Amparo, Flores, Dulcinea. "El obispo y la memoria: crónica sobre el Archivo de Tutela legal en El Salvador". *A Contracorriente* (2014): 54-72.

Martín-Baró, Ignacio. "Un psicólogo social ante la guerra civil en El Salvador". *Revista de la Asociación Latinoamericana de Psicología Social*, (1982): 91-111.

Martín-Baró, Ignacio. *Acción e ideología. Psicología social desde Centroamérica*. San Salvador: UCA Editores, 1983.



- Martín-Baró, Ignacio. *Acción e ideología. Psicología social desde Centroamérica*. San Salvador: UCA Editores, 1985 (segunda edición).
- Martín-Baró, Ignacio. *Sistema, grupo y poder. Psicología social desde Centroamérica (II)*. San Salvador: UCA Editores, 1989.
- Martín-Baró, Ignacio. *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*. San Salvador: UCA Editores, 2000. Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala (AVANCSO). *Más allá de la sobrevivencia: la lucha por una vida digna. La posición de AVANCSO frente a la organización social, económica y política de Guatemala*. Guatemala: AVANCSO, 2006.
- Mbembe, Aquille. "Necropolitics". En *Public Culture* (2003): 11-40.
- Monte, Antonio, Gómez, Juan Pablo. "Autoritarismo, violencia y élites en Nicaragua. Reflexiones sobre la crisis (2018-2019)". En *Anuario de Estudios Centroamericanos* (2020): 1-29.
- Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OACNUDH). *Violaciones de derechos humanos y abusos en el contexto de las protestas en Nicaragua* (18 de abril-18 de agosto 2018).
- Torres-Rivas, Edelberto, ed. *Historia inmediata. Historia General de Centroamérica*. San José: FLACSO—Programa Costa Rica, 1994.
- Torres-Rivas, Edelberto, ed. *Revoluciones sin cambios revolucionarios. Ensayos sobre la crisis en Centroamérica*. Guatemala: F & G Editores, 2011.
- Vela Castañeda, Manolo. *Los pelotones de la muerte. La construcción de los perpetradores del genocidio guatemalteco*. México: El Colegio de México, 2014.







## Una lectura tanatopolítica de *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria* de Jorgelina Cerritos

A Thanatopolitical Reading of *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria* by Jorgelina Cerritos

Lucía Leandro  
Hernández

Universitat de Barcelona  
España

### RESUMEN

El presente artículo hace una lectura de la obra dramática *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria* (2016) de Jorgelina Cerritos (San Salvador, 1974) desde una perspectiva tanatopolítica. Se indaga acerca del poder que ejerce el Estado salvadoreño en la vida de la ciudadanía, representada por personajes que, desprovistos de su categoría de persona, ven interrumpidos todos sus derechos. Estos sujetos son miembros de una comunidad que se convierten en una amenaza potencial a suprimir por parte del Estado. Además, se analiza la vulnerabilidad de la mujer ante el aparato bélico heteropatriarcal y las posibilidades del teatro como espacio para la construcción de una memoria que restituya el recuerdo y la identidad de los miles de desaparecidos durante la guerra civil salvadoreña.

**Palabras clave:** Teatro, guerra civil salvadoreña, memoria, tanatopolítica, violencia hacia las mujeres

### ABSTRACT

This article makes a reading of the dramaturgical work *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria* (2016) by Jorgelina Cerritos (San Salvador, 1974) from a thanatopolitical perspective. It inquires about the power exercised by the Salvadoran State in the life of the citizens, represented by characters who, deprived of their category of person, see all their rights interrupted. These subjects are members of a community



who become a potential threat to be suppressed by the State. Furthermore, it analyzes the vulnerability of women to the heteropatriarchal warlike apparatus and the possibilities of theater as a space for the construction of a memory that restores the memory and identity of the thousands of disappeared during the Salvadoran civil war.

**Keywords:** Theater, Salvadoran civil war, memory, thanatopolitics, violence against women

## Introducción

*Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria* (2016) es parte de la *Trilogía de los Ensayos de la memoria*, que incluye además las obras *La audiencia de los confines: primer ensayo sobre la memoria* (2014) y *13703 El misterio de las utopías: tercer ensayo sobre la memoria* (2017). A través de la trilogía, la actriz y dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos, premio Casa de las Américas en la categoría de teatro por su obra *Al otro lado del mar* (2010), indaga acerca de la reconstrucción de la memoria tras la guerra civil salvadoreña. Al hablar de las tres obras dramáticas se puede destacar que:

En sus tres ensayos sobre la memoria, Jorgelina Cerritos, plantea justamente la estrecha relación entre memoria y recuperación de la verdad. Su proyecto nace de la convicción de que a través de la rememoración es posible rescatar el pasado, no solamente individual sino también colectivo. Integrar la historia en el presente es, para Jorgelina Cerritos, el fundamento del reconocimiento de la identidad y de la equidad. Pero esto no implica el desconocimiento, por parte de la autora, de las posibles aporías de la memoria y de la historia<sup>1</sup>.

Cerritos transcurrió su infancia y adolescencia durante la guerra civil salvadoreña. Se podría ubicar su visión de los hechos desde lo que se denomina ‘Generación 1.5’, que se define de la siguiente manera: “[...] by 1.5 generation, I mean child survivors of the Holocaust, too young to have had an adult understanding of what was happening to them, but old enough to have been there during the Nazi persecution of Jews”<sup>2</sup>. El contexto de guerra en El Salvador afectó directamente la vida de la autora, así como a toda la ciudadanía salvadoreña.

El colectivo Los del Quinto Piso<sup>3</sup>, utiliza el término ‘ensayo’ en la trilogía dentro del contexto de la práctica teatral, esto es, como una prueba general para abordar

1 Emanuela Jossa, “Re-presentar la memoria: Regina José Galindo, Claudia Hernández, Jorgelina Cerritos”, *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (2019a): 108. Se agradece a la investigadora Emanuela Jossa por su lectura, recomendaciones y bibliografía para el presente texto.

2 Susan Rubin Suleiman, “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust”, *American Imago* (2002): 277.

3 El colectivo teatral del que forma parte Jorgelina Cerritos se denomina Los del Quinto Piso, y han formado parte fundamental en la construcción de la trilogía: “En 2010, como colectivo teatral Los de Quinto Piso nos asumimos en el compromiso de aportar a la reconstrucción de la memoria desde la palabra dramática y la escena. Esta intencionalidad creadora dio origen a la “trilogía de ensayos sobre la memoria” que cierra su ciclo con la pieza *13702. El misterio de las utopías*” (Cerritos 2017, 21).

el tema de la memoria<sup>4</sup>. Al resumir la trama de *La audiencia de los confines: primer ensayo sobre la memoria* Jossa indica que:

[...] es un acto único con tres personajes, Alonso, Carola y Mauro, desorientados y turbados en la oscuridad. Para que amanezca tienen que recordar el pasado y con este fin arman la parodia de la Audiencia de los confines, el tribunal de la Corona española en el antiguo Reino de Guatemala, personificando de modo grotesco e irónico la Historia, la Memoria y la Verdad<sup>5</sup>.

En *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria*, la autora recrea la situación de un par de hermanas víctimas del ejército salvadoreño, representado por Raymundo, que personifica un aparato militar que intenta someter a la ciudadanía mediante la persecución, la intimidación, la violencia, la tortura y el asesinato. Por un lado está la violencia ejercida a Casio y Gonzalo, presuntos miembros de grupos insurgentes que intentan combatir el poder estatal, por otro está Toño, que representa al ciudadano que es víctima sin ser parte directa entre los bandos del conflicto y, por último, están Engracia y Susana, que son colocadas en medio de una situación de vulnerabilidad por su condición de género, su estrato social y su corta edad.

En la última obra *13703. El misterio de las utopías: tercer ensayo sobre la memoria*, se evoca el pasado como un sueño donde tres hermanos pequeños (dos hombres y una mujer) juegan en el campo y escuchan el ruido de unos helicópteros. Una bomba provoca que uno de los hermanos desaparezca. Esta situación se convierte en un trauma para la hermana y el hermano que sobreviven al incidente. En el presente de la obra, ambos han crecido, ella vive en El Salvador y él en EE.UU. Este último decide regresar a El Salvador para buscar a su hermano desaparecido, lo que a la hermana le provoca reticencia y temor al recordar el trauma del pasado. Al hablar de la *Trilogía de ensayos sobre la memoria* de Cerritos se puede decir que:

El proyecto nace de la convicción de que a través de la rememoración, o sea a través del atormentado proceso de recuperación y significación de la memoria, es posible rescatar el pasado, no solamente individual sino también colectivo, en función de la construcción del futuro. Esto no implica el desconocimiento, por parte de la autora, de las complejidades e incertidumbres de la memoria y de la historia, todo lo contrario. Los dramas son justamente “ensayos”, según la definición de la autora, o sea tres tentativas para acercarse al pasado, tres intentos de re-conocer los recuerdos para construir, desde el escenario, un posible

4 Valentina Ripa, “Esperando el amanecer con los personajes de Jorgelina Cerritos”, ponencia publicada en las actas del XXXVI Convegno Internazionale di Americanistica: “*Venimos de la noche y hacia la noche vamos*”, ed. Rosa María Grillo (Salerno/Milano: Oèdipus edizioni, 2015), 74.

5 Emanuela Jossa, «“¿Y qué pruebas tenemos ahora?”. *El Libro amarillo y 13703. El misterio de las utopías, tercer ensayo sobre la memoria* de Jorgelina Cerritos», *Orillas* (2019b), 460.



espacio de memoria y reconciliación. En la *Trilogía* la aproximación al pasado siempre es difícil y dolorosa, detenida por el miedo o el rechazo a recordar, debidos a la angustia o a la repulsión suscitados por los recuerdos<sup>6</sup>.

En el siguiente apartado se profundizará en el segundo ensayo de la trilogía, su relación con el contexto de la guerra civil salvadoreña y las repercusiones de esta en la memoria colectiva, ya que en El Salvador no hubo un proceso para condenar los crímenes de lesa humanidad ocurridos durante la guerra, por lo tanto, no hubo un proceso de restitución de lo ocurrido, ejemplo de lo anterior es la Ley de Amnistía General para la Consolidación de la Paz de 1993<sup>7</sup>.

### Se abre el telón del teatro del mundo: el escenario salvadoreño en Cerritos

La obra de teatro *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria*, comienza, al igual que las otras dos obras de la *Trilogía de los Ensayos sobre la memoria*, con palabras de Monseñor Oscar Arnulfo Romero —asesinado por órdenes de la Guardia Nacional salvadoreña el 24 de marzo de 1980—. Esto es angular en las tres piezas dramáticas de Cerritos, ya que desde el primer momento se presenta el tema del control biopolítico totalitario<sup>8</sup> ejercido en El Salvador durante el conflicto bélico que azotó al país.

La guerra civil en El Salvador se desarrolló entre los años de 1980 y 1991, llegó a su término con los Acuerdos de Paz de Chapultepec, firmados en México el 16 de enero de 1992. En el transcurso de los años en los que el país centroamericano vivió en guerra, se sufrieron asesinatos, torturas, desapariciones, violaciones y migraciones masivas hacia EE.UU. u otros países.

Las élites políticas y económicas, junto a las Fuerzas Armadas de El Salvador encontraron la oposición en los grupos populares —tanto urbanos como campesinos— con estructura militar, los cuales se agruparon bajo la denominación de Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional. El Salvador vivió un

6 Jossa, «¿Y qué pruebas tenemos ahora?», 459.

7 “[...] la Ley de Amnistía General para la Consolidación de la Paz, aprobada por el gobierno Cristiani en 1993, tan solo cinco días después de la publicación del informe *De la locura a la esperanza: la guerra de los doce años en El Salvador*, [es] un elemento determinante para la comprensión y la interpretación de las prácticas discursivas de la posguerra en este país. El olvido impuesto por el poder, bajo la forma de la amnistía, (que viene del griego ἀμνησία, o sea privación del recuerdo, pérdida de la memoria) ha creado un vacío, una falla. El cierre del pasado ha producido la legitimación de la dimensión opaca del olvido, pretendiendo resolver todos los conflictos en nombre de una reconciliación que encubre y a menudo hasta fortalece la inicua articulación de las relaciones de fuerza”. (Jossa 2019a, 100-01)

8 “Esta forma de biopolítica, desarrollada inicialmente por los fascistas italianos, adquirirá sus prácticas definitorias, como de sobra es conocido, durante el gobierno nazi en Alemania. En primer lugar, es preciso señalar la importancia que la *guerra*, como «condición misma de posibilidad de la política», adquirirá en las prácticas del régimen nacionalsocialista, y prácticas no sólo ya políticas, sino también económicas y sociales”. (Cayuela 2008, 41)

momento de crisis donde miles de asesinatos fueron perpetrados con impunidad<sup>9</sup>. Las clases sociales más vulnerables, las comunidades campesinas, las mujeres y la niñez fueron los grupos sociales más afectados por este escenario de violencia sistematizada. Como se señala en el siguiente fragmento:

La violencia fue una llamarada que avanzó por los campos de El Salvador; invadió las aldeas; copó los caminos; destruyó carreteras y puentes; arrasó las fuentes de energía y las redes trasmisoras (sic); llegó a las ciudades; penetró en las familias, en los recintos sagrados y en los centros educativos; golpeó a la justicia y a la administración pública la llenó de víctimas; señaló como enemigo a quienquiera que no aparecía en la lista de amigos. La violencia todo lo convertía en destrucción y muerte, porque tales son los propósitos de aquella ruptura de la plenitud tranquila que acompaña al imperio de la ley<sup>10</sup>.

Esta violencia perpetrada en El Salvador producto de la guerra civil afectó a un sinnúmero de mujeres y niñas, que además de su condición social vulnerable, debían enfrentar los peligros que representaba ser mujer en una sociedad tan convulsa, donde la impunidad y la falta de respeto a la vida humana provocó situaciones de violencia extrema. Se tiene registro de situaciones sufridas por la sociedad civil salvadoreña que se relacionan directamente con la violencia representada en el texto dramático de Cerritos. Para citar algunos hechos ocurridos durante la guerra civil y cómo han permeado en la narrativa salvadoreña, se puede recordar que:

Durante el primer año de guerra, el ejército y los paramilitares del batallón Atacatl masacraron a la población civil cerca del Río Sumpul, en la frontera con Honduras, provocando por lo menos 600 muertos. En 1981, en el norte del departamento de Morazán, los militares arrasaron ocho caseríos con un saldo de 1.725 muertos en tres días [...]. En 1982, en San Vicente, otro operativo apoyado por la Fuerza Aérea, realizó la masacre de 300 campesinos. Estas masacres ya durante la guerra se trasformaron (sic) en objeto de narración: era necesaria la voz de los pocos sobrevivientes para que se recordara la vida y la muerte de las aldeas que habían desaparecido. Desde el comienzo de la guerra, empezó el trabajo de la memoria en contra del olvido y de la negación. Hubo denuncias y testimonios de los sobrevivientes, como Pedro Chicas Romero y Rufina Amaya, sin resultados desde el punto de vista jurídico<sup>11</sup>.

9 “Cabe mencionar el asesinato de los dirigentes del Frente Democrático Revolucionario por un escuadrón de la muerte; la violación y asesinato de cuatro religiosas norteamericanas por la Guardia Nacional; el asesinato de la activista Marianela García; la masacre de los jesuitas en la UCA (Universidad Centroamericana ‘José Simeón Cañas’)” (Jossa 2019b, 458)

10 Comisión de la Verdad para El Salvador, *De la locura a la esperanza: La guerra de doce años en El Salvador: Informe de la Comisión de la Verdad para El Salvador* (San Salvador/Nueva York: Naciones Unidas, 1992-1993), 1.

11 Jossa, «“¿Y qué pruebas tenemos ahora?”...», 458.



Podría analizarse el conflicto bélico salvadoreño como lo que Giorgio Agamben denominó ‘estado de excepción’ (2004), ya que la guerra civil provocó una suspensión del derecho por parte del Estado en función de mantener el “orden social”. Es así que para el Estado cualquier individuo que se consideraba una amenaza potencial era desprovisto de sus derechos y era condenado por el “bien” de la comunidad. En palabras del filósofo italiano:

Entre los elementos que determinan la dificultad de definir el estado de excepción figura ciertamente la estrecha relación que este mantiene con la guerra civil, la insurrección y la resistencia. Puesto que la guerra civil es lo opuesto al estado normal, se sitúa en una situación de indiscernibilidad con respecto al estado de excepción, que es la respuesta inmediata del poder estatal a los conflictos internos más extremos<sup>12</sup>.

Habría que detenerse con especial atención en el tema de los derechos como inherentes a todos los seres humanos, ya que en realidad estos son disfrutados solo por aquellos seres que gozan de la ciudadanía y que encajan dentro de lo que Esposito denomina ‘dispositivo de la persona’, donde “[...] el concepto de persona no aparece como un simple concepto, sino como un auténtico dispositivo performativo, con una larga historia a sus espaldas, cuyo primer efecto es el de borrar su propia genealogía y, con ella, sus verdaderos efectos”<sup>13</sup>. Al ser una categoría que define con cualidades determinadas a los sujetos, deja de lado aquellos seres que no encajan dentro de los parámetros establecidos dentro del dispositivo. Así las cosas, “[...] es propio del dispositivo de la persona excluir y jerarquizar seres humanos (o seres vivos)”<sup>14</sup>.

En el texto de Cerritos, tanto los supuestos insurgentes, los civiles de clase baja y las mujeres, no forman parte del dispositivo de la persona, con lo que quedan desprovistos de sus derechos y son tratados como un virus que se debe erradicar para el bien de la comunidad según los centros hegemónicos del poder. Estos colectivos que se deben eliminar para que “no contaminen” al resto de la comunidad es a lo que se refiere Esposito cuando utiliza el concepto de la ‘tanatopolítica nazi’<sup>15</sup> sobre la comunidad judía durante la *Shoah* y se relaciona directamente con el ‘paradigma inmunitario’, el cual define de la siguiente manera:

12 Giorgio Agamben, *Estado de excepción: homo sacer II, 1* (Valencia: Pre-Textos, 2004), 10.

13 Roberto Esposito, “Capítulo 11: por una filosofía de lo impersonal” en *Comunidad, inmunidad y biopolítica* (Barcelona: Herder Editorial, 2009a), 193.

14 Laura Mireya Cardona Tamayo, “El cuerpo y la carne en la biopolítica de Roberto Esposito”, *Inciso* (2017): 88.

15 “Ahora bien, si es cierto que durante el nazismo la biopolítica mostró su más aterradora realización histórica —suponiendo, como acabamos de ver, que el dispositivo de poder activado en la Alemania nazi pueda ser considerado como una forma de «biopolítica»—, ello no debe asimilarse con el desarrollo más sofisticado de esta tecnología de poder. La tanatopolítica nazi no fue más que una deriva, más o menos azarosa, de las teorías bio-políticas precedentes, pero nunca una realización teleológica de las mismas”. (Cayuela 2008, 44)

Si se la reconduce a su raíz etimológica, la *immunitas* se revela como la forma negativa, o privativa, de la *communitas*: mientras *communitas* es la relación que, sometiendo a sus miembros a un compromiso o donación recíproca, pone en peligro su identidad individual, la *immunitas* es la condición de dispensa de esa obligación y, en consecuencia, de defensa contra sus efectos expropiadores<sup>16</sup>.

A partir de la suspensión del derecho y en función de “salvaguardar” la patria salvadoreña, Raymundo personifica la potestad del Estado de “[...] hacer *vivir* o *rechazar* hacia la muerte”<sup>17</sup>, con lo cual: “La vieja potencia de la muerte, en la cual se simbolizaba el poder soberano, se halla ahora cuidadosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida”<sup>18</sup>. Raymundo destaca el ‘biopoder’<sup>19</sup> que posee sobre todos los individuos, la normalización de la vida por parte de la ley en el siguiente fragmento:

A mí ningún maje me va a estar viendo la cara... Ya te lo había dicho, viene a ver a la Susana... si no decís nada vos también te vas a ir en la colada, vos y tu tata... de la Susana no hablemos, esa pendeja ya está fichada... ¿Qué, no vas a decir nada? ... Mirá, Engracia, yo a vos te he querido y te he querido bien, bien lo sabés, pero te lo dije un día, antes que a vos y a mi nana yo quiero a la Patria... Hablá, pues, defendete, danos la cabeza del Gonzalo y quizás hasta salvemos a tu hermana... si entra mi capitán ni por vos voy a poder hacer nada y vos bien sabés que él no perdona... decime, decime, mamaíta... ¡Qué putas, vos también te revolcás con guerrilleros!... ¿Conocé al Casio?, al Casio, sí, al profe... a él lo vieron un día de estos hablando con tu tata... le estaba pasando unas notas... y tu tata, en su oficio de cartero, ahí las anda llevando... ahoritita lo están esperando... sí, a él, a tu tata, mi chula... para ver qué es lo que anda cargando en su bolsón... ¿Por qué te aflige? A ver decime... ¿nada?... bueno entonces te sigo contando... Allá abajo me encontré al Casio, al profe ese, porque es el Profe de la escuela, ¿verdad?... Lo habían sacado de la escuela... yo creo que el lunes no van a haber clases... no sé... algo me dice... él tiene alumnos ya grandes y hay cipotas bien chulas también... ustedes con la Susana fueron alumnas de él ¿verdad?... por eso no decís nada, él les tiene terapiada la cabeza...<sup>20</sup>

En el caso de Raymundo —que personifica el poder del Estado salvadoreño—, se presenta la relación entre política y vida como una biopolítica negativa, donde se dará “[...] una dialéctica tanatopolítica destinada a condicionar la potenciación de la vida a la consumación cada vez más extendida de la muerte”<sup>21</sup>. Es así que:

16 Roberto Esposito, *Bíos: biopolítica y filosofía* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 81.

17 Michel Foucault, “El derecho de muerte y el poder sobre la vida” en *Historia de la sexualidad: I. La voluntad de saber* (Madrid: Siglo XXI, 1995), 167.

18 Foucault, “*El derecho...*”, 169.

19 “[...] el término «biopoder», o mejor, «biopoderes» designaría el conjunto de técnicas orientadas a multiplicar, controlar y alargar la vida [...]”. (Cayuela 2008, 36)

20 Jorgelina Cerritos, *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria* (San Salvador: Índole Editores, 2016), 67-8.

21 Esposito, *Bíos...*, 18.



[...] no se puede hablar de «vida» sin hablar de «muerte»; la administración sobre una de ellas, tiene relación directa sobre la administración de la otra. En consecuencia, no podemos separar la *biopolítica* de la *tanatopolítica*, y mucho menos de la *bioética*. La Biopolítica y la Tanatopolítica se entrelazan al administrar la vida y la muerte en una realidad escalofriante donde la técnica introduce el artificio más allá de lo natural<sup>22</sup>.

En la obra de Cerritos, Raymundo busca erradicar la amenaza latente de la insurrección mediante la extirpación de cualquier individuo que pueda considerarse una amenaza, pero esta forma de actuar termina por afectar a los miembros de la comunidad misma que él busca “proteger”, al replegar la violencia hacia dentro de esa comunidad en nombre de la cual él y el Estado actúan. Ninguno de los personajes escapa al control que ejerce el Estado a través de Raymundo. Es interesante ver como en el discurso de Raymundo se presenta al insurgente como un ser que está más allá de toda ley que lo proteja. Desprovisto de la categoría de persona amenaza a la comunidad, por lo tanto, se debe extirpar. Este tipo de denominación desde metáforas epidemiológicas es utilizada desde la tanatopolítica para reducir al individuo a algo que se debe erradicar: “Es conocido el repertorio epidemiológico que los ideólogos del Reich utilizaron para representar sus supuestos enemigos: ellos son, alternada y simultáneamente, «bacilos», «bacterias», «parásitos», «virus», «microbios»”<sup>23</sup>.

### **El tratamiento de la ciudadanía en *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria***

En el texto de Cerritos, Toño, Casio y Gonzalo se presentan como individuos con vidas despojadas de todo derecho debido a su supuesta militancia en contra del Estado. Al ser ciudadanos que han atentado contra el “bien común”, han pasado de ser miembros de la comunidad a ser una amenaza, por lo tanto, deben ser aniquilados. Sus asesinatos —al igual que los de Susana y Engracia— son ejecutados de manera impune por las fuerzas militares. Es por esta razón que los personajes denominados ‘Mujer grande’ y ‘Mujer pequeña’ —que representan a Engracia y Susana, respectivamente— buscan una restitución de la memoria y desean que sus restos sean localizados, ya que se encuentran en una fosa común donde su muerte, además de impune, es anónima.

Al presentarse Toño —el padre de Engracia y Susana— este porta unas alas. La escena es descrita de la siguiente manera: “Entra el Hombre Uniformado, ahora como Toño. Con su bolsón de cartero, avanza radiante. Unas alitas asoman en su

22 Abdénago Yate, Carlos Díaz, «De La “tanatopolítica” Hacia La Universalización De La Racionalidad Económica: “tanatoeconomía”», *Revista Colombiana De Bioética* (2015), 120.

23 Esposito, *Bios...*, 185.



espalda. Lleva los pantalones y las botas mojadas por haberse atravesado el río”<sup>24</sup>. El personaje pareciera hablar desde la inocencia de un niño; Toño se vincula a los grupos opositores por haber pedido ayuda a Casio para que le escribiera una carta a sus hijas, ya que él no sabe leer ni escribir. Se lee en el texto:

Yo nunca les bía escrito una carta, mijitas, porque ustedes bien saben que yo no sé ler ni escribir pero de repente mianimé a decirle al profesor que me escribiera estos renglones para ustedes. Yo bien veyo la cara de gusto que pone la gente cuando les llevo el correyo y cómo les saltan las lágrimas en los ojos cuando a puras penas leyen quién les manda la cartita. Nosotros nunca hemos sentido esa alegríya porque no tenemos naiden que nos escriba de ningún lado, ni su mama, ni mi mama, entonces por eso le pedí al profe que escribiera esta cartita por mí y me compré yo mesmo dos sellitos postales de la tienda sin que ustedes se fijaran<sup>25</sup>.

Es importante destacar que el actor que representa al ‘Hombre uniformado’ re-toma las voces de todos los personajes masculinos, incluido Raymundo, pero al tomar la voz de este pierde paulatinamente las alas, mientras que cuando toma la voz de Gonzalo niño, estas se hacen cada vez más grandes o el personaje se presenta remendándolas. Las alas remiten al título de la obra. Además, en varias ocasiones se presenta a los personajes como niños con deseos de estar en la montaña amarilla, un lugar que parece seguro y que se relaciona en el texto con los años de paz anteriores a los conflictos bélicos en El Salvador. En la niñez, los personajes poseen alas y revolotean, incluso al preguntar Susana y Engracia a Gonzalo por qué lleva alas él les contesta que porque es un pájaro<sup>26</sup>. También se podría relacionar el papel de los pájaros con lo que menciona Esposito acerca del concepto de lo animal, que define dentro de lo que denomina ‘tercera persona’ donde:

[...] el hombre se toma efectivamente tal, plenamente humano, sólo por contraposición con la naturaleza animal que le sirve de inevitable sostén. El animal que tiene dentro, del que nunca puede emanciparse por completo [...], tiende a la apropiación o a la efectuación de aquello que por instinto desea, a partir de su propia autoconservación, en tanto que el hombre está caracterizado por una falta originaria que nunca puede llenar, dado que su deseo es el de ser a su vez deseado, esto es, reconocido como valor absoluto, por su semejante<sup>27</sup>.

Incluso resulta relevante el hecho de que en la obra, sobre todo en las escenas de violencia, siempre se presentan pájaros en bandada graznando. Pareciera que Cerritos los propone como el signo que interpela al lector con respecto a la situación que vivió El Salvador y que aún hoy día no ha sido completamente reivindicada:

24 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 34.

25 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 35.

26 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 39.

27 Roberto Esposito, *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal* (Buenos Aires: Amorrortu, 2009b), 161.



“[...] las alas para acelerar la carrera, son los símbolos de la paradoja de la presencia de la ausencia, o sea del pasado del cual se tiene o se busca recuerdo”<sup>28</sup>. Hacia el final de la obra, la ‘Mujer alta’ responde a la pregunta de la ‘Mujer pequeña’ de a dónde ir de la siguiente manera:

A donde sea... donde estemos juntas y sepamos qué nos pasó aquel día en la tienda... con alas y sin alambradas, con el sol radiante y el brillo del agua, sin bandada de pájaros graznando... Con mamá, el Profe y mamá Toño... Con el olor a alcohol de sus rodillas... Con papá, sus alitas y su carta... jugando al revoloteo con Gonzalo...<sup>29</sup>

Con respecto a Casio ‘el Profe’, este también posee alas, pero al entrar en escena las doblará y las colocará bajo el brazo<sup>30</sup>. En la obra, nunca se vincula directamente a Casio con la resistencia, sin embargo, con solo el hecho de educar y advertir a los miembros de la comunidad acerca de la situación política del país es suficiente para que sea considerado una amenaza para el Estado y quiénes lo representan. Toño menciona las advertencias de Casio en una de sus intervenciones: “[...] el profe dice que aquí las cosas cada vez se van poniendo más feyas y que hay que tener precauciones, coma, a veces me da qué pensar, sobre todo cuando en las noches se oyen pasos corriendo y luego se oyen la balas, punto”<sup>31</sup>.

En los personajes de Toño, Casio y Gonzalo, el río es el lugar donde ellos consideran es posible que puedan escapar de la muerte, pero en realidad se convierte en el lugar donde el ejército pone fin a sus vidas. En un momento de la obra, Toño y Casio se presentan aunados, como víctimas mortales, de la siguiente manera: “El Profe y Toño en un solo cuerpo. El cuerpo escurre agua. Dos cabezas ensartadas en una estaca. Rodeándolas, los pájaros graznando”<sup>32</sup>. La ‘Mujer pequeña’ describe la escena de los asesinatos de Toño y Casio, donde se muestra una advertencia hacia los demás miembros de la comunidad: así acaban aquellos que osan desafiar la autoridad del Estado. Se lee en el texto:

Al profe lo vi por última vez cerca de la alambrada. No a él completo, a su cabeza. Chorrea. Chorrea y me miró con pena cuando vio que me llevaban. A los días me pasaron por la misma alambrada, ya no estaba solo. Otra cabeza lo acompañaba. Era mi papá. No le reconocí la cara por el puño de heridas infectadas, no se distinguía... pero del cogote le asomaba el pegue de las alas que por andar de cartero le habían salido en la espalda... Quise haberles dejado

28 Jossa, «De la “Audencia de los confines” a la ‘audiencia de los márgenes’. El teatro de la memoria de Jorgelina Cerritos», *Centroamericana* (2015), 87.

29 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 81-82.

30 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 40.

31 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 37.

32 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 44.

algo de comer pero solo me quedaba un pedazo de pan viejo que no les serviría de nada... Después... solo los pájaros graznando<sup>33</sup>.

Se puede ver un adoctrinamiento con miras a mantener a los demás miembros de la comunidad sujetos al poder estatal a través de la violencia infringida a Toño, Casio y cualquiera que sea considerado una amenaza ante la posibilidad de ser “fichado” como un insurgente, apelativo que inmediatamente interrumpe cualquier vínculo del individuo con la comunidad, despojándolo de su categoría de persona, al perder todos sus derechos, incluso su derecho a la vida. Los personajes son tratados desde su apresamiento por parte del ejército hasta su muerte como una ‘nuda vida, o ‘vida sagrada’, que se define de la siguiente manera:

Si llamamos nuda vida o vida sagrada a esta vida que constituye el contenido primero del poder soberano, disponemos también de un principio de respuesta a la interrogación benjaminiana sobre «el origen del dogma de la sacralidad de la vida». Sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte e insaclicable a la vez, es originariamente la vida incluida en el bando soberano, la contribución originaria de la soberanía. La sacralidad de la vida, que hoy se pretende hacer valer frente al poder soberano como un derecho humano fundamental en todos los sentidos, expresa, por el contrario, en su propio origen la sujeción de la vida a un poder de muerte, su irreparable exposición en la relación de abandono<sup>34</sup>.

En el texto de Cerritos, la vida de cada una de las víctimas, tratada ya fuera de la *communitas*, pasa a ser propiedad del Estado, que se ve en la obligación de inmunizar a la comunidad ante una amenaza de contagio potencial. En este caso, el virus a erradicar es la insurgencia, la disidencia, que amenaza con su resistencia al *statu quo* de la comunidad.

Ahora se analizará el caso de Gonzalo. Tres fueron los dispositivos de control de la vida que utilizó el nazismo: “la *normativización absoluta de la vida*, el *doble cierre del cuerpo* y la *supresión anticipada del nacimiento*”<sup>35</sup>. Raymundo detesta a Gonzalo porque cree que Engracia está enamorada de él. Al interrogar a Engracia y ver que no le facilita ninguna información relevante, la interpela de la siguiente manera:

A la gran puta, ya me estoy cansando, solo yo hablo... ¿me vas a contar dónde está la Susana con el Gonzalo?... decime hombre, si de todas maneras ellos ahorritita están gozando y a vos te va a ir mal... ¡Ay, mamita, si yo sé que por ese cerote es que nunca me hiciste caso!... ¡Pendeja!... Vos enculada y él pisando con

33 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 73.

34 Giorgio Agamben, *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-Textos, 1998), 109.

35 Esposito, *Bios...*, 21.



tu hermana... Decime, ¿dónde está la Susana y el Gonzalo? ¿dónde están?...  
¡La cagaste mamita, allá viene tu tata!<sup>36</sup>

A través de Gonzalo y la descripción de cómo acabaron sus restos, se da lugar al tercer dispositivo nazi que menciona Esposito. De una manera alegórica, se presenta el fin de Gonzalo —ligado al de Engracia—, como ‘la supresión anticipada del nacimiento’, donde el Estado erradicará la posibilidad de que surjan individuos que, como Gonzalo —o fruto de este—, puedan desafiarlo. Al preguntar la ‘Mujer pequeña’ a la ‘Mujer grande’ por la panza con la que la encontraron al ser asesinada —lo que podría hacer suponer al lector que Engracia se encontraba embarazada—, esta le responde: “¿La panza?... La panza es la cabeza de Gonzalo. Me la metieron después que lo encontraron”<sup>37</sup>.

Gonzalo es el personaje que, a través de la migración, desea poner fin a la situación de represión que vive como ciudadano salvadoreño. El personaje menciona que desea cambiar su realidad no solo por su futuro, sino al pensar en la vida que le esperaría a sus eventuales hijos en la patria salvadoreña. Él mismo le indica a Susana: “Loco estaría si no me fuera, sabiendo que las cosas van para peor y no hacer nada para cambiarlas para nuestros hijos, para nosotros, para vos... No te preocupés... En cuanto pueda me paso el río y vengo por vos”<sup>38</sup>. Si a Gonzalo se lo asocia a la insurgencia sin nada que lo vincule a la misma, más que el hecho de querer escapar a San Ignacio de la Frontera, a Casio solo lo vincula el hecho de que, cuando Susana le pregunta a Gonzalo a quién preguntar por él, este le contesta: “Al profe... A él preguntale por mí”<sup>39</sup>. Gonzalo representa a esos miles de salvadoreños que huyen de la violencia del país a través de la migración.

Raymundo, por su parte, busca erradicar la disidencia al aniquilar a los individuos aparentemente vinculados a ella y realiza un hecho que, a manera de burla cargada de odio, demuestra la imposibilidad de la continuación de la vida a través de los cuerpos masacrados de Engracia y Gonzalo. Se puede ver un vínculo etimológico en las palabras nacimiento y nación —que provienen de *natio* y *nascor*— y que une individuos con afinidades étnicas, sociales y religiosas<sup>40</sup>. Con respecto al control biopolítico del nacimiento se puede decir que: “Una vez identificado con la nación, el nacimiento sufría el mismo destino: como aquella, él también quedaba apresado en un nudo biopolítico que solo una muerte colectiva podía deshacer”<sup>41</sup>.

36 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 68.

37 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 77.

38 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 60.

39 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 61.

40 Esposito, *Bios...*, 272-73.

41 Esposito, *Bios...*, 275.

A través de la escena que describe el fin de Engracia y Gonzalo se puede ver el origen heteropatriarcal del poder. Raymundo desea dejar claro el control sobre la vida que posee: tanto de las vidas aniquiladas, como la supresión de las vidas potenciales que elimina con estas. La escena descrita representa el biopoder de la aniquilación de futuros insurgentes aún antes de que sean concebidos. También puede relacionarse con la espectacularización de la violencia patriarcal hacia el cuerpo femenino, feminizado o de la niñez donde:

[...] la crueldad se especializa como mensaje, porque en un imaginario arcaico no representan la posición del antagonista bélico sino del tercero «inocente» de las tareas de guerra. Es por eso que en ellos, como víctimas sacrificiales, se sella el pacto de complicidad en el poder y se espectaculariza su arbitrio exhibicionista<sup>42</sup>.

El Estado es un engranaje heteropatriarcal, que subyuga vidas en función de garantizar que su mecanismo se perpetúe. Cualquier anomalía en el sistema debe ser sometida o aniquilada, esto en función de salvaguardar el “orden” del sistema. Dentro de este poder heteropatriarcal la mujer se presenta no como un sujeto, sino como un objeto que debe garantizar y perpetuar el correcto funcionamiento del mecanismo social-estatal-patriarcal. En el siguiente apartado se verá como Cerritos, a través de Engracia y Susana, deja clara la vulnerabilidad de las mujeres ante un biopoder que se siente dueño del cuerpo de las mismas y que configura un “deber ser” de lo femenino que disemina por todas las esferas de lo social de una manera normalizada.

### **Sujeto-objeto femenino: Engracia y Susana como el deseo de la restitución de la memoria**

Una de las situaciones que hay que destacar con respecto a Engracia y Susana, además de su filiación, es que se construyen/destruyen como personajes a partir de la relación que poseen con Raymundo y Gonzalo, respectivamente. Raymundo se siente atraído por Engracia, sin embargo, esto no lo exonera de maltratarla, ya que la considera un objeto que le pertenece. Engracia describe a Raymundo de la siguiente manera:

El olor a alcohol me recuerda a Raymundo bailando conmigo en las fiestas del pueblo. De aquellas fiestas cuando me decía cositas al oído. De las otras fiestas cuando borracho me escupía la cara y por no dejarlo que me tocara me pegaba... El tiempo pasa... ¡Ay, Raymundo jodido, el tiempo cómo pasa!...<sup>43</sup>

El amor en Raymundo se presenta como posesión, cosifica a Engracia, la despersonaliza. En su manera de relacionarse con Engracia, personifica la violencia

42 Rita Laura Segato, “Introducción” en *La guerra contra las mujeres* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016), 22.

43 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 34.



heteropatriarcal que constituye las esferas públicas y privadas del poder. La violencia de género no es un hecho aislado que sufren algunas mujeres en sus núcleos familiares, sino que es un patrón que surge desde el poder político y económico, y que se ramifica y propaga en la cotidianidad de todo el entramado de lo social. Al respecto se debe destacar que:

Lo que enmascara la centralidad de las relaciones de género en la historia es precisamente el carácter binario de la estructura que torna la Esfera Pública englobante, totalizante, por encima de su otro residual: el dominio privado, personal; es decir, la relación entre vida política y vida extra-política. Ese binarismo determina la existencia de un universo cuyas verdades son dotadas de valor universal e interés general y cuya enunciación es imaginada como emanando de la figura masculina, y sus otros, concebidos como dotados de importancia particular, marginal, minoritaria<sup>44</sup>.

En el caso de Susana, ella se siente atraída por Gonzalo, que se presenta desde otro paradigma de masculinidad: él se relaciona con Susana como compañera, no como un objeto que le pertenece. Este paradigma representado por Gonzalo es violentado por el modelo patriarcal-machista encarnado en Raymundo, quien condena la relación de Susana y Gonzalo, ya que ve en ambos una amenaza al poder que le ha otorgado el Estado. Raymundo le habla de ambos a Engracia de la siguiente manera:

Y nunca te has preguntado... digo yo verdad... por qué te escondía mis cartas... vos quizás no te lo has preguntado... pero yo sí... yo sí sé... Porque ella se revuelca con guerrilleros... eso es... y qué, ¿a vos también te gustan los guerrilleros?... ¿no? Entonces vení, demostrámelo, sí, vení... Porque yo digo... A ella ya la cacharon viéndose a escondidas con un cerote, solo es cosa de tiempo, vas a ver... y que no me vaya a dar cuenta que vos también sos de esas... Dejate pues, dejate te digo, ¡puta con vos!, si ya casi sos mi mujer, dejate te digo, dejate pues ¿o qué, te vas a resistir a la Autoridad?...<sup>45</sup>

A través de lo que expresa Raymundo se ve un ejemplo de cómo el Estado, que representa lo público, penetra en lo privado de la vida de Susana y condiciona y ultraja los deseos de Engracia, a la que Raymundo intenta subyugar sometiéndola a tener relaciones sexuales con él sin su consentimiento, bajo la amenaza de que de no acceder, se resistiría a la autoridad, un acto que la condenaría a una penalización. Desde el inicio de la obra Cerritos quiere dejar en claro el lugar que es asignado a la mujer dentro del conflicto armado salvadoreño y, en general, dentro de la construcción de los Estados, cuya base es heteropatriarcal. La ‘Mujer alta’ inicia su intervención de la siguiente manera:

44 Segato, “Introducción”..., 23.

45 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 34.

Me gustaría que no lloraras... Me gustaría que no hubieras llorado nunca... Me gustaría que las mujeres no lloráramos. Que no lloráramos nunca... Si yo pudiera me secaría las lágrimas. Aunque las lágrimas no se miren, siempre estamos llorando... Entonces no sería de secar las lágrimas, sería de quitarnos esa sensación de llanto que nos ponen al nacer<sup>46</sup>.

Se evidencia la posición de subalternidad en la que viven las mujeres, sobre todo en situaciones de conflictos bélicos donde, como indica Segato, el poder se ensaña con ellas en función de dejar en claro los alcances que posee sobre la vida de los individuos. Se puede ver entonces que la violencia hacia las mujeres es pilar en la construcción de los estados, los cuales poseen toda una plataforma de divulgación y mantenimiento de su ‘pedagogía patriarcal’<sup>47</sup>. La ‘Mujer alta’ describe la constante dosis de violencia que día a día acompaña a las mujeres, que son construidas por el poder desde una perspectiva de vulnerabilidad: “Si estamos alegres, si estamos tristes, si tenemos miedo, si tiembla, si nos roban, si nos dejan, si nos gritan, si se nos muere un hijo, si atropellan al perro, llanto, llanto, llanto...”<sup>48</sup>.

La ‘Mujer alta’ posteriormente indica una cierta reticencia a esta condición, ya que menciona que: “Desde lo que pasó en la tienda si tengo ganas de llorar me aguanto, y si me traiciona el ojo malo que tengo y se me salen las lágrimas, rápido me las seco con la manga para no darle chance a la chorrera de agua [...]”<sup>49</sup>. A través de los diálogos entre la ‘Mujer alta’ y la ‘Mujer pequeña’ surgen algunas incógnitas en el lector: ¿qué pasó en la tienda? ¿Desde dónde hablan este par de mujeres que parecen representar a Engracia y Susana y qué representan? Se sabe más adelante de la obra que es en la tienda donde Engracia es asesinada. Ella describe el momento previo a su muerte, donde además se desata la persecución a Toño y Susana en el siguiente fragmento:

Mi papá venía para leernos una carta. Yo gritaba para que no entrara... sabía que de esa nadie se salvaba... Alcancé a quitarle el arma a Raymundo y le saqué un disparo... tal vez así mi papá se asustaba y no entraba... En el ajeteo se me desbarató la trenza tan bonita que esa mañana me había hecho. Él me agarró del pelo, me arrastró a la calle y me llevó bien lejos... Cuando me tenía trincada alcancé a ver que vos venías de regreso [Susana], del monte, temprano... oí el grito de Raymundo para que te agarraran y vi que saliste corriendo... Allá va la venada, fue mi pensamiento... A él [Toño], con todo y carta, también se lo llevaron... Unos días me tuvieron en una enfermería sucia, estaba monstrea decían, toda morada... después desaparecí...<sup>50</sup>

46 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 14.

47 Segato, “Introducción”..., 16.

48 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 14.

49 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 15-16.

50 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 72-73.



Aquí entra un término vital para entender los totalitarismos latinoamericanos: ‘los desaparecidos’, concepto que fue usado de manera siniestra por Jorge Rafael Videla (1925-2013) ante la pregunta de un periodista en una conferencia de prensa sobre DDHH en la Argentina del año 1979. El dictador dice enfáticamente en su respuesta:

Frente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita. Si el hombre apareciera tendría un tratamiento X y si la aparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tiene un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está... ni muerto ni vivo, está desaparecido<sup>51</sup>.

Más adelante, en la obra de Cerritos, se verá cómo Engracia y Susana — ‘Mujer alta’ y ‘Mujer pequeña’ —, hablan desde una condición de espectralidad, ya que ambas fueron asesinadas y se encuentran desaparecidas. Es así que Cerritos utiliza esta condición para dar voz a las víctimas de la violencia de Estado durante la guerra civil salvadoreña. Al hablar del tema del espectro se puede mencionar que:

El espectro más bien se convierte en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición misma como reaparición de lo desaparecido<sup>52</sup>.

El espectro de Engracia busca mantener viva la memoria de lo sucedido, esto lo hace al denunciar el pasado y al manifestar un deseo de restitución que le permita no pasar al olvido. Los personajes hablan de situaciones con un alto grado de violencia, donde manifiestan miedo: barrigas abiertas, estacas, toques de queda, desaparecidos, decapitados<sup>53</sup>. La ‘Mujer alta’ describe su situación de desaparecida de la siguiente manera: “La muerte es la muerte, es parte de la vida, no es la nada. La muerte es natural, no la nada”<sup>54</sup>. A lo que la ‘Mujer pequeña’ responde: “Yo así estoy bien. Ni vida ni muerte. No quiero saber”<sup>55</sup>. Se podría pensar que la actitud del espectro de Susana representa ese temor a desentrañar el pasado, a denunciar los acontecimientos que habitan la memoria colectiva que no han sido denunciados y que afectan el presente y el futuro de una sociedad con un pasado que interpelar y unas víctimas que restituir, como es el caso salvadoreño. En diálogo con lo anterior se puede añadir que:

51 Infobae “Videla y su histórica explicación sobre los desaparecidos”, Diario digital Infobae, <https://www.infobae.com/2013/05/17/711088-videla-y-su-historica-explicacion-los-desaparecidos/> (consultada el 1 de enero de 2021).

52 Jacques Derrida, *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (Madrid: Editorial Trotta, 2012), 20.

53 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 22-3.

54 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 28.

55 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 28.



La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino solo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, como la tierra viene a ser el medio de las viejas ciudades sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo como se revuelve y se esparce la tierra. Los «contenidos» no son sino esas capas que solo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su anterior contexto, son joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista<sup>56</sup>.

La montaña amarilla de la que se habla constantemente en el texto, Engracia la describe como ese lugar deseable donde la restitución de la memoria es posible: “¡Esta montaña amarilla, amarilla, hasta donde llega la mirada y la memoria!... ¡Aquí nunca nos va a pasar nada!”<sup>57</sup>. Susana destaca que ha ido a la montaña porque desea encontrarse y poder morir<sup>58</sup>, ya que sus restos se encuentran en una fosa común sin enterrar. Los espectros de Susana y Engracia describen cómo terminaron sus cuerpos en la siguiente escena:

#### MUJER PEQUEÑA

...regada entre otros cuerpos amontonados... estoy recostada sobre un montón de piedras que raspan los huesos, como cascajos que le llaman... huele feo y hay moscas... no las veo... porque me sacaron los ojos para que tampoco viera a Gonzalo... pero las siento y las oigo... también estoy regada en una zanja, sobre mí hay otros cuerpos... hay dedos, orejas, bocas de niños asustados, hasta un par de testículos, creo... Lo bueno es que hasta donde estoy llegan el olor de los eucaliptos que crecieron con nosotras en la montaña, y los recuerdos... Nuestra montaña amarilla, amarilla, amarilla, hasta donde llega la mirada... ¿Y vos?

#### MUJER ALTA

En una quebrada... con la cabeza de Gonzalo en las entrañas...<sup>59</sup>

En un momento a la mitad de la obra, donde las mujeres hablan del asesinato de Osama Bin Laden por parte del ejército de EE.UU., destacan que fue enterrado en el mar “[p]or una cuestión de dignidad”<sup>60</sup>. Al debatir acerca de si es necesaria la tierra para enterrar un cuerpo, la ‘Mujer alta’ argumenta que: “En todo caso, en la tierra o en el mar es mejor que al aire libre”<sup>61</sup>. Lo que, al terminar de leer la obra, se entiende como una clara referencia al destino que tuvieron los restos de ambas.

56 Walter Benjamin, “Excavar y recordar” en *Imágenes que piensan* (Madrid: Abada Editores. 2012), 140-1.

57 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 30.

58 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 81.

59 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 79.

60 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 48.

61 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 48.



Cerritos presenta la historia de El Salvador como una ‘llaga abierta’, donde “[e]s importante señalar que en el país más pequeño de Centroamérica se calcula que aún existen ocho mil desaparecidos producto de la guerra”<sup>62</sup>. Cuando se habla del espectro es necesario deconstruirlo, lo que provocará que el primer proceso a enfrentar sea el duelo:

El duelo consiste siempre en ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos. [...] Es necesario saber. Es *preciso* saberlo. Ahora bien, saber es saber *quién* y *dónde*, de quién es propiamente el cuerpo y cuál es su lugar —ya que debe permanecer en su lugar—. En lugar seguro<sup>63</sup>.

Engracia y Susana desean ser recordadas, pero para ser recordadas primero deben ser buscadas, lloradas y enterradas. No es posible una restitución de la memoria si nadie se involucra en un proceso de duelo ante las víctimas de la violencia estatal salvadoreña. La ‘Mujer alta’ interpela a la ‘Mujer pequeña’ indicándole que “[n]unca vamos a encontrarlos porque no hay nadie que nos ande buscando... solo nosotras”<sup>64</sup>. Ambas mujeres desean recuperar su identidad a través de la sepultura, único medio por el que será posible dejar de engrosar las listas de desaparecidos por la guerra civil salvadoreña. La ‘Mujer pequeña’ lo deja en claro: “Yo quiero la muerte, Engracia... el sepulcro, la tumba, la lápida... aunque sea una cruz maltrecha en la carretera con una coronita de flores... quiero aunque sea el fondo del agua... No quiero la nada...”<sup>65</sup>.

Cerritos es enfática al final de la obra en su denuncia ante la falta de restitución de la memoria en El Salvador. La ‘Mujer pequeña’ afirma: “Porque no hay nadie que nos ande buscando”<sup>66</sup>, que pareciera llega al lector como una exclamación desde la resignación. Sin embargo, posteriormente la ‘Mujer alta’ convierte esta afirmación en una pregunta: “¿Por qué no hay nadie que nos ande buscando?”<sup>67</sup>, con lo que la frase deja de ser una afirmación pasiva y se vuelve una interpelación activa que busca generar preguntas acerca de lo sucedido en El Salvador, con lo que pretende despertar el interés por una parte del pasado salvadoreño que la historia se encargó de silenciar. Con respecto al proceso de restitución de la memoria aún pendiente en El Salvador, la autora indica que:

Verdad, memoria e historia se conjugan en este texto a través de tres personajes extraviados en el devenir de los tiempos de El Salvador, una pequeña comarca

62 David Rocha Cortez, «El teatro como topografía del pasado: “ensayos sobre la memoria” de Jorgelina Cerritos», en *13703 El misterio de las utopías: tercer ensayo sobre la memoria*, texto dramático de Jorgelina Cerritos (San Salvador: Índole Editores, 2017), 12-3.

63 Derrida, *Espectros de Marx...*, 23.

64 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 81.

65 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 80.

66 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 82.

67 Cerritos, *Bandada de pájaros...*, 83.

centroamericana, o de cualquier otra nación del mundo que aún se encuentre con una audiencia histórica pendiente, para encontrar las luces de su propia verdad, y poder asumir, por dura que sea, su propia identidad<sup>68</sup>.

La construcción de la memoria y el silenciamiento que produce la historia —que se construye a partir del discurso de los vencedores—, se presenta en el texto de Cerritos para dar voz a los vencidos de la guerra civil salvadoreña, aquellos que fueron olvidados por una historia oficial que los reduce al término de ‘desaparecidos’.

## Conclusiones

El lugar de la memoria es vital en la producción de Cerritos, donde a través de la escritura se busca restituir parcialmente la voz de los vencidos, las miles de víctimas de la violencia de Estado en El Salvador. Según Esposito, que cita a Maurice Blanchot: “[...] sólo la escritura, rompiendo la relación de interlocución que en la palabra dialógica vincula la primera y la segunda persona, abre una vertiente hacia lo impersonal”<sup>69</sup>. Lo impersonal entendido, según Simone Weil, como aquel orden que trasciende a la persona como paradigma normativo, donde el derecho, que se muestra selectivo y excluyente, es reemplazado por la justicia, entendida como algo de todos y para todos<sup>70</sup>.

Existe una relación fundamental en la trilogía de Cerritos entre la historia, la memoria y la verdad. El ejercicio de la memoria debe lograr un contradiscurso ante la historia oficial que permita no olvidar lo sucedido durante la guerra civil salvadoreña. Como símbolo de lo anterior, en *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria* (2016), se presenta la ausencia de la tumba para las víctimas, ya que: “Los cadáveres insepultos, las fosas comunes, los desaparecidos sirvieron para alimentar el olvido y el desconocimiento de los cuerpos de las víctimas”<sup>71</sup>.

Es la escritura el medio donde se da la posibilidad de buscar justicia. Es en la puesta en escena donde Cerritos genera un espacio que, no por ser ficcional, interpela menos al espectador. Tadeusz Kantor afirmaba que el teatro había “[...] producido equivalentes artificiales de la vida, más vivos que la vida misma porque eran capaces de amoldarse a la abstracción del espacio y del tiempo, y, por eso, [eran] capaces de alcanzar la unidad absoluta”<sup>72</sup>. Jorgelina Cerritos genera un texto dramático donde el pasado se reconstruye a través del presente, con intenciones de que el olvido no restrinja la restitución de la memoria salvadoreña.

68 Jorgelina Cerritos, *La audiencia de los confines: primer ensayo sobre la memoria* (San Salvador: Índole Editores, 2014), 9.

69 Esposito, *Bios...*, 201.

70 Esposito, *Bios...*, 200.

71 Jossa, «Re-presentar la memoria...», 110.

72 Tadeusz Kantor, “Teatro de la muerte” en *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)* (Barcelona: Alba, 2010), 126.



## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.
- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción: homo sacer II, 1*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Benjamin, Walter. 2012. Excavar y recordar. En *Imágenes que piensan*, 140-41. Madrid: Abada Editores.
- Cardona Tamayo, Laura Mireya. «El cuerpo y la carne en la biopolítica de Roberto Esposito». En *Inciso* 19, No. 1 (2017): 82-94.
- Cayuela Sánchez, Salvador. «¿Biopolítica o Tanatopolítica? Una defensa de la discontinuidad histórica». *Daimon Revista Internacional De Filosofía*, No. 43 (2008): 33-49.
- Cerritos, Jorgelina. *La audiencia de los confines: primer ensayo sobre la memoria*. San Salvador: Índole Editores, 2014.
- Cerritos, Jorgelina. *Bandada de pájaros: segundo ensayo sobre la memoria*. San Salvador: Índole Editores, 2016.
- Cerritos, Jorgelina. *13703. El misterio de las utopías: tercer ensayo sobre la memoria*. San Salvador: Índole Editores, 2017.
- Comisión de la Verdad para El Salvador. *De la locura a la esperanza: La guerra de doce años en El Salvador: Informe de la Comisión de la Verdad para El Salvador*. San Salvador/Nueva York: Naciones Unidas, 1992-1993.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 2012.
- Esposito, Roberto. *Bíos: biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Esposito, Roberto. 2009a. Capítulo 11: por una filosofía de lo impersonal. En *Comunidad, inmunidad y biopolítica*, 189-204. Barcelona: Herder Editorial.
- Esposito, Roberto. *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009b.
- Foucault, Michel. 1995. El derecho de muerte y el poder sobre la vida. En *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*, 161-94. Madrid: Siglo XXI.
- Infobae. Videla y su histórica explicación sobre los desaparecidos. Diario digital Infobae, <https://www.infobae.com/2013/05/17/711088-videla-y-su-historica-explicacion-los-desaparecidos/> (consultada el 1 de enero de 2021).



- Jossa, Emanuela. «De la “Audencia de los confines” a la ‘audiencia de los márgenes’. El teatro de la memoria de Jorgelina Cerritos». *Centroamericana*, No. 25.1 (2015): 71-96.
- Jossa, Emanuela. “Re-presentar la memoria: Regina José Galindo, Claudia Hernández, Jorgelina Cerritos”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, No. 38 (2019a): 98-112.
- Jossa, Emanuela. «“¿Y qué pruebas tenemos ahora?”. *El Libro amarillo y 13703. El misterio de las utopías, tercer ensayo sobre la memoria de Jorgelina Cerritos*». *Orillas*, No. 8 (2019b): 455-68.
- Kantor, Tadeusz. 2010. Teatro de la muerte. En *Teatro de la muerte y otros ensayos (1944-1986)*, 123-37. Barcelona: Alba.
- Ripa, Valentina. 2015. Esperando el amanecer con los personajes de Jorgelina Cerritos. Ponencia publicada en las actas del XXXVI Convegno Internazionale di Americanistica: “*Venimos de la noche y hacia la noche vamos*”, ed. Rosa María Grillo. Salerno/Milano: Oèdipus edizioni: 65-88.
- Rocha Cortez, David. «El teatro como topografía del pasado: “ensayos sobre la memoria” de Jorgelina Cerritos». En *13703 El misterio de las utopías: tercer ensayo sobre la memoria*, 7-16. Texto dramático de Jorgelina Cerritos. San Salvador: Índole Editores, 2017.
- Segato, Rita Laura. 2016. Introducción. En *La guerra contra las mujeres*, 15-32. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Suleiman, Susan Rubin. “The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust”. *American Imago* 59, No. 3 (2002): 277-95.
- Yate Arévalo, Abdénago, Díaz Rodríguez, Carlos. «De La “tanatopolítica” Hacia La Universalización De La Racionalidad Económica: “tanatoeconomía”». *Revista Colombiana De Bioética* 10, No. 1 (2015): 117-33







**Matías Nahuel  
Oberlin Molina**

*Universidad de  
Buenos Aires  
Argentina*

## El poeta, el exilio de la *polis* y la *reterritorialización* de la literatura. Una lectura benjaminiana de *Taberna y otros lugares* de Roque Dalton<sup>1</sup>

The poet, the exile of the *polis* and the *reterritorialization* of literature. A Benjaminian reading of *Taberna y otros lugares* de Roque Dalton

### RESUMEN

En el presente ensayo se propone una lectura de la obra *Taberna y otros lugares* (1969) de Roque Dalton. Se considera que es oportuno pensar la figura del poeta salvadoreño a la luz, no simplemente de los exilios políticos, sino también de la privación (en términos genéricos) de la figura del poeta de sus antiguas funciones en –lo que Ángel Rama denominó– la ciudad letrada. La *ciudad modernizada* (Rama, 1984) expulsó al poeta de su lugar privilegiado, lo que provoca un trauma y una búsqueda novedosa. En ese contexto, el poeta redefine su voz y la literatura sufre una *reterritorialización*, es decir, redefine sus márgenes. En América Latina, el problema fue abordado por José Martí que incluso propuso nuevos desafíos a la disciplina (como el problema de la identidad latinoamericana). Se cree que *Taberna y otros lugares* (1969) retoma estas búsquedas y se arriesga la hipótesis

1 Este artículo no hubiera sido posible sin los colegas Enrique Schmukler, Clara Chevalier, Ricardo Roque Baldovinos, Ramiro Manduca y Esteban Chiaradía. A ellos agradezco la atenta lectura, los lúcidos comentarios, parte de la bibliografía y la inspiración para realizar este trabajo.



de que, al redefinir su campo, la obra de Dalton puede ser leída no solo en clave literaria, sino también historiográfica desde una mirada benjaminiana.

**Palabras clave:** Roque Dalton, historiografía, Walter Benjamin, modernidad, estudios culturales

#### ABSTRACT

In this essay we propose a reading of Roque Dalton's work *Taberna and other places* (1969). We consider that it is appropriate to think about the figure of the Salvadoran poet in the light, not simply of political exiles, but also of the deprivation (in generic terms) of the figure of the poet from his former functions in –what Ángel Rama called– the *city literate*. The *modernized city* (Rama, 1984) expelled the poet from his privileged place, causing a trauma and a novel search. In this context, the poet appears redefining his voice and literature undergoes a *reterritorialization*, that is, it redefines its margins. In Latin America, the problem was tackled by José Martí, who even proposed new challenges to the discipline (such as the problem of Latin American identity). In particular, we believe that *Taberna and other places* (1969) takes up these searches and we risk as a hypothesis that, by redefining his field, Dalton's work can be read not only literary, but also historiographical from a Benjaminian perspective.

**Keywords:** Roque Dalton, historiography, Walter Benjamin, modernity, cultural studies

### La bohemia y la modernidad: la *autonomización* de la literatura

Cuando las campanas sonaron anunciando el cambio de siglo, para la vieja elite europea solo quedaban las huellas de un pasado glorioso, y en la anónima multitud flotaba la melancolía de un pretérito bucólico. Un personaje, testigo privilegiado de las viejas sociedades, quedaba parado en el umbral: el poeta. A lo largo de gran parte del siglo XIX, como indica Alain Badiou, el poeta había cumplido un rol orientador: “Durante toda una parte del siglo XIX tiene vigencia la función del *poeta guía*<sup>2</sup>, cuando el absoluto del arte orienta a los pueblos en el tiempo. Hugo es su arquetipo francés y Whitman lo es en Estados Unidos”<sup>3</sup>.

El largo siglo XIX tuvo a la máquina y a la fábrica como escenografía de un nuevo reparto de lo sensible<sup>4</sup>. Amputado de su papel en la organización de los nacientes estados nacionales, el poeta de la modernidad se convirtió en una figura gris, un exiliado. La bohemia como estilo de vida y su prosa errante y melancólica eran marcas del trauma de lo que Rubén Darío denominó “la pérdida del reino”<sup>5</sup>. De esta manera, el poeta en el umbral, en la frontera entre lo que moría y lo que nacía, ocupó el lugar del “protector, en la lengua, de una apertura olvidada”;

2 La bastardilla es nuestra.

3 Alain Badiou, *El siglo* (Buenos Aires: Manantial, 2011), 36.

4 El francés Jacques Ranciere utiliza esa expresión de la siguiente manera: “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas”. Jacques Ranciere, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Santiago: LOM, 2009), 9.

5 Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (Venezuela: Fundación Editorial el perro y la rana, 2009), 46.



como “custodio de lo abierto” garantizó que la palabra mantuviera la capacidad de nombrar, lo que preserva el pensamiento perdido<sup>6</sup>. La incomodidad fue, por lo tanto, característica de esta nueva ubicación del poeta en el umbral. La ciudad en vías de modernización fue el escenario de una tensa posición para el poeta: “una ciudad en transición que es a la vez telón de fondo y substancia misma del yo, las dos obras conjugan al percibidor con lo percibido, al paseante con el espacio de su paseo, en una compartida, irritada tensión”<sup>7</sup>.

Quizás el mejor ejemplo haya sido la figura de Charles Baudelaire (1821-1867), poeta en el esplendor del capitalismo de la modernidad europea. Baudelaire se sacudió de encima los temas del romanticismo y fue al decir de Walter Benjamin “a hacer botánica al asfalto”<sup>8</sup>. La *flânerie*, hábito del *flâneur* (el paseante), se convirtió en la costumbre del poeta, que se enfrentaba al novedoso fenómeno del capitalismo, las ciudades y la multitud<sup>9</sup>. Uno de los primeros núcleos creativos de Baudelaire, como describe Benjamin<sup>10</sup> fue *le culte de la blague*, el culto de la broma, estilo que lo caracterizó y que le permitió al mismo tiempo hundirse y alejarse de la multitud en un solo acto: “Baudelaire se convierte en cómplice de la multitud y casi en el mismo instante se aparta de ella. Se mezcla largamente con ella para convertirla fulminantemente en nada mediante una mirada de desprecio”<sup>11</sup>.

La orilla de las nuevas sociedades encontró y confundió las siluetas del poeta y del *putschista* (el agitador profesional), ambas figuras pertenecientes a la capa social de la bohemia. Louis-Auguste Blanqui (1805-1881) fue el arquetipo del revolucionario, capaz de conducir los procesos históricos a la crisis sistémica desde donde solamente quedaba una salida: la insurrección armada. El poeta y el *putschista* compartieron, pues, en los márgenes de la ciudad modernizada, la visión crítica de la sociedad. Ambos obtenían su fuerza del escenario de catástrofe, que en vez de inmovilizarlos los hacía “mantenerse en la inmanencia del desastre, (...) de permanecer (con calma) cuando todo alrededor se desmorona”<sup>12</sup>.

Parado en el umbral de la *ciudad modernizada*<sup>13</sup>, el poeta deambulaba buscando su nuevo rol, entremezclado con el *putschista*. Tras el trauma de la pérdida del

6 Badiou, *El siglo*, 37.

7 Sylvia Molloy, “Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”, *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* 8 (1999): 17.

8 Walter Benjamin, *Iluminaciones II* (España: Tauro Ediciones, 1972), 50.

9 Luis Alvarenga, *Roque Dalton: la radicalización de las vanguardias* (El Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2011), 141.

10 Benjamin, *Iluminaciones II*, 26.

11 Walter Benjamin, *Ensayos escogidos* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010), 29.

12 Santiago Roggerone, “De poesía y barricadas. Walter Benjamin: lector de Baudelaire, lector de Blanqui” (ponencia presentada en el “III Seminario Internacional Políticas de la Memoria”, Buenos Aires, 28 al 30 de octubre, 2010), 7.

13 Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1984).



reino, apareció la dificultad de encontrar la voz. Si la *voz media* fue para Hayden White (y retomado por Dominick Lackapra) la indicada para “escribir el trauma”<sup>14</sup>, *el poeta de las ciudades modernizadas necesitó definir su territorio, la voz para expresar su trauma, una que fuera capaz de enunciar la crisis, un estilo propio y novedoso*<sup>15</sup>. Se podría hacer aquí una disquisición: en términos de Eduardo Grüner<sup>16</sup>, mientras el trauma en White es el producto de la modernidad en su cara más “oscura”, el trauma del poeta ante la ciudad modernizada es producido por las “luces”. Sin embargo, en ambos casos la modernidad está signada por el trauma. *Retomando lo expuesto, el proceso modernizador empujó al poeta a buscar su rol y su voz en los márgenes.*

### **El exilio del poeta en América Latina: la *reterritorialización* de la literatura y la *modernización desigual***

En América Latina la ciudad letrada encontró -en la seductora pluma del poeta- la manera de fundar la nacionalidad, tomando los productos culturales de la oralidad rural. La irrupción de la ciudad modernizada generó un movimiento similar, estableciendo el relato que unificaba la identificación de los ciudadanos: “la escritura construyó las raíces, diseñó la identificación”<sup>17</sup>.

El cambio arrollador de fines del siglo XIX, bajo el influjo del progreso, provocó un “desmembramiento” que decantó en una división del trabajo intelectual<sup>18</sup>. Los escritores finiseculares indagaron en este desplazamiento del poeta: ¿Cuál era el rol de las letras en un mundo orientado a la productividad? Julio Ramos comenta al respecto la reflexión del cubano José Martí en el prólogo al *Poema del Niágara*, de Juan Antonio Pérez Bonalde: “(...) configura una de las primeras reflexiones latinoamericanas sobre la relación problemática entre la literatura y el poder en la modernidad. ¿De qué otro modo podía ser -si no menor y fragmentaria- una reflexión sobre el flujo, sobre la temporalidad vertiginosa que para el propio Martí distingue la vida moderna?”<sup>19</sup>.

El prólogo de Martí evidenciaba el problema de la producción de textos literarios en una sociedad modernizada e inestable que ponía en jaque la autoridad social de la escritura. Las inquietudes del poeta, por lo tanto, estaban teñidas de la nostalgia de la crisis del sistema cultural, que hasta ese momento le había garantizado a la literatura un lugar en la organización de las sociedades<sup>20</sup>.

14 Dominick Lackapra, *Escribir la historia, escribir el trauma* (Buenos Aires: Visión, 2005).

15 Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 51.

16 Eduardo Grüner, *La oscuridad y las luces* (Buenos Aires: EDHASA, 2010).

17 Rama, *La ciudad letrada*, 77.

18 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 53.

19 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 47.

20 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 48-9.

La privatización de la práctica literaria -al desarticularse las estructuras del espacio público con la modernidad- hundió al poeta en lo que Martí denominaba la “nostalgia de la hazaña”<sup>21</sup>. Esa mirada nostálgica da cuenta de un duelo, pero no un duelo paralizador sino que, como indica Enzo Traverso, necesita ser redimido y se coloca como resistencia a los flujos de la modernización: “En este caso —como lo ha señalado con pertinencia Slavoj Žižek—, la melancolía es la identificación con una *falta* más que con una *pérdida*”<sup>22</sup>. Es una nostalgia fecunda, una nostalgia histórica en los términos en que Walter Benjamin comprende a la historia: un paisaje de ruinas que buscan ser redimidas. Es decir, una nostalgia histórica basada en *imágenes dialécticas*, imágenes que relampaguean “en el ahora de lo reconocible” pero que solo podrán salvarse en la percepción de lo perdido insalvablemente: “La imagen dialéctica relaciona la energía del pasado —condensada en una imagen, en un objeto, etc.— con el presente —para transformar el presente en ‘tiempo revolucionario’”<sup>23</sup>.

Retomando, la literatura moderna se alza, “se constituye y prolifera, paradójicamente, anunciando su muerte y denunciando la crisis de la modernidad”<sup>24</sup>. La nostalgia del poeta de la modernidad es la operación de rescate de la imagen dialéctica. Se ubica en ese punto de cruce entre la memoria y el sueño de una sociedad redimida.

El prólogo de Martí buscaba problematizar la relación entre el Estado y la literatura: tanto como consecuencia del proceso modernizador, así como precondition para la autonomización de las letras<sup>25</sup>. En el umbral entre ambas sociedades se perfilaba la nueva función del poeta que se presentaba como *resistencia* a las oleadas modernizadoras. En el nuevo reparto de lo sensible la literatura dirigía su mirada hacia la tempestad, que se presentaba más atractiva que la locomotora.

Aparece entonces un problema, la *reterritorialización* de la literatura es fragmentaria, producto de la desaparición del sistema tradicional de las letras y de la heterogeneidad de la multiplicidad de roles y de discursos que tiene que asumir el poeta especializado en América Latina. La *reterritorialización* surge de las astillas del quiebre de esos grandes relatos, pronunciados desde la atalaya de la ciudad letrada. El ensayo *Nuestra América* (1891) de José Martí es un ejemplo de cómo la literatura encuentra una voz particular para nombrar lo nuevo y “se postula como la única hermenéutica capaz de resolver los enigmas de la identidad latinoamericana”<sup>26</sup>. La *reterritorialización* de la literatura a partir del exilio de la

21 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 50.

22 Enzo Traverso, *Melancolía de Izquierda. Después de las utopías* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019), 79.

23 Alvarenga, *Roque Dalton: la radicalización de las vanguardias*, 142.

24 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 51.

25 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 49.

26 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 60.



*polis* encuentra en *Nuestra América* (1961) uno de los intentos más acabados: “Martí solía decir que no habría literatura hasta que no existiese América Latina. Si la identidad no es desde siempre un dato externo al discurso que la nombra (...) acaso hoy podríamos decir, recordando a Martí, que no habría Latinoamérica hasta que no hubiese un discurso autorizado para nombrarla. La literatura cargaría con el enorme y a veces imponente peso de esa *representatividad*”<sup>27</sup>.

Sin embargo, el territorio latinoamericano, si bien podía conformar una unidad identitaria, estaba muy lejos de conformar una unidad político-económica. La modernización, como plantea Ramos, es una modernización desigual y, por lo tanto, sus consecuencias no fueron sincrónicas. Las letras no se encontraron con las “bases institucionales que pudieron haber garantizado su autonomía”<sup>28</sup>.

La modernización desigual puede observarse en varios planos. Por ejemplo, en términos urbanísticos modificó los paisajes de las ciudades a partir de las migraciones internas, desbordando las planificaciones que por lo general venían sosteniéndose desde las fundaciones, presentando una serie de dificultades de comunicación, tránsito y vivienda. En el campo de las letras, la modernización desigual trajo aparejada una literatura heterogéneamente moderna y, por lo tanto, con búsquedas disímiles:

El concepto de la modernización desigual también nos permitirá situarnos ante algunas discusiones actuales sobre la relación literatura/política en el siglo XIX. La autonomización del arte y la literatura en Europa, según señala Peter Bürger, es corolario de la racionalización de las funciones políticas en el territorio relativamente autónomo del Estado. Es decir, la institucionalización del arte y la literatura presupone su separación de la esfera pública, que en la Europa del siglo XIX había desarrollado sus propios intelectuales “orgánicos”, sus propios aparatos administrativos y discursivos. En América Latina los obstáculos que confrontó la institucionalización generan, paradójicamente, un campo literario cuya autoridad política no cesa, aún hoy, de manifestarse. De ahí que la literatura, desigualmente moderna, opere con frecuencia como un discurso encargado de proponer soluciones a enigmas que rebasan los límites convencionales del campo literario institucional<sup>29</sup>.

La modernización desigual nos da el pie para trasladarnos territorialmente a otro rincón de *Nuestra América* (1961). El representante del modernismo en El Salvador fue Francisco Gavidia (1864-1955), que se convirtió en la fuente de inspiración de la historia oficial. Sin embargo, “quien siguió más de cerca los pasos del *maestro* Gavidia fue quizá su principal detractor, Roque Dalton

27 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 60.

28 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 54.

29 Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 56.



García (1935-1975), poeta y ensayista de vanguardia y militante revolucionario, muerto en los albores de la guerra civil<sup>30</sup>. En el siguiente apartado se verá por qué se considera fundamental la figura de Roque Dalton para pensar la *reterritorialización* de la literatura salvadoreña.

### Roque Dalton y la San Salvador modernizada

Como se indica en el apartado anterior, la modernización en América Latina fue un proceso desigual. Particularmente para el caso salvadoreño, se podría afirmar que la modernización fue llevada adelante por el gobierno que se autodenominó la “Revolución del 48”. Ni siquiera la Gran Depresión produjo un flujo migratorio constante hacia la ciudad de San Salvador, que para la década de 1930 mantenía intacto el crecimiento en damero y no contaba con más de 90 mil habitantes<sup>31</sup>, a pesar de la expropiación de las tierras ejidales y comunales a fines del siglo XIX y de la consolidación de las estancias cafetaleras. Un hito, sin embargo, se colocaba como parteaguas de la historia: la masacre de 1932.

Si bien la incorporación al mercado mundial fue producto de la consolidación de las estancias cafetaleras en el medio siglo posterior a la expropiación de las tierras ejidales y comunitarias, dicha incorporación se realizó sobre la base del orden oligárquico primero, y del militarismo a partir de 1932. Por eso según Roque Dalton “esto determinó la perenne pequeñez y provincialismo ridículo de la sociedad salvadoreña”<sup>32</sup>. La movilización indígena campesina de 1932, desde el occidente salvadoreño hacia la capital, provocó el pánico de la *ciudad letrada*. El orden necesitaba ser reconstituido para las elites gobernantes y, el terror -impuesto a través de la masacre- fue el mecanismo elegido para llevarlo a cabo.

Recién a fines de la década del '40 se dio el crecimiento exponencial, las migraciones masivas del campo a la ciudad. Y la *ciudad real*<sup>33</sup> desarmó la cuadrícula de la *ciudad formal*.

30 Mario Vázquez Olivera, “‘País mío no existes’. Apuntes sobre Roque Dalton y la historiografía contemporánea de El Salvador”, en *América Latina: Enfoques historiográficos*, coord. Ignacio Sosa (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 230.

31 Sonia Baires, Mario Lungo. 1981. “San Salvador (1880-1930): La lenta consolidación de la capital salvadoreña”, *Anuario 7* (1981), 78.

32 Vázquez Olivera, “‘País mío no existes’”, 240.

33 Ángel Rama describe del siguiente modo la tensión entre la ciudad letrada y la ciudad real:

“La ciudad real era el principal y constante opositor de la ciudad letrada, a quien ésta debía tener sometida: la repentina ampliación que sufrió bajo la modernización y la irrupción de las muchedumbres, sembraron consternación, sobre todo en las ciudades atlánticas de importante población negra o inmigrante, pues en la América india el antiguo sometimiento que la Iglesia había internalizado en los pobladores seguía sosteniendo el orden”. Ver: Rama, *La ciudad letrada*, 76.



La autodenominada “Revolución del 48”, emprendió lo que varios historiadores denominaron el proceso de “modernización autoritaria”<sup>34</sup>. Los regímenes militares desde 1948 pusieron en marcha un proyecto de modernización, marcando un quiebre con respecto a los regímenes que venían sucediéndose desde la masacre. La cartografía y el paisaje de la ciudad se modificaron rotundamente durante la década del '50: “Es un cambio de paradigma, un nuevo reparto de lo sensible, que podemos percibir en cambios de vocabulario, en la popularidad del término «desarrollo» en reemplazo de ‘progreso’”<sup>35</sup>.

Este es el contexto en el que emerge la figura de Roque Dalton (1935-1975) como poeta. El historiador mexicano Mario Vázquez Olivera resume la vida del salvadoreño del siguiente modo:

Hijo legítimo de un empresario estadounidense radicado en El Salvador, Dalton compartió de niño el ambiente exclusivo de la aristocracia local así como la vida rutinaria de la clase media capitalina. Tras una corta estancia en Chile, inició la carrera de abogado, que pronto abandonó para dedicarse a escribir, a beber y a conspirar contra el gobierno de turno. Ya para entonces – hacia mediados de los años cincuenta- se había revelado como uno de los más prometedores talentos poéticos del país. De esos años data su ingreso al Partido Comunista de El Salvador (PCS). La notoria actividad política de Dalton, y sobre todo sus viajes a Cuba y Europa socialista representando al PCS, lo condujeron a prisión en un par de ocasiones, y a vivir un breve exilio en México y la Habana entre 1961 y 1963. En 1965, amenazado de muerte tras escaparse de una cárcel, abandonó El Salvador. El PCS lo envió a Praga como corresponsal del partido ante la *Revista Internacional*. En 1967 dejó Checoslovaquia para establecerse en Cuba como parte del equipo de Casa de las Américas<sup>36</sup>.

Dalton logró el momento cumbre de su producción poética y ensayística en la década de 1960. Su consagración se produjo con la obra *Taberna y otros lugares*, ganadora del premio Casa de las Américas en 1969. *Taberna y otros lugares* (1969) fue fruto del exilio, como gran parte de su obra.

Mientras su obra era premiada, Dalton -luego de haber roto con el PCS- planeaba su vuelta para incorporarse a la lucha armada. Ese mismo año explotó la Guerra con Honduras, hecho que terminó de cristalizar la fractura al interior del PCS y consolidó la opción de la lucha armada para derribar al gobierno de facto. Un año después surgió en El Salvador la organización político militar que lo albergaría: el Ejército Revolucionario del Pueblo, de tendencia guevarista.

34 Ricardo Roque Baldovinos, “Comunidades estéticas y colectivos artísticos de vanguardia en El Salvador (1960-1980)”, *Identidades. Revista de ciencias sociales y humanidades* 7 (2013), 114.

35 Roque Baldovinos, “Comunidades estéticas y colectivos artísticos de vanguardia en El Salvador”, 114.

36 Vázquez Olivera, “‘País mío no existes’”, 230-1.

En su ensayo historiográfico, Vázquez Olivera<sup>37</sup> sostiene que la figura de Roque Dalton cumple un rol preponderante en la fundación de la historiografía contemporánea salvadoreña. Si se toma esta hipótesis de Vázquez Olivera se puede sugerir que el poeta, definiendo su voz en una ciudad modernizada, sería una pieza clave de la estructuración de una narrativa histórica en el país centroamericano. La obra fundamental para comprender esta narrativa histórica es *Las historias prohibidas del pulgarcito* (1974). Una historia *collage* -al decir de Vázquez Olivera y de James Iffland<sup>38</sup>- donde se recogen historias, recortes periodísticos, poemas, refranes, análisis en un todo articulado desde lo fragmentario. En este trabajo, en primer término, se elige la obra *Taberna y otros lugares* (1969) por ser la obra consagratoria de Roque Dalton. En segundo término, porque es la obra en la que el salvadoreño define gran parte de su concepción de la historia, que luego desarrollará en *Las historias prohibidas del pulgarcito* (1974) marcando un quiebre con la interpretación ortodoxa de la historia salvadoreña y la visión estética que primaba en su obra *Miguel Mármol* (2012)<sup>39</sup>. Finalmente, porque consideramos que la pregunta por el rol del poeta y el exilio de la ciudad modernizada es una de las claves de lectura de *Taberna y otros lugares* (1969).

### ***Taberna y otros lugares: el poeta exiliado, la literatura y la historia***

Roque Dalton escribió *Taberna y otros lugares* (1969)<sup>40</sup> durante la década de 1960 entre cárceles y exilios. Las funciones de un poeta errante y la *reterritorialización* de literatura son el trasfondo de la obra. La fragmentariedad el registro elegido abandonando el gran relato teleológico. Su aparición implicó una ruptura con las vanguardias tradicionales<sup>41</sup>. En *Taberna...* (1969), Dalton dio un salto con respecto a sus producciones anteriores, cuestionando a las vanguardias políticas y provocando una ruptura no solo política sino también estética con respecto a ellas. Se desmarcó tanto de la concepción teleológica y la lectura política del PCS, como así también del Circulo Literario Universitario -del cual formó parte en sus orígenes- conocido como “los cinco”<sup>42</sup>, que conformaban la “vanguardia estética tradicional”<sup>43</sup>.

37 Vázquez Olivera, “País mío no existes”, 229.

38 James Iffland, “Las historias prohibidas del pulgarcito como constelación histórica: Roque Dalton/ Walter Benjamin” en *ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica* (Costa Rica: EDUCA, 1994).

39 Ricardo Roque Baldovinos, *Niños de un planeta extraño* (San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2012), 107.

40 Todos los fragmentos de este apartado son de la edición que consta en la bibliografía.

41 Alvarenga, *Roque Dalton: la radicalización de las vanguardias*.

42 El grupo estaba compuesto por José Roberto Cea, Manlio Argueta, Tirso Canales, Roberto Armijo y Alfonso Quijada Urías, actualmente conocido como Kijadurías. Ver: Alvarenga, *Roque Dalton: la radicalización de las vanguardias*, 125.

43 Alvarenga, *Roque Dalton: la radicalización de las vanguardias*, 125.



Es un libro de poemas dividido en cinco partes: *El país (I)*, *el país (II)*, *el país (III)*, *Seis poemas en prosa* y *La historia escrito en Praga*. Una primera lectura del libro da la impresión de un universo fragmentario, de una sumatoria caótica de historias, anécdotas, pensamientos, impresiones, reflexiones. Sin embargo, a medida que lo descomponemos se pueden encontrar ciertas preguntas, reflexiones o imágenes que se mantienen constantes. Alvarenga advierte que para acercarnos al libro es útil la noción de Walter Benjamin de *imagen dialéctica*: “Estos fragmentos montados dialécticamente en el libro son relatos sobre la historia que se interrumpen a propósito. Son confesiones dialécticas que no conducen a la absolución materialista-dialéctica”<sup>44</sup>. Esas imágenes dialécticas o *constelaciones* son las que el historiador revolucionario, según Benjamin, intentará captar<sup>45</sup>.

Esa imagen del pasado relampaguea “de una vez y para siempre” en “el instante de su cognoscibilidad” y por lo tanto “corre el riesgo de desvanecerse para cada presente que no se reconozca en ella”<sup>46</sup>. No solo en lo fragmentario y en las imágenes dialécticas se puede vincular a Dalton con Benjamin. Aparecerá -en la prosa del salvadoreño- también el mesianismo<sup>47</sup> que propone Benjamin. Pablo Oyarzún Robles analiza el texto inicial de las *Tesis de filosofía de la historia* (2010)<sup>48</sup> vinculando al muñeco ajedrecista con el materialismo histórico y al enano dentro de él con la teología: “¿qué significa ocultar dentro del muñeco llamado “materialismo histórico” al enano teológico?”<sup>49</sup> se pregunta el traductor de Benjamin. Y concluye:

Podría decirse que el aparato que propone Benjamin también se sitúa, desde este punto de vista, en una frontera. Teología y materialismo histórico marcan dos modos y dos épocas de concebir y ejercer la filosofía. Lo son, en cuanto que ambos están referidos a algo común, a un problema fundamental que se afanan por esclarecer, respecto del cual se ofrecen como respectivos órganos de inteligibilidad: la *historia*<sup>50</sup>.

No es casual que Benjamin haya elegido el ajedrez. El ajedrez representa una batalla donde uno de los contrincantes tiene que ganar, y solo lo puede hacer si

44 Alvarenga, *Roque Dalton: la radicalización de las vanguardias*, 143.

45 Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Santiago de Chile: Arcis-LOM, 1996).

46 Benjamin, *Ensayos escogidos*, 61-2.

47 Vale la pena aclarar que el mesianismo en Benjamin hace alusión a la revolución, no a la teología.

48 Si bien, como indica Pablo Oyarzún Robles, el apelativo “tesis de filosofía de la historia” no proviene de Benjamin, que se limitó a llamar al conjunto de textos “Sobre el concepto de historia”, consideramos oportuno llamarlas así en el texto ya que -como veremos- creemos que una de las vías de contacto entre Dalton y Benjamin sería a través de Alicia Eguren, que cursó con H.A. Murena, el primer traductor al castellano.

49 Pablo Oyarzún Robles, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad” en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Walter Benjamin (Santiago de Chile: Arcis-LOM, 1996), 22.

50 Oyarzún Robles, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad”, 22.



toma a su servicio a la teología: “No se trata de una guerra por la representación de la historia, sino de una guerra cuya arena es la historia misma”<sup>51</sup>.

Retomemos el libro de Dalton. Las problemáticas que aborda la obra parecieran estar contenidas, como en una caja de pandora en el primer texto. *El país (I)* comienza con el poema “Americatina”<sup>52</sup>, cuya oración inaugural es “el poeta cara a cara con la luna”. La *reterritorialización* de la literatura aparece así expuesta, lo que establece un diálogo de varias capas entre lo dicho y lo no dicho. Por un lado, la idea de “el país” como “Americatina”. Por otro lado, aunque no esté explicitado, resulta imposible no leer el “Nuestra América” de Martí que subyace bajo el “Americatina” de Dalton. Inmediatamente después, hace su aparición el poeta, primer protagonista del libro, teñido del aire nostálgico característico de sus antiguas funciones.

Sin embargo, el poema termina con un golpe de impacto. Ese comienzo tan clásico y estereotipado de la poesía, se da de bruces con la cruda realidad de Americatina: “Hasta que destroza los hocicos/ en el áspero muro de un cuartel” (2014, 33). Se abren los telones de *Taberna y otros lugares* (1969) y como lectores quedamos enfrentados a la pregunta: ¿Cuál es el rol del poeta en una *Americatina* modernizada autoritariamente?

Las temáticas del libro quedaron expuestas en un sintético poema de pocas frases: el rol del poeta, la modernización y las dictaduras en América Latina, la unidad latinoamericana, la historia. El rol clásico del poeta, que se encuentra “cara a cara con la luna”, no tiene lugar en un territorio ocupado militarmente. Aparece así privado de sus viejas funciones. Pocas páginas después, en “El gran despacho”<sup>53</sup>, Dalton expone:

País mío no existes / Sólo eres una mala silueta mía / Una palabra que le creí al enemigo / Antes creía que solamente eras muy chico / Que no alcanzabas a tener de una vez / Norte y sur / Pero ahora sé que no existes / Y que además parece que nadie te necesita / No se oye hablar a ninguna madre de ti / Ello me alegra / Porque prueba que me inventé un país / Aunque me deba entonces a los manicomios / Soy pues un diosencillo a tu costa / (Quiero decir: por expatriado yo / Tú eres expatria).

En este texto el poeta es concebido como un exiliado. Theodor Adorno expresó en *Minima moralia* (1987) que “quien ya no tiene ninguna patria, halla en el escribir su lugar de residencia”<sup>54</sup>. El exilio no es comprendido como una expulsión forzada del país, sino como la expulsión simbólica de una función en una unidad

51 Oyarzún Robles, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad”, 23.

52 Roque Dalton, *Taberna y otros lugares* (El Salvador: UCA Editores, 2014), 33.

53 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 39.

54 Theodor Adorno, *Minima moralia* (Madrid: Taurus, 1987), 85.



político-económica que no termina de cuajar. Dalton, como “expatriado” encuentra la alegría en la posibilidad de crear “Ello me alegra/ porque prueba que me inventé un país” (2014, 39). El poeta es por lo tanto “el custodio de lo abierto”, el que garantiza la posibilidad del lenguaje de nombrar. La división en diminutos estados nacionales es “una palabra que le creí al enemigo”. Si se vincula al texto inicial, el poeta nombra lo innombrable, el país que no se puede nombrar: Americalatina. Aparece aquí, además, la mano oculta de la teología, el enano benjaminiano adentro del muñeco: el lenguaje como creador (diocesillo).

El siguiente poema, “El alma nacional”<sup>55</sup>, describe la situación de esa unidad territorial dividida:

Patria dispersa: caes / como una pastillita de veneno en mis horas. / ¿Quién eres tú, poblada de amos, / como la perra que se rasca junto a los mismos árboles / que mea? ¿Quién soportó tus símbolos, / tus gestos de doncella con olor a caoba, / sabiéndote arrasada por la baba del crápula? / ¿A quién no tienes hartos con tu diminutez? / ¿A quién aún convences de tributo y vigilia? / ¿Cómo te llamas, si, despedazada, / eres todo el azar agónico en los charcos?

Es una patria despedazada en pequeñas e insignificantes unidades políticas, dispersas, pobladas de amos, arrasadas por la baba del crápula, que intentan mantener un orden basado en el “tributo y la vigilia”. Patrias que convierten al “hijo bueno en desertor” o al “pan de Dios” en un “asaltante hambriento”. Unidades políticas ficticias, que necesitan -como en Martí- una *reterritorialización*, en la que la literatura aparece como fuerza capaz.

“El descanso del guerrero”<sup>56</sup>, también de *El país (I)*, es quizás uno de los poemas fundamentales para comprender la concepción histórica de Dalton. “Los muertos están cada día más indóciles” afirma Dalton (2014, 36). Durante todo el poema Dalton se encarga de discutir con el proyecto estático de la historia de mármol y formalidades: “El cadáver firmaba en pos de la memoria / iba de nuevo a filas / y marchaba al compás de nuestra vieja música. / Pero qué va / los muertos / son otros desde entonces / Hoy se ponen irónicos / preguntan. / Me parece que caen en la cuenta / de ser cada vez más la mayoría!” (2014, 36).

El texto da cuenta de un cúmulo de derrotas. Los muertos indóciles de Dalton se asemejan a los muertos que no estarán a salvo del enemigo en el texto de Benjamin. La historia como rememoración (*Eingedenken*) de los vencidos, como la comprendía Walter Benjamin, tiene una mirada melancólica<sup>57</sup>. En Benjamin

55 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 40. Este poema es uno de los pocos que indica momento y lugar donde fue escrito, en la cárcel en octubre de 1960.

56 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 36.

57 Traverso, *Melancolía de Izquierda*, 16.

el “tiempo del ahora” conecta “la rememoración del pasado con la utopía del futuro”<sup>58</sup>. “La indocilidad de los muertos que caen en la cuenta de ser cada vez más la mayoría” conecta estas mismas temporalidades y la “melancolía fecunda” que expusimos en el apartado anterior.

La promesa de modernización o progreso es otra de las temáticas del libro. Recurrentemente aparece la imagen de la nieve, el invierno o el frío como algo ajeno a la realidad de su patria. Por el contrario, el sol, el calor, el verano eterno parecieran ser sinónimos de lo propio. En “Temores”<sup>59</sup>, que forma parte de *El país (I)*, Dalton ironiza: “Cuando la nieve caiga en mi país/ doña Ana no estará más en su vergel/ canas de coco verde arrugas dulces del maíz”. La nieve, el hielo, el otoño, podrían simbolizar esas promesas de un modo de vida inalcanzable en los sectores populares de Americalatina. La identidad de los pueblos de Americalatina está ahí latente, falta la enunciación política del poeta: “País mío vení/ papaíto país a solas con tu sol”. En el mismo hilo argumental encontramos el poema “Con el 60 por ciento de los salvadoreños”, del mismo apartado del libro. Dalton vuelve a utilizar su afilada pluma para -utilizando el baudeleriano *culte de la blague*- burlarse de lo ridículo de las promesas inalcanzables:

Diecisiete dólares tan sólo / y recibirás por doce meses / la Revista Fortune / ser inferior que apenas / ganas 55 dólares por año: / la validez de la escultura moderna / es un asunto no resuelto, / La Revista Fortune / solamente aparece en inglés, / ¿para qué hacerse entonces mala sangre? / La eterna primavera siga contigo, compatriota / de los campeones centroamericanos (juveniles) de fútbol!<sup>60</sup>.

Aparece aquí, por primera vez, el drama de la modernidad y la hipótesis del poeta en el umbral redefiniendo su lugar: “La validez de la escultura moderna/ es un asunto no resuelto”.

Otro aspecto abordado por el libro es la lúgubre figura de los dictadores, que es desarrollada en varios poemas, por ejemplo, “El capitán”<sup>61</sup>. “El capitán el capitán/ -debe saberlo- / bajo la misma oscuridad de sus perseguidos”. El dictador no es la encarnación del mal, sino una más de sus víctimas. La historia, por lo tanto, no puede construirse como una narración entre buenos y malos. Como indica Walter Benjamin en las *Tesis de filosofía de la historia* (2010): “El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a aquellos que reciben tal patrimonio. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de ser convertidos en instrumento de la clase dominante”<sup>62</sup>.

58 Traverso, *Melancolía de Izquierda*, 281-2.

59 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 38.

60 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 41.

61 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 37.

62 Benjamin, *Ensayos escogidos*, 62.



El único *continuum* de la historia es el relato de las clases dominantes, el relato de la dominación. En “El hombre del orden”<sup>63</sup> Roque Dalton vincula las dictaduras contemporáneas al pasado de opresión española: “Soy viejo/ viejo como vuestra esperanza/ me da risa / Yo estuve con un sable (pero añorando las ametralladoras) entre los Voluntarios de Fernando VII”. El voluntario de Fernando VII añora un artefacto del futuro: la ametralladora. Lo liga también a la Masacre de 1932: “Yo fusilé a un tal Farabundo Martí”. En palabras de James Iffland sería una constelación “negativa”<sup>64</sup>. Al mismo tiempo funda una constelación “positiva” enlazando a los ideales perseguidos. Hay una imagen dialéctica entre el comunismo y la unidad centroamericana: “Yo iba a escribir el himno de la Guardia Cívica/ fue cuando lo de Francisco Morazán el líder comunista/ que había bastante que matar” (Dalton 2014, 42). La Guardia Cívica, o Guardia Nacional fue creada en 1912 mientras que el asesinato de Francisco Morazán aconteció en 1842. Por lo que hay un juego de temporalidades, una policronía de los tiempos pasados de la que solo nos quedan imágenes de una lucha constante entre la opresión y la liberación. Un pasado cargado de “tiempo actual”<sup>65</sup>. El pasado trunco tensiona el presente hacia su redención. Dalton, como el ángel que describe Benjamin: “En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies”<sup>66</sup>. Las imágenes dialécticas se presentan como artefactos, momentos de destello, ruinas en el medio del relato del *continuum* histórico de la dominación: “El Mesías viene no sólo como Redentor, sino también como vencedor del Anticristo. Sólo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza *aquel* historiador traspasado por la idea de que *ni siquiera los muertos* estarán a salvo del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer”<sup>67</sup>.

Los destellos de las luchas de los oprimidos no tienen un relato común. No son una sucesión de hechos, sino imágenes, momentos de relampagueo, destellos. La dialéctica que nos plantea Benjamin queda suspendida, no se resuelve en una nueva síntesis. El poeta aparece en Dalton, nuevamente, como el “custodio de lo abierto”. En este punto, la *reterritorialización* de la literatura en la modernidad latinoamericana compartiría el campo con la historia. El poeta, como el historiador: “Toma la constelación en la que ha entrado su propia época con una época anterior perfectamente determinada. Y funda *así* un concepto del presente como “tiempo-actual”, en el que están dispersas astillas del tiempo mesiánico”<sup>68</sup>.

63 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 42.

64 Iffland, “Las historias prohibidas del pulgarcito como constelación histórica”, 152.

65 Benjamin, *Ensayos escogidos*, 69.

66 Benjamin, *Ensayos escogidos*, 64.

67 Benjamin, *Ensayos escogidos*, 62.

68 Benjamin, *Ensayos escogidos*, 72.

Una de las claves de la concepción benjaminiana de la historia es la aparición del pasado, como pendiente, como una débil fuerza, como fisura que el “pasado inscribe en el presente”. A su vez el futuro “concebido como diferencia del presente, como hiato que se abre en éste, irresuelto, proviene, no de unas virtualidades que estarían alojadas e implicadas en dicho presente, sino del pasado en cuanto pendiente”. El pasado trunca tensión hacia la redención con una *‘débil fuerza mesiánica’*: “Que el pasado permanece pendiente, esto es lo decisivo en la concepción benjaminiana”. El proyecto filosófico de Benjamin podría describirse “como la introducción de la *discontinuidad* en la historia, a fin de validar la eficacia absolutamente singular del pasado como tal”<sup>69</sup>.

Dalton se inscribe en una tradición del pensamiento marxista latinoamericano, en la que se impugnan los dogmas soviéticos a partir de la lectura de la realidad del continente. Una lectura heterodoxa y ‘sacrílega’ con elementos del cristianismo, la literatura o la vanguardia estética. “Esa originalidad se encuentra en las propuestas literarias de Dalton como en sus posturas políticas. Para Dalton, es posible una superación de la Modernidad, pero dentro de esta” (Alvarenga 2011, 324). Lo interesante de la obra de Dalton, es que enuncia “una visión crítica de la Modernidad sin desahuciar a la Modernidad” (Alvarenga 2011, 325). En ese sentido, explica Alvarenga, “Dalton denuncia esta modernidad “salvadoreña”, en tanto su modelo de “progreso” está cimentado en la negación de la dignidad de las mayorías. En este punto y en otros muchos, su visión tiene mucho de común con la de Walter Benjamin, tal como lo apunta James Iffland”<sup>70</sup>.

En el poema “La segura mano de Dios”<sup>71</sup>, Dalton describe el asesinato en Honduras del dictador Maximiliano Hernández Martínez, el responsable de la masacre de 1932. El poema empieza con una cita donde describe los acontecimientos, tomado “de la prensa salvadoreña” y continúa como la reflexión desde la cárcel del salvadoreño que lo asesinó, su chofer y mozo de servicio, que lo apuñaló dejándose llevar por los efectos del alcohol después de que Hernández Martínez lo escupiera. En su interior se debate la culpa cristiana, tensionando el mandamiento de “no matarás”. Incluso hay una humanización del dictador: “y a la docena se tiró un pedito de viejo” (Dalton 2014, 43), que pone de manifiesto la fragilidad de los procesos totalitarios. Hay un juego entre una religiosidad popular (“hoy creo que debí pensarlo dos veces/ uno sigue siendo cristiano”) y una religión institucional cómplice de las dictaduras (y el Señor Obispo que también secretea/ se escapaba a orinar). El poema se mueve entre el polo de la violencia ejercida por los oprimidos (pero le di tan suave/ porque creí que así se debe matar a un viejito/

69 Oyarzún Robles, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad”, 30; 33.

70 Alvarenga, *Roque Dalton: la radicalización de las vanguardias*, 324-5; Iffland, “Las historias prohibidas del pulgarcito como constelación histórica”.

71 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 43-8.



aunque haya sido un hombre tan grande y tan cuerudo/ como antes fue mi general) y el polo de la violencia ejercida por las dictaduras (otros le habrían dado más duro/ le habrían dado puñaladas como/ si lo quisieran matar pero/ quebrándole antes los huesos con el zopapo del cuchillo). Una violencia emancipadora vista en el espejo de una violencia como pedagogía del horror, adoctrinadora.

A su vez, el poema reconoce que los dictadores son marionetas de otros intereses: “es cierto/ también/ que hasta muy peores que mi General / requetepiores/ han de haber en el Salvador todavía vivos / y con la cola parada”. Insiste en la idea de que Hernández Martínez no tenía dinero cuando murió. El triste destino de los dictadores títeres, que hacen el trabajo sucio de un amo que no les paga: “a saber qué se hicieron los bujuyazos/ que le prestaban en los Estados Unidos” (Dalton 2014, 46).

Dios me perdone / Yo hice por pura cólera de ratero / Lo que muchos deberían / Haber hecho por necesidad de lavar su honor / O por bien del país hace más de treinta años / Yo no digo que me aplaudan / Pero tampoco creo haber hecho lo peor / Que se ha hecho en este país (Dalton 2014, 47)

Esa violencia, desordenada, esa rabia iracunda frente a la humillación de la escupida era “tocarle los huevos al tigre”. Era una violencia caótica, a la que el poder respondió cerrando filas, enviándole a la Guardia Nacional, a la policía de Hacienda, a las patrullas de Oriente y hasta a unos “orejas” (espías). El chofer sigue razonando y concluye que lo que le pasó a Hernández Martínez le podría haber pasado a cualquier presidente: “Ya que la cosa a cada rato/ se pone color de hormiga/ porque parece que los comunistas/ no acaban de morirse nunca” (Dalton 2014, 48). Y en ese momento, deja de seguir sus especulaciones, porque “no vaya a terminar yo hablando de política” (Dalton 2014, 48). Luego se encomienda a Dios y a la Santísima Virgen de Guadalupe. El tabú impuesto por el horror de la masacre de 1932 hacía imposible nombrar lo político. En ese campo es donde podría ubicarse el poeta, el diosencillo que crea a través del lenguaje.

En *El país (II)*<sup>72</sup> los personajes principales son un grupo de aristócratas ingleses con una visión decadentista sobre la población del país centroamericano. Otra vez una sumatoria de diálogos inconexos, fragmentos y personajes. A diferencia de *El país (I)*, *El país (II)* no está compuesto por poemas separados uno de otro con diversos títulos, sino que tiene la apariencia de ser un diálogo entre diversos personajes: Sir Thomas, Samantha, Matthew, el obispo, Lady Ann y el primogénito. El diálogo no existe como tal, porque son fragmentos que expresan sensaciones, percepciones, pensamientos de los distintos personajes, sin una continuidad. Se

72 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 51-74.

podría interpretar como ese intento de las clases dominantes por establecer un *continuum* que es la historia de la dominación.

*El país (III)* son un conjunto de poemas escritos desde la cárcel. En ellos el poeta reconstruye sensaciones y preguntas que lo invadieron en su encierro. El antepenúltimo poema se llama “La verdadera cárcel”<sup>73</sup>, en el que desliza la idea de asimilar el país al calabozo. Acá reaparece su mirada de un mandato ético con respecto al futuro: el país está esperando su gota de fecundación<sup>74</sup>. Lo mesiánico irrumpe.

La sección llamada *Seis poemas en prosa* comienza con “La opresión y la leche”<sup>75</sup>. Allí retoma la concepción de la historia: “Desde la conquista española mi pueblo ríe idiotamente por una gran herida. Casi siempre es de noche y por eso no se mira sangrar” (Dalton 2014, 95). Comienza con una declaración de principios “Me niego a creer en los venenos”. Poco después aclara: “Los venenos, según dicen, son de varios colores y pueden ser tan verdes como una manzana roja: ello prueba su completa inhumanidad y nos distancia tanto, que es mejor recaer en la Historia antes que desangrarnos entre la sal de las soluciones a su respecto” (Dalton 2014, 95). La Historia (así con mayúscula) como el lugar para resguardarse de los venenos, en los que el poeta se niega a creer. Si se retoma la concepción benjaminiana se podría insistir en la asimilación de “la Historia” al *continuum* de la dominación, a la “fuerza fuerte” (al decir de Oyarzún Robles) en el presente. Luego se pregunta “¿Quién de vosotros ha tenido un padre? Sabemos que lo único que va quedando puro es la poesía, la ciega locura de las flores color plata, el humo cilíndrico, la podredumbre fresca de las vertientes infinitas” (Dalton 2014, 95-6). La poesía se alzaría como ese camino diagonal, el camino a transitar en su negativa a creer en los venenos.

En el relato “El té”<sup>76</sup>, Roque Dalton describe las miserias de varios personajes en torno a una mesa. Pareciera divagar observando una foto-fija a partir de la cual extrae las posibles historias, crímenes y obsesiones, mientras toman té y juegan al póker. El cierre del poema es casi un experimento del método de Walter Benjamin, un intento por apropiarse del relampagueo del “instante de peligro”:

Hasta aquí la descripción. Y es que no nos interesa la utópica pantalla total, la pretendida representación de la realidad en que aparezca el héroe de una novela sobre presos perfilando en las páginas de un volumen que huelga a orines y a comida fría y descompuesta. Perseguimos únicamente la fijación de un instante -conservándole incluso algunas de sus pequeñas convulsiones- para uso de la futura melancolía: la teoría general de la fotografía para guardapelo<sup>77</sup>.

73 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 89-92.

74 Si de teología y materialismo histórico se trata, no deja de ser sugestivo pensar la “gota de fecundación” daltoniana como una transparencia de la parábola bíblica de la “levadura en la masa”.

75 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 95-6.

76 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 106-11.

77 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 110-1.



Por último, en la sección *La historia. Escrito en Praga*<sup>78</sup>, Dalton en varios poemas ironiza sobre el Diamat<sup>79</sup>. Por ejemplo, en el poema “Sobre dolores de cabeza”<sup>80</sup>: “Y es que el dolor de cabeza de los comunistas/ se supone histórico, es decir / que no cede ante las tabletas analgésicas / sino sólo ante la realización del Paraíso en la tierra. / Así es la cosa”. Más adelante afirma “En la construcción socialista / planificamos el dolor de cabeza / lo cual no lo hace escasear, sino todo lo contrario”. Y concluye: “El comunismo será, entre otras cosas,/ una aspirina del tamaño del sol”. Dalton pone en tensión la dogmática planificación soviética y la teleología del marxismo ortodoxo.

El humor ácido de Roque Dalton, el *culte de la blague*, llega a su máxima expresión en el polifónico poema “Taberna”<sup>81</sup>, con el que cierra el libro. Es un poema que, como aclara el autor, recoge diálogos oídos en Praga entre 1966 y 1967: “conversaciones escuchadas al azar y sostenidas entre sí por jóvenes checoslovacos, europeo-occidentales y -en menor número- latinoamericanos, mientras bebían cerveza en U’Fleku, la famosa taberna praguense”<sup>82</sup>. El último poema del libro está dedicado a una serie de personas que conoció en Praga, entre ellas se encuentran Régis Debray y Alicia Eguren, y que probablemente sean algunas de las voces recogidas en “Taberna”. Es interesante destacar, que la argentina Alicia Eguren había sido estudiante de Héctor Álvarez Murena<sup>83</sup>, quien realizó la primera traducción de Walter Benjamin al castellano, publicada en Buenos Aires en 1967. Si bien no se puede tener certeza de que Alicia Eguren hubiera leído esa traducción en el momento que se conocieron con Dalton, sí se puede afirmar que probablemente conociera las tesis de Benjamin porque su primera traducción fue al francés en el año 1947 en la revista que dirigía Jean Paul Sartre, *Temps Modernes*. La revista era utilizada por Murena para sus clases. Quizás Roque Dalton nunca haya leído a Walter Benjamin<sup>84</sup>, pero se puede esbozar como hipótesis que probablemente sus *Tesis de filosofía de la historia* (2010) formaron parte del ámbito de discusión de su estancia en Praga.

Las preguntas que aparecieron a lo largo del libro vuelven a aparecer en forma fragmentaria, dispersa, sin un perceptible hilo conductor. El mecanismo de construcción del texto está explicitado, una voz expone: “Esta conversación podría recogerse como un poema”. Se puede arriesgar, para alimentar nuestra hipótesis,

78 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 117-67.

79 Diamat o materialismo dialéctico, filosofía oficial de la ex Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

80 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 119.

81 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 147-67.

82 Dalton, *Taberna y otros lugares*, 146.

83 María Seoane, *Bravas, Alicia Eguren de Cooke y Susana Piri Lugones* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2014).

84 Roque Baldovinos, *Niños de un planeta extraño*, 109; Iffland, “Las historias prohibidas del pulgarcito como constelación histórica”.



que la explicitación del método para la construcción del poema “Taberna” da cuenta que el libro es concebido como una reflexión sobre el oficio del poeta. La polifonía del poema –que intenta reproducirse estéticamente marcando párrafos y frases inconexas en distintas tipografías (mayúsculas, minúsculas, cursivas)- da la sensación de encontrarse frente a una suerte de rumor, un estado de ánimo generalizado, un clima de época. Clima de época que pone en tensión la posibilidad de cuestionar el dogmatismo soviético y no perder la utilidad del materialismo-histórico como herramienta de liberación. El incómodo contrapunto entre el placer y el sacrificio. Escribe Dalton: “Cumple ahora con tu deber de conciencia / (sería igual decir: “tus obsesiones”), / Di que pensar en el comunismo bajo la ducha es sano / -y, en el trópico al menos, refrescante-. / O sentencia con toda la barba de tu juventud: / Si el Partido tuviera sentido del humor / Te juro que desde mañana / Me dedicaba a besar todos los ataúdes posibles / Y a poner en su punto las coronas de espinas” (2014, 152).

Las preguntas y los temas que abarca el poema son amplísimos, pero la tensión capaz podría resumirse a la afirmación: “Todo podría ser tan sencillo/ si no insistiera el hombre/ en discutir su asunto con el bien y el mal” (2014, 154). En el mismo poema, vemos a Dalton recoger la sensación de crisis de identidad del poeta (a través nuevamente del *culte de la blague*), y la incertidumbre sobre el antiguo futuro promisorio: “Los poetas son cobardes cuando no son idiotas,/ no depende de mí./ Ahora todos ellos escriben novelas/ porque ya nadie traga los sonetos,/ escriben sobre la mariguana/ y otros equívocos menos brumosos/ porque ya nadie quiere saber nada del futuro” (2014, 154-5).

Una de las tensiones que atraviesa el libro es la cuestión de si es posible ironizar sobre el socialismo en un contexto donde la opresión de las clases dominantes es tan determinante. El poema lo retoma como parte de ese diálogo polifónico y trunco: “Ironizar sobre el socialismo/ parece ser aquí un buen digestivo, / pero te juro que en mi país/ primero hay que conseguirse la cena” (2014, 156). Poco después deja por sentado Dalton: “¿Me quieres obligar a decir que la literatura no sirve para nada?” (2014, 160). El rol de la poesía en esta modernidad caótica, es la pregunta que insistentemente reaparece. Si “la validez de la escultura moderna” es un asunto no resuelto, la poesía tendrá entonces que nombrar y, por lo tanto, crear.

La estancia en Praga, poco antes de la primavera de Praga, condujo a Roque Dalton a terminar de cristalizar su ruptura con el PCS y a asumir la lucha armada. El margen de la ciudad modernizada volvió a unir al *putchista* y al *flâneur*, como otrora con Blanqui y Baudelaire. Luego de que *Taberna y otros lugares* (1969) fuera premiada, volvió a El Salvador y se sumó a las organizaciones político-militares. Pocos años después, Dalton fue ejecutado por sus compañeros del Ejército



Revolucionario del Pueblo en mayo de 1975 “bajo el cargo de traición a la causa y agente del ‘social imperialismo’ cubano”<sup>85</sup>.

## Conclusión

La modernidad cambió radicalmente el hábito del poeta, testigo privilegiado de las sociedades anteriores. El poeta de las ciudades modernizadas se convirtió en un exiliado. El arquetipo del poeta de la modernidad fue Baudelaire, y la *flânerie* su nuevo hábito. La expulsión del reino -a la que se vio sometido el poeta- condujo a la autonomización de la literatura. En América Latina, la problemática fue expuesta por José Martí cuando el siglo XIX concluía. Sin embargo, el proceso de modernización desigual del continente, hizo que algunos de los mayores exponentes del poeta errante, parado en el umbral de las ciudades modernizadas aparecieran varias décadas después.

La autonomización de la literatura condujo a la necesidad de una (re)delimitación del campo, provocando una oportunidad. Martí esbozó en *Nuestra América* (1891) el primer intento de una hermenéutica que buscaba solucionar la problemática latinoamericana.

El salvadoreño Roque Dalton es quizás una de las máximas expresiones de esta poesía de errancia, del poeta exiliado por las ciudades modernizadas. No solo porque es víctima de sucesivas cárceles y exilios como consecuencia de su ideario político, sino porque su figura creció al calor de una San Salvador en proceso de modernización. Su obra consagradoria, *Taberna y otros lugares* (1969), está atravesada por el problema del rol del poeta moderno y propone una mirada para interpretar la historia.

Por un lado, si se lee con detenimiento *Taberna y otros lugares* se puede extraer una serie de elementos para acercarse a la lectura que hace Dalton de la historia, al romper con la versión teleológica del Diamat soviético. Su comprensión de la historia sería más similar a la de Walter Benjamin, compuesta por imágenes dialécticas, constelaciones fragmentarias que repercuten en el presente, sin una solución de continuidad.

Por otro lado, el poeta de la modernidad en Dalton, aparece como redefiniendo su campo parado frente a una escultura cuya validez aún no está resuelta, atravesado por la realidad de una *America latina* descompuesta en pequeños países fragmentarios y bajo el dominio de violentas dictaduras. Se erige en el “custodio de lo abierto”. En este punto, la *reterritorialización* de la literatura en la modernidad latinoamericana, particularmente en el caso de Roque Dalton, comparte el campo con

85 Vázquez Olivera, “‘País mío no existes’”, 243.

la historia. La desigualmente moderna literatura latinoamericana opera como un discurso que propone soluciones que rebasan los límites convencionales del campo literario, y -en este caso en particular- se entrelaza con la historia. El poeta, como el historiador: “Toma la constelación en la que ha entrado su propia época con una época anterior perfectamente determinada. Y funda *así* un concepto del presente como “tiempo-actual”, en el que están dispersas astillas del tiempo mesiánico”<sup>86</sup>.

Dalton a la vez redefine su rol: el poeta -en esta Americalatina de la hora- tendrá que ser “la gota de fecundación”. Como otrora la bohemia parisina unificaba la acción de Blanqui y el sueño de Baudelaire, el *putschista* y el *flâneur*, ahora el poeta se fundirá con el guerrillero.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Minima moralia*. Madrid: Taurus, 1987.
- Alvarenga, Luis. *Roque Dalton: la radicalización de las vanguardias*. El Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2011.
- Baires, Sonia y Mario Lungo. 1981. “San Salvador (1880-1930): La lenta consolidación de la capital salvadoreña”. En *Anuario 7* (1981).
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II*. España: Tauro Ediciones, 1972.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Traducido por H. A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducido por Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile: Arcis-LOM, 1996.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2011.
- Dalton, Roque. *Taberna y otros lugares*. El Salvador: UCA Editores, 2014.
- Grüner, Eduardo. *La oscuridad y las luces*. Buenos Aires: EDHASA, 2010.
- Iffland, James. Las historias prohibidas del pulgarcito como constelación histórica: Roque Dalton/ Walter Benjamin en *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*, 131-67. Costa Rica: EDUCA, 1994.
- Lackapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Visión, 2005.
- Molloy, Sylvia. “Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire”. En *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* 8 (1999).

86 Benjamin, *Ensayos escogidos*, 72.



- Ranciere, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM, 2009.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1984.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Venezuela: Fundación Editorial el perro y la rana, 2009.
- Roggerone, Santiago. 2010. De poesía y barricadas. Walter Benjamin: lector de Baudelaire, lector de Blanqui. Ponencia presentada en el *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, 28 al 30 de octubre, Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Roque Baldovinos, Ricardo. “Comunidades estéticas y colectivos artísticos de vanguardia en El Salvador (1960-1980)”. En *Identidades. Revista de ciencias sociales y humanidades* 7 (2013).
- Roque Baldovinos, Ricardo. *Niños de un planeta extraño*. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2012.
- Seoane, María. *Bravas, Alicia Eguren de Cooke y Susana Piri Lugones*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2014.
- Traverso, Enzo. *Melancolía de Izquierda. Después de las utopías*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.
- Vázquez Olivera, Mario. “‘País mío no existes’. Apuntes sobre Roque Dalton y la historiografía contemporánea de El Salvador.” En *América Latina: Enfoques historiográficos*. Coordinado por Ignacio Sosa. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.





**Olga Bezhanova**

Universidad de Southern  
Illinois en Edwardsville  
EE.UU.

## *La sirvienta y el luchador* (2011) y *Morongá* (2018) de Horacio Castellanos Moya

### *La sirvienta y el luchador* (2011) and *Morongá* (2018) of Horacio Castellanos Moya

#### RESUMEN

Este trabajo analiza dos novelas del escritor honduro-salvadoreño Horacio Castellanos Moya, *La sirvienta y el luchador* (2011) y *Morongá* (2018), y demuestra que la producción novelística del autor representa un todo complejo y abarcador donde los lectores se informan, no solo a través del texto de la obra, sino también por el hecho de acceder al espacio entre las novelas donde ocurren muchos de los eventos cruciales para la historia del istmo y las vidas de los personajes de estas obras. Aunque cada una de las obras escritas por Castellanos Moya se puede leer sin conocimiento previo de otras novelas suyas, la capacidad de los lectores de entender el valor y el sentido de cada obra se ve profundamente impactada por su acceso a los intersticios que se ubican entre las novelas.

**Palabras clave:** Literatura, El Salvador, Horacio Castellanos Moya, guerra civil salvadoreña

#### ABSTRACT

This article analyzes two novels by the Honduran-Salvadoran writer Horacio Castellanos Moya, *La sirvienta y el luchador* (2011) and *Morongá* (2018), and demonstrates that the author's novelistic output represents a complex and all-encompassing whole. Readers glean information not only from the novels themselves but also from the space between these works of literature where many crucial historic events take place and the characters evolve. Each of Castellanos Moya's novels can be read and enjoyed without having read his



preceding work, yet the readers' capacity to understand the nuance of each novel is deeply impacted by whether they have been able to access the interstices between the two novels.

**Keywords:** Literature, El Salvador, Horacio Castellanos Moya, Salvadoran civil war

El escritor honduro-salvadoreño<sup>1</sup> Horacio Castellanos Moya ha creado un universo complejo dentro de su producción artística en el que la lectura de cada una de las novelas enriquece y matiza la comprensión de las otras. Para dar un ejemplo, *Morongá*, la novela de Castellanos Moya que salió a la luz en 2018, oculta a los lectores primerizos la existencia de una relación familiar entre dos de los narradores en primera persona, José Zeledón y Erasmo Aragón<sup>2</sup>. Los lectores que han leído la novela del autor titulada *La sirvienta y el luchador* (2011) observarán que las dos primeras partes de *Morongá* (2018) son narradas por un tío y un sobrino quienes no son conscientes de la existencia de este lazo familiar. De esta manera, el hecho de conocer la novela anterior brinda la familiaridad con los aspectos de la obra que se quedan ocultos para los personajes de la misma. A la vez, un análisis de *La sirvienta y el luchador* (2011) y *Morongá* (2018) como partes de un conjunto proporciona un entendimiento de la metamorfosis que ha experimentado Centroamérica tras la clausura de los conflictos armados de las décadas de los '70 y '80 del siglo pasado. El desplazamiento del foco de la atención de Centroamérica a los Estados Unidos que se observa en la novela más reciente del autor constituye una de las innovaciones más marcadas dentro del corpus novelístico de Castellanos Moya y refleja la intensificación de la neoliberalización de la región y la consecuente destrucción de muchas de las categorías que estaban en el centro de la obra anterior del escritor, tales como, por ejemplo, el concepto del regreso a la patria desde el exilio (Wallace 2018)<sup>3</sup> o la figura de un personaje femenino fuerte y heroico. Dichas transformaciones se ubican entre las dos obras y, como resultado, solo los lectores cuidadosos de ambas pueden darse cuenta de ellas. En este ensayo me propongo estudiar precisamente este espacio entre las dos novelas que está sugerido por ellas y que contiene las claves para la comprensión de los cambios que ha experimentado El Salvador entre 1980, el año cuando transcurre

- 1 Castellanos Moya nació en Tegucigalpa en 1957, pero su familia se mudó a El Salvador cuando el futuro escritor apenas tenía 4 años de edad. Aunque la mayor parte de su obra literaria se enfoca en la historia y en la realidad contemporánea de El Salvador, Castellanos Moya también ha escrito sobre Honduras y Guatemala y la historia trágica de estos países.
- 2 La novela está dividida en tres partes tituladas "Primera parte. Zeledón", "Segunda parte. Aragón" y "Epílogo. El tirador oculto". Las dos primeras partes son narradas, respectivamente, por Zeledón y Aragón mientras que el epílogo está introducido como "traducción libre, no oficial" (2018, 297) de un informe escrito por agente especial Donald P. Chiwaski quien describe en gran detalle un encuentro violento entre las fuerzas del FBI, los miembros de un cártel mexicano y unos exguerrilleros salvadoreños, quienes han puesto las destrezas adquiridas durante la guerra civil salvadoreña al servicio del narcotráfico.
- 3 *El sueño del retorno* (2013) es una de las obras de Castellanos Moya en las que el deseo del protagonista de regresar a El Salvador desde su exilio mexicano funciona como el resorte que pone en movimiento la trama novelesca. Cinco años más tarde, el mismo escritor insistió en una entrevista en que la idea del retorno había perdido su potencia para muchos salvadoreños y, por lo consiguiente, está ausente de *Morongá* (Wallace 2018).



la acción en *La sirvienta y el luchador* (2011), y *Morongu* (2018) que se despliega entre el mayo de 2009 y el junio de 2010.

Castellanos Moya es, en las palabras de Emanuela Jossa “el escritor salvadoreño más conocido, leído, traducido y también discutido” de nuestros días (2019, 347). Según Alexandra Ortiz Wallner, la obra del escritor constituye un punto de referencia indispensable para cualquiera que tiene interés en entender la literatura centroamericana de los finales del siglo XX y los principios de siglo XXI (2009, 191). En un poco más de la década que ha transcurrido desde la publicación del estudio de Ortiz Wallner, Castellanos Moya ha consolidado su posición como uno de los escritores más destacados del istmo y ha logrado, con la publicación de su novela más reciente, consolidar un público más allá de lo que es usual para un autor centroamericano. En su reseña de *Morongu* (2018), Ronald Sáenz Leandro ha señalado que la novela ha abierto una nueva fase en la trayectoria artística y publicitaria del autor:

En términos comerciales, *Morongu* marca una nueva etapa editorial en la carrera de Horacio Castellanos Moya con Penguin Random House, luego de que la inmensa mayoría de su narrativa precedente publicada en España había estado ligada al sello editorial catalán Tusquets. (2018, 345)

El hecho de haber atraído la atención de un conglomerado tan grande como Penguin Random House constituye un gran éxito para un escritor centroamericano, quien lleva ya más de dos décadas de residir fuera de El Salvador, pero quien nunca dejó de escribir novelas profundamente salvadoreñas que están impregnadas por el deseo apasionado del autor de entender la historia reciente y la realidad contemporánea del país<sup>4</sup>.

Mucho se ha dicho de la transformación experimentada por la literatura centroamericana tras el fracaso de los proyectos revolucionarios de la segunda mitad del siglo XX. Varios críticos literarios han debatido si resultan adecuados los términos como ‘el cinismo’ o ‘el desencanto’ introducidos por Cortez (2009) para

4 Al acabarse la guerra civil, Castellanos Moya regresó a El Salvador de su exilio mexicano con la meta de participar en la redefinición del proyecto nacional salvadoreño para adaptarlo a la nueva época de la paz y a la democracia que se vislumbraba tras 12 años del conflicto civil. La colección de ensayos publicada en 1993 bajo el título *Recuento de incertidumbres: Cultura y transición en El Salvador* nos deja entrever cómo concebía el escritor la visión de la nación salvadoreña que se iba a distinguir de los “dos proyectos de nación radicalmente distintos y excluyentes” que se enfrentaron durante la guerra civil (Castellanos Moya 1993, 15). Sin embargo, el escritor tuvo que abandonar el país de nuevo en 1997 al recibir amenazas de muerte que acompañaron la publicación de su novela *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (Vides 2016, 22). Castellanos Moya ha vivido en varios países (Canadá, Alemania, Japón, México y los EE.UU.). En la actualidad, enseña en el departamento de español y portugués de la Universidad de Iowa. Sin embargo, siempre ha sido un escritor muy salvadoreño y sigue siendo indefectiblemente fiel a su proyecto vital de reflejar en su obra literaria las realidades dolorosas de su país de origen y, más recientemente, el destino de los salvadoreños desplazados para siempre de Centroamérica.



referirse a las características básicas de la producción artística reciente de los escritores centroamericanos cuyas obras reflejan la pérdida de la fe en la capacidad de los movimientos izquierdistas armados de impactar la situación en la región de una manera positiva<sup>5</sup>. Kokotovic (2006), por ejemplo, encuentra útiles los términos como ‘el desencanto’ o ‘la desilusión’ para describir el estado afectivo en el que se encontraron muchos centroamericanos tras la firma de los tratados de paz que pusieron fin a las guerras civiles en la región y sugiere que la literatura creada en la posguerra está marcada, de una manera imborrable, por este estado de ánimo. Galindo-Doucette (2012), sin embargo, contradice la postura de Kokotovic (2006) e insiste en que resulta erróneo referirse a la obra de un escritor como Castellanos Moya como representativa de una visión desencantada de la realidad centroamericana, puesto que la idea misma del desencanto supone la existencia de un encanto previo que se llega a romper debido a una serie de circunstancias objetivas. Según señala Galindo-Doucette (2012, 553), en la novelística de Castellanos Moya “no hay evidencia de un encanto nacional previo” y, por lo tanto, el término “desencanto” no puede aplicarse a la obra literaria que surge en la posguerra centroamericana. Mientras que no se pueda, precisamente por las razones aducidas por Galindo-Doucette, hablar de la postura desencantada del novelista, es innegable que el corpus novelístico entero de Castellanos Moya expresa los sentimientos de toda una generación de centroamericanos, quienes fueron impactados por la incapacidad de los movimientos revolucionarios de detener la marcha triunfal del neoliberalismo en la región. El desencanto se halla no tanto en la cosmovisión de Castellanos Moya, como en la de muchos de los lectores que se ven atraídos por su obra.

El escritor honduro-salvadoreño ha expresado, en términos claros, su actitud hacia el hecho de haberse convertido, gracias a los esfuerzos de los estudiosos de la literatura centroamericana, quienes han insistido en la centralidad del cinismo o la desilusión para su obra, en uno de los autores claves de la ‘literatura del desencanto’. En una entrevista otorgada a Lilian Fernández Hall, en el 2009, Castellanos Moya rechazó la idea de que su labor literaria estuviera impregnada del cinismo y señaló que una actitud del desengaño, si tal hay en su obra, no proviene de una posición de una generación desilusionada con la totalidad de la realidad centroamericana sino de un rechazo a ciertos aspectos existentes en las sociedades de la región que se plasmaron en las últimas tres décadas:

Yo pertenezco a la generación que protagonizó la guerra civil, una generación que no se fue a la guerra por cinismo sino precisamente por lo contrario, por

5 Seoane (2019) ofrece un excelente resumen de las aportaciones críticas a la discusión del término ‘literatura del desencanto’ y anota, de una manera acertadísima, que “el desencanto puede ser también un efecto de recepción” (95), dado el hecho de que el lector que se siente atraído por la obra como la de Castellanos Moya ya de por sí está dispuesto a acercarse a la realidad centroamericana de una manera bien específica.





la creencia en la posibilidad del cambio, por la voluntad de hacer ese cambio. Después de la guerra algunos de nosotros escribimos novelas con protagonistas desencantados ante la nueva sociedad. Pero hacer una generalización a partir de ello es convertir la parte en el todo.

Claro está, los que leemos y analizamos la novelística de Castellanos Moya no tenemos obligación alguna de aceptar a cierra ojos el juicio del autor acerca del significado de su propia obra. Sin llegar a los extremos de restar toda importancia a la intención del autor que fueron demolidos por el trabajo hoy ya clásico de Hirsch (1967), podemos acercarnos a obras literarias a partir de las sensaciones que nos provocan y las ideas que nos inspiran como el criterio básico que informa nuestro juicio de ellas en vez de dar siempre prioridad a la intención del autor. Desde este punto de vista, no es de extrañar que muchos lectores y críticos llegaran a la conclusión de que las novelas de Castellanos Moya de hecho se caracterizan por una falta de la fe en la capacidad de la lucha armada de acarrear cambios políticos, económicos y sociales que tanta falta hacen en la región. Cada lector ya decidirá por su propia cuenta si esta actitud debe considerarse cínica o más bien realista.

La falta de la fe en el proyecto del cambio radical político y social a través de la lucha revolucionaria, que anima la escritura de Castellanos Moya desde su primera novela *La diáspora* (1988), no le resta dimensiones profundamente políticas a la obra del escritor. Quirós (2010) y Coello Gutiérrez (2014) plantean la existencia de importantes vertientes políticas en la novelística de Castellanos Moya y otros escritores de la posguerra centroamericana, que corresponden a las urgencias del momento en que se publican estas obras y que se distinguen radicalmente de la época anterior. Según Perkowska y Zavala (2018), tanto los temas que aborda Castellanos Moya como el lenguaje que emplea en su obra tienen “un potencial político porque al sacudir el saber y el sentir del lector abre un espacio para el cuestionamiento de la realidad desde la que éste lee y piensa” (11). Lo que los críticos a veces dejan de tomar en cuenta en su análisis de ‘la literatura del desencanto’ es que el hecho de hablar de la pérdida de vigencia de lo político en una sociedad neoliberal<sup>6</sup> es, de por sí, una de las pocas acciones capaces de efectuar cambios reales. Al respecto anota

6 El neoliberalismo es un concepto que no se presta fácilmente a una definición abarcadora y exhaustiva. Se han ofrecido tantas definiciones distintas y a veces contradictorias del término que Leary (2018) observó jocosamente en la introducción a su glosario del vocabulario usado por los partidarios del pensamiento neoliberal que el neoliberalismo es una palabra que se usa para referirnos a todo lo que nos disgusta en la realidad del momento en el que se vive (13). Hay un consenso crítico generalizado, sin embargo, que el sistema neoliberal se basa en la introducción de los principios del funcionamiento de los mercados en todas o casi todas las esferas de la actividad humana, lo que llega a transformar la manera en que los individuos se relacionan con el mundo y conceptualizan su propia existencia (Dardot y Laval 2013, Ventura 2012). Castellanos Moya es uno de los escritores centroamericanos cuya obra está impregnada, en la misma medida, por una desilusión profunda con el izquierdismo y una crítica feroz al modelo económico neoliberal (Kokotovic 2006).



Jossa (2019) que “en la narrativa del escritor salvadoreño se advierte una voluntad de intervención política que se realiza dentro de la escritura para moverse hacia fuera, hacia una lectura que sea impugnación, disputa, cuestionamiento” (349). Cuesta reconocer la voluntad de Castellanos Moya de intervenir de una manera productiva en el funcionamiento de la sociedad es porque hacemos uso de las definiciones que animaron la lucha armada de los años setenta y ochenta en Centroamérica, pero que ya no se aplican a la realidad del momento en que vivimos. Lo que queda claro, ya que han pasado casi tres décadas desde la clausura del conflicto civil en El Salvador, es que, lejos de ser puramente cónicas, como se ha sugerido anteriormente, las novelas de Castellanos Moya y de la generación de los escritores centroamericanos a la que pertenece<sup>7</sup> se basan en la definición de lo político que tiene vigencia en nuestro momento histórico y se distingue de una manera radical de la que existió antes del triunfo del neoliberalismo a la escala mundial. Como señala a propósito Barchino (2007),

la realidad nacional ha cambiado y las nuevas novelas se mueven en un territorio ideológico, histórico y social muy distinto de las que se escribieron en los años del conflicto salvadoreño y los inmediatamente anteriores. De hecho, las ficciones narrativas—pese a la pérdida de sus afirmaciones revolucionarias—han sido barómetros puntuales de los cambios sociales y políticos que se han operado en la sociedad salvadoreña y en otros países centroamericanos de la última década. (6)

Castellanos Moya siempre ha insistido en la importancia de las dimensiones sociales de su proyecto narrativo. En la entrevista otorgada a Rodríguez Freire el mismo año que se publicó *La sirvienta y el luchador*, el escritor habló del asunto de la siguiente manera: “En mi literatura lo político es el paisaje de fondo, es lo que permea las situaciones en las que los personajes sufren sus problemas vitales... Se pueden encontrar afectados por la política y a veces determinados por ella” (2011, 65). En *La sirvienta y el luchador* (2011) y *Moronga* (2018), las novelas analizadas en este ensayo, podemos ver cómo las vidas humanas se transforman y se moldean por los eventos históricos que les toca experimentar.

*La sirvienta y el luchador* (2011) pertenece a la serie de novelas escritas por Castellanos Moya que narran la historia de El Salvador desde los años 1940 hasta nuestros días a través de las peripecias de la familia Aragón. Las novelas pertenecientes a esta serie que se han publicado hasta ahora son *Donde no estén ustedes* (2003), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* (2011), *El sueño del retorno* (2013) y *Moronga* (2018). Al mismo tiempo,

7 Entre los escritores salvadoreños quienes a menudo se nombran como representantes de ‘la literatura del desencanto’ se destacan Rafael Menjívar Ochoa, Jacinta Escudos, Claudia Hernández y Miguel Huezco Mixco (Galindo-Doucette 2012, 565, n. 1).

en varias de las obras publicadas por el autor que no pertenecen a la serie Aragón (tales como, por ejemplo, *La diabla en el espejo* (2000) y *El arma en el hombre* (2001)) se encuentran unos personajes que, de una manera tangencial, aparecen en las novelas que tratan de la familia Aragón, lo cual permite hablar de un universo narrativo coherente, aunque fraccionado, creado por Castellanos Moya.

La naturaleza profundamente fragmentada del universo narrativo de Castellanos Moya observada por Buschmann (2013) se debe a las rupturas que ocurrieron en el espacio político y cultural salvadoreño como resultado de la guerra civil. Las dificultades experimentadas por los que disfrutamos de la obra de Castellanos Moya a la hora de tratar de entender los vínculos entre los personajes que aparecen y desaparecen, dejando rastros que se tienen que trazar sin nunca saber si se está en posesión de toda la información pertinente para entender lo que ocurre, reflejan la postura de los que han vivido la situación salvadoreña como parte de su experiencia vital (Sarmiento 2016).

La acción en *La sirvienta y el luchador* (2001) transcurre en 1980, el año clave en la historia de El Salvador, cuando se agudizaba el conflicto entre el gobierno derechista del país y los guerrilleros izquierdistas pertenecientes al Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). La novela está protagonizada por María Elena, la criada de la familia Aragón quien solicita la ayuda de su antiguo pretendiente Vikingo, un policía político involucrado en la tortura de prisioneros, para enterarse de la suerte de Albertico Aragón, secuestrado y matado como resultado de sus ideas consideradas subversivas. El título de la obra se refiere a la relación entre María Elena y el Vikingo, un torturador fiel al régimen, quien de joven era un luchador conocido y nunca logró olvidarse de sus antiguas glorias atléticas.

En sus desplazamientos por la capital del país, que se ve engullida en la lucha cada vez más violenta entre la dictadura y los revolucionarios, María Elena se da cuenta de que su nieto Joselito, un estudiante de ingeniería “callado y estudioso” (Castellanos Moya 2011, 52) está involucrado en las actividades clandestinas de la guerrilla, aunque él mismo todavía no ha pasado a la clandestinidad y sigue viviendo con su madre y abuela. El apabullamiento experimentado por María Elena al darse cuenta de que todo lo que le parecía tan seguro y formaba el fundamento de su vida—su papel de una empleada de la familia rica y poderosa de Aragón, los éxitos profesionales de su hija Belka y su fe en el futuro seguro y cómodo de su nieto—se está desmoronando frente a sus ojos en un torbellino de eventos, cuyo significado María Elena no logra descifrar. María Escobedo caracteriza *La sirvienta y el luchador* (2011) como “una narrativa trepidante. . . en la que los episodios impactantes se suceden a una velocidad de vértigo gracias a la fuerza de unos diálogos rápidos y contundentes que a menudo suenan como latigazos en el oído del lector” (2011, 131). Esta manera de narrar los sucesos que ocurrieron



en El Salvador en las vísperas de la guerra civil sumerge al lector en el estado de ánimo cercano al de los personajes de la obra, quienes se sienten abofeteados por los hechos que se desarrollan alrededor suyo con una rapidez apabullante.

A lo largo de la primera parte de la novela, los lectores perciben la situación a través de las experiencias de María Elena y Vikingo, narradas en el estilo indirecto libre que les abre una ventana hacia el mundo interior de estos personajes. Al empezar la segunda parte de la obra, la perspectiva se desplaza para dejarles a los lectores conocer el punto de vista de Joselito a través del mismo estilo narrativo. Al hablar del discurso indirecto libre, Bueler (2001) ha señalado que el uso de este modo narrativo obliga a los lectores a adentrarse en las emociones experimentadas por los personajes que, a menudo, resultan demasiado rudimentarias e indefinidas para que los personajes mismos las puedan expresar de una manera directa. En esta época de su vida, Joselito todavía no sabe cuáles de los rasgos que conforman su personalidad en este momento de la temprana juventud van a jugar el papel central en su vida adulta. Las técnicas narrativas empleadas por Castellanos Moya permiten a los lectores vislumbrar el futuro que espera a Joselito, pero solo la lectura de *Morongá* (2018), una novela publicada siete años más tarde, ofrecerá la respuesta definitiva a la pregunta de cómo impacta la realidad trágica de El Salvador engullido por la guerra civil a los jóvenes, quienes, como Joselito, deciden combatir la injusticia que domina la sociedad salvadoreña y se unen a la guerrilla.

El acercamiento inicial de los lectores de la obra al mundo interior de Joselito confirma la impresión creada por las descripciones del joven proporcionadas por María Elena que lo caracterizan como un chico casero y bastante inocente<sup>8</sup>. Sin embargo, ya en estas fechas tempranas, tras la fachada de un joven tímido y estudioso, María Elena, quien tiene la mala suerte de toparse con su nieto cuando Joselito lleva a cabo una de las operaciones clandestinas más audaces en las que ha podido participar hasta el momento, empieza a vislumbrar “un destello de ferocidad que ella no le conocía” (197). Es precisamente este hombre feroz y desalmado quien protagonizará, años más tarde, *Morongá* (2018), la novela de Castellanos Moya que revela la trayectoria vital de este personaje tras su decisión de abandonar su familia y dedicarse por completo a la lucha clandestina que cierra *La sirvienta y el luchador* (2011).

8 Para dar un ejemplo, en el medio de su inmersión, siempre más intensa, en las actividades de la célula en la organización guerrillera a la que pertenece, Joselito no deja de pensar en las disculpas que le ofrecerá a su abuela si llega tarde a cenar por culpa de sus compromisos guerrilleros (Castellanos Moya 2011). Tras tropezar con María Elena en medio de una operación secreta, Joselito se angustia por la posibilidad de que su abuela cuente lo sucedido a Belka, la madre del joven (Castellanos Moya 2011).



María Elena se queda atónita al enterarse de la vida clandestina de su nieto, pero, al adentrarse en el mundo interior de la antigua sirvienta de la familia Aragón, los lectores se percatan de que ella también guarda unos secretos que nunca le ha revelado a nadie. En su última conversación con el Vikingo, María Elena se percata de que el asesinato de don Clemente Aragón, un evento que juega un papel crucial para el argumento de varias novelas de la serie Aragón, se produjo como resultado de su deseo de ocultar la naturaleza de su relación con don Clemente y mantener en secreto el hecho de que este fuera el padre de su única hija Belka. La incapacidad de los personajes de *La sirvienta y el luchador* (2011) de sincerarse y llegar a confiar en otro ser humano se produce como resultado de vivir en una sociedad escindida en dos bandos en la que callarse constituye la única posibilidad de la supervivencia. Así han descrito Rojas y Ovares (2018) el impacto de la situación política del país en la manera en que interactúan los personajes de la novela:

En una situación de guerra que divide la sociedad en dos bandos todos esconden información sobre los hechos y las identidades. Casi todos los personajes callan lo que sucede y no revelan lo que saben, sino que guardan información y ocultan una identidad secreta. El trabajo político de la clandestinidad se basa en el secreto, como el caso de Joselito; este no cuenta ni a su madre ni a sus compañeros que su abuela lo descubrió como militante. Al Vikingo lo mortifica el secreto de María Elena y a ella, como a los integrantes de la familia Aragón, la identidad del asesino de uno de sus integrantes. . . María Elena y Belka, por otro lado, no revelan quiénes son los padres de sus respectivos hijos; esta última tampoco habla de su relación con Barrientos, ayudante de los militares; María Elena no da toda la información a la familia Aragón ni con respecto a Clemente acerca de lo que sabe del secuestro de Albertico.

Los lectores de *La sirvienta y el luchador* (2011) se ven obligados a reunir la información que, gota a gota, proporcionan varios personajes de la novela y así pueden percatarse, aunque sea de una manera mínima y distante, de cómo se sienten los que se encuentran en medio de una sociedad como la salvadoreña durante la guerra civil.

En su análisis de la representación de los movimientos guerrilleros centroamericanos en la obra de Castellanos Moya, Basile (2015) hace uso del concepto de ‘memorias perturbadoras’ desarrollado por Portelli (2013) para señalar la importancia, dentro del corpus literario de Castellanos Moya, del cuestionamiento efectuado por el autor de varios aspectos problemáticos de estos movimientos, tales como,

la teoría del foco, las relaciones entre los medios y los fines, el vínculo entre la violencia y la política, las diferencias entre el socialismo real y el imaginado, la peculiaridad de los contextos político sociales en América Latina, el menosprecio de la izquierda revolucionaria por el sistema democrático, la estrecha



concepción del Estado como un mero aparato de represión, el rechazo de la política, la “ensalada ideológica”, el aislamiento de las masas, el verticalismo y autoritarismo de los cuadros dirigentes y su falta de diálogo interno, el desprecio por el mundo de la vida privada, la familia, los afectos y emociones frente a la valoración de la militancia. (Basile 2015, 3-4)

En su ensayo, Basile se enfoca en la obra del escritor publicada anteriormente a *La sirvienta y el luchador* (2011) y *Morongu* (2018)<sup>9</sup>. Sin embargo, es precisamente en el espacio entre estas dos novelas donde la crítica de la izquierda revolucionaria señalada por Basile (2015) cobra sus dimensiones más amplias, puesto que es allí donde ocurre la transformación de Joselito Hernández, un joven idealista y sincero, en José Zeledón, el protagonista de *Morongu* (2018), un hombre cínico y despiadado, quien actúa de una manera extremadamente violenta y cruel sin un más mínimo asomo de interés por lo político. La naturaleza de las organizaciones guerrilleras centroamericanas descrita por Basile (2015) se puede vislumbrar en los pocos recuerdos de su vida en la guerrilla que Zeledón no logra reprimir por completo y que lo atormentan a lo largo de su estancia en Merlow City, donde su tarea principal consiste en ocultar de la gente que lo rodea su pasado en la guerrilla y, más tarde, en el narcotráfico.

Mansilla (1990) define la violencia como “la renuncia a la comunicación oral, a la que es inmanente la probabilidad de una confrontación corporal inmediata; se manifiesta mayormente en la consecución física de pretensiones y expectativas definidas unilateralmente” y demuestra cómo este abandono del diálogo condiciona “las pautas de pensar y de comportarse de los partidarios de la guerrilla” en Latinoamérica (119). La parquedad oral de Zeledón, quien inclusive en la intimidad se expresa con frases extremadamente cortas, apunta hacia la pérdida de confianza en el diálogo que experimenta este personaje como resultado de sus experiencias guerrilleras.

*Morongu* (2018) se abre con la narración en primera persona efectuada por un personaje quien se introduce como José Zeledón, pero desde el principio de su narrativa nos deja saber que ni él ni Rudy, su antiguo compañero de la guerrilla, en la actualidad usan sus nombres verdaderos. “Ni él ni yo recuperaríamos jamás nuestros nombres originales. Nada tenían que ver ya con nosotros”, dice Zeledón al enterarse del nuevo apodo de su antiguo compañero (2018, 15). La adopción frecuente de nombres diferentes por parte de Zeledón y Rudy no solo señala que se trata de individuos que viven en la clandestinidad casi dos décadas tras la firma de los Acuerdos de Paz de Chapultepec<sup>10</sup>, sino también sugiere que estos perso-

9 No es de extrañar que sea así, puesto que *Morongu* (2018) salió a luz tres años tras la publicación del estudio de Basile (2015) y es solo al acercarse a *La sirvienta* (2011) y *Morongu* (2018) como dos partes de un todo abarcador que se esclarecen estos aspectos de las dos novelas.

10 La acción en la parte de la obra narrada por Zeledón transcurre entre el agosto de 2009 y el mayo de 2010.



najes han experimentado una pérdida de la identidad que los ha desplazado por completo de la manera de ser a la que se asociaban sus nombres verdaderos. Hace mucho que acabó la guerra civil salvadoreña, pero los protagonistas de *Moronga* (2018) todavía no conciben la posibilidad de dejar al lado las costumbres aprendidas en la clandestinidad<sup>11</sup>.

Según Buschmann (2013), los personajes de Castellanos Moya comparten una experiencia de fracaso y de la incapacidad de adaptarse a la realidad de la posguerra salvadoreña. La inadaptación que comparten con muchos de los protagonistas de la novela centroamericana de la posguerra funciona como

una alegoría de la situación de toda una generación de centroamericanos que no han aprendido más que el oficio de la guerra y que se enfrentan a las nuevas condiciones de la posguerra y a su inserción en la vida civil- (Mackenbach & Ortiz Wallner 2008, 88)

Aunque José Zeledón y Erasmo Aragón son tío y sobrino, los dos desconocen este vínculo familiar y se desenvuelven en capas sociales diferentes, lo cual, sin embargo, no cancela el hecho de que sufran de la misma incapacidad de insertarse en la sociedad estadounidense que se debe al trauma de la guerra.

El cambio que ocurre en cuanto al papel que los personajes femeninos representan en *La sirvienta* (2011) y *Moronga* (2018) refleja el hecho de que muchos de los avances alcanzados por las mujeres como resultado de su participación en los movimientos de protesta antes y durante la guerra civil fueron borrados tras la clausura del conflicto armado (Kokotovic 2006, 18-9). Ya al nivel de los títulos de las dos obras se puede vislumbrar el desplazamiento de lo femenino por una versión agresiva y profundamente patriarcal de la masculinidad que acompaña el surgimiento de las maras como el fenómeno que tiene un grave impacto en la seguridad de la mujer salvadoreña. No fue hasta 2003 que las matanzas de las mujeres en El Salvador empezaron a incluirse en las estadísticas anuales como una categoría aparte dentro del número total de homicidios, pero sabemos que entre 2003 y 2015 la cifra de las víctimas femeninas por 100,000 personas subió de 7,4 a 16,79 (Musalo 2018, 39). Este trágico aumento se atribuye a la intensificación de la violencia intrafamiliar y las actividades de las maras (Musalo 2018, 41). Las pandillas que devastan los países del Triángulo Norte constituyen focos de abuso y violación que irradian estas prácticas a todos los ambientes donde se desenvuelven sus miembros (Obinna 2021, 807-8). El Salvador, que según Dudley

11 José Zeledón, por ejemplo, siempre se sienta en el asiento trasero del bus para así evitar que nadie se le acerque desapercibido y dedica mucho tiempo a escudriñar en Google Maps y Google Earth las rutas que piensa usar para trasladarse por las ciudades estadounidenses donde se encuentra (Castellanos Moya 2018, 67). Igualmente, Aragón—a pesar de que nunca experimentó el combate y solo apoyó a la guerrilla a través de la labor periodística en su exilio mexicano—vive “como quien se sabe todo el tiempo vigilado” (2018, 291).



(2011, 83) es “el corazón espiritual” del fenómeno marero en Centroamérica, es también el país donde más ha avanzado el proceso de la compenetración entre estas organizaciones criminales y los cárteles de drogas. El contraste entre *La sirvienta* (2011) y *Morongá* (2018) refleja el surgimiento de esta nueva realidad y su impacto en la situación de la mujer en la región. En la novela anterior, el punto de vista del luchador Vikingo se contrapesa por la perspectiva de María Elena, mientras que el título de *Morongá* (2018) remite no solo al apodo de uno de los personajes sino al término que, en Centroamérica, se usa para referirse a la morcilla y, a la vez, al órgano sexual masculino.

Al nivel textual, la mujer centroamericana en la novela más reciente de Castellanos Moya aparece como una presencia malévolá y destructiva, lo cual ofrece un marcado contraste con la visión de lo femenino que vemos en *La sirvienta* (2011). Mientras que El Salvador sucumbe a una lucha fratricida (o más bien, matricida, en el caso de Joselito), María Elena es el único personaje quien nunca traiciona sus principios. Al sufrir en persona la violencia generada por los choques entre las fuerzas del gobierno y los guerrilleros, se queda fiel a su visión personal de lo bueno y lo malo. El comportamiento abnegado y valiente de la antigua criada de la familia Aragón hace de ella la única heroína de la novela. *La sirvienta* (2011) describe una realidad donde todavía hay lugar para una figura femenina indomable, lo cual no es cierto en cuanto a la novela más reciente.

En *Morongá* (2018) no hay mujeres de la talla de María Elena. El único personaje femenino centroamericano que aparece en la obra de una manera más que tangencial es Amanda María Packer, una niña guatemalteca adoptada por una pareja norteamericana que la trata como si fuera un objeto de consumo y nunca pondera las razones del comportamiento violento y extremadamente sexualizado de la niña (Bezhanova 2020, 223). La historia trágica de Amanda pone de relieve el legado de las relaciones entre Latinoamérica y los Estados Unidos durante la Guerra Fría cuando varios países latinoamericanos funcionaron como el espacio para poner en práctica los elementos de la naciente economía neoliberal (Salinas Figueredo 2007). Así postula Mariana Calvento las características básicas del neoliberalismo: “Las principales variables de la corriente neoliberal centran, y centran, su atención sobre una concepción individualista del ser humano y sobre un papel privilegiado del mercado sobre la sociedad” (2006, 57). El triunfo de este sistema de las relaciones económicas en Centroamérica fue consolidado justamente entre las épocas descritas en *La sirvienta* (2011) y *Morongá* (2018). Sus efectos se pueden observar en la desaparición de los personajes generosos y desinteresados, como María Elena, y surgimiento de los que, como Amanda y sus padres adoptivos, ven a los demás nada más que como un instrumento que pueden usar para autocomplacerse. De esta manera, Castellanos Moya ofrece, en su obra,



una crítica feroz de los que se guían por una visión neoliberal del valor de un ser humano. Según anota al respecto Quirós (2010),

lo que parece a veces sólo una representación literaria de cinismo y sociedades plagadas por corrupción, violencia y criminalidad, se podría también interpretar como una importante respuesta crítica ante el intento del capitalismo neoliberal de constituirse como la única lógica social, política y económica, especialmente dada la caída del proyecto izquierdista a nivel regional y global. (2)

Por mucho que Zeledón se esfuerce por reprimir toda memoria de su pasado guerrillero y de su vida como Joselito Hernández, el encuentro con su antiguo compañero de lucha apodado el Viejo trae de vuelta los recuerdos que le gustaría sepultar para siempre en el olvido. Los breves apartados de la novela dedicados a los recuerdos de la guerra civil, que atormentan a Zeledón tras su cita con el Viejo, funcionan como puntos de contacto entre *Moronga* (2018) y *La sirvienta y el luchador* (2011). En el camino de regreso a Merlow City después de su encuentro con el Viejo, Zeledón rememora el momento durante una ofensiva de la guerrilla que lo lleva hasta la capital del país. Al hallarse en el edificio donde solía vivir con su madre y su abuela y donde se desarrolla parte de la acción de *La sirvienta* (2011), Zeledón se da cuenta del abismo que lo separa del joven que solía ver este edificio como su única casa:

Al cuarto día de la ofensiva instalé el puesto de mando en la planta baja del edificio de apartamentos donde había transcurrido toda mi vida, hasta que me fui a la clandestinidad y luego al monte. Sentí muy extraño. No había vuelto desde entonces. ‘En este apartamento viví yo,’ le dije al Viejo, señalando hacia la cuarta planta. (72)

El segundo fragmento de sus memorias guerrilleras que Zeledón recupera tras su encuentro con el Viejo en Chicago parece cumplir la función de justificar, en los ojos del propio Zeledón, su amistad duradera con este hombre, a quien sus comandantes en la guerrilla se referían como “un asesino exconvicto” y quien nunca mostró el más mínimo interés por nada que tuviera que ver con la política o las ideas revolucionarias de los guerrilleros (2018, 83). Zeledón rememora el momento durante la guerra civil cuando el Viejo mató a un capitán guerrillero quien abusaba sexualmente de los niños del campamento y había urdido una trama para asesinar a Catarina, la novia de Zeledón. Tras la guerra, los exguerrilleros se suman a lo que Zeledón caracteriza como “la nueva operación [en el] campo de amapolas en el altiplano guatemalteco” (Castellanos Moya 2018, 84), pero Zeledón parece querer reconfortarse con la memoria de un momento cuando el Viejo se comportó de una manera que podría calificarse como noble. Zeledón nunca comenta la pérdida de sus ideales políticos y tampoco revela cómo ha podido justificar la metamorfosis que culminó en su decisión de prestar sus servicios a un



cártel de drogas, pero los lectores pueden entrever cierta incomodidad respecto a dicha transformación en su manera de referirse a su trabajo para los narcos como una ‘nueva operación’, como si no hubiera diferencia alguna entre su lucha revolucionaria y las actividades criminales del cártel.

En este contexto, cobra una importancia aún más profunda el momento cuando Zeledón intenta recordar el día en el que se enteró del asesinato del arzobispo de San Salvador, monseñor Óscar Romero. Para muchos jóvenes de la época, tanto las enseñanzas del arzobispo como su asesinato por las fuerzas militares del estado salvadoreño en 1980 sirvieron como un despertar político que llevó a muchos de ellos a la lucha guerrillera (Cuéllar 2015, 155; Kampwirth 2010, 68-9). A Zeledón, sin embargo, le resulta imposible recordar qué hacía y en qué pensaba en el momento cuando escuchó la noticia de este asesinato que marcó, de una manera profunda, el destino de su país porque un poco antes había recibido noticias de una muerte que tenía un importe mucho más personal para él. La muerte de su madre Belka—cuyo nombre junto con su historia queda oculto para los lectores de *Morongá* (2018) que no conocen el texto de *La sirvienta y el luchador* (2011)—ocurrió como resultado de un ataque llevado a cabo por la célula a la que perteneció el mismo Joselito Hernández. Puesto que este es el mejor tirador de su grupúsculo subversivo, queda poca duda de que Joselito sea el combatiente quien da el tiro fatal que ocasiona la muerte de Belka, matada tras acompañar a su amante doctor Barrientos a una casa secreta donde la policía detiene y tortura a un guerrillero preso. El joven abandona su casa para pasar a la clandestinidad sin haberse enterado de la muerte de su madre ni concebir la más mínima sospecha del grave importe de su participación en un asalto a un Land Rover con vidrios polarizados que, como bien saben los lectores de *La sirvienta* (2011), resulta en la muerte de Belka. Mackenbach y Ortiz Wallner (2008) han postulado la violencia como el eje organizador de la novela centroamericana de las últimas décadas. En *La sirvienta y el luchador* (2011) y *Morongá* (2018) el asesinato, por parte de Joselito, de su propia madre simboliza la calidad sumamente íntima de los actos de agresión que ocurren durante las guerras civiles, puesto que este tipo de conflictos bélicos a veces convierte en enemigos a los compañeros e inclusive miembros de la misma familia.

Zeledón descubre su culpabilidad en la muerte de su madre en el espacio entre las dos novelas donde ocurre una gran parte de su desarrollo personal. Este momento trágico en la vida de Zeledón se alude en uno de los episodios en el que este no logra reprimir por completo las memorias dolorosas de la guerra civil que lo atormentan a lo largo de la obra. Al ver fracasar, uno tras otro, sus intentos por inscribirse en la vida pacífica y al darse cuenta de que no le queda otra opción que volver a reanudar los vínculos que lo unen con el Viejo, Zeledón está asediado



por el rencor y no logra reprimir la memoria de “lo que nunca debí haber sabido” (2018, 100) sobre la muerte de su madre. En su última conversación con el Viejo, Zeledón intenta explicarle a su antiguo compañero en la guerrilla la razón por la que no quiere volver a involucrarse con el narcotráfico: “Más podrido estaría con tus nuevos patrones. Ya sabes que no me gustan. Yo me formé para accionar sabiendo quién era el enemigo. Todo muy claro. Había un sentido, una causa” (2018, 133). Al enterarse de que su madre fue una de sus primeras víctimas en el combate revolucionario, el hecho que, se repita, ocurre en el tiempo transcurrido entre las dos novelas, Zeledón se ve obligado a reconocer que su fe en la posibilidad de alcanzar la certeza completa de poder distinguir entre amigo y enemigo constituyó uno de los errores más grandes de su vida. El matricidio perpetuado sin querer por Joselito simboliza las heridas severas, y posiblemente fatales, que la guerra civil causa a la madre patria del pueblo salvadoreño y, a la vez, señala unas pautas para la comprensión de la ausencia del principio femenino positivo en la obra reciente del escritor. José Zeledón se encuentra desarraigado no solamente de su familia, que él mismo destruyó sin querer, sino también expulsado para siempre de su país de origen. Zeledón no parece tener descendientes, mientras que su sobrino Aragón mantiene escaso contacto con su hija, lo cual plantea la pregunta si la saga familiar de los Aragón acabará con estos personajes.

El trauma de la guerra civil se agravó como resultado de la incapacidad de los gobiernos democráticos de encontrar una manera de incorporar a muchos de los excombatientes y los intelectuales que apoyaron la guerrilla (como Aragón y el propio Castellanos Moya) en la vida productiva del país. Lejos de agrandar a todos los excombatientes, la transformación de FMLN de una guerrilla a un partido político efectivo y poderoso dentro del contexto nacional fomentó sentimientos de desánimo y desilusión entre muchos de los antiguos guerrilleros, en especial los que nunca gozaron de altos cargos en la organización (Sprenkel 2018, 3-4). Zeledón ofrece un claro ejemplo de la indiferencia de muchos de los antiguos farabundistas de mediano y bajo rango a la victoria electoral de FMLN en los comicios de 2009. Se niega a compartir el júbilo de su amigo Rudy, quien se siente esperanzado al recibir las noticias de que Mauricio Funes logra “encaramarse a la Presidencia tras ganar las elecciones” (2018, 17). Los lectores no se enteran de los momentos precisos en que Zeledón pierde su interés por la política, pero su desvinculación de la causa a la que sacrificó su juventud y su familia es una clara señal de que muchas de las categorías que eran centrales para los salvadoreños en los años ochenta del siglo pasado se han vaciado del contenido.

La última parte de *Moronga* (2018) está narrada por el agente especial Donald P. Chiwaski y representa un informe sobre una balacera que toma lugar en Chicago en 2010 y en la que, sin nunca llegar a saberlo, se enfrentan Erasmo Aragón, quien



actúa bajo las órdenes del FBI, y José Zeledón, a quien los agentes especiales a cargo de la investigación solo conocen como ‘el tirador oculto’. En la balacera se cruzan de una manera violenta miembros de la misma familia salvadoreña, lo cual permite concluir que la última parte de la novela representa una recreación simbólica de la guerra civil salvadoreña en el territorio de la Estados Unidos, el país que dio pábulo a varias conflagraciones de este tipo en Centroamérica durante la época de la Guerra Fría (Bezhanova 2020). La naturaleza fratricida del conflicto bélico civil está simbolizada por el hecho de que Erasmo Aragón y José Zeledón, relacionados por el lado de Clemen Aragón, el tío de Erasmo y el abuelo de José, se encuentren —aunque sea a regañadientes y por falta de mejores opciones— en los lados enfrentados del conflicto. A pesar de haber rechazado la propuesta de El Viejo de participar en un asalto a un narcotraficante guatemalteco apodado Morongá, Zeledón recapacita y se presenta en el sitio acordado para el asalto donde acaba siendo el único participante quien logra salir indemne del tiroteo. Los agentes especiales quienes investigan el caso nunca se enteran de la identidad del tirador oculto, puesto que este se fuga tras la refriega sin dejar pistas. Los lectores de *La sirvienta y el luchador* (2011), sin embargo, poseen una clave para descifrar quién es el tirador oculto. Desde sus primeras operaciones en la célula revolucionaria, Joselito Hernández evidenció sus grandes dotes de francotirador al matar con un solo disparo al policía que perseguía a él y sus compañeros tras uno de los ataques efectuados por ellos (Castellanos Moya 2011, 148), y es precisamente este talento mortífero que salva su vida y le garantiza la libertad durante el asalto en Chicago treinta años más tarde. Una vez más, el hecho de conocer la obra anterior del escritor transforma por completo la capacidad de los lectores de entender el pleno significado de *Morongá*.

En la novela de la posguerra centroamericana lo nacional pierde vigencia (Escamilla 197), poniendo de relieve el triunfo de los principios de la globalización neoliberal en la región. Las fronteras entre los países no constituyen un serio obstáculo a los flujos de capital y mano de obra, lo cual socava los principios de la soberanía y debilita el poder de los gobiernos de los estados que carecen de un alcance hegemónico (Castillo Fernández 6). Las actividades de las organizaciones criminales transnacionales, tales como los cárteles y las maras, asimismo ponen en duda la capacidad de las agencias estatales de mantener su monopolio sobre la violencia dentro de la sociedad (Manwaring 2007, 48). Este proceso se intensifica entre las fechas de la publicación de las dos obras, culminando en el hecho de que *Morongá* (2018) resulte siendo la primera novela del autor donde la acción transcurre fuera de Latinoamérica y se desenvuelve en un ambiente angloparlante al que los personajes de la obra tienen que adaptarse en el sentido no solo puramente lingüístico sino también cultural. Mientras que la acción en *La sirvienta* (2011) se desarrolla en El Salvador y se relaciona a

la problemática profundamente centroamericana, en la novela más reciente se observa el desplazamiento del foco del interés tanto del autor mismo, como de sus personajes, hacia los Estados Unidos. En una entrevista otorgada por Castellanos Moya tras la publicación de *Morongá* (2018), el escritor indica que El Salvador, Guatemala y Honduras son, en el momento de hoy, “estados incapaces: no fallidos sino tullidos ... que no le pueden ofrecer nada a su población, como no sea que salgan corriendo hacia EE.UU.” (Wallace 2018). La violencia que está arrasando la región es, según el novelista, un mecanismo que facilita la “expulsión de la población hacia Estados Unidos a niveles masivos, porque no se les puede ofrecer nada” en su país de origen (Wallace 2018).

La erosión de la importancia de lo nacional se observa en *Morongá* (2018) a través de los esfuerzos que Zeledón y Aragón hacen para extirpar cualquier característica que los pueda señalar como salvadoreños<sup>12</sup>. Por una parte, la paranoia que experimentan está justificada por el hecho de que, en el campus estadounidense donde trabajan, los centroamericanos están sujetos a mayor vigilancia. A la vez, los antecedentes políticos de los dos no son la única razón que tienen para preocuparse. Sin nunca darse cuenta de ello, Zeledón y Aragón pierden sus puestos de trabajo —uno como conductor de bus escolar y otro como profesor universitario— a causa de su incapacidad de acatar (o siquiera comprender) las normas de conducta basadas en la visión anglosajona del género y la sexualidad. La preocupación por cómo los salvadoreños pueden inscribirse dentro del modelo cultural estadounidense y qué parte de su identidad centroamericana tendrán que sacrificar para lograrlo constituye uno de los temas que Castellanos Moya había explorado en *El asco* (1997) y retomó en *Morongá* (2011), enfocándose en sus aspectos aún más siniestros.

Como anota María del Pilar Vila, los medios culturales e intelectuales de Centroamérica se han afanado por “cancelar la marginalidad de la región partiendo de la idea de que es preciso revisar y reconsiderar la historia política y cultural focalizando su atención, de modo especial, en el discurso literario” (2014, 554). Es innegable la contribución de Horacio Castellanos Moya a este proyecto crucial dado que es precisamente a través de su obra literaria que muchos lectores que residen fuera de Centroamérica se aproximan a la historia salvadoreña y a la producción cultural de la región. La faceta más importante del espacio que hallamos entre *La sirvienta y el luchador* (2011) y *Morongá* (2018) no es solo la información sobre las vidas de los personajes de estas obras que esclarece el significado de las dos novelas, sino la idea de la suma importancia de que se conozca y se entienda la totalidad de la historia del istmo.

12 Vemos aquí los ecos de *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), la novela cuyo protagonista, Edgardo Vega, hace enormes esfuerzos por disimular el hecho de ser salvadoreño en su vida en Canadá. En muchos sentidos, Aragón es una continuación literaria de Vega, tanto en lo que concierne su neuroticismo como en su manera de pensar y expresarse.



## Bibliografía

- Barchino, Matías. “Del asco a la identidad nacional. La narrativa de Horacio Castellanos Moya.” *Centroamericana*, No. 13 (2007): 5-22.
- Basile, Teresa. “Memorias perturbadoras / memorias autocríticas: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya.” *Alter / Nativas: Latin American Cultural Studies Journal*, No. 5 (2015): 1-30, [https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/81925/CLAS\\_AN\\_AU15\\_Basile\\_MemoriasPerturbadoras.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/81925/CLAS_AN_AU15_Basile_MemoriasPerturbadoras.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (consultada 18 de febrero de 2021)
- Bezhanova, Olga. “Horacio Castellanos Moya’s *Moronga* and the Narrative Destabilization of Neoliberal Mentality.” *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, No. 45.2 (2000): 212-26.
- Bueler, Lois E. *The Tested Woman Plot: Women's Choices, Men's Judgments, and the Shaping of Stories*. Columbus: Ohio State UP, 2001.
- Buschmann, Albrecht. “Horacio Castellanos Moya (Honduras, 1957)”, en *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, 118-26. Edición de Will H. Corral, Juan E. De Castro y Nicholas Birns. (pp.). London & New York: Bloomsbury, 2013.
- Calvento, Mariana. “Fundamentos teóricos del neoliberalismo: su vinculación con las temáticas sociales y sus efectos en América Latina.” *Convergencia: Revista de Ciencias Sociales*, No. 41 (2006): 41-59.
- Castellanos Moya, Horacio. *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*. San Salvador: Ediciones Tendencias, 1993.
- Castellanos Moya, Horacio. *La sirvienta y el luchador*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2011.
- Castellanos Moya, Horacio. *Moronga*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- Castillo Fernández, Dídimo. “The New ‘De-globalization’ Environment: A View from Latin America.” *Critical Sociology*, No. 44.1 (2018): 3-10.
- Coello Gutiérrez, Emiliano. “El discurso crítico sobre el cinismo en la novela centroamericana contemporánea. Bases para una lectura alternativa.” *Convivencia*, No. 1 (2014): 31-55, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcmv660> (consultada 21 de diciembre de 2020)
- Cortez, Beatriz. *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura Centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores, 2009.

- Cuéllar, Roberto. "The Legal Aid Heritage of Oscar Romero." En *Archbishop Romero and Spiritual Leadership in the Modern World*, 147-60. Edición de Rev. Robert S. Pelton. Lanham: Lexington Books, 2015.
- Dardot, Pierre, Laval, Christian. *The New Way of the World: On Neo-Liberal Society*. Trad. Gregory Elliott. London: Verso, 2013.
- Dudley, Steven S. "Drug Trafficking Organizations in Central America: *Transportistas*, Mexican Cartels and *Maras*." En *Working Paper Series on U.S.-Mexico Security Collaboration. Organized Crime in Central America*, 8-61. Edición de Cynthia J. Arnson y Eric Olson. Washington, DC: Woodrow Wilson Center for International Scholars, 2011.
- Escamilla, José Luis. *El protagonista en la novela de posguerra centroamericana: Desterritorializado, híbrido y fragmentado*. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2011.
- Escobedo, María. "Horacio Castellanos Moya: 'Los mitos de la libertad son un privilegio de las élites.'" *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 730 (2011): 131-8.
- Fernández Hall, Lilian. "Horacio Castellanos Moya. 'El patriotismo es una estupidez generalizada en todo el planeta.'" *Letralia: Tierra de Letras*, No. 14. 217 (2009), <https://letralia.com/217/entrevistas01.htm> (consultada 27 de diciembre de 2020)
- Galindo-Doucette, Evelyn. "La imaginación global y la ética cosmopolita en *El asco* de Horacio Castellanos Moya." *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, No. 134 (2012): 553-65.
- Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale UP, 1967.
- Jossa, Emanuela. "Horacio Castellanos Moya, *Moronga*." *Altre Modernità*, No. 21 (2019): 346-49, <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/11688/10984> (consultada 2 de noviembre de 2020)
- Kampwirth, Karen. *Women and Guerrilla Movements: El Salvador, Chiapas, Cuba*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 2010.
- Kokotovic, Misha. "Neoliberal Noir: Contemporary Central American Crime Fiction as Social Criticism." *Clues: A Journal of Detection*, No. 24.3 (2006): 15-29.
- Leary, John Patrick. *Keywords: The New Language of Capitalism*. Chicago: Haymarket Books, 2018.
- Mackebach, Werner & Ortiz Wallner, Alexandra. "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica." *Iberoamericana*, No. 7.32 (2008): 81-97.



- Mansilla, H. C. F. “Los iluminados y sus sombras. Crítica de la guerrilla latinoamericana. 1960-1975.” *Nueva Sociedad*, No. 105 (1990):118-29.
- Manwaring, Max G. *A Contemporary Challenge to State Sovereignty: Gangs and Other Illicit Transnational Criminal Organizations in Central America, El Salvador, Mexico, Jamaica, and Brazil*. Carlisle, PA: Strategic Studies Institute, 2007.
- Musalo, Karen. “El Salvador - A Peace Worse than War: Violence, Gender and a Failed Legal Response.” *Yale Journal of Law and Feminism*, No. 30.3 (2018): 1-97. <https://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1383&context=yjlf> (consultada 20 de abril de 2021)
- Obinna, Denise N. “Seeking Sanctuary: Violence Against Women in El Salvador, Honduras, and Guatemala.” *Violence Against Women*, No. 27.6-7 (2021): 806-27. <https://journals.sagepub.com/doi/metrics/10.1177/1077801220913633> (consultada 22 de abril de 2021)
- Ortiz Wallner, Alexandra. “El arte de ficcionar en Horacio Castellanos Moya. *Cultura. Revista de la Secretaría de Literatura de El Salvador*, No. 101 (2009): 191-202.
- Perkowska, Magdalena, Zavala, Oswaldo. “Introducción: la tiranía de la ficción, la libertad de la ficción.” En *Tiranas ficciones: poética y política de la escritura en la obra de Horacio castellanos Moya*. Edición de Magdalena Perkowska y Oswaldo Zavala. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2018.
- Perkowska, Magdalena. “La infamia de las historias y la ética de la escritura en la novela centroamericana contemporánea.” *Istmo*, No. 22 (2011): 1-25. [http://istmo.denison.edu/n22/articulos/24\\_perkowska\\_magdalena\\_form.pdf](http://istmo.denison.edu/n22/articulos/24_perkowska_magdalena_form.pdf) (consultada 18 de abril de 2021)
- Portelli, Alessandro. “Sobre los usos de la memoria: memoria-monumento, memoria-involuntaria, memoria perturbadora.” *Sociohistórica*, No. 32.2 (2013). <http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar> (consultada 23 de octubre de 2020)
- Quirós, Daniel. “‘Ahora creo sólo en lo que cargo entre las bolsas’: la política del cinismo en la posguerra centroamericana.” *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, No. 21 (2010). [http://istmo.denison.edu/n21/proyectos/3-quiros\\_daniel\\_form.pdf](http://istmo.denison.edu/n21/proyectos/3-quiros_daniel_form.pdf) (consultada 2 de enero de 2021)
- Rodríguez Freire, Raúl. “Entrevista con Horacio Castellanos Moya.” *Hispanérica: revista de literatura*, No. 40.118 (2011): 57-70.



- Rojas, Margarita G. & Ovares, Flora. “La sirvienta y el luchador. Una interpretación.” *Revista Letras*, No. 63 (2018). <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/10909/13747> (consultada 29 de enero de 2021)
- Sáenz Leandro, Ronald Andrés. “El eterno retorno a la diáspora de la memoria: *Moronga* de Horacio Castellanos Moya.” *Mitologías Hoy*, No. 17 (2018): 345-9.
- Salinas Figueredo, Darío. “Democratic Governability in Latin America: Limits and Possibilities in the Context of Neoliberal Domination.” En *Imperialism, Neoliberalism and Social Struggles in Latin America*, 85–102. Edición de R. A. Dello Buono y J. B. Lara. Boston, MA: Brill, 2007.
- Sarmiento, Ignacio. “Comunidad y catástrofe en la narrativa salvadoreña contemporánea: Horacio Castellanos Moya, Claudia Hernández y Mauricio Orellana.” *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, No. 6.1 (2016): 16-34. <https://escholarship.org/uc/item/1fh7d715> (consultada 12 de febrero de 2021)
- Seoane, Mercedes Elena. “¿Dé qué hablamos cuando hablamos de desencanto?” En *La violencia como marco interpretativo de la investigación literaria. Una mirada pluridisciplinar a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, 81-98. Edición de Matei Chihai. Tübingen: Narr Francke, 2019.
- Sprenkels, Ralph. *After Insurgency: Revolution and Electoral Politics in El Salvador*. Notre Dame: U of Notre Dame P, 2018.
- Ventura, Patricia. *Neoliberal Culture: Living with American Neoliberalism*. Farnham / Burlington: Ashgate, 2012.
- Vides, Méndez. “Cataclismos cotidianos y la caída de los pequeños héroes en la obra de Horacio Castellanos Moya.” En *Horacio Castellanos Moya. El diablo en el espejo*, 21-30. Edición de María del Carmen Caña Jiménez and Vinodh Venkatesh. Valencia: Albatros Editores, 2016.
- Vila, María del Pilar. “Las ilusiones perdidas: narrar la violencia. Acercamientos a la obra de Horacio Castellanos Moya.” *Revista Iberoamericana*, No 80.227 (2014): 553-70.
- Wallace, Arturo. “Horacio Castellanos Moya, escritor salvadoreño: ‘Los centroamericanos no son Estados fallidos, son Estados tullidos.’” *BBC News*, (22 de mayo de 2018), <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44154694> (consultada 22 de febrero de 2021).







**Jorge Luis  
Lanza Caride\***  
*Centro Provincial de  
Cine en Cienfuegos  
Cuba*

# Imagen, nación e identidad cubana en el discurso de Hollywood

## Image, nation and Cuban identity in the Hollywood discourse

### RESUMEN

Las primeras imágenes cinematográficas rodadas por los estadounidenses en Cuba se remontan a la Guerra Hispano cubana norteamericana, anterior al surgimiento de Hollywood y su consolidación como industria del espectáculo. Los filmes producidos en esta etapa constituyen el preámbulo del denominado cine de propaganda política que, según el historiador Román Gubern, ha llegado hasta la actualidad y, sobre todo, develan el carácter manipulador que desde sus inicios ha tenido el lenguaje cinematográfico. Entre las décadas del '30 y '40 los filmes realizados por Hollywood en la isla han proyectado una imagen exótica y estereotipada sobre la identidad cubana. No solo se ha desvirtuado nuestra memoria histórica, sino también nuestros valores identitarios, imagen que se ha extendido hasta el contexto actual.

En la extensa historia del cine hollywoodense no son pocas las cintas que han abordado aspectos de nuestra historia. Independientemente de la calidad de la gran mayoría de estos filmes, no se puede minimizar su importancia en el obsesivo intento por construir una imagen creíble y veraz sobre Cuba. Aunque la gran mayoría de las cintas realizadas por cineastas estadounidenses sobre la isla se encuentran limitadas por el hecho de haberse rodado en espacios y locaciones de otras naciones con semejanzas geográficas y culturales con Cuba, dicha limitación no es sinónimo de pobreza artística. El objetivo fundamental de este ensayo radica en el análisis de la representación de la imagen e identidad de Cuba en la industria de Hollywood, a partir

\* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7128-945X>



del estallido de la Guerra Hispano-cubana-norteamericana el 15 de febrero de 1898 hasta la administración del presidente Barack Obama, período histórico conocido como el *Deshielo*, porque ambas naciones decidieron restablecer relaciones diplomáticas interrumpidas en plena Guerra Fría, específicamente en 1961.

**Palabras clave:** Exotización, identidad cubana, industria de Hollywood

#### ABSTRACT

Cuban Cinema is said to date back to the first moving images shot by Americans in Cuba during the Spanish-Cuban-American War (1898) an era that precedes the rise of Hollywood and its global hegemony. Today, we would call these pioneering films ‘political propaganda’ - that historian Román Gubern has argued reveal the eternally manipulative nature of cinematographic language. In the long history of Hollywood cinema, there are many films that have addressed aspects of Cuban identity, and we cannot diminish their influence - or at least the effort - in building a credible and truthful image of Cuba.

However, since its early days, Hollywood has also often projected an exotic and stereotyped representation of Cuban identity-based on many films that were actually shot in spaces and locations outside the island. I argue that in this process, not only the nation’s historical memory has been distorted, but it is a phenomenon that continues to the present day. This essay takes a panoramic view of the representation of Cuban identity, culture, and history in Hollywood, from the times of the Spanish-Cuban-American War until the recent administration of President Barack Obama, a period marked by the famous *Cuban Thaw*. At stake, are the issues of ethics of representation of the “other” amid power differentials in cinema about Cuba, but also across Latin America.

**Keywords:** Exoticization, Cuban identity, Hollywood Industry

### Antecedentes en el estudio del tema

Metodológicamente se ha estructurado el estudio según una perspectiva historiográfica tradicional al respetar el orden cronológico de las producciones fílmicas estudiadas en sus diferentes contextos históricos y que se apoya en el estudio de las más diversas fuentes bibliográficas e iconográficas sobre el tema.

Del *corpus* teórico existente sobre el tema hay que reconocer los aportes de los ensayos *La imagen de Cuba en el cine: la configuración de un canon*, del politólogo Rafael Hernández, publicado en la revista cine cubano en el 2006, el artículo *Hollywood y su fascinación por Cuba* (2019), del periodista Arturo Arias Polo, publicado en *El Nuevo Herald* y el libro *Hollywood, Nuestra América y Los latinos* (2012), de la investigadora estadounidense de origen cubano Ana M. López.

En la búsqueda de referentes teóricos imprescindibles en la interpretación del complejo proceso de configuración de la imagen sobre Cuba desde Hollywood el libro de Ana M. López adquiere una especial significación, al legitimar una de las tesis sobre las cuales se sustenta el presente ensayo: “Suponer que Hollywood ha servido de etnógrafo de la cultura americana significa ante todo, concebir la etnografía no sólo como una metodología positivista que desentierra

verdades sobre otras culturas, sino como practica de interpretación y representación determinada históricamente<sup>1</sup>.

Desde una perspectiva análoga, pero salvando determinadas diferencias conceptuales y metodológicas, la reseña del libro del académico *Louis A. Pérez Cuba in the American Imagination. Metaphor and the Imperial Ethos*, autoría del académico cubano Jorge Hernández Martínez, ofrece una visión acertada sobre el tema, que incluye el libro de Louis A. Pérez Cuba en el imaginario de los Estados Unidos, publicado por la editorial cubana de Ciencias Sociales en el 2014, valioso referente teórico y metodológico para el análisis de la imagen de Cuba en el cine de Hollywood y que constituye el antecedente historiográfico más ambicioso y riguroso en el estudio del significado de Cuba en el imaginario social de los EE.UU.

Para sustentar sus hipótesis y teorías el autor se apoyó en el estudio de diversas fuentes periodísticas norteamericanas, desde las caricaturas de los periódicos hasta las fotografías publicadas entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, cuyo valor y rigor resulta extraordinario.

Hasta la fecha, el libro que más abarca y actualizado en relación se titula *Hollywood in Havana: US Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba before 1959* (2019) (Hollywood en la Habana: cine estadounidense y nacionalismo revolucionario en Cuba antes de 1959), de la académica estadounidense Megan Feeney, profesora de Historia de Olaf College, texto que ha ofrecido nuevas luces y miradas sobre las producciones de Hollywood sobre Cuba en sus diferentes contextos históricos, desde un rigor conceptual digno de admirar y desde una perspectiva epistemológica interdisciplinar.

Es la primera vez que una investigadora estadounidense logra sistematizar media centuria de una historia cultural que une a ambas naciones. Los estudios anteriores a la publicación de este libro no han seguido una perspectiva historiográfica tan rigurosa y abarcadora como la adoptada por Feeney.

El libro aborda diferentes aspectos relacionados con la extensa historia de Hollywood en la isla, desde una mirada historiográfica a través de la cual Megan Feeney ha sido capaz de analizar con detenimiento cada contexto y período en la historia de estas producciones. En el primer capítulo versa, con rigor histórico, sobre la historia de las producciones filmicas estadounidenses en la isla entre 1897 y 1928, etapa estudiada por otros autores referenciados en este ensayo.

El segundo capítulo se titula *El advenimiento de la crítica cinematográfica en Cuba* entre 1928-1934, y hace énfasis en el análisis del legado del periodista y

1 Ana M. López, “¿Son todos los Latinos de Manhattan? Hollywood, etnografía y colonialismo cultural”, *Revista cine cubano* (2008): 92-97.



crítico de cine José Manuel Valdés Rodríguez y otros vinculados al denominado Grupo Minorista, considerado como el pionero de la crítica cinematográfica en Cuba, estudioso del impacto que tuvo Hollywood en la isla durante esos años, sobre todo en el gusto estético de la sociedad cubana. En el tercer capítulo titulado *Nuestro Hombre en la Habana*, la política del Buen vecino en Cuba entre 1934 y 1941, analiza el impacto y trascendencia del clásico musical *Weekend in Havana* (1941), protagonizada por Carmen Miranda, al aportar interpretaciones sobre esta figura que son coherentes con los criterios del presente estudio.

El cuarto capítulo se titula *Tú eres el hombre, la lucha por la libertad*, la problemática del panamericanismo en Hollywood. El capítulo cinco se titula *Rompiendo las cadenas, el cine negro de Hollywood en la Habana de Postguerra*, en el cual realiza un profundo análisis del filme de John Huston *Rompiendo las cadenas*, rodado en 1949.

No resulta casual que el título del capítulo se encuentra inspirado en este filme exponente de los códigos del cine negro, tendencia estética arraigada en la época. El sexto capítulo lleva por título *Idealismo Rebelde: Hollywood en La Habana durante el Batistato*, donde se analiza la trascendencia de obras como *Santiago* (1956), producida por la *Warner Bros*, *Affair in Havana* (1957), ambas producidas por *Dudley Pictures* de Cuba y un filme tan polémico y controversial como *Cuban Rebel Girls* (1959), última cinta protagonizada por Errol Flynn, dirigida por Barry Mahon.

Este último filme desató muchas polémicas en EE.UU. en la época, no solo por reforzar una tesis extendida en determinados círculos académicos estadounidenses que siempre han querido promover la visión de que Cuba le debe mucho la independencia a la intervención del imperio estadounidense en 1898, sino por la simpatía que tenía una estrella como Errol Flynn con Fidel Castro, que en ese contexto de la Guerra fría era mal visto para el *establishment* estadounidense. Resulta que el enfoque del filme devela cierta simpatía y afinidad ideológica con la naciente Revolución, aspecto que es seriamente abordado en el libro<sup>2</sup>.

La obra de Megan Feeney concluye con un excelente epílogo que lleva por título *El Show continúa: el cine de Hollywood en la Habana antes de 1958*, donde aborda títulos prácticamente desconocidos para los académicos e historiadores cubanos. (Véase Fig. 1)

2 Laura Zoe Humphreys, "Hollywood in Havana: Us Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba before 1959", *Revista The Americas*, (2020): 167-9.

## El cine que llegó con los *Rough Rider*

A fines del siglo XIX, cuando la guerra entre Cuba y España se encontraba en su capítulo final, solo faltaba el pretexto para que EE.UU. interviniera en la isla. Un inesperado hecho histórico catalizó la postergada aspiración: la explosión del acorazado *Maine* el 15 de febrero de 1898. Si la explosión del *Maine* devino oportuno pretexto, la posterior emisión del documento conocido como *La Resolución Conjunta* ofrecía al ejército de EE.UU. luz verde para su inminente intervención.

Los orígenes en la representación de la imagen de Cuba por el cine norteamericano se encuentran vinculados al referido acontecimiento histórico. Según Rafael Hernández:

En la Biblioteca del Congreso en Washington se conserva el piñete original de escenas de la Hispano-American War (Guerra Hispano-Americana), donde los marineros posan para la cámara representando en la playa de Daiquirí, así como la batalla naval de Santiago truncada (Sic) en una bañadera. La imagen audiovisual, fabricada o filmada en locaciones reales, ocuparía en lo adelante un primer plano en la construcción de la imagen de Cuba<sup>3</sup>.

El cineasta francés George Méliès (1861-1896), considerado por los historiadores como el precursor de los efectos visuales en el cine, fue la figura encargada de manipular cinematográficamente el hundimiento del *Maine*. Según Raúl Rodríguez, investigador del cine silente en Cuba: “El teatro Robert Houdin presentó cuatro películas consagradas a la explosión del acorazado Maine. La serie consagrada al Maine llegaba a los cinco minutos de duración y su clímax era una vista submarina a través de un acuario donde nadaban peces y flotaban algas”<sup>4</sup>.

**Figura 1.** Portada del libro de Megan Feeney *Hollywood in Havana: US Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba before 1959*.



Fuente: <https://www.amazon.es/Hollywood-Havana-Megan-Feeney/dp/022659369X>

3 Rafael Hernández, “La imagen de Cuba en el cine: el making de un canon”, *Revista Cine Cubano*, (2006), 64-5.

4 Raúl Rodríguez, *El cine silente en Cuba* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992), 36-7.



En cambio para el historiador del cine Román Gubern: “La guerra Hispano-norteamericana hizo nacer, con violencia rabiosa, un género nuevo, el de la propaganda política, que se arrastrará ya por siempre, a lo largo de toda la historia del cine”<sup>5</sup>.

Los historiadores atribuyen ese merito histórico al camarógrafo Albert E. Smith, cofundador de la Vitagraph, quien viajaría a Cuba junto a su asistente Blackton apenas estalló el conflicto bélico. Según Michael Chanan:

Con todo lo breves y primitivos que son, estos fragmentos no deben subestimarse. Por mínimos que sean como imágenes, la cámara permanece distante del objeto y ofrece muy pocos detalles, fueron capaces de satisfacer la demanda de los espectadores. Se realizaron no para el público cubano, sino para el norteamericano, de la era de los potentados ladrones, cuyos intereses, aunque ingenuos, habían sido cuidadosamente conformados por la nueva prensa masiva de la Época, sobre todo, por las dos principales cadenas de diarios, propiedad de Pulitzer y Hearst<sup>6</sup>.

Filmes de corta duración que apenas duraban 30 minutos producidas por la *Vitagraph* en aquel contexto como *The Battle of Santiago Bay* (La batalla de San Santiago de Cuba) (1898) y *Fightin With Our Boys in Cuba* (Luchando con nuestros muchachos en Cuba) (1898), no solo constituyen valiosísimas fuentes históricas para comprender el referido período histórico, sino que demuestran de manera temprana el poder manipulador del lenguaje cinematográfico y reafirman lo expresado por Román Gubern cuando se refería a que el surgimiento y posterior evolución del cine se encuentra asociado a los mecanismos de propaganda política que la industria de Hollywood ha explotado hasta nuestros días.

Una de las imágenes del conflicto bélico que constituyen un obligado referente entre las mencionadas fuentes filmicas registradas en medio de los acontecimientos, incluso fabricadas en algunos casos, es refugiados cubanos en espera de sus raciones, filmada por la compañía Edison el 20 de mayo de 1898, prácticamente un mes después de haberse producido la intervención de las tropas norteamericanas en Cuba.

Según la ensayista Rosa Ileana Boudet, ésta sería una imagen más “dentro del extenso archivo filmico de la Guerra Hispano-cubano-norteamericana, sólo que desconcierta por su carácter documental, pues en la mayoría de las cintas de Edison realizadas entre 1897 y 1898 la fabricación fue clave, es decir, no filmaban in situ, porque los rudimentarios y pesados equipos impedían que el camarógrafo se acercara al campo de batalla, así que en su lugar inventaban una puesta en escena. La simulación signó el cine que llegaba con los Rough Rider. La primera guerra

5 Rodríguez, *El cine silente en Cuba*, 38.

6 Michael Chanan, “De regreso al principio. 1898 y el cine en Cuba”, *Revista Temas*, (1997-1998), 14-56.



imperial suministró el espectáculo y el invento de los hermanos Lumière se afianzó como el medio del nuevo siglo”<sup>7</sup>.

### Configuración del canon exótico

La configuración del canon exótico en relación a Cuba por parte del cine norteamericano se remonta a principios del siglo XX, mucho antes del nacimiento de Hollywood como industria del espectáculo. Durante las dos primeras décadas del siglo XX se realizaron varios filmes rodados en locaciones reales, reconocidos por sus respectivos valores estéticos y su peculiar manera de representar la imagen e identidad cubana, tales como *Un mensaje a García* (1916), dirigida por Richard Ridgel con la productora Edison, la cual narra uno de los episodios más conocidos de la Guerra Hispano-cubano-norteamericana, la odisea de Andrew Rowan, encargado de entregar el mensaje del presidente McKinley al general del ejército libertador Calixto García y *The Bright Shawl* (El chal brillante) (1923), del cineasta John S Robertson, restaurada por el teatro de Stanford y los archivos de Films y televisión de UCLA.

Durante los inicios de la era sonora el cineasta W.S Van Dyke rueda *Cuban Love Song* (Canciones de amor cubanas) (1931), protagonizada por Lupe Vélez, donde convergen música popular y melodrama en su afán por recrear los ambientes de los guateques campesinos y captar elementos de la identidad cultural cubana, considerada entre los mejores musicales del año.

En la década del `40 se filmó *Weekend in Havana* (A la Habana me voy) (1941), del director Walter Lang (1896-1972), quien desplegó una exitosa carrera en el cine musical estadounidense entre los años `30 y `40 del siglo XX al servicio de la productora 20th Century Fox, protagonizada por la actriz brasileña Carmen Miranda y el actor, de ascendencia cubana, Cesar Romero.

Precisamente parte del éxito de Carmen Miranda es resultado y expresión de la política del Buen Vecino emprendida por el entonces presidente de EE.UU. Franklin D. Roosevelt hacia América Latina a fines de los años `30, traducida en una especie de paternalismo que favorecía la inserción de actores latinos en Hollywood.

*Weekend in Havana* (1941) es la arquetípica cinta de corte musical destinada a promover los lugares emblemáticos que el turismo norteamericano frecuentaba en Cuba, como el Castillo del Morro, el Malecón, el Hotel Nacional, con su célebre Sloppy Joe's Bar. No solo Cuba se encontraba de moda, sino el Caribe y el resto de Latinoamérica constituían paraísos exóticos que usualmente los norteamericanos seleccionaban para escapar temporalmente de su realidad.

7 Rosa Ileana Boudet, “¿No es Cuba, es Hollywood!”, *Revista Encuentro de la Cultura cubana*, (2004), 71-6.



La clave del éxito de Carmen Miranda radica en haberse convertido en un icono y símbolo de la imagen exótica y estereotipada que Hollywood ha ejercido sobre los latinos, donde la construcción de lo cubano ha formado parte de ese discurso hegemónico, expresada a través de determinados elementos estereotipados, desde ese sugerente sombrero colmado de frutas al estilo caribeño, lo cual refuerza la sensualidad latina y su peculiar manera de bailar, acompañada de instrumentos musicales cubanos.

La imagen sobre Cuba al estilo de *Weekend in Havana* (1941) se ha extendido y reproducido a lo largo del tiempo. Incluso determinados catálogos y guías de turismo en Cuba continúan reproduciendo cánones estereotipados y simplificadores de la cultura y sociedad cubana.

Un historiador como Alfredo Prieto ha ofrecido su interpretación sobre la representación de lo cubano en la cultura norteamericana:

Dada la tendencia de la psicología norteamericana a simplificarlo todo, las representaciones de lo cubano en la cultura nacional de EE.UU. se han basado en un primitivismo compuesto por la proverbial mulata, las maracas, la rumba, el ron, el tabaco y la caña, bajo el efecto de la propaganda turística comercial y la poderosa imagería de Hollywood, que contribuían a fijar una visión de la isla a la manera de *Weekend in Havana*<sup>8</sup>. (Véase Fig. 2)

Una de las contribuciones del filme estriba en demostrar y reforzar algunas de las ideas sostenidas por los historiadores norteamericanos sobre cambios culturales producidos en la sociedad estadounidense durante el periodo comprendido entre la década del '30 y '40, cuyas transformaciones económicas y culturales en EE.UU. explican la fascinación ejercida por Cuba al turismo norteamericano que comenzaba a frecuentar la isla.

**Figura 2.** Poster del DVD original del filme *Weekend in Havana*



Fuente: <https://www.amazon.com/-/es/Alice-Faye/dp/B000C8Q8YM>

8 Jorge Hernández Martínez, "Cuba en la política norteamericana: representación metafórica y lógica de dominación", *Revista Temas*, (2014), 122-3.

Según Louis A. Pérez: “Cuba emergió como su sitio preferido para experimentar conscientemente con las trasgresiones morales, así como satisfacer fantasías prohibidas. Ofrecía sexo fácil y licor fuerte, drogas y libertinaje, era un lugar donde se compraba el placer”<sup>9</sup>.

Para Rosa Ileana Boudet:

El imaginario del cine de los 40 está colmado de romances, vacaciones, affairs y escapadas a lugares exóticos que conforman el repertorio de los musicales maraca. La Habana fue un destino obligado. Es una lástima que no se puedan ver, al menos por ahora, aunque se encuentren en el archivo de la UCLA, *Girl from Habana* (Chicas desde La Habana) (1940) y *Moonlight in Havana* (Medialuna en La Habana) (1942)<sup>10</sup>.

De los filmes rodados por Hollywood en Cuba *Rompiendo las cadenas* (1949), del destacado John Huston, basada en la novela *Rough Sketch* (1949) de Robert Sylvester es considerada una de las mejores, única cinta filmada por este icono del cine negro en Cuba, cuya trama ubica en el turbulento panorama social y político de la tiranía de Gerardo Machado (1925-1933), protagonizada por Jennifer Jones, John Garfield, Pedro Armendáriz, Gilbert Roland y Ramón Novarro.

*Rompiendo las cadenas* (1949) es un largometraje de ficción poseedor de un trasfondo histórico. Se debe tener en cuenta que su argumento se desarrolla durante los acontecimientos de 1933, durante la etapa final del régimen de Machado, considerado por los historiadores como uno de los momentos más tensos y conflictivos en la convulsa Cuba republicana, durante la denominada Insurrección del ‘33, cuando la resistencia a la tiranía de Machado había alcanzado su máxima expresión, aunque elude referenciar a figuras notorias del panorama social cubano de la época como Rubén Martínez Villena y Julio Antonio Mella, lo cual limita la obra y le resta rigor histórico.

El argumento del filme es el siguiente; China es una educada mujer que trabaja en un banco de propiedad norteamericana. Tras presenciar el asesinato de su hermano por un miembro de la policía secreta del régimen interpretado por Pedro Armendáriz se involucra en una conspiración con la ayuda de Tony Fenner (John Garfield) para derrocar a Machado.

Para lograr ese objetivo intentan preparar un atentado terrorista en las cercanías del cementerio de Colón donde acudirían los más altos representantes del gobierno. Desde las claves del cine de ficción el filme es una alegoría sin rigor histórico a la insurrección popular que determinó la caída del dictador y su huida del país en 1933.

9 Louis A. Pérez, *Cuba en el imaginario de los Estados Unidos*, (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2014, 139-40.

10 Boudet, “¡No es Cuba, es Hollywood!”, 78.



La interpretación de John Garfield al encarnar el típico antihéroe con un pasado turbulento que recurre al crimen para acabar con una tiranía que reprimía al pueblo cubano resulta excelente. La estilización visual que posee el filme sustentada en una fotografía con una iluminación tenebrosa en claroscuro devela la impronta de los cánones del cine negro en el filme, no resulta casual que John Huston introdujo esta corriente estética en el cine con su filme *El Halcón maltés* (1940).

La singularidad del filme y su aporte a la vasta filmografía hollywoodense sobre la isla estriba en la representación de ese período de la historia de Cuba desde los códigos del cine negro apartándose de la trivial imagen de maracas, palmeras y turistas en busca de placeres tan arraigada en los filmes precedentes.

A diferencia de algunas películas anteriores rodadas en Cuba por cineastas norteamericanos con escasas locaciones filmadas verdaderamente en La Habana, consideradas mediocres caricaturas sobre la isla debido a esa estereotipada representación sobre la identidad cubana, el filme de John Huston fue rodado íntegramente en locaciones cubanas y su trama se nutre de hechos históricos de la isla desvirtuados por la perspectiva hollywoodense. Edificaciones como El Capitolio, El Palacio de los Capitanes generales y otras edificaciones de La Habana vieja son fotografiadas en todo su esplendor.

El mérito principal del filme radica en su denuncia de los males sociales. En lugar de producir una comedia escapista y exótica como *Weekend in Havana* (1941), Huston intentó penetrar en los conflictos políticos de Cuba sin profundizar en su raíz estructural: el status colonial de Cuba y las profundas desigualdades derivadas de una economía dependiente del capital estadounidense y de la industria azucarera.

**Figura 3.** Poster del filme *Rompiendo las cadenas* de John Huston



Fuente: [www.cinematecacubana.com/](http://www.cinematecacubana.com/)

La secuencia final del filme donde vemos a Tony Fenner disparar su ametralladora al ser sorprendido por la policía desde ese interior del túnel que construían constituye un homenaje a un clásico del cine negro como *Scarface* (1933), de Howard Hawks, al apelar a elementos de la estética del cine negro como una fotografía sustentada en el claroscuro que refuerza el sentido dramático y trágico de la historia (Véase Fig. 3).

## El canon estético de los '50

En la década del '50 continuaron filmándose cintas norteamericanas en Cuba heredadas de los cánones referidos, al prolongar la construcción de una imagen estereotipada sobre nuestra identidad, tales como *Havana Rose* (1951), dirigida por William Beaundin, *Santiago* (1956), producida por la Warner Bros, cuya pretensión de mostrar cómo los Estados Unidos habían liberado a Cuba provocó gran indignación entre los cubanos, *Affair in Havana* (1957), ambas producidas por Dudley Pictures de Cuba.

Algunas formaban parte de una serie de películas proyectadas para realizar en inglés con financiamiento del BANFAIC (Banco de Fomento Agrícola e Industrial), para ser filmadas en Varadero y La Habana, donde intervienen estrellas cubanas cuya popularidad era notable en su época, desde Celia Cruz, Lilia Lazo y José Antonio Rivero.

Louis A. Pérez, al referirse al impacto del filme *Santiago* (1956) en el imaginario social de EE.UU. en su abordaje del rol ejercido por dicha nación durante la Guerra Hispano-cubano-norteamericana, expresó:

Los insultos norteamericanos a nuestra soberanía no comenzaron con esta película de Warner Brothers, sino hace mucho tiempo. En los libros de texto de las escuelas públicas americanas, no es reconocido que Cuba estaba luchando por su libertad desde un siglo antes de la explosión en nuestra bahía del acorazo Maine. Por el contrario, se dijo que nosotros obtuvimos la independencia exclusivamente como resultado de la intervención yanqui. Esa guerra ha sido llamada la Guerra- Hispano- americana. Es una forma más de despojar a un pueblo de la más apreciada posesión que se puede tener y esa es su presencia en la Historia<sup>11</sup>.

El filme *Santiago* (1956) analizado con rigor conceptual por el referido historiador fue dirigido por el popular cineasta Gordon Douglas y está basada en la novela de Martin Rackin, quien también corrió a cargo de la producción del filme. Su realizador apeló a los códigos del *Western* para narrar una inusual historia sobre el apoyo de los estadounidenses a la libertad de Cuba en plena guerra del '95. (Véase Figura 4)

**Figura 4.** Fotograma del filme estadounidense *Santiago* de Gordon Douglas.



Fuente: <https://www.movieart.com/santiago-1956-2593>

11 Pérez, *Cuba en el imaginario de los Estados Unidos*, 141.



*Santiago* (1956) es un filme mediocre con pretensiones propagandísticas que responden a las matrices ideológicas del Hollywood al desvirtuar el contexto histórico donde se ubica la trama, con grandes imprecisiones en la selección de las locaciones.

La recreación del Tampa donde se habían asentado los tabaqueros cubanos del exilio que conspiraban contra el régimen español ha sido fallida. Los mambises apenas son muy mal representados en el filme. Las únicas personalidades de la independencia de Cuba referenciadas, aunque de manera caricaturesca y banal, son José Martí y Antonio Maceo. Además, se hacen mención incorrecta de lugares de la geografía cubana, errores que se aprecian en filmes similares que sugieren errores de traducción.

Con la cinta *El viejo y el mar* (1958), dirigida por John Sturges, Henry King y Fred Zinnemann, se intenta llegar más lejos al utilizarse locaciones auténticas en Cojimar, lo cual tampoco garantizó su calidad estética. Según la crítica especializada el filme no logró situarse a la altura del libro homónimo del escritor estadounidense Ernest Hemingway, pese a la actuación del famoso actor Spencer Tracy.

Según Orlando Jiménez Leal, uno de los realizadores del polémico documental *PM* (1961): “Aunque el pueblo de Cojimar sí era el real, los cielos que aparecen detrás del personaje del pescador Tracy no eran los de Cuba, quien, muy joven, fungió como asistente de cámara de Floyd Crosby, el director de fotografía del filme”<sup>12</sup>.

El cine británico no escapó a ese afán etnográfico de proyectar una imagen sobre la isla con la fallida *Nuestro hombre en la Habana* (1959), de Carol Reed, basada en la obra homónima del escritor Gram Greene, cinta que narra las peripecias de un inglés vendedor de aspiradoras en la Cuba de Batista sumergido en envesadas intrigas políticas al estilo del mejor cine de espionaje.

### Iconos filmicos de la Guerra Fría

La Guerra Fría no solo fue un periodo de hostilidad, beligerancia y confrontación en el plano militar entre las dos superpotencias mundiales de entonces: EE.UU. y la ex Unión Soviética (1917-1991), sino una época marcada por la más encubierta estrategia de penetración cultural con fines meramente ideológicos y propagandísticos que ha conocido la Historia.

La confrontación que se libraba entre las dos superpotencias no solo fue en el plano militar y diplomático, sino también en escenarios culturales. Precisamente el contexto cultural y cinematográfico fue su lado más visible, debido al profundo impacto que tuvieron entre la década de los `50 y `60 determinados filmes cuya

12 Arturo Arias-Polo, *El cine de Hollywood y su fascinación por Cuba*, <http://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/cuba-es/article50970445.html>, consultado 5 de octubre 2015.

premisa respondía a los presupuestos ideológicos de la Guerra Fría en un contexto en el cual Hollywood protagonizó la batalla cultural contra el comunismo soviético. En esa guerra por la conquista de las mentes la industria de Hollywood jugó un rol trascendental.

La adhesión del régimen de Fidel Castro al bloque soviético influyó decisivamente en la representación que Hollywood desplegaría a mediados de los '60 sobre Cuba con su innegable impacto en el imaginario social de EE.UU. y en las más diversas percepciones del espectador estadounidense sobre la isla.

Un icono filmico concebido a partir de la referida singularidad es el filme *Che* (1969), de Richard Freischer, en la cual Jack Palance interpreta a Fidel Castro y el actor árabe Omar Sharif interpreta al Ernesto Guevara, concebida por los estrategas de la Guerra Fría para desvirtuar la imagen de los dos símbolos más grandes de la izquierda latinoamericana poco tiempo después de la muerte del Che, quien el tiempo se ha encargado de mitificar<sup>13</sup>.

Uno de los filmes más controversiales realizados en ese período es *Topaz*, dirigida por Alfred Hitchcock y protagonizada por Frederick Stafford, Dany Robin, Claude Jade, Michel Subor, basada en la novela del mismo nombre escrita por Leon Uris y publicada en 1967 por McGraw-Hill. Una obra sui generis dentro de la filmografía del maestro del suspense que responde más a la lógica ideológica de la Guerra Fría cultural que a los cánones del cine de autor.

Las escenas que se desarrollan en la isla resultan menos creíbles aún pues no fueron rodadas en locaciones auténticas ni existió una voluntad al respecto. Desde una perspectiva iconográfica, las imágenes de archivo utilizadas por Hitchcock de un imponente desfile militar del Ejército Rojo en la Plaza Roja en 1962 constituyen un mecanismo icónico para situar al espectador en el contexto histórico de la Guerra Fría. Muchos filmes posteriores en la historia de Hollywood han explotado hasta la saciedad ese recurso expresivo.

El argumento del filme resulta similar a otros del género. El espía Boris Kusenov interpretado por Per-Axel Arosenius logra desertar de la KGB con el apoyo de agentes de la CIA al filtrar información sobre la instalación por parte de la URSS de misiles nucleares, información recogida en un documento en poder del funcionario del gobierno revolucionario Enrique Parra (John Vernon), delegado de Cuba ante la Organización de las Naciones Unidas que estaba en Nueva York para asistir a una asamblea.

---

13 Para profundizar en la utilización del cine como herramienta de propaganda y penetración cultural durante la Guerra Fría véase la excelente investigación *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, de la autoría de Frances Stonor Saunders, publicada en Cuba por la Editorial Ciencias Sociales en el 2003.



El personaje de Enrique Parra es tan evidente que constituye una alegoría incuestionable del líder Fidel Castro. Hasta el absurdo incidente en el Hotel Teresa de Harlem donde se hospedó Castro en su primera visita a EE.UU. como Primer Ministro reafirma la manipulación mediática de la imagen del líder revolucionario, tal vez uno de los elementos más convincentes del filme.

Con la llegada de Fidel Castro al poder, la imagen de Cuba experimentó cambios drásticos y sustanciales en el imaginario social estadounidense. Desde la década del '60 la imagen de Cuba como paraíso del Caribe y destino predilecto para la mafia estadounidense desapareció prácticamente del imaginario filmico norteamericano hasta el rodaje de *El Padrino II* (1974).

La estereotipada imagen sobre la isla fue sustituida por otra: la representación de Cuba como régimen totalitario, país aislado y siniestro perteneciente a las naciones integrantes del bloque soviético. Desde la lógica cultural de la Guerra Fría y del imaginario social estadounidense comienza a criminalizarse la imagen de los barbudos de la Sierra Maestra, elemento que resulta evidente en aquella escena donde Enrique Parra descubre que su amiga es una traidora al servicio de la CIA y la asesina brutalmente.

En 1969, en el contexto más álgido de la Guerra Fría (1945-1991), el director canadiense Arthur Hiller rodó *Popi* (1969), protagonizada por Alan Arkin y la actriz boricua Rita Moreno, divertida parodia sobre la política migratoria ejercida por EE.UU. hacia Cuba. La cinta deviene una sátira a Ley de Ajuste cubano, mecanismo que desde 1966 le ha otorgado un matiz político a cualquier emigrante cubano que ingrese por vía legal o ilegal a territorio estadounidense.

Aunque *Popi* (1969) no resulta una obra de grandes pretensiones en lo estético, trasciende por su discurso crítico al visibilizar por primera vez problemáticas inherentes tanto a las comunidades puertorriqueñas como cubanas con una originalidad increíble, convirtiéndose de esa manera en un referente imprescindible para otros cineastas de origen cubano en ese país.

### ***Scarface*: la criminalización de la imagen Cuba**

Con *Scarface* (1983), Brian de Palma apoyándose en un guion escrito por el cineasta Oliver Stone ofrece su visión personal sobre los sucesos del éxodo del Mariel en 1980 durante la presidencia de James Carter en EE.UU., *remake* del clásico de igual título realizado por Howard Hawks en 1930, el filme está dirigido a este icono del cine negro.

*Scarface* (1983) narra la historia del ascenso y declive en el crimen organizado de Tony Montana, uno de los inescrupulosos delincuentes cubanos que emigraron





por el puente del Mariel en 1980 a EE.UU., quien desplazaría del negocio del tráfico de drogas al resto de sus rivales. Al ser un *remake* del clásico de Howard Hawks, su personaje protagónico, Tony Montana, constituye una alegoría de Tony Camote, aunque situado en el plano de la ficción, deviene un símbolo de un segmento de los emigrantes cubanos que la prensa estadounidense denunció por su inserción en el crimen organizado y el narcotráfico.

El actor de origen cubano René Lavan, protagonista de la famosa cinta *Azúcar amarga* (1995), en una entrevista concedida para un documental sobre el fenómeno de los marielitos, había expresado que muchos cubanos que emigraron en el referido éxodo migratorio tomarían el camino fácil del delito. Aunque Tony Montana sea un personaje de ficción, las situaciones que recrea *Scarface* (1983) se inspiran en hechos reales.

Según datos ofrecidos por el académico cubano Jesús Arboleya en su libro *Cuba y los cubanos americanos* (2013):

En la década del setenta, por el sur de la Florida ingresó a EE.UU el 70% de la cocaína y la marihuana que se distribuía en el país. El narcotráfico influyó de manera relevante en el conjunto de la economía miamense y en el funcionamiento político y legal de la sociedad. Desde la llamada Guerra Sucia de la cocaína, un violento enfrentamiento entre bandas cubanas y colombianas en la década del ochenta por el control y distribución de las drogas en el área, Miami es considerada una de las ciudades con mayor índice de criminalidad y corrupción de Estados Unidos<sup>14</sup>.

Según declaraciones del propio Brian de Palma en relación a los prejuicios existentes sobre el filme en determinados círculos del exilio en Miami, sus pretensiones nunca estuvieron dirigidas a criminalizar la imagen de los cubanos que emigraron a EE.UU. a través del puerto del Mariel en 1980, pero un sector integrante lo había interpretado de esa manera, razón por la cual tuvo que rodarse fuera del enclave de Miami por protestas de la comunidad cubana residente en la zona.

*Scarface* (1983), por una parte, constituye un referente imprescindible en la historia del cine, por sus valores estéticos y su revitalización del cine negro en un contexto en el cual apenas se producían filmes que apelaran a los códigos del género. Por otra parte, hay quienes han estigmatizado la cinta al considerarla excesivamente violenta. Pese a algunas escenas poseedoras de una dosis de violencia inusual hasta ese momento, el filme deviene un reflejo de la violencia que sacudió las calles del Miami de los `80. Considerada un clásico de la historia del cine,

14 Jesús Arboleya Cervera, *Cuba y los cubanos americanos*, (La Habana: Editorial Casa de las Américas, 2013), 118-9.



**Figura 5.** Fotograma del filme estadounidense *Scarface*



Fuente: [https://www.allposters.com/-st/Scarface-Posters\\_c406\\_.htm](https://www.allposters.com/-st/Scarface-Posters_c406_.htm)

en la actualidad existe un proyecto de realizar un *remake* del referido clásico (Véase Fig. 5).

La *cinta* recrea magistralmente el ambiente social existente en Miami en un contexto donde se produjo un auge del narcotráfico. Este capítulo de la historia de Miami ha sido abordado en diferentes series de televisión. La más popular de su época fue *Miami Vice*, realizada por el cineasta Michael Man para la cadena NBC y exhibida entre 1984 y 1989 en EE.UU y diferentes países. Es considerada la serie que más éxito y popularidad alcanzó en la televisión de ese país, renovadora en muchos aspectos del discurso visual y estético de las series de televisión de su época.

En el plano simbólico hay que añadir que el personaje de Tony Montana se nutre de un dramático capítulo de la historia de ambas naciones. Para el espectador desconocedor del tema, aquellas escenas de los sucesos de Fort Chaffee, donde el inescrupuloso Tony Montana comete su primer crimen a solicitud de organizaciones anticastristas del exilio, a cambio de obtener su pasaporte para ingresar a EE.UU., no solo devela la influencia política ejercida en aquel contexto por las referidas organizaciones, sino que reforzó aún más la criminalización de los marielitos. No se debe olvidar que en la década del '80 durante la administración de Ronald Reagan se creó la Fundación Cubanoamericana, existente en la actualidad.

Una década después, Mira Nair, cineasta de origen indio retomaría el tópico de la crisis del Mariel y su innegable impacto en la sociedad estadounidense en la malograda cinta *Cuando salí de Cuba* (1995), también conocida con el título *La familia Pérez*, protagonizada por Alfred Molina, Marisa Tomey y Chaz Palmintieri, donde interviene una vez más la mítica salsera Celia Cruz, en una escena que no aporta mucho a su efímera filmografía. El argumento de la cinta es ligero como suelen ser aquellas comedias concebidas para el entretenimiento más escapista. Es la historia de Juan Pérez, un cubano que tras pasar 20 años en una cárcel cubana logra emigrar a EE.UU. a través del éxodo del Mariel con el objetivo de reencontrarse con su esposa, asentada anteriormente en EE.UU.

*La familia Pérez* (1995) devela el trauma político y social que implicó para los EE.UU. la recepción masiva de cubanos y el estigma existente en varias de las ciudades de EE.UU. sobre los denominados marielitos, vistos como delincuentes y criminales, realidad que había sido expuesta con violento realismo en *Scarface* (1983).

A través de los códigos de la sátira y el humor logra reflejar los prejuicios y el rechazo existente en Miami de 1980 hacia los marielitos. La mirada hacia ellos se encuentra justificada, en muchos casos, por conductas delincuenciales que influyeron en el incremento del índice de criminalidad en dicha ciudad, aunque también ha sido un fenómeno sobredimensionado por algunos medios de prensa en EE.UU.

En aquel contexto:

Ser marielito se había convertido desde entonces en una marca de identidad engendrada de una experiencia común, en cierto sentido arbitraria, pero definitoria, como arbitrarios pero definitorios pueden ser la nacionalidad o el género sexual. Lo particular de esta marca de identidad es que nació, se configuró y estará siempre ligada al mar, a la noción del cruce fronterizo y del intercambio, del paso entre un lugar y otro<sup>15</sup>.

Desde esa perspectiva *Cuando salí de Cuba* (1995) deviene otra irreal y absurda representación de Cuba, una producción más de Hollywood que desvirtúa totalmente la imagen y la historia de Cuba, no solamente por haberse filmado fuera de la isla, sino por devenir una desacertada caricatura de Cuba y de los sucesos del Mariel.

Los aportes del filme se sustentan en su representación medianamente lograda del exilio histórico, al reflejar desde un discurso coherente y orgánico el drama del exilio, no solo en el plano geográfico y político, sino desde una dimensión existencial y cultural, al develar las claves de un fenómeno que ha marcado a diferentes generaciones de cubanoamericanos asentados en diversos momentos históricos en el enclave de Miami y el simbólico espacio denominado La Pequeña Habana.

*La familia Pérez* (1995) hereda el discurso de la nostalgia y el desarraigo, específicamente en aquella escena donde se ve al personaje de Juan Raúl acariciar con profunda nostalgia un mural que evoca los paisajes cubanos. Posteriormente, Juan Raúl comparte un café con unos veteranos de bahía de cochinos, quienes expresan no solo que Miami es Cuba, sino que el próximo año volverían a Cuba, código que simboliza la obsesión histórica de una comunidad que se ha ido extinguiendo sin haber logrado su aspiración de regresar a Cuba después de haber derrotado el régimen cubano liderado por Fidel Castro.

15 Desiré Díaz, "Más allá del mar", *Revista La Gaceta de Cuba*, (2006), 16-7.



## Para Pérez Firmat:

Este esfuerzo por recrear la Cuba de ayer en las costas de la Florida es a la vez admirable y desgarrador. Admirable porque intenta alzarse por encima de la Historia y de la Geografía, desgarrador porque está destinado al fracaso (...) Por deliberado y persistente que sea, el simulacro de posesión no logra sostenerse indefinidamente. Llega un momento, en que el emigrado deja de creer en la ficción de un exilio sin destierro (...) Entonces, Miami deja de ser la ciudad mágica para convertirse en un pueblo fantasma, un espejismo<sup>16</sup>.

Un resultado estético superior en la representación de Cuba desde el lente de Hollywood es *Havana* (1990), del realizador Sydney Pollack, protagonizada por Robert Redford y Lena Olin, y las actuaciones de Alan Arkin y los actores de origen cubano Tomás Millián y Tony Plana.

Pese a sus desaciertos en el tratamiento del tema, Pollack ha logrado una magistral ambientación histórica al recrear con un virtuosismo sin precedentes una Habana deslumbrante que ha cautivado a no pocos escritores y cineastas que experimentan una enfermiza nostalgia por una Cuba que solo existe en el imaginario de sus realizadores, es decir, una Cuba detenida en el tiempo, en la era pre-revolucionaria.

Aunque *Havana* (1990) no elude reflejar el turbulento contexto político y social que se vivía en la isla, narra la apasionante historia de amor entre el jugador de póker norteamericano Jack Weill y Roberta, ciudadana norteamericana involucrada en la Revolución que intentaba derrocar a Batista, historia que desarrolla entre las calles de una deslumbrante Habana con sus lujosos casinos y clubes nocturnos, en contraste con la pobreza y exclusión reinante en los campos.

## Desy Arnaz, el primer cubano en Hollywood

Una figura imprescindible en el estudio de la contribución de los cubanos a la cultura estadounidense es el actor y músico cubano Desy Arnaz (1917-1986), mencionado por diferentes autores en el presente ensayo, al cual se le rinde tributo en el filme *Los reyes del mambo* (1992), del cineasta estadounidense Arne Glimcher, basada en la novela *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (1986), del escritor norteamericano de origen cubano Oscar Hijuelos, quien ganó el Premio Pulitzer por su novela en 1990. En 2005 se produjo un musical de Broadway basado en la novela.

La secuencia inicial de *Los reyes del Mambo* (1992) es la única que se desarrolla en Cuba. Su ambigüedad dificulta precisar el lugar exacto donde se producían

16 Gustavo Pérez Firmat, *La vida en vilo: la cultura cubanoamericana*, (La Habana, Editorial Colibrí, 2014), 15-8.

ese tipo de espectáculos. Posiblemente haya sido en el Tropicana, cuyos *shows* eran famosos en la época, con ese ambiente carnavalesco donde se combinaban disímiles ritmos cubanos, desde la tradicional rumba, la conga, el mambo y el cha-cha-cha (Véase Fig. 6).

En la cinta el personaje de Desy Arnaz es interpretado magistralmente por su hijo Desy Arnaz Junior, en aquella simbólica escena donde Arnaz visita a los hermanos Castillo con el fin de invitarlos al popular programa de televisión. Precisamente la escena donde es muy bien parodiado el referido *show* televisivo es uno de los logros más notorios del filme, una verdadera contribución al reconocimiento de los aportes de este gran artista cubano a la cultura estadounidense, a partir de un montaje donde las barreras entre ficción y el documental se difuminan.

Desy Arnaz, emigró junto a su familia a EE.UU. a fines de los años '30 del siglo pasado tras el fin de la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933). La vida para el joven Arnaz en ese país no fue fácil, como tampoco lo era para ningún latino que arribara a esa nación buscando el sueño americano.

Desy Arnaz es considerado uno de los primeros artistas latinos en alcanzar la fama en la televisión y el cine de ese país, y el primer cubano en alcanzar el éxito en Hollywood. Su carrera en el cine fue efímera, solamente intervino en los filmes de corte musical *Too Many Girls* (Demasiadas muchachas) (1940), del cineasta George Abbott, su debut en el cine de Hollywood, donde seduce al público estadounidense con sus congas, *Father Takes a Wife* (1941) (Los padres en búsqueda de una esposa) y *Cuba Pete* (1946).

Desy Arnaz alcanzaría el verdadero éxito y popularidad con el espectáculo televisivo de los años '50 *I love Lucy* (1951-1957), donde interpreto el mítico y sensual personaje de Ricky Ricardo, protagonizado junto a su esposa la estadounidense Lucille Ball.

Entre los elementos más influyentes en la vertiginosa carrera de Arnaz en Hollywood y la televisión se encuentran su condición de bilingüe, y su vocación por los ritmos cubanos como la conga y el canto. Su capacidad de alternar el inglés con el español con acento

**Figura 6.** Fotograma del filme estadounidense *Los reyes del Mambo* (1995).



Fuente: <https://www.amazon.com/Los-Reyes-Del-Mambo-Kings/dp/B005PNBF9M>



cubano, y su matrimonio artístico con Lucy Ball garantizaron su entrada por la puerta ancha al mundo del espectáculo.

Desy Arnaz y Carmen Miranda ha devenido símbolos de la latinidad en la industria cinematográfica de su época, pues en el contexto de la Política del Buen Vecino en Hollywood ser latino poseía cierta aura romántica y sensual, cuando en el trasfondo Hollywood necesitaba a Latinoamericana para expandir su mercado en el complejo negocio del cine.

Una experiencia en el show televisivo seriado *I love Lucy* (1951-1957) que reafirma la idea anterior fue la aparición en una ocasión de Lucy Ball vestida con la indumentaria de Carmen Miranda, con sus respectivas frutas en la cabeza, símbolos de lo caribeño y latino, aspectos que fascinaron de alguna manera al público de la época.

Ana M. López, en el citado libro ofreció su visión sobre las claves del éxito de Desy Arnaz:

A principios de los años cincuenta ser cubano tenía una connotación atrayente, casi exótica, en lugar del aura latina típica de peligrosa marginalidad urbana que hoy tiene, o en el caso de los exiliados cubanos de los primeros tiempos, el conservadurismo político. Antes de 1959, Cuba se asociaba a playas soleadas, sexo y juego. Esta isla de placeres al alcance de la mano era mejor conocida en EE.UU por su fogosa música, los mambos de Pérez Prado, las congas de Arnaz y más tarde, el chachachá<sup>17</sup>.

Gustavo Pérez Firmat ha matizado la idea anterior al afirmar:

(...) que la imagen cinematográfica de los cubanos posterior a 1959 ha cambiado considerablemente, el estereotipo del latin lover, al seductor latino del que Ricky Ricardo es un ejemplo tardío, fue reemplazado por el del guerrillero, Omar Sharif en el papel de Che Guevara, y más tarde por el del narcotraficante en *Scarface*.<sup>18</sup>

Este aspecto devela las modificaciones experimentadas en las representaciones metafóricas sobre Cuba en el imaginario social norteamericano.

Un filme como *La Máscara* (1994), del cineasta estadounidense Chuck Russell, icono filmico del mejor cine espectáculo de la década del '90, rinde tributo al cubano Desy Arnaz en esa divertida escena donde el personaje interpretado por Jim Carrey dialoga con el filme *Cuban Pete* (1946), estableciéndose de esa manera un diálogo evidente pero poético con las congas de Desy Arnaz. La referida escena

17 López, ¿Son todos los Latinos de Manhattan?, 259.

18 Gustavo Pérez Firmat. *La vida en vilo: la cultura cubanoamericana*, (Madrid: Editorial Colibrí, 2014), 15

devela la vocación del cine postmoderno por la parodia y la intertextualidad, inherentes a una industria cuyo reciclaje del pasado filmico constituye una fórmula repetida hasta la saciedad en la historia de Hollywood.

### **La ciudad perdida: el discurso filmico de la nostalgia**

Otra de las cintas que ha intentado reconstruir la Cuba de ayer es *La ciudad perdida* (2006), de Andy García, obra que narra una apasionante historia de amor entre Fico Fellove, propietario del night-club El Trópico y Aurora Fellove, la novia de Luis, el hermano revolucionario asesinado en los acontecimientos de Humboldt 7 en 1957, interpretada por la actriz española Inés Sastre.

*La ciudad perdida* (2006) está inspirada en la novela *Tres tristes tigres* (1965), del escritor Guillermo Cabrera Infante, quien escribió el guion del filme. Tanto el texto literario como su adaptación filmica logran una representación magistral y veraz de la Cuba pre-revolucionaria y del primer éxodo migratorio que vivió Cuba a inicios de la Revolución, que incluye el desarraigo que trajo aparejado el exilio y la escisión que sufriría la familia cubana a partir de ese traumático momento. En ese sentido adquiere un carácter biográfico.

El propio actor cubanoamericano reconoció en algunas entrevistas concedidas para diferentes medios de prensa que la escena en que se ve a Fico Fellove lavar platos en un restaurante en New York apenas haber arribado al exilio se encuentra inspirada en sus propias experiencias personales vinculadas a su familia. En ese sentido Fico Fellove en *La ciudad perdida* (2006) es el propio alter ego de Andy García. La mayoría de los artistas y cineastas no desprecian la oportunidad de plasmar su propia existencia en sus obras.

El afamado actor nunca ha negado cuantos obstáculos y sacrificios enfrentó para abrirse camino en los Estados Unidos en una época compleja como los '60. Su admiración con el exilio histórico responde a una realidad innegable: muchos cubanos educados y con talento hallaron grandes oportunidades en EE.UU., al igual que otras minorías étnicas asentadas en ese país. Salvando determinadas diferencias, existen analogías entre el *lobby* judío y cubanoamericano en la historia de los EE.UU.

Si los judíos contribuyeron considerablemente a construir una nación próspera y extraordinaria como es Norteamérica, los cubanoamericanos han aportado considerablemente al progreso de EE.UU., sobre todo del enclave de Miami. Artistas como Andy García y Steven Bauer son símbolos de una diáspora cubana exitosa en EE.UU., gracias a su emprendimiento y múltiples sacrificios. Su filmografía en Hollywood y su exitosa carrera artística son una evidencia tangible de lo expuesto.



Al igual que filmes como *Havana* (1990) y *El padrino II* (1974), *La ciudad perdida* (2006) logra una representación bastante convincente de la Cuba de la década del '50, al recrear el glamour de sus cabarets, el refinado ambiente social donde se movía la burguesía de la época, que incluía el virtuosismo desplegado para recrear el espíritu cultural del contexto, el auge de figuras como Benny Moré, Rolando Laserie, Ignacio Villa, Machito, Ernesto Lecuona, entre otros iconos de la música cubana de esos años.

*La ciudad perdida* (2006) no solo constituye un tributo a lo más representativo de la música cubana de aquella época, también supo reflejar la corrupción política reinante en aquellos años y los nexos existentes entre los políticos cubanos y la mafia norteamericana, específicamente el mito Meyer Lanski, cuya interpretación estuvo a cargo del afamado Dustin Hoffman.

A diferencia de *El padrino II* (1974) y *Havana* (1990), la cuales ejercen una mirada crítica con el pasado de Cuba, a través de una excelente y extraordinaria representación de la sociedad cubana de los años '50, la fidelidad y honestidad en la recreación de los vicios y males de la República, el desgarrador contraste entre el lujo y la opulencia de las ciudades, con sus casinos, hoteles regenteados por la mafia y la miseria de las clases más desfavorecidas, *La ciudad perdida* (2006) constituye el espejo y auto representación de la ideología de su realizador, su identificación con una Cuba que solo existe en el imaginario social del exilio histórico, obsesionados con recuperarla y reconstruirla.

*La ciudad perdida* (2006) resulta coherente con algunas ideas expuestas por los académicos cubano americanos Guillermo Grenier y Lisandro Pérez, en relación con la referida y trasnochada imagen de una Cuba detenida en el tiempo:

La ideología cubanoamericana predominante asumió lo cubano no sólo como el país que ya no era, sino como el que nunca fue, y recreó en lo que pudiera llamarse la cultura de la nostalgia, la cual parte del supuesto que La Revolución cubana no es legítima simplemente porque no fue necesaria<sup>19</sup> (Véase Fig. 7).

**Figura 7.** Fotograma del filme estadounidense *La ciudad perdida* de Andy García.



**Fuente:** <https://www.amazon.com/-/es/P%C3%B3ster-Lost-City-pulgadas-27-2/dp/B004UX6N8G>

<sup>19</sup> Arboleya, *Cuba y los cubanoamericanos*, 89.



Con *Antes que anochezca* (2000), el pintor estadounidense Julián Schnabel (*Basquiat*, 1996), devenido realizador se adentra en la atormentada biografía del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), exiliado en EE.UU. hacia 1980 durante el traumático éxodo del Mariel. No exenta de manipulaciones en el abordaje del tema y la representación de determinado contexto sociopolítico, me refiero a la Cuba de los años `60 y `70, posee mayores logros estéticos con respecto a otros filmes rodados en EE.UU. con temática cubana, por su excelente discurso visual que devela la formación plástica de su realizador.

En el 2015 el cineasta estadounidense de origen iraní Bob Yari rodó en Cuba el filme *Papa* (2015), en el marco del deshielo entre EE.UU. y Cuba, gracias a determinadas licencias otorgadas por el Departamento del Tesoro de ese país que permitirían que cineastas estadounidenses pudieran rodar en la isla, en ese contexto se filmaron algunas escenas de la octava parte de la saga *Rápido y furioso*, acontecimiento cultural que generó algunas controversias en los círculos culturales e intelectuales de Cuba.

*Papa* (2015) recreó con exhaustiva veracidad histórica aspectos pocos conocidos de la vida de Ernest Hemingway durante su estancia en Cuba, desde su entrañable amistad con el periodista Denne Bart Petittclerc y su simpatía con la causa de los rebeldes cubanos, que incluye otras aristas poco conocidas. En este filme el personaje del famoso escritor fue interpretado por Adrián Sparks.

Gracias a la colaboración de las instituciones cubanas se pudieron realizar filmaciones en locaciones como el restaurante El Floridita, el hotel Ambos Mundos y la finca Vigía, residencia del célebre escritor. El personaje de Mary Welsh, su esposa, fue interpretado por la actriz británica Joel Richardson.

Este filme, sin mayores pretensiones que recrear esa faceta del escritor, logró una representación fiel de la Cuba de la década del `50, resultado estético sustentado en la lógica de haberse podido rodar después de varias décadas de prohibición en la isla, además de recrear hechos históricos como el asalto al Palacio Presidencial, con sus respectivas limitaciones en el plano histórico inherentes a la necesidad de Hollywood de fabular con la historia de Cuba.

Resulta sorprendente la hilarante representación de un Ernest Hemingway abriéndose paso en medio de las balas, reforzándose de esa manera el mito de la simpatía del escritor con la Revolución cubana y su inconformidad con la tiranía de Batista.

En el 2015 la productora *Netflix* realizó una serie documental conformada por diez capítulos titulada *Cuba libre: rompiendo las cadenas*, aunque no ha tenido distribución en Cuba resulta ambiciosa al recrear con la mayor síntesis y objetividad posible la Historia de Cuba desde sus inicios a partir de la llegada de Cristóbal Colón hasta la intervención de EE.UU. en la isla en 1898.



En sus capítulos posteriores reflejó la etapa republicana con sus conquistas democráticas, sus frustraciones y sus vicios, pero el periodo más polémico en la historiografía sobre la isla siempre ha sido a partir de la Revolución en el poder. Esta serie documental posee el mérito de sintetizar los hechos históricos más trascendentales de ese extenso contexto, desde la Crisis de octubre, las incursiones de Cuba en África, el éxodo del Mariel en 1980, la ejecución del General Arnaldo Ochoa y otros militares cubanos implicados en el narcotráfico, la crisis de los balseros en los '90, hasta transición del poder de Fidel Castro a su hermano Raúl Castro en el 2006, entre otros temas.

En la justa búsqueda de imparcialidad sus realizadores entrevistaron a disímiles intelectuales cubanos, desde los historiadores Fernando Martínez Heredia, Miguel Barnet, Antonio Álvarez Pitaluga, Esteban Morales, representantes de la intelectualidad más oficial de la isla, que incluye figuras del ámbito académico de la diáspora que poseen, como es lógico, otra visión sobre la Historia de la nación cubana como Jaime Suchilicki, ex director del Instituto para Estudios Cubanos y Cubanoamericanos de la Universidad de Miami.

Hasta el controversial Brian Latell, ex analista de la CIA experto en el tema de Cuba, quien ejerciera la docencia en la referida institución del sur de la Florida durante mucho tiempo ofreció sus autorizados y rigurosos criterios sobre la figura de Fidel Castro. Este último ha sido consultado para otros documentales de similar corte producidos por cadenas televisivas como desde la *HBO*, *History Chanel*, *Discovery*, entre otras.

Con el rodaje de *Papa* y la octava parte de *Rápido y furioso*, ésta última estrenada en EE.UU. en abril del 2017, se ha abierto un nuevo capítulo en las relaciones culturales entre EE.UU. y Cuba, consolidándose ese puente cultural desde el cine y el audiovisual, pilar fundamental en que se sustenta nuestra identidad cultural.

El rodaje de las referidas escenas de *Rápido y furioso* (2017) en la isla ha sido bastante controversial y generó cierto rechazo entre determinados círculos culturales e intelectuales de la isla, quienes mostraban su preocupación debido a que el filme reproducía los cánones y estereotipos culturales arraigados en la visión de Hollywood sobre la isla durante décadas.

Una vez más Hollywood reproducía la imagen de Cuba como burdel del Caribe en un contexto caracterizado por un discurso de resistencia cultural enmarcado en el contexto de la era Obama.

Ha concluido la administración del presidente Donald Trump en EE.UU. y no se han rodado largometrajes de ficción similares o diferentes a *Papa* (2017) y *Rápido y furioso* (2017). Las restricciones del prolongado embargo que ha ejercido

EE.UU. sobre la isla lo han impedido. Esta realidad es expresión del estancamiento y retroceso que han experimentado en estos cuatro años las relaciones culturales entre ambas naciones.

El 20 de enero del 2021 comenzó la presidencia del demócrata Joe Biden y nuevas expectativas se construyen en el imaginario social cubano y en EE.UU. sobre las relaciones entre ambas naciones y las perspectivas culturales que se abren en el horizonte. Especular si el Departamento del Tesoro volverá a emitir una licencia que permita a una productora de Hollywood filmar nuevamente en la isla resulta precipitado.

Las representaciones sobre Cuba por Hollywood demuestran la fascinación histórica que ha ejercido Hollywood por Cuba, evidencia del histórico interés de esta industria por erigirse como etnógrafo cultural sobre los latinos, canon representacional donde se inserta también la imagen sobre los cubanos, su cultura e identidad.

El discurso colonizador de Hollywood, en su afán por construir una imagen sobre Cuba y su identidad cultural, no solo reprodujo los referidos cánones que reproducen mecanismos de dominación cultural, sino que ha sido un reflejo del proceso transcultural que ha caracterizado las huellas y confluencias culturales entre EE.UU. y Cuba, las cuales no se han difuminado pese al estado de beligerancia entre ambas naciones, con sistemas políticos antagónicos, pero cuya compatibilidad y cercanía entre sus pueblos resulta indetenible.

## Bibliografía

- Boudet, Ileana Rosa. “¡No es Cuba, es Hollywood!”, en *Encuentro de la Cultura cubana*. España: Cubaencuentro, 2004.
- Caballero, Rufo. *Un hombre sólo y una calle oscura, los roles de género en el cine negro*. La Habana: Ediciones Unión, 2005.
- del Rio, Joel, Marta, Díaz. *Los cien caminos del cine cubano*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.
- Díaz, Desiré. “Más allá del mar”. En *Revista La Gaceta de Cuba* (2006): 16-7.
- Firmat, Pérez Gustavo. *La vida en vilo: la cultura cubanoamericana*, La Habana: Editorial Colibrí, 2014
- López, Ana M. “¿Son todos los Latinos de Manhattan? Hollywood, etnografía y colonialismo cultural”. En *Revista cine cubano* (2008): 92-97.
- González, Reinaldo, ed., *Coordenadas del cine cubano*. Santiago de Cuba: Ediciones Oriente, 2001.



- González, Reinaldo. *Cine cubano, ese ojo que nos ve*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2011.
- Hernández Martínez, Jorge, “Cuba en la política norteamericana: representación metafórica y lógica de dominación”. En *Revista Temas* (2014):
- Hernández, Rafael. “La imagen de Cuba en el cine: el making de un canon”. En *Cine cubano No. 159* (2006):
- Hernández, Rafael, ed, *Culturas encontradas: Cuba y EE.UU.* Estados Unidos: Universidad de Harvard, 2001.
- Chanan, Michael. *De regreso al principio. 1898 y el cine en Cuba*. En *Revista Temas* (1998): 14-56.
- Naito López, Mario, ed, *Coordenadas del cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005.
- Pérez, Louis. *Cuba en el imaginario de los Estados Unidos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2014.
- Pérez Firmat, Gustavo. *La vida en vilo: la cultura cubanoamericana*, Editorial Colibrí, Madrid, 2014
- Reyes, Dean Luis. “La nación viajera: manifiesto contra la teleología insular”. En *Revista La Gaceta de Cuba* (2003): 21-27.
- Rodríguez, Raúl. *El cine silente en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Stonor Saunder, Frances. *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003.
- Vicenot, Emmanuel. “La ciudad es para mí: la representación de La Habana y Santiago de Cuba en los home-movie norteamericanos de los años veinte”. En *Revista cine cubano*, 2006.





**Arnaldo E. Valero**  
Universidad de Los Andes  
Venezuela

# Reggae y ethos rastafari\*

## Reggae and Rastafarian ethos

### RESUMEN

El presente artículo busca señalar que cantantes como Bob Marley, Bunny Wailer y Peter Tosh han ejercido una especie de educación tribal que le ha permitido a la comunidad rastafari informarse de las pautas de comportamiento social y moral que han llegado a considerarse como emblemáticas de su sistema de valores. Para lograr nuestro propósito se citarán y glosarán un conjunto de canciones de ese género musical que a lo largo de décadas ha pregonado la naturaleza divina de Haile Selassie, la idea del regreso al África, la importancia histórica y política de Marcus Garvey, el carácter sacramental del consumo de la marihuana y el valor simbólico de los *dreadlocks*.

**Palabras clave:** Reggae, rastafari, Haile Selassie, Marcus Garvey, Etiopía, *dreadlocks*, marihuana.

### ABSTRACT

This article seeks to point out that singers such as Bob Marley, Bunny Wailer and Peter Tosh have exercised a kind of tribal education that has allowed the Rastafarian community to learn about the patterns of social and moral behavior that have come to be considered emblematic of their value system. To achieve our purpose we will quote and gloss a set of songs from that musical genre that over the decades has proclaimed the divine nature of Haile Selassie, the idea of a return to Africa, the historical and political importance of Marcus Garvey, the sacramental character of the marijuana use and the symbolic value of dreadlocks.

**Keywords:** Reggae, Rastafarian, Haile Selassie, Marcus Garvey, Ethiopia, dreadlocks, marijuana.

\* Este artículo es el resultado de un proyecto de investigación adscrito al CDCHTA de la Universidad de Los Andes bajo el código H-1595-19-06-B.



En junio de 2002 tuve la oportunidad de viajar a Barbados. Tras dejar el equipaje en la habitación, salí a caminar por los alrededores del campus de Cave Hill. Hice el recorrido en dirección al mar. Esa caminata exploratoria me concedió una de las imágenes más elocuentes que haya atesorado de la isla natal del poeta Kamau Brathwaite.

A la orilla de la carretera había una venta de ron. Una casa de madera pintada con colores vivos, semejante a viviendas antillanas que sirven de modelo a las acuarelas de Jim Walker. La tienda tenía un buen equipo de sonido. El poco tráfico de la carretera permitía escuchar a cierta distancia la música que reproducía. En el porche de la tienda había un hombre sentado, contemplando el mar y cantando “Equal Rights” de Peter Tosh.

Everyone is crying out for peace, yes  
None is crying out for justice  
Everyone is crying out for peace, yes  
None is crying out for justice  
I don't want no peace  
I need equal rights and justice  
I need equal rights and justice  
I need equal rights and justice  
Got to get it...

Por esa época era común encontrar en el ámbito académico hispanoamericano estudios que abordaban la presencia que había adquirido el imaginario popular latinoamericano en la literatura de la región gracias al bolero y la salsa. Novelas como *La guaracha del Macho Camacho* (1976), *Los reyes del mambo* (1989) o *Si yo fuera Pedro Infante* (1999) habían propiciado lecturas y aproximaciones críticas donde se especulaba hasta qué punto millones de latinoamericanos habían cultivado una especie de educación sentimental gracias al bolero o habían desarrollado una consciencia continental gracias a la salsa. De manera que ver a aquel hombre cantando “Equal Rights” me hizo pensar en cuál podía ser el sentido de la historia y la justicia que pudo haber desarrollado gracias al reggae.

Como él tenía *dreadlocks* me pregunté hasta qué punto su imaginario religioso pudo haberse nutrido con el género que se había internacionalizado gracias a Bob Marley, Bunny Wailer y Peter Tosh, firmes creyentes en la naturaleza divina de Haile Selassie I. Desde ese momento he estado preguntándome si el credo rastafari ha logrado internacionalizarse gracias al reggae...

En buena medida, las páginas que siguen son el resultado de un intento por responder algunas de las interrogantes que trajo consigo la imagen de ese hombre que cantaba “Equal Rights” mientras observaba el mar.

## La Coronación

El acontecimiento que dio origen al credo rastafari tuvo lugar el domingo 2 de noviembre de 1930, cuando Ras Tafari Makonen fue coronado Emperador de Etiopía. La ceremonia fue semejante a la realizada en el año 970 a.C., cuando Salomón fuera coronado Rey de Israel:

Con los ritos solemnes y las bendiciones del alto clero etíope, el Príncipe Regente recibió el manto escarlata de la coronación bordado en oro, la espada enjoyada, el cetro imperial de oro, un anillo de diamantes y dos lanzas de filigrana de oro como símbolos de posición y responsabilidad. (Moore 1931, 742)

La ceremonia tuvo lugar en un templo temporalmente erigido en las adyacencias de la Catedral de St. George de Addis Abeba. Cientos de miembros del clero etíope entonaban emotivos cantos ceremoniales. La ciudad estaba custodiada por 100.000 soldados:

Hombres grandiosos y representativos de occidente y de oriente, barbudos jefes feudales del norte, el sur, el este y el oeste del antiguo reino de Etiopía—cristianos, musulmanes y muchos otros—est[aba]n reunidos por la coronación de un nuevo rey. (Southard 1931, 679)

La liturgia fue oficiada por el Abuma Kyril, arzobispo de la Iglesia ortodoxa de Etiopía. Una vez que Ras Tafari Makonen juró lealtad a la Iglesia y al Estado, y prometió anteponer el bienestar de sus súbditos a cualquier preocupación personal, el Abuma le ungió la frente con aceite y lo coronó Haile Selassie I, Poder de la Santísima Trinidad, ducentésimo vigésimo quinto Emperador de la Dinastía Salomónica, Elegido de Dios, Dios de Dioses, Rey de Reyes, León Vencedor de la Tribu de Judá.

Un par de semanas más tarde, el periódico más importante de Jamaica, el *Daily Gleaner*, refería el hecho en los siguientes términos:

Los recién entronizados gobernantes de Abisinia y la extensión de sus dominios. Ras Tafari Makonen, a la izquierda, y Waizeru Menen, a la derecha, su esposa, los recientemente coronados gobernantes de Abisinia. Su coronación estuvo marcada por una espectacular ceremonia en la que participaron la Iglesia y el Estado. El mapa muestra la ubicación del país que gobiernan. (1931, 6)



Figura 1. Noticia de la coronación de Haile Selassie I.



Fuente: *The Daily Gleaner*, viernes 14 de noviembre, 1930.

Las fotos del Emperador de Etiopía y de su esposa flanqueaban un mapa de Etiopía y territorios aledaños. La escueta nota de prensa no ofrecía detalles referentes a la impresionante solemnidad del ritual, ni al rango ni al prestigio de los asistentes (entre los que se encontraban el duque de Gloucester de Gran Bretaña, el Mariscal Franchet d'Esperey de Francia y el Príncipe de Udine de Italia). Sin embargo, para unos cuantos jamaicanos esa mínima nota periodística confirmaba una profecía contenida en ciertos pasajes bíblicos, como el versículo 31 del Salmo 68, que vaticina: “Vendrán príncipes de Egipto; Etiopía extenderá sus manos a Dios”.

En los sectores de Jamaica donde la noticia de la coronación de Haile Selassie I fue tomada como el cumplimiento de una antigua profecía bíblica existía un imaginario que abonaría el terreno para que el movimiento rastafari adquiriera el rango de religión. Uno de los relatos o motivos más arraigados de ese imaginario era el del regreso al África.

De Cuba a Trinidad, pasando por Haití y Barbados, el común denominador del imaginario afroantillano había sido el profundo anhelo de poder revertir la amarga experiencia del «Middle Passage», el viaje en las entrañas del barco negrero que convirtió a millones de africanos en criaturas semejantes a israelitas lejos de la tierra prometida. En palabras de Derek Walcott: “Para los que vivimos en el archipiélago, la memoria tribal está sazónada por la amarga memoria de la migración” (2000, 58). Y si la idea del retorno a África hallaba en Jamaica el locus ideal para su afianzamiento, cabría preguntarse ¿qué es África? Y la respuesta



sería: *locus* absoluto de la mitología afroantillana, África es la tierra proscrita, el escenario prohibido, la tierra de los ancestros, el continente ubicado en las antípodas de la tierra de la esclavitud; volver a África, erguirse firmemente sobre ella, implica no solo un retorno a los orígenes, sino emprender la más radical, “la más oscura de las rebeliones: la Negritud” (Hebdige 2004, 51).

Según los autores de *The Rouge Guide to Reggae*, el mento “Ethiopia”, grabado por Lord Lebby & The Jamaican Calysonians en 1955, es una de las primeras expresiones de conciencia rastafari registrada en acetato. En esa canción, el cantante expone el etiopianismo como un movimiento que plantea el regreso del pueblo negro al África. Resultaría revelador imaginar hasta qué punto esa idea se robusteció en la psique antillana desde que “Ethiopia” empezó a ser escuchada hasta que Bunny Wailer grabó “Dreamland”, que, según Kwame Dawes, es “una de las canciones más evocativas y brillantemente ejecutadas sobre la tierra prometida del África” (2002, 185):

Hay una tierra de la que he oído hablar  
Muy lejos, más allá del mar  
Tenerte toda, mi tierra de ensueño,  
Sería como el cielo para mí  
Recibiremos nuestro desayuno del árbol  
Recibiremos nuestra miel de las abejas  
Daremos un paseo por las cascadas  
Y todas las glorias, todas, las tendremos  
Y juntos viviremos en esa tierra de ensueño  
Y tanta será la dicha  
Oh, qué gran tiempo será  
Oh sí, esperaremos, esperaremos, esperaremos y veremos  
Contaremos las estrellas en el cielo...  
...Y seguramente nunca moriremos. (O’Riley 1976)

## El Moisés negro

Todo credo religioso tiene un profeta. El de los rastafaris es Marcus Garvey.

Figura pionera en la lucha contra el racismo y el colonialismo en el Caribe de expresión inglesa y en los Estados Unidos, Marcus Mosiah Garvey (1887-1940) había señalado que la idea del africano como un ser salvaje e incivilizado era una invención de los imperios de Occidente. En abierta oposición a ese mito colonial, en sus discursos y artículos él ofrecía balances de la grandeza imperial habida en el continente africano en los días en que habitantes de naciones como Inglaterra vestían taparrabos y ni siquiera conocían el fuego. Su idea de la historia le llevaba a asegurar que pronto habría de iniciarse un ciclo en el que África detentaría la condición de imperio mundial y los negros tomarían las riendas del mundo. A manera de preparación para ese avatar de la



humanidad, Garvey diseñó algunos emblemas que habría de cohesionar a sus seguidores, como los colores del estandarte etíope. Sin embargo, el tópico de su discurso y pensamiento que más gozó de aceptación en las comunidades afrodescendientes dispersas a lo largo de los Estados Unidos y el Caribe fue la idea de la repatriación, es decir, del regreso al África, la tierra de los ancestros.

Si los ancestros habían sido traídos por la fuerza y en condiciones deplorables, la solución no podía ser otra que regresar por voluntad propia y de manera digna. De ahí que Garvey pensara en crear la *Black Star Line*, una flota naviera adquirida con la inversión de todos los negros del Nuevo Mundo que soñaban con la repatriación. Aunque él puso todo su empeño en aunar esfuerzos para adquirir embarcaciones adecuadas, las únicas personas que podían ofrecerle lo que quería le vendieron naves desvencijadas. El sueño nunca se cumplió y, hallado culpable de fraude postal, Garvey pagó varios años de prisión en los Estados Unidos. Con todo, ha sido tan grande la impronta dejada por él que los rastafaris lo consideran su profeta y le llaman «Moisés Negro». Algunos cantantes y agrupaciones, han compuesto innumerables himnos destinados preservar su memoria, transmitir sus enseñanzas y ponderar la importancia de su legado, como lo demuestran los siguientes versos de una canción de Mutabaruka titulada “Garvey” (1994):

**Esperen, líderes africanos  
la acción de Garvey debemos duplicar.  
El orgullo negro que él predicó  
a los jóvenes debemos enseñar.  
Pongamos a Garvey en nuestra realidad.**

Revisemos su filosofía  
que pregona que nuestra historia  
es anterior a la esclavitud.  
Vengan, muchachos, díganlo con fuerza  
que ellos se enteren que todavía somos negros y orgullosos.

Tras la coronación de Haile Selassie como emperador de Etiopía, la tesis de Garvey de que “África es para los africanos, en casa y en el extranjero” adquirió mayor fuerza y arraigo en el contexto antillano. Con la aparición de la noticia en la prensa local, en Jamaica empezaron a florecer predicadores de esa tendencia religiosa. De ellos, Leonard P. Howell no solo es considerado el primero en predicar la divinidad del emperador etíope en Kingston sino que es recordado como el fundador de la comuna rastafari de Pinnacle, la primera en toda la historia del movimiento<sup>1</sup>. Otros de los predicadores iniciales fueron Joseph Nathaniel Hibbert

<sup>1</sup> Ubicado en las colinas de Sligoville, cerca de Spanish Town, el lote de terreno que conformaría la comuna de Pinnacle fue adquirido por Howel en 1940. La base de esa comuna, que en algún momento llegaría a tener 5.000 miembros, fue la agricultura. Sus integrantes se mantuvieron al margen de las instituciones políticas y judiciales de la isla durante más de un lustro.



y Archibald Dunkley, quienes llegaron a estudiar la Biblia por su cuenta para determinar si Haile Selassie era el Mesías que Garvey había profetizado (Smith, Augier y Nettleford 1967, 6).

### La urbe fundada por Caín

Profundamente agonístico y tributario de la lectura de la *Biblia*, para el imaginario rastafari solo existen cosas buenas y malas. Y si África es Zion, la Tierra Prometida, Jamaica es Babilonia, el Imperio del Mal y la Opresión, el escenario de todo aquello que se opone a la voluntad de Jah. Pero no solo ciudades como Kingston contienen el ominoso legado de la urbe fundada por Caín; a semejanza de una maldición que todo lo contamina, todo lo corrompe y todo lo afecta, Babilonia emponzoña con su maldad originaria todos y cada uno de los aspectos de la vida terrena: del vientre de Babilonia provienen la esclavitud y el racismo; de ahí también se desprenden la pobreza, la explotación del hombre y los excesos del poder. Todo lo que el mundo occidental tiene de opresivo en lo social, político y cultural. La policía, los jueces, los abogados. Los aparatos represivos del estado. Cualquier individuo que se ensañe o manipule a los pobres y oprimidos. Todo aquel que busca y consigue estabilidad material de manera deshonesta. También quien desapruebe o no acepte espiritualmente la doctrina rastafari. Cualquier régimen, estado o nación que prefiera invertir en instrumentos de guerra antes que en medios para la paz. El político que engaña al pueblo al realizar promesas a sabiendas de que no las cumplirá *es*, sin lugar a dudas, Babilonia.

Los pasajes del Antiguo Testamento que daban cuenta de los padecimientos del pueblo de Israel lejos de la tierra prometida fueron leídos e interpretados en Jamaica por generaciones enteras de esclavos y sus descendientes como reflejo y prefiguración de todo aquello que les había tocado vivir lejos de la madre África. Esa lectura e interpretación de la *Biblia* resultó clave para la composición de un notable conjunto de canciones como *Rivers of Babylon*, adaptación libre y en clave de reggae del salmo 137 que hiciera la agrupación *The Melodians* en 1969. La lista sería interminable, pero en la canción *Babylon System* (1979) Bob Marley acertó a trazar unos cuantos versos capaces de reflejar el concepto que la hermandad rastafari tiene de Babilonia, es decir, de la civilización occidental moderna:

Yo digo: el sistema Babilonia es el vampiro, imperio en declive  
Chupando la sangre de los oprimidos, sí  
Construyendo iglesias y universidades  
Engañando a la gente continuamente  
Yo digo que ellos gradúan ladrones y asesinos  
Ten cuidado: están chupando la sangre de los oprimidos.



## El tributo capilar al África

Según Smith, Augier y Nettleford, desde el momento en que se enteraron de la coronación de Haile Selassie como emperador de Etiopía, muchos de los miembros de la hermandad rastafari empezaron a usar barba y a dejarse crecer el pelo, siguiendo al libro de Ezequiel. El libro de los Números, en su capítulo 6, versículos I, II y V, también aporta bases bíblicas para esta práctica:

Y habló Jehová a Moisés diciendo:

Habla a los hijos de Israel y diles: el hombre, o la mujer, cuando se aparte haciendo voto de Nazareo, para dedicarse a Jehová (...) Todo el tiempo del voto de su nazareato no pasará navaja sobre su cabeza, hasta que sean cumplidos los días de su apartamiento a Jehová: santo será; dejará crecer las guedejas de su cabeza.

Más adelante, en la comuna rastafari que fundaría Leonard P. Howell en la localidad de Pinnacle, se presentó la tendencia consistente en trenzar el cabello largo en los hombres. Es probable que en esta práctica haya incidido la circulación de fotografías de las tribus somalí, masai, y otras más ubicadas en o cerca de la frontera etíope. Estos hombres con *dreadlocks*, que se percibían a sí mismos como guerreros etíopes y se autodefinían como *Niyamen*, ofrecieron una imagen fácil de contraponer a ese sujeto que en el contexto de la cultura de la plantación había sido impuesto como modelo referencial positivo por excelencia.

Los hombres con *dreadlocks* comenzaron a aparecer en Kingston alrededor de 1947, tras la disolución de la comuna de Pinnacle, y empezaron a vivir en las zonas más pobres de la ciudad, como Trench Town y Dump City. En diversas ocasiones protagonizaron enfrentamientos con funcionarios policiales, quienes, a manera de escarmiento, no solo los golpeaban y los arrestaban sino que los rapaban. Obviamente, esto era experimentado por los rastafaris como una de las humillaciones más grandes a su integridad física y a sus creencias, puesto que ellos suelen hacer referencia a Sansón ciego, rapado y encadenado en el palacio de los filisteos como ejemplo de lo que puede ocurrir cuando alguien corta sus *dreadlocks*, confía en una mujer impía o se rehúsa a honrar la voluntad de Jah.

La primera gran figura de la música popular jamaicana que empezó a ostentar una emblemática cabellera rastafari fue Big Youth. Con él, el inconfundible semblante aleonado se convirtió en sinónimo de rastafari y cantante de reggae, particularmente de la vertiente conocida como *roots*, la que da cuenta de los valores y principios de aquellos que no han sido alienados por Babilonia. Con todo, uno de los acontecimientos mediáticos que contribuyó a la internacionalización de los *dreadlocks* fue la proyección del film *The Harder They Come* en las salas de cine británicas y estadounidenses en el año 1973.



No son pocos los himnos a los *dreadlocks*. A la hora de señalar el papel que juega el tributo capilar al África como *leit motiv* en la música de Jamaica, Dick Hebdige destaca *Don't Touch I Dread* de I-Roy. La lista podría ser interminable. Mas, para cerrar este pasaje, se citaran esos versos de *Rastaman, Live Up!* (1983), donde Bob Marley invita a dejarse crecer la emblemática cabellera de los rastas como signo ostensible de disidencia y de afirmación cultural:

Mantén tu cultura:  
¡No temas a los buitres!  
Deja crecer tus dreadlocks:  
No temas al aspecto del lobo.

Los rastafaris no solo responden a 400 años de racismo y colonialismo: también dramatizan la decadencia del sistema de valores de la sociedad occidental mediante la elaboración de un lenguaje anclado en el mito bíblico. Más que consciencia étnica, más que proclamación de la negritud, sus signos conminan a participar en la creación de un mundo ajeno a los valores y principios del occidente cristiano. Sin embargo, ha sido tal su habilidad para erigirse en adversario del mundo moderno que su inquietud subversiva se extiende al plano de las apariencias, generando un *look* característico. De ahí su triunfo como espectáculo. También la existencia del simulacro consumista que fagocita su inquietud liberadora.

### La semilla de la sabiduría

Hierba sagrada, *kaya*, pan de Jerusalén, *sensi*, *collie*, delicado pan del cordero, *cannabis*, marihuana, *ganja*... Según la cosmogonía rastafari, la primera planta de marihuana germinó en la tumba del Rey Salomón, por eso es considerada como un obsequio de quien en vida hizo de su corazón una fuente de sabiduría y conocimiento. Por consiguiente, fumar marihuana es un sacramento que ilumina el entendimiento y hace posible distinguir la arrogancia, la crueldad y la arbitrariedad de Babilonia.

Desde la perspectiva rastafari, la hierba sagrada del Valle del Gojam ha sido santificada por las Sagradas Escrituras y es un regalo de Dios, quien ordena fumarla en el capítulo IX del Génesis, el Salmo 18 y el capítulo XXII del libro del Apocalipsis. A su juicio, Dios mismo la fuma y los creyentes deben hacer lo mismo para cumplir sus leyes. Este aspecto de la doctrina rastafari ha sido uno de los motivos cultivados con mayor profusión tanto por los cantantes de reggae como por los diseñadores de las carátulas de discos.

Según Dick Hebdige, una de las grabaciones realmente exitosas en la difusión de este aspecto del credo rastafari fue "*Blood and Fire*" de Niney The Observer. Grabada una noche de diciembre de 1970, la canción empieza al aludir sutilmente al



pasaje bíblico que vaticina el día en que el pueblo de Jehovah será bautizado con fuego. Los primeros versos dicen: "Ya no hay más agua/ tu casa es fuego/ ya no hay más agua/ tu casa es fuego" y el coro responde: "Déjalo arder/ déjalo arder". Con un ritmo poderoso y sumamente festivo, el cantante anuncia la llegada del día del juicio y la partida de la misericordia. Al ir finalizando el tema, una voz grave, como en trance místico, dice:

¡Bendito es el fuego  
que siempre yace  
en la Casa de Jah Rastafari!  
¡Bendita la hierba de la semilla de la ganya  
que está gestando la casta de la ganya!  
¡Sangre y fuego! (Holness).

*Blood and fire* se convirtió en un rotundo éxito musical en 1971. Su popularidad universalizó un precepto rasta: fumar ganya es ser bautizado en fuego.

A semejanza de lo ocurrido con Haile Selassie I, la veneración de la ganya también ha trascendido su original condición religiosa para desplegar una dimensión política de impacto, no tanto por lo que tiene de subcultural o antisistema, sino por demostrar una notable comprensión de las particularidades económicas y culturales de Jamaica. En este sentido, tal vez ningún tema resulte más representativo que "*Bush Doctor*" (1978) de Peter Tosh, canción en la que el autor no aborda el consumo de la ganya como un sacramento rasta, sino que lo plantea desde una perspectiva clínica; no en balde, el sujeto lírico se autodefine como «Bush Doctor», es decir, como yerbatero. De ahí que resulte lógico que pondere ciertas propiedades curativas de la *cannabis sativa*, como su comprobado efecto en el tratamiento del glaucoma. Con todo, hay un momento de la canción en el que el sujeto lírico se desprende de su perspectiva de experto en farmacopea popular para señalar cómo la economía de su nación podría sustentarse en el cultivo de la marihuana:

Legalizar la marihuana  
Aquí en Jamaica  
Podría favorecer a una  
Economía desfalleciente  
Y eliminar la mentalidad servil.

La ensoñación mística propiciada por la ganya es una de las aristas más complejas de esa religiosidad en estado silvestre que es el credo rastafari. Para una persona cualquiera, fumar ganya es un acto hedonista y escapista; en cambio, para los creyentes en la divinidad de Selassie I, es un sacramento, un acto de depuración espiritual, imprescindible para guardar la distancia necesaria con respecto a las apariencias y las engañosas tentaciones de un mundo regido por la injusticia, la violencia y la discriminación. Si la moderna Babilonia es el engendro de siglos



enteros de racismo y la esclavitud, gracias a la ganya, el creyente puede revertir la consecuencias intelectuales de esa ominosa experiencia, remontar el tiempo y comulgar con el linaje de los faraones que se iluminaban bajo el influjo de la yerba del valle etíope del Gojam, y, entonces, comprender, como lo hiciera el rey Salomón, la verdad única en el viaje de la vida, el Alfa y Omega del paso del hombre sobre la faz de la tierra.

### **Una afirmación de fe intitulada “Jah Live”**

Haile Selassie disfrutó de una imagen respetable en el mundo occidental hasta 1973, cuando el periodista Jonathan Dimbleby proyectó *The Unknown Famine*. El film llegó a mostrar a miles de personas muriendo de hambre en remotas provincias de Etiopía, mientras el emperador alimentaba personalmente a los mastines reales sirviéndoles en bandejas de plata. Los miembros de la corte trataron de negar y ocultar los hechos a la prensa internacional, pero los estudiantes universitarios consignaron pruebas irrefutables. Al menos medio millón de personas debieron haber muerto de hambre. “Cumpliendo órdenes de los caciques locales, la policía remataba a nutridos grupos de esqueletos humanos, aún vivos”, asegura Ryszard Kapuscinski en *El Emperador* (2001, 174). A pesar de esta terrible situación, el ministro de finanzas, Yelma Deresa, pretendía que las naciones dispuestas a ofrecer ayuda humanitaria pagaran altísimos impuestos por los alimentos que estaban dispuestos a enviar a Etiopía.

Desde el mes de enero de 1974 hubo levantamiento de tropas en distintas zonas del país: Gode, Negele, Eritrea. La paga y la alimentación de los soldados no solo era pésima; en algunos cuarteles solo los oficiales disponían de agua. Todos los recursos asignados a las fuerzas armadas terminaban en las cuentas de los generales, quienes eran de la absoluta confianza de Selassie I. Las manifestaciones estudiantiles y huelgas de obreros en la capital obligaron al emperador a remover al primer ministro, a todo su gabinete y a ordenar la redacción de una constitución que convirtiera al imperio autocrático en una monarquía constitucional. Pero era demasiado tarde. El ejército entró a Addis Abeba, arrestó a todo el gabinete de ministros que había dimitido, a cientos de oficiales de alta graduación y al general Assefa Ayena, Jefe del Estado Mayor, el hombre más leal al emperador.

El último acto público presidido por Haile Selassie tuvo lugar en el verano de 1974, con motivo de la conmemoración de su natalicio. Acompañado por un pequeño puñado de altos dignatarios, el emperador salió al balcón de su palacio para pronunciar un discurso. Llovía. Su voz apenas se escuchaba. Quien hablaba era un hombre agotado, con un pie en la tumba. Su reinado tenía los días contados.

El 12 de septiembre de 1974 las fuerzas disidentes arrestaron a la mayor parte de los miembros de la familia Makonnen. Más tarde los ejecutaron. El príncipe



heredero, Asfa Wossen, salvó su vida porque estaba en Suiza, hospitalizado, recuperándose de una apoplejía. A Haile Selassie I se le permitió vivir en un pequeño apartamento del palacio del Jubileo. Allí murió, el 27 de agosto de 1975.

Cuando la noticia de la muerte del emperador de Etiopía alcanzó los titulares de la prensa internacional, Bob Marley se encontraba en Jamaica en la grabación de *Rastaman Vibration*. Su primera reacción fue pensar que todo se trataba de una estratagema de Babilonia y sus medios para debilitar la fe de la hermandad rastafari; Selassie I, el Dios de Dioses, era inmortal. Sin embargo, Marley decidió suspender las sesiones de grabación. En compañía de Lee "Scratch" Perry, enfocó todo su talento creativo en la composición de "Jah Live", la proclama lírica necesaria para contrarrestar la aguda crisis que una noticia semejante podía desatar entre sus hermanos en la fe.

"Jah Live" no es precisamente un himno triunfalista; la atmósfera que emerge de sus notas es semejante a una bocanada de humo que lentamente se desvanece para mostrar uno de esos oasis de paz y sosiego descritos en la *Biblia* tras el Diluvio o el Apocalipsis. Y desde allí, desde ese lugar al que solo se puede llegar tras haber sido purificado por el fuego místico, el último profeta dice lo que sus hermanos necesitaban escuchar:

Los tontos dicen en su corazón  
Rasta tu Dios está Muerto  
Pero Yo y Yo sabemos, ¡Jah! ¡Jah!  
Que el dread será un dread más consciente<sup>2</sup>.

Según Kwame Dawes, este fue un momento de proporciones legendarias. Debido a su capacidad de expresar el *pathos* del momento, de sobreponerse a la tiranía de la realidad imperante e ingresar en la sublimación mítica, "Jah Live" contiene la quintaesencia que hizo posible al reggae trascender su contexto sociopolítico y alcanzar la grandeza del mito:

"Jah Live" (...) es una declaración de fe semejante a la narrativa de los primeros cristianos, cuando se reunían tras la crucifixión para afirmar y reconstruir el significado de su fe y ofrecer un camino a seguir. Marley no estaba implicado en una lucha política, sino en una lucha espiritual, una dinámica metafísica de orden elevado. (2004, 135)

Más despachos de prensa fueron llegando de Etiopía. El cuerpo de Selassie I había desaparecido: no había manera de dar con su paradero. Los rastafaris

---

2 «Dread» es el apócope de *dreadlock*, pero también es la metáfora de una objeción planteada "en el nivel profundamente superficial de las apariencias (...) [de] una solidaridad inexpugnable, [de] un ascetismo hijo del sufrimiento, [de] un espacio semántico cerrado y exótico, irrevocablemente refractario a las simpatías cristianas blancas" (Hebdidge, 33, 91).



interpretaron la noticia como una prueba de la inmortalidad del emperador etíope. El destino del cadáver real debía ser idéntico al de Jesucristo tras haber sido bajado de la cruz...

Fueron necesarias un par de décadas para despejar la incógnita. La verdad resultó más que insólita: Mengistu Haile Mariam, el oficial marxista que comandó el golpe de estado contra la casa Makonnen, ejerció una dictadura déspota y sanguinaria. Tras la disolución de la Unión Soviética, su poder menguó. En 1991, ante el avance de un movimiento rebelde dispuesto a deponerlo, se hizo de todos los lingotes de oro que pudo y abordó un avión de combate en compañía de algunas concubinas de su harem y unos cuantos cómplices. Finalizadas las últimas escaramuzas, los rebeldes se dieron a la tarea de pasar revista a los aposentos del dictador. Durante esa faena descubrieron un nicho secreto bajo la silla de mandamás de Mengistu. Pisoteados entre vestigios de santería, cenizas de marihuana y fotos de *Playboy*, estaban los restos mortales de Haile Selassie I.

### Del *ethos* rastafari y su médium

En *Ride Natty Ride*, una de las canciones mejor logradas de *Survival* (1979), el disco más decididamente político y africanista de Bob Marley & The Wailers, se puede escuchar:

Lo único que les ves hacer  
Es luchar contra el hombre rasta  
Así que construyen su mundo con gran confusión  
Para imponernos la ilusión del demonio  
Pero la piedra de la que el constructor reniega  
Será la principal piedra angular  
Y no importa a qué jueguen  
Eh, tenemos algo que nunca nos podrían quitar  
Tenemos algo que nunca nos podrían quitar  
Y es el fuego (fuego), es el fuego (fuego)  
Que está quemándolo todo  
Siente ese fuego (fuego), el fuego (fuego). (Marley, 1979)

Podría pensarse que ese fuego del cual el sujeto lírico tanto se enorgullece es la fe, pero hay que convenir que el conjunto de valores, prácticas y creencias que desde un primer momento ha cohesionado a la comunidad rastafari ha tenido cabida en la música reggae. Por consiguiente, es probable que ese fuego con el que Natty Dread habrá de reducir a cenizas a Babilonia es el reggae, es decir, el pan, la palabra y el ardor de Jah.

A diferencia de las religiones canónicas, como el judaísmo, el cristianismo o el islamismo, que históricamente han logrado transmitir y preservar su *ethos* gracias al



*Talmud*, la *Biblia* y el *Corán*, el rastafarianismo ha logrado ser difundido y ganar adeptos gracias a la cultura de la canción, no del libro. En este sentido, valdría la pena recordar que, según Édouard Glissant:

La escritura, el dictado de los dioses, está vinculada con la trascendencia, con la inmovilidad corporal y con una especie de tradición de la consecución, que denominaríamos pensamiento lineal. La oralidad, el movimiento corporal son producto de la repetición, la redundancia, el predominio del ritmo, la renovación de las asonancias, todo lo cual aparta el pensamiento de la trascendencia, y de la garantía que el pensamiento trascendente lleva consigo, y de los excesos sectarios que implícitamente desencadena. (2002, 40)

Es tal la importancia y la capacidad que el reggae como género posee para reproducir fielmente la palabra y el mensaje de las figuras pioneras del movimiento rastafari que en “Confrontation” (2005), la canción con la cual Damian Jr. Gong Marley abre fuego en *Welcome to Jamrock*, se escucha, ¡literalmente!, a Marcus Garvey decir:

Si no pueden hacerlo, si no están preparados para hacerlo... entonces morirán. Ustedes, raza de cobardes, ustedes, raza de imbéciles, ustedes, raza de buenos para nada, si no pueden hacer lo que otros hombres han hecho, lo que otras naciones han hecho, lo que otras razas han hecho, entonces, ustedes morirán.

La voz de Garvey en el 2005 cumple la misma función que cumplía la voz de Malcolm X cuando Afrika Bambaata la incluía en las piezas seminales de rap ante la juventud que vivía en el Bronx, es decir, transmite un *ethos*.

Ético es lo que cohesiona y preserva a un grupo humano. La ética es la sistematización de ello. El *ethos* es lo que sintetiza, en una dirección perceptible, la gestión, actividad y comportamiento de un grupo. Gracias al reggae, en las últimas décadas, la audiencia internacional ha podido informarse de las pautas de comportamiento social y moral que la comunidad rastafari ha aprobado y aceptado, es decir, ha llegado a considerar como emblemáticas de su sistema de valores.

Los máximos exponentes del reggae poseen un elevado grado de virtuosismo en el manejo de los ritmos, tanto verbales como musicales y corporales, lo cual les ha permitido poner el placer al servicio de la continuidad cultural, ejerciendo una especie de educación tribal gracias al hechizo hipnótico del ritmo. Con Bunny Wailer, Peter Tosh, Burnin Spear, Bob Marley y un larguísimo etcétera que abarcaría hasta Mutabaruka, Luciano y Damian Jr. Gong Marley, el reggae ha llegado a ser la crónica originaria de la historia y la moral rastafari; a fin de cuentas, como sostiene el autor del *Prefacio a Platón*: “Los archivos de una cultura cuya comunicación es enteramente oral están en los ritmos y fórmulas impresos en la memoria viviente” (Havelock 1994, 109).



## Bibliografía

- Barrow, Steve, Dalton, Peter. 2004. *The Rough Guide to Reggae. The Definitive Guide to Jamaican Music from Ska through Roots to Bashment*. Londres: Rough Guides Ltd.
- Campbell, Horace. 1985. *Rasta and Resistance. From Marcus Garvey to Walter Rodney*. Londres: Hansib.
- Daily Gleaner. 1930. "Newly Enthroned Rulers of Abyssinia and Extent of Their Domain." *Daily Gleaner*. [Kingston] 14 nov: 6.
- Dawes, Kwame. 2002. *Bob Marley Lyrical Genius*. Londres: Sanctuary.
- Dawes, Kwame. 2004. *Natural Mysticism. Towards a Reggae Aesthetic*. Leeds: Peepal Tree.
- Glissant, Édouard. 2002. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Havelock, Eric. 1994. *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- Hebdige, Dick. 2004. *Subcultura. El significado del estilo*. Barcelona (España): Paidós.
- Kapuscinski, Ryszard. 2001. *El Emperador*. Barcelona: Anagrama.
- Moore, W. Robert. 1931. "Coronation Days in Addis Ababa." *The National Geographic Magazine*, nº 6: 738-746.
- Smith, M. G., Roy Augier, Rex Nettleford. 1967. "The Rastafari Movement in Kingston, Jamaica. Part I". *Caribbean Quarterly*, nº 3: 3-29.
- Southard, Addison E. 1931. "Haile Selassie The First, Formely Ras Tafari Succeeds to the World's Oldest Continuously Sovereign Throne." *The National Geographic Magazine*, nº 6: 679-738.
- Walcott, Derek. 2002. *La voz del crepúsculo*. Madrid: Alianza.

## Grabaciones discográficas

- Holness, Winston. 1971. "Blood and Fire". *Tougher Than Though. The Story of the Jamaican Music*, Island Records Ltd.
- I Roy. 1976. "Don't Touch I Dreads". *Original Deejay @ King Tubby's Studio*, Attack Records.
- Kong, Leslie. 1969. "Rivers of Babylon". *Tougher Than Though. The Story of the Jamaican Music*, Island Records Ltd.



- Malcolm, Carlos y Noel Williams. 1958. "Ethiopia". *Rastafari. The Dreads enter Babylon 1955-83*, Soul Jazz Records.
- Marley, Bob. 1979. "Babylon System". *Survival*, The Island Def Jam Music Group.
- Marley, Bob. 1979. "Ride Natty Ride". *Survival*, The Island Def Jam Music Group.
- Marley, Bob y Lee Perry. 1976. "Jah Live". *Rastaman Vibration*, The Island Def Jam Music Group.
- Marley, Bob, y Lee Perry. 1983. "Rastaman, Live Up!". *Confrontation*, The Island Def Jam Music Group.
- Marley, Damian, Stephen Marley y P. Levy. 2005. "Confrontation". *Welcome to Jamrock*, Universal Records.
- Mutabaruka. 1994. "Garvey". *The Ultimate Collection*, Sanachie Entertainment Corp.
- O'Riley, Bunny. 1976. "Dream Land". *Blackheart Man*, Island.
- Tosh, Peter. 1976. "Equal Rights". *Honorary Citizen*, Columbia-Legacy.
- Tosh Peter. 1978. "Bush Doctor". *Honorary Citizen*, Columbia-Legacy.





LITERATURA





**Melanie Taylor  
Herrera**

*Escritora, sin filiación  
institucional  
Panamá*

# Minificcionistas pandémicos: una propuesta internacional desde la virtualidad

## Pandemic mini-fictionists: an international proposal from virtuality

### RESUMEN

La pandemia del coronavirus llegó intempestivamente y el afán de compartir esta experiencia, unió a escritores a través de diversas plataformas. Ya existía interés en conformar un grupo de minificcionistas antes de la pandemia y este pareció el momento propicio. Cada integrante trajo a otros, hasta conformar un grupo de 19 escritores de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, España, Guatemala, Honduras, Marruecos, México, Nicaragua, Panamá, Perú y Venezuela.

**Palabras clave:** Minificcionistas, pandemia, literatura.

### ABSTRACT

The coronavirus pandemic arrived unexpectedly and the desire to share this experience join writers together through various platforms. There was already interest in forming a group of mini-fictionists before the pandemic and this seemed the right moment. Each member brought others, to form a group of 19 writers from Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Spain, Guatemala, Honduras, Morocco, Mexico, Nicaragua, Panama, Peru and Venezuela.

**Keywords:** Mini-fictionists, pandemic, literature.



Escribir suele ser descrito como un acto solitario, casi como zarpar en un bote a la deriva, la escritura en busca de su verdad en un mar de palabras, la literatura. Sin embargo, el ser humano es eminentemente social y toda búsqueda en solitario al final llega a un espacio común, donde se debaten ideas y viajes, recursos y descubrimientos, llámese encuentro, congreso, feria o simposio. Todos los que escribimos guardamos recuerdos gratos de habernos encontrado con almas similares o escritores admirados en alguno de estos encuentros o también la decepción de constatar que una cosa es la escritura y otra es la persona. La pandemia del coronavirus llegó intempestivamente haciendo tambalear e incluso, eliminando de un zarpazo, toda posibilidad de encuentro presencial con otros escritores.

Aquí es donde la virtualidad, tan repudiada por muchos y temida por tantos, se instaló como salvadora, milagro y santa. Lo maravilloso de las necesidades humanas es que buscan siempre una salida, a pesar de nuestros temores y contradicciones. El afán de compartir esta experiencia, esta peste contemporánea que encontró en la globalización una manera de viajar rauda a todos los rincones, unió a escritores a través de diversas plataformas. Cada uno de nuestros países fue declarando estado de emergencia o de excepción, el temor rezumaba en nuestros dispositivos, los científicos no terminaban de entender el comportamiento del virus y nos vimos confinados a nuestros hogares y a ese otro hogar, la palabra. Sorpresivamente los minitextos hallaron una grata recepción del público lector, dada su brevedad, su contundencia, sus múltiples interpretaciones y la posibilidad de compartirse como imágenes, vídeos y textos.

Desde Chile, Patricia Rivas, escritora y teatrera, no pudo menos que observar este fenómeno. Ya tenía interés en conformar un grupo de minificionistas antes de la pandemia y les pareció el momento propicio. Dicen que preguntando se llega a Roma y eso es lo que hizo, preguntar a sus allegados por otros escritores de brevedades. Cada integrante traía a otros, hasta conformar un grupo de 19 escritores de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, España, Guatemala, Honduras, Marruecos, México, Nicaragua, Panamá, Perú y Venezuela. Lo que inició como una publicación mensual de un vídeo colectivo en *YouTube* se ha transformado en una página de *Facebook* con publicaciones semanales para que los vídeos de las minificiones se publiquen individualmente; un libro digital, *Microbios* (2020), gracias a Dendro Ediciones; *Lives* (2020) para conocer mejor a las personas autoras de Minificionistas Pandémicos, así como publicaciones en otros medios digitales (revistas, portales, entre otros). Todo esto sin un liderazgo vertical sino más bien horizontal, de libre intercambio de ideas y consultas entre todos en un *chat* de *WhatsApp*. Algunos nos hemos conocido en persona, antes de la pandemia, los menos; la gran mayoría únicamente se conocen en la virtualidad, en la palabra y en la ficción.





A pesar de los acentos, los regionalismos y la distancia hemos encontrado un espacio común. Cada mes se decide un tema que propicie la producción escritural. No siempre estamos de acuerdo, pero se respeta el sentir de la mayoría. Hay un deseo de denunciar las injusticias (sin caer en el panfletismo) tales como el maltrato infantil, el hambre, la violencia doméstica. En el prólogo del libro *Microbios* (2020, 6), Patricia Nasello considera que:

Por mi parte y con toda humildad, creo haber descubierto que esta antología posee un tema que le otorga una idea inequívoca de conjunto y que tal tema no fue específicamente buscado por las voces que la narran: el agua. El agua primigenia, aquella que dio origen a toda vida que puebla nuestro bello planeta Tierra. El agua que, hecha mar, un día nos dio a luz al tiempo que emergíamos de su seno. El agua en tanto líquido amniótico, ese paraíso que alguna vez fue nuestro. Y el agua dulce de nuestros lagos y ríos, esa que desperdiciamos al tiempo que otras personas desfallecen de sed, misma por cuyo dominio, se supone, dará comienzo la próxima y definitiva guerra.

Haciendo eco de sus palabras, precisamente es mi deseo presentar estas ficciones de los integrantes de Minificcionistas Pandémicos desde esa óptica, el agua. Aunque admito ver también otro rasgo compartido: la voz infantil que narra lo crudo, lo doloroso, lo anhelado, lo perdido con una engañosa dulzura. En ese sentido mis compañeros, y aquí me incluyo, no han temido ir al fondo del océano, a su niño interior.

Cada minifcción será antecedida por una breve información biográfica de cada participante, quienes ya tenían un camino recorrido en la escritura antes de publicar en el colectivo.

### **1. Roberto Almendáriz Rueda (Ecuador, 1982)**

Sociólogo y Comunicador permanente ligado a la actividad cultural. Autor de *De ladridos y palabras* (Ecuador: Eskeletra Editorial, 2013). Sus relatos se encuentran en varias antologías y revistas digitales.

#### **Amoroso**

Concluido el acto, el súcubo se retiró a su cubil para disfrutar de la gestación; de todos modos, hacerse con la semilla de un elfo era algo que ni en sus más húmedos sueños se había propuesto.

### **2. Karla Barajas Ramos (México)**

Publicó *Neurosis de los bichos* (México: Editorial La Tinta del Silencio, 2017) de la Colección Minitauro, *Esta es mi naturaleza* (México: Editorial Surdavoz 2018), y *Cuentos desde la Ceiba* (México: Editorial LaTinta del Silencio, 2019) de la Colección Bocanada.



### Desaparecidos

El dibujo de ballenas y delfines de tinta adornaba los mosaicos de la habitación. La madre de la pequeña artista fregó la pared con agua y detergente. Dos horas después, se informó de la extinción de los cetáceos. «¡Mamá, borraste a las últimas ballenas y los delfines del planeta por usar químicos! También, contaminaste el agua».

Nuevamente la imagen asomó en el muro del baño:

«Samy, limpia estas ballenas y estos niños», indica la mujer ya cansada de los quehaceres. «Son adultos, mamá» —corrige la pequeña, antes de que el agua y el jabón que vierta madre arrastren con la mayoría de la humanidad.

«No seremos los niños y niñas quienes borren a otras especies del planeta», piensa Samantha cuando escucha los gritos de sus vecinos diciendo que los adultos desaparecieron.

### 3. Camilo F. Cacho (Mendoza, Argentina)

Licenciado en Trabajo Social. Estudió Literatura Hispanoamericana en la Universidad Nacional de Cuyo. Participa y dicta talleres de escritura creativa. Ha publicado en antologías y revistas digitales de varios países y colabora con la cátedra de Lengua de señas del Profesorado de Educación Inicial Rosario Vera Peñalosa leyendo sus cuentos, traducidos a personas sordas.

#### Mar Rojo

—Mamá, ¿dónde queda ese mar rojo? —preguntó el niño a la madre, que estaba de espaldas en la cocina mientras él miraba la televisión.

—¡Ah! En un lugar muy alejado, llamado África, es uno que nombran en la Biblia porque hace mucho un señor abrió sus aguas —respondió la madre.

—Qué triste lo que hacen esos hombres —dijo el pequeño, mientras sus ojos comenzaron a mojar cada vez más ante las terribles imágenes, cuyo titular decía: brutal matanza de ballenas tiñe al mar.

### 4. Ricardo Calderón Inca (Trujillo, Perú)

Escritor y docente licenciado en Lengua Nacional y Literatura por la Universidad Nacional de Trujillo. Ha culminado una maestría en Lingüística y Comunicación en la misma casa de estudios. Ha obtenido diversos reconocimientos nacionales y extranjeros, entre ellos destacan dos menciones honrosas en el Primer (2016) y Segundo (2017) Concurso de Microrrelatos Bibliotecuento, de la Biblioteca Mario Vargas Llosa de la Casa de la Literatura Peruana. Además, fue seleccionado en la antología del V Certamen Internacional de Relato Corto La Esfera (España, 2020). Ha publicado tres libros de microrrelatos: *Microcertijos literarios* (Perú: Ediciones Orem, 2009), *Alteraciones* (Perú: Ediciones Orem, 2013), y *Grafitos* (País: Quarks Ediciones digitales, 2020).

### Clase Maestra

Ella se muerde los labios cuando lo viste de profesor; él se moja los pantalones mientras la disfraza de colegiala. El polvo de estrellas duró lo que tenía que durar. Pronto, cuando sus vergüenzas sienten el calor de la mañana, deciden ducharse y salir del hostel. La clase de primaria iba a comenzar un poco tarde.

## 5. Lorena Escudero (España)

Doctora en Física. Ha publicado microficción en las revistas Quimera, Microtextualidades, Plesiosaurio, Atril, Salamanca Letra Contemporánea, Cita en las Diagonales, *The Next Review*, y en las antologías Los pescadores de Perlas, Futuro Imperfecto, Hokusai, Resonancias, Brevirus y Pequeficciones, y en sus libros *Negativos* (Madrid: Torremozas, 2015), *Formulario* (México: La tinta del Silencio, 2019) e *Incisiones* (Perú: Quarks, 2020).

### Moby Dick

No queda apenas mar, pero él sigue saliendo en su búsqueda. Con cansada tenacidad arma barco, tripulación, y lleva todo aún más lejos, a través de la seca tierra, hasta la siguiente bahía. Está entumecido en su venganza, murmuran los que saben que el cachalote murió antes que su obsesión. Aunque la razón, en realidad, es otra. Una suerte de desesperada creencia: que mientras la busque, seguirá existiendo la ballena.

## 6. González Olivares (Venezuela)

Reside en Colombia. Gestora cultural. Editora de El Taller Blanco Ediciones. Ensayista. Coordinó Jornadas de Microficción de FILUC. Ha publicado minificciones en libro colectivo *Urgencia del relato II* (Venezuela: Universidad de Carabobo, 2015), antología *A puerta cerrada. Antología de microficción de autor* (Perú: Quarks Ediciones Digitales, 2020), en *Minificciones sobre Don Quijote* (Bogotá: Editorial Aula de Humanidades, 2020), *Brevilla* (Chile: *Dispare usted o dispare yo*, 2018) y *Brevirus* (Chile: Revista Brevilla, 2020).

### Reemplazo de un cetáceo

A José Watanabe

Se sabe grande. Su piel resbaladiza parece una variante de su soledad, que la hace única en el universo marino. Y el llanto hondo y casi lírico que certifica la torpeza de sus aletas, y muestra ese ojo que mira de manera insondable y sin derecho a réplica. Porque ella intuye que a la postre estará sola, sumergida en aguas profundas, navegables: sabe que la soledad puede llegar con la marea alta, —y quedarse para siempre. También, que el mar, así, desolado, es lo más parecido a su mundo interior. La metáfora del mar desolado puede reemplazar a la metáfora de la ballena. ¿No es acaso esto la metáfora de nuestra propia turbación?



## 7. Dina Grijalva (México)

Doctora en Letras por la UNAM. Sus libros de minificción son: *Goza la gula* (México: Andraval Ediciones I, 2012), *Las dos caras de la luna* (México: Instituto Sinoalense de Cultura, 2012), *Abecé sexy* (México: Editorial La Tinta del Silencio, 2016), *Mínimos deleites* (México: Editorial La Tinta del Silencio, 2017), *Miniaturas Salmantinas* España, Diputación de Salamanca, 2018). Ha publicado también una Antología de minificciones eróticas: *Eros y Afrodita en la Minificción* (México: Ficticia, 2016). Es fundadora de la Red de Escritoras de Microficción (REM).

### Cumpleaños

A Laurita el vaivén de las olas la adormece, escucha pasos, es su tía, quien llega por ella y la lleva a la fiesta, allí hay globos rosas y abundantes dulces, le dicen que pida un deseo y apague las 6 velitas; toma aire para soplar y justo en ese momento siente el zarandeo de su papá: ¡te volviste a quedar dormida! ¡Levántate y termina de vender los llaveros antes de que se vaya la gente de la playa!

## 8. Mustapha Handar (Marruecos)

Sus microrrelatos han sido publicados en numerosas revistas en España, México, Colombia, Chile, Argentina y Guatemala. Integra antologías como *Ellas II; Pluma, tinta y papel VI; Inspiraciones nocturnas IV; Microfantasías* (España: Diversidad literaria, 2017), *Letras Marruecas II* (Chile: Ed. Altazor, 2018), *Piedra y nido* (Argentina: Compilación de Patricia Nasello, 2019), *Brevirus* (Chile: Revista Brevilla, 2020), *Pequeficciones* (Nicaragua: Parafernalia, 2020), *Historias mínimas* (Perú: Dendro Ediciones, 2020). Ha publicado el libro de microficción *Atrapados en telarañas* (Perú: Quarks Ed. Digitales, 2020).

### Ballenicidio

*Para el delfín y la ballena, la felicidad es existir.*  
Jacques Cousteau

Al diluvio arrasador, que acabó con la vida de todos los seres sobre la tierra, solo sobrevivió un hombre. Había sido tragado por una ballena. Permaneció en su estómago hasta que las aguas se escurrieron de la tierra; y volvieron a reducir de nuevo las montañas, las praderas y las playas.

La descomunal criatura llevaba los genes de paz, de ayuda y respeto al ser humano. No se olvidó nunca de la legendaria historia de sus antepasados con el profeta Yúnus.

Se acercó a la costa y expulsó al superviviente con ligereza sobre la arena de una playa caliente. Era como si hubiera nacido de nuevo. Una semana después, el hombre decidió surcar el mar. Construyó una canoa y fue en pos de los gigantes peces. Necesitaba de aceite para sus lámparas, carne fuente vital de proteínas; y piel para confeccionar vestimenta y calzado.

## 9. Natalia Madrueño (México)

Es tapatía por donde la miren, tiene tres nombres eternos, estudió una licenciatura en Letras Hispánicas y un Máster en Estudios avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana expedida por la Universidad de Barcelona. Escribe ensayo, cuento y minificción. Ha dirigido talleres, mesas de lectura, promoción de escritura creativa y charlas con escritores juveniles. A Natalia le gusta además el café, las manos, la música, la comida y el viento.

### Del día en que viví en el mar

Siempre fue la lucha del hombre contra la bestia. Claro, eso era bien visto por mí hasta antes de hoy, pues de un día para otro cuando por la mañana abrí los ojos, me vi atrapado en una especie de red mientras un hombre vociferaba su triunfo al mismo tiempo en que me picoteaba con su lanza. Cuando lo vi a los ojos, sentí amor por él, un amor extraño e incomprensible. Cuando me vio a los ojos, pude leer en él emoción y odio, un odio conocido e inconfundible. Entonces comprendí lo que pasaba, yo había dejado de ser Ahab el capitán, el marinero, el hombre, para convertirme en el cetáceo que tanto había perseguido antes.

## 10. Patricia Martin Rivas (Madrid, España)

Escribe para vivir, traduce para sobrevivir y registra su nomadismo con tinta para transformarlo en grafías que dibujan relatos cortos y largos. Patricia ha parido tres novelas que no tienen padre y colecciona con avidez palabras intraducibles e historias pandémicas internacionales.

### Des(hogar)

No reposa a su lado ni se acurruca ni ronronea. Mejor sola; peor. La cuarentena se eterniza en el pecho de él; cuarentena de infierno: cuarenta días que saben a milentena, a millontena, en el lecho de él. Pero el hogar no ahoga; desfoga, aloja, desobliga, desahoga, el hogar. Si ahoga, entonces deshoja, desholleja, desoja. Solo el (des)hogar ahoga; y desola y desoye y deshonor y destriza, el (des)hogar.

## 11. Edward Antonio Martínez (Colombia)

Escritor y gestor cultural boyacense nacido en Sogamoso, promotor literario mediante el Club de Lectura Huitaca y el proyecto Bicilibros, Socio y subgerente de la Empresa en gestión cultural y literaria Ecobibliotecas Huitaca. Está finalizando sus estudios en Psicopedagogía y es locutor ocasional del programa Mero Punk de la UPTC. Tiene publicaciones en el periódico Conexión de la misma universidad, y también en la página Fobica Fest y Kussy Huayra de Bucaramanga, Santander, Colombia. Es estudiante de Licenciatura en Educación Básica, aventurero de profesión, de las letras y de los paisajes, su inspiración. Le apasiona la bicicleta y acampar. Actualmente trabaja en un libro de cuentos cortos.



### Bague

El origen del cosmos y el universo conocido para el pueblo Muisca se originó a partir de un grito de la Madre Creadora. Ella, arrepentida del poder transformador, ilimitado y absoluto que dio a los dioses y que posteriormente enseñaron a la humanidad. Al presentir el caos y la autodestrucción, despertó de lo sublime de su sueño. Miró el desastre de su creación y en silencio apagó la hoguera de la vida.

## 12. Camilo Montecinos (Chile)

Escritor, profesor y gestor cultural. Ha publicado *Golpes sobre la mesa* (Colombia: Ediciones Sherezade, 2017). Asimismo, sus textos han sido difundidos en antologías y revistas literarias de Latinoamérica, España y Alemania. Forma parte del comité editorial de Revista Brevilla. En el año 2017 obtiene Beca a la creación literaria del Ministerio de las Culturas de Chile.

### Biografía inconclusa<sup>1</sup>

Nació el 4 de octubre del 2007, cursa cuarto básico y le gusta el deporte. Murió un viernes de abril del 2015. El viernes siguiente murió otra vez, y al siguiente viernes lo mismo. Y así muere cada viernes, cuando el padrastro abre la puerta de la pequeña habitación y apaga la luz.

## 13. Patricia Rivas M. (Chile)

Minificionista y Licenciada en Artes Teatrales. Ha publicado: *Hija bastarda* (Chile: Ed. Asterión, 2009), *Cof Cough* (Chile: Ediciones Ceibo, 2014) y *Transacciones* (Ed. Eutôpia, 2009). Ha sido incluida en las siguientes antologías: *Basta! + de 100 mujeres contra la violencia de género* (Chile: Ed. Asterión, 2012); *Microquijotes 2* (NY: ANLE, 2015), *El ojo de Lilith* (Colombia: Ed. Scherezade, 2018), *Microcuento Fantástico chileno* (Chile: Simplemente editores, 2019), *Brevirus* (Chile: Editorial Brevilla, 2020), *Historias mínimas* (Perú: Dendro Ediciones, 2020), *Piedra y Nido* (Argentina: VVAA, 2020) y *Pequeficciones* (Nicaragua: Parafernalia Ediciones Digitales: 2020).

### Aqua

Me encuentro sumergida en el vientre de mi madre, sus aguas son acogedoras y plácidas. Soy pequeña aún, por lo que inunda el espacio para nadar y jugar. El contacto de mi vientre junto al suyo es todo lo que necesito: me nutre, protege y espera, dentro de un inmenso amor por mi presencia. Buceo agradecida en tanto cuidado, el burbujeo de nuestros latidos impulsa mi desarrollo. Todo fluye en paz, y mi corazón sabe que el agua, mi/nuestro elemento, es sagrada. Ya soy adulta y el líquido esencial se está extinguiendo. Me muero de sed.

<sup>1</sup> De *Golpes sobre la mesa*. Chile: Ediciones Scherezade, 2017.

#### 14. Alberto Sánchez Argüello (Nicaragua)

Psicólogo. Fundador del colectivo “micro literario nicaragüense” y del sello literario “Parafernalia Ediciones Digitales”. Publicó *Miniaturas voraces* (Bogotá: El Taller Blanco Ediciones, 2019), *Naufragio de botellas* (Lima: Quark Ediciones Digitales, 2020), y *Mitología mínima* (CDMX: Editorial La Tinta del Silencio, 2020).

##### Antropofobia

Una mañana los vi aparecer: eran unas criaturitas turbias, sin mayor posibilidad de sobrevivencia. El resto empezó a devorarlos, pero eran muchos, demasiados y yo no podía soportar su aspecto repugnante. Los empujé hacia afuera para que se sofocaran. Yo pensaba que ya no los volvería a ver, hasta que en mis orillas miré a algunos de ellos adaptados a la vida en el exterior y tuve que soportar su lenta y estúpida evolución durante millones de años: arrastrándose, reptando y finalmente caminando, de vuelta a mí. Ahora son mi peor pesadilla; tiemblo cuando posan sus pesados barcos sobre mi superficie, robando mis criaturas, desechando toda su basura en mi interior. Tendría que haberlos sumergido en mis profundidades, para siempre.

#### 15. Angélica Santa Olaya (México)

Poeta, escritora, historiadora y maestra de español y Creación Literaria. Primer lugar en dos concursos de cuento breve e infantil. Publicada en 66 antologías de minificción, cuento, poesía y teatro, así como en diarios y revistas de América, Europa y Medio Oriente. Autora de 15 libros de poesía, cuento, minificción y novela. *Feisbuqueo, luego existo* (México: Editorial La Tinta del Silencio, 2018) es su primer libro de minificción. Traducida al rumano, portugués, inglés, italiano, catalán y árabe.

##### Moby Dick 2020

Ante el embate del monstruo blanco, el marinero, implorando al Diablo, en desesperada faena, buscó el trozo de madera que lo salvaría conjurando las amarras de la muerte, tal como en la épica leyenda. Corrió de la proa a la popa y de babor a estribor. Pero ni él hablaba inglés, ni los barcos balleneros eran de madera como en aquella historia. Claro que, en momentos como ese, la memoria acude a algún final feliz enredado en el miedo. Tampoco era sólo una ballena enojada, sino una manada dispuesta a torcer el final dejando sin maquillaje el rostro de miles de mujeres que nunca escucharon la belleza en el canto de una ballena. Así que Dios, o el Diablo, ¿quién puede saber a cuál le gusta más lanzar el último arpón?, harían, una vez más, Justicia.

#### 16. Eliana Soza (Potosí, Bolivia)

Primer libro de cuentos: *Seres sin Sombra* (Bolivia: Edición de Autor, 2018), *Segunda edición* (Bolivia: Electrodependiente, 2020). Junto a Ramiro Jordán el



libro de microficción y poesía: Encuentros/Desencuentros (Bolivia: Edición de autor, 2019). Antologías: *Antología Iberoamericana de Microcuento* (Bolivia: Torre de Papel, 2017). *Bestiarios* (Chile: Ediciones Sherezade, 2019). *El día que regresamos: Reportes futuros después de la pandemia* (Perú: Ed. Pandemónium, 2020), *Brevirus* (Chile: Editorial Brevilla, 2020).

### Paraíso Perdido

El enorme cuerpo encallado en la orilla del mar llama la atención de los turistas, que no entienden cómo un animal tan impresionante puede morir sin que nadie haga algo. Los formidables ojos parecen pedir ayuda, aunque en el fondo saben que es el final. Alguien intenta echarle agua de mar, pero el sol arrecia y ya está reseca su piel. Algunos niños lloran alrededor. A través de la mirada del gigante pasan visiones de olas que con su ulular componían la sinfonía que acompañaba su canto. También la familia que perdió cuando el mar quedó inundado de plásticos; ellos le esperan allá lejos, donde las aguas son cristalinas.

## 17. Carmen Tocay (Guatemala)

Egresada en Letras, Universidad San Carlos de Guatemala. Actualmente es columnista en revista digital *Revista Luna: Versos de plata*. Ha sido publicado en *Revista Upoética* (Guatemala: U. San Carlos de Guatemala, 2018), *Antología poética universitaria* (Guatemala: Escuela de Ciencias de la Comunicación, 2019), Ganadora del certamen I Premio Mundial de Micros POE (Editorial Poe, 2019), Mención Honorífica en Concurso de Microrrelato Virtual (2020).

### Historia de una montaña

La torrencial lluvia se asoma, los nubarrones traen más agua de lo normal, en el pasado yo podía absorberla toda y disolver la fuerza de esas tormentas. Fui una inmensa Montaña, en mí habitaron muchos seres hermosos, hoy casi todos los árboles los han arrancado de mis entrañas, sacaron tanta tierra, todos los animales que tenían su hogar migraron, otros murieron, el río dejó de fluir y se secó. Los hombres desmoronaron todo mi ser, ya no tengo fuerza, no puedo proteger a nadie, estoy árida. Un día vino la fuerte lluvia.

—¡Perdonen humanos que trataron de cuidarme, nuestra lucha fue en vano, hoy tendremos que morir juntos!— exclamó la montaña mientras una avalancha de tierra enterró a todo un poblado.

## 18. Melanie Taylor (Panamá)

Tiene un técnico superior en Violín, una licenciatura en Psicología y una maestría en Musicoterapia. Ha obtenido diversos premios y reconocimientos literarios: Premio Rafaela Contreras de la Asociación Nicaragüense de Escritoras (2009) en el género cuento. Aparece en la antología *Brevirus* (Chile: Revista Brevilla: 2020).





### Un buen show

El pequeño delfín no quería llegar tarde pero sus padres nadaban sin prisa. Logró atisbar a los humanos desde la distancia. Cinco humanos bailando en la plataforma. Le gustaba que tenían texturas y colores variados en el cabello, los ojos, la piel... aunque no había humanos grises como él. ¡Qué buena suerte! Llegaron justo a tiempo. Este era un show de humanos donde no los maltrataban, les alimentaban bien y les enseñaban a bailar sincronizado de forma amorosa. Al menos eso le habían dicho sus padres.

## 19. José Zelaya (Tegucigalpa, Honduras)

Psicólogo, cursa una segunda licenciatura en Trabajo Social. Fundador de la primera plataforma virtual de minificción hondureña. Ha sido galardonado en diversos concursos: I Concurso de Microcuento “Dentro de la botella”, Universidad Nacional Autónoma de Honduras (2018); Concurso de Microrrelato “Días de resguardo”, Centro Cultural de España en Tegucigalpa (2020); Concurso de Microrrelato de la Revista La Fabri/k/, Guatemala (2020). Forma parte del libro *Pequeficciones, Antología Internacional de Minificción Infantil* (Nicaragua: Parafernalia ediciones digitales, 2020).

### Alborán

Algunos me conocen. Habito en el Mar de Alborán. Un cetáceo pequeño en las corrientes marinas. Mi dorso es gris, mi pecho y vientre son claros. Nado con mi familia, pero algunos miembros se han ido de aquí. Mi hermano, está enfermo. Sus tejidos se han cubierto de sustancias extrañas plastificadas hasta llegar a su cerebro. Temo que pase lo mismo conmigo. Hemos abandonado nuestro hogar para mudarnos a otro lugar.







ARTES VISUALES





**María Luisa  
Herrera Rapela**  
*Artista Independiente, sin  
afiliación institucional  
Costa Rica-Alemania*

## Testimonio: María Rapela, una artista costarricense en Berlín

### RESUMEN

Testimonio que recoge algunas experiencias y reflexiones de la artista visual costarricense María Rapela en Alemania y de cómo se involucró en la gestión cultural, coordinando el Fieber Festival, una plataforma colaborativa y auto-gestionada de mujeres artistas migrantes iberoamericanas en Berlín entre el 2011 y el 2017.

**Palabras clave:** María Rapela, arte, migración, mujeres, Costa Rica, Alemania, Fieber Festival

### ABSTRACT

A testimony that collects some experiences and reflections of the Costa Rican visual artist María Rapela in Germany and how she got involved in cultural management, coordinating the Fieber Festival a collaborative and self-managed platform of Ibero-American migrant women artists in Berlin between 2011 and 2017.

**Keywords:** María Rapela, art, migration, women, Costa Rica, Germany, Fieber Festival

### Se podría decir que las cosas fluyen...

La vida a veces son idas y vueltas, grandes y pequeños saltos. Por una exposición que realicé en la Alianza Francesa de San José en el 2004, logré sumarme ese mismo año a otra exposición en Lyon. En aquel viaje estuve en algunas ciudades europeas. Con una carpeta de dibujos en la mochila y un rollo de telas en un tubo, mostraba mis trabajos y me definía ante el mundo como artista plástica,



para ese entonces ya tenía 10 años de pintar y crear. Pensaba que de esa manera conseguiría una exposición o que alguien compraría mis trabajos. En cada ciudad que visitaba, recorría los museos, o buscaba ponerme en contacto con la vida cultural local. Logré un par de citas con galerías y varios rechazos.

Se podría decir que las cosas fluyen cuando una cosa lleva a la otra. Durante ese viaje que inesperadamente me llevó hasta Berlín, no conseguí ningún contrato con galerías, pero conocí al que hoy es mi pareja. Después de una larga relación a distancia nos casamos y, en el 2008, sin saber a ciencia cierta si era por un tiempo o para siempre, me trasladé a Berlín. Hoy, 13 años después, siento que aquí está mi casa, si bien la mitad de mi corazón se quedó para siempre en Costa Rica.

Desde niña asistí a varios talleres de arte, pero fue en 1994, cuando empecé a asistir al taller del argentino Eduardo Barracosa, que empecé a percibir como una realidad tangible la idea de seguir el camino de las artes plásticas. En ese taller que funcionó por más de tres décadas pasaron en algún momento de sus vidas artistas locales como Ulises Jiménez, Federico Herrero, Rocío Con, Josefa Richard, Esteban Calvo, Maricel Alvarado, Antoinette Bourcart, Cristina Gutiérrez, María José Acosta y María José Monge, entre otras personas. En ese período formativo fui becada, trabajé e investigué mucho, compartía con las compañeras del taller, leía libros de arte que circulaban en el taller o en las librerías y asistía a las exposiciones que se realizaban en San José, donde había una pequeña pero inquieta escena artística y cultural. En edad de ir a la universidad estudié Antropología en vez de Artes Plásticas y no sé si he logrado encontrar una unión entre ambas disciplinas, pero ambas están definitivamente integradas en mi visión del mundo y en mi forma de ver la vida.

### **Primeros tiempos en Berlín: perderse y encontrarse, el extravío en la migración**

La prepotencia de la juventud nos empuja a actuar y a no pensar tanto en las posibles consecuencias de las decisiones. No es lo mismo ser turista que mudarse a vivir a otro país. Realmente no sospechaba a lo que me enfrentaría al dejar el lugar donde había nacido y alejarme de las personas y lugares que hasta entonces habían configurado mi mundo. Sabía que extrañaría, pero no sabía que el proceso migratorio podía llegar a ser tan doloroso.

No tenía planes claros de cómo ni de qué iba a vivir, pero sabía que tenía que estudiar alemán, buscar trabajo y ponerme a pintar. Llegué motivada y con ganas de ser, luchar, crear, con la juventud y la fuerza de los 28 años. Los primeros años fueron muy productivos a nivel artístico, pero a la vez, muy difíciles por el shock cultural.

**Figura 1.** Artista: María Rapela, *Encierro invernal*, acrílico sobre tela, 90 x 90 cm, 2009



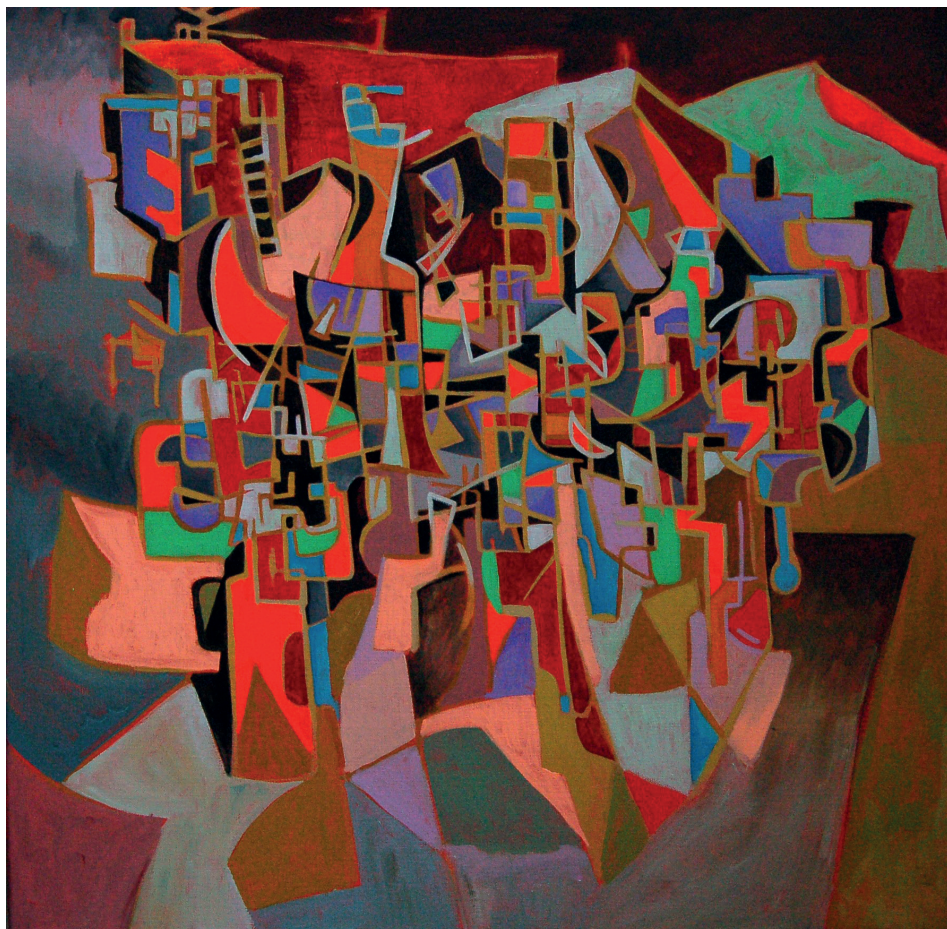
**Fuente:** María Rapela

Durante los primeros meses de haber llegado me despertaba en la habitación con la sensación de extravío. No entendía que hacía en ese lugar, todo me era ajeno. Afuera una ciudad vibraba con ritmos y sonidos propios. Por mucho tiempo estuve reconstruyendo los caminos, las personas, los sucesos y los acontecimientos precisos que hicieron que yo me encontrara en ese lugar. Hay decisiones, eventos y personas que, unidos, de manera caótica e imprevista, marcan un antes y un después en la vida.

Durante el primer año desarrollé una serie de acrílicos relacionados con la idea de ciudad, de entramado urbano. En mi mente necesitaba reconstruir visualmente la idea de territorio, de mapa, de lugar, de casa. ¿Cómo integrarse en el nuevo contexto, en un nuevo paisaje donde no hay nada que me sea familiar? ¿Dónde quedaron las montañas que arrojaban mi ciudad, la luz y los colores que acostumbraron mi pupila?



**Figura 2.** Artista: María Rapela, *Entramado urbano*, acrílico sobre tela, 90 x 90 cm, 2008



Fuente: María Rapela



**Figura 3.** Pedazos de hielo en el río, Nordduffer, Berlín, Fotografía digital, 2011



**Fuente:** Daniele Vidoni



**Figura 4.** Artista: María Rapela, Pedazos de hielo flotando, acrílico sobre tela, 90 x 90 cm, 2009



Fuente: María Rapela

Dicen que no se valoran las cosas hasta que se pierden. Todo lo que había formado parte de mi vida hasta entonces y que conformaba mi universo, ya no estaba. Mucho tiempo después entendí, al recordar las ideas del mapa psico-geográfico de la Internacional Situacionista (Debord 1999)<sup>1</sup> que la única manera de apropiarse y sentirse parte del nuevo territorio, es cargarlo de nuevas historias, relatos, personas y acontecimientos. Con solo el hecho de vivir, se crean marcas, recuerdos y puntos de referencia personales o colectivos, pero eso requiere de paciencia y dejar que el tiempo fluya como las aguas de un río.

<sup>1</sup> Guy Debord, "Teoría de la deriva", en N° 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte (Madrid: Literatura Gris, 1999).

Una experiencia durante los días más fríos del invierno, al caminar a lo largo de un río que se descongelaba y observar los pedazos de hielo que flotaban y se desplazaban lentamente, me inspiró a trabajar en el cuadro “Pedazos de hielo flotando”, en una serie de trabajos sobre la naturaleza y paisaje urbano, pero a la vez, la idea de fragmentación (de identidades). Quería representar la sensación de fragilidad, la soledad, el individualismo, el abandono. Pude llegar a entender lo que significa sentirse arrojada en el mundo en carne propia, el “Dasein” de Heidegger.

**Figura 5.** *Paseo a la orilla del río. Arrojada en el mundo*, Berlín, Fotografía digital, 2011



**Fuente:** Daniele Vidoni

El tiempo pasa y poco a poco se logra crear un entorno más familiar, se cultivan amistades y se hilvanan nuevas historias. Sentía que la mayoría de las puertas estaban cerradas, aún así traté de mantener un espíritu optimista, continuaba tratando de descifrar el funcionamiento del mundo del arte. Hay que hacerse fuerte a tantos rechazos.

### **Berlín y su panorama artístico**

Cuando asistía a exposiciones o ferias de arte observaba un panorama cultural amplio y variado. Me parecía que había poca pintura, salvo en los museos clásicos y algunas galerías más “tradicionales”. Tuve que abrir los ojos para entender que el mundo del arte es mucho más diverso del que yo conocía. Sentía que estaba en la ciudad o quizás en un tiempo equivocado y que aquí la historia del arte iba a otra velocidad y con otros intereses.



En Berlín, por haber estado dividida durante muchos años, hay dos de cada cosa: dos zoológicos, dos óperas, dos estadios de fútbol y, también, hay dos universidades de Arte (UDK y Weissensee). Hay varias escuelas e institutos privados de arte y edificios enteros con talleres para artistas, algunos semi-financiados por la ciudad, sin embargo, muchos de estos espacios han ido desapareciendo con el tiempo, por la presión que existe sobre la vivienda, así como debido a la especulación inmobiliaria, por lo que no es tan fácil conseguirlos.

En Berlín confluyen artistas establecidos y larga trayectoria, con jóvenes, estudiantes, amateurs. Hay artistas principalmente de Alemania y Europa, pero también del resto del mundo. Si se compara con la naturaleza en Costa Rica, donde hay una gran bio-diversidad, en Berlín existe un ecosistema social, cultural y artístico muy diverso. Como centro de producción (y quizás no tanto como mercado final)<sup>2</sup> hay de todo y para todos los gustos, aquí he llegado a la conclusión de que, así como hay artistas, hay infinidad de búsquedas.

No he logrado entender del todo cómo funciona el sistema del arte y no sé si algún día lo terminaré de entender, pero creo que se privilegia a las personas innovadoras que ofrecen nuevas perspectivas y combinan una variedad de saberes y técnicas, quienes tienen estudios universitarios, buenos contactos y saben moverse, quienes poseen apoyo económico de algún tipo y quienes generan una visión clara de lo que quieren, pero que además tienen el *know-how* y el acompañamiento de cómo funcionan los negocios y el marketing en el mundo del arte.

---

2 Se dice que después de la caída del muro (1989), gracias a los bajos alquileres, Berlín empezó a atraer a una gran cantidad de artistas a vivir, principalmente por la cantidad de espacios vacíos disponibles y porque los alquileres eran muy bajos. Los artistas se podían permitir pasar menos tiempo pensando en hacer dinero y más tiempo creando. Tendencia que ha cambiado radicalmente en los últimos años 2010-2020, donde cada vez es más difícil encontrar si acaso un lugar de vivienda debido a la alta demanda. Los precios han aumentado considerablemente, lo cual ha llevado a la municipalidad a proponer un techo en la subida de los precios para evitar la especulación inmobiliaria. Muchos espacios y talleres de artistas también se han ido cerrando o vendiendo. Para la mayoría, cada vez es más difícil lidiar entre la necesidad de hacer dinero y el tiempo para el trabajo artístico.

**Figura 6.** María Rapela en la Feria de arte Berliner Liste, Kraftwerk, Fotografía digital, 2012



**Fuente:** Daniele Vidoni

En Berlín hay artistas que funcionan como empresas y tienen 20 ó 50 personas en diferentes áreas trabajando para ellas. Existe también una multitud de artistas en solitario, de todas las edades y proveniencias, trabajando lentamente en sus talleres o casas cuando pueden, desarrollando sus obras, uniéndose en colectivos o grupos, creando dinámicas y situaciones.

De Latinoamérica viene una gran cantidad de artistas por turismo, residencias artísticas temporales, para hacer algún posgrado, curso de arte o exposición, por pareja, familia, antepasados o por mera aventura.

Me parece que existe una idea (en las personas artistas) o una especie de mandato cultural de que hay que ir a las grandes capitales del arte; New York, Londres, Miami, Madrid, Basel, Tokyo, Ciudad de México o Sao Paulo (entre otras), para validarse, ampliar el currículum o simplemente porque allí están los grandes mercados del arte, los coleccionistas, los grandes museos y una gran cantidad de artistas. Berlín es hoy uno de esos polos de atracción de artistas por sus espacios y alquileres baratos (cada vez más inaccesible) si bien no es un buen mercado de arte (Wirnshofer)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Wirnshofer, Josef. “Berlin ist die Stadt des Diskurses”, Entrevista a Marke Cruse, directora de la Feria de Arte ABC y Berlin Art Week, *spiegel.de*, 2016. <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/art-berlin-contemporary-berlin-ist-die-stadt-des-diskurses-a-1112140.html> (consultado 25-01-2021)



## Primeras experiencias exponiendo

Tres años después de haber llegado conseguí exponer en una galería alternativa. Luego vendrían otras oportunidades, unas más interesantes que otras, sin embargo, había algo que me desmotivaba en general y era que todo requería de mucho esfuerzo, recursos, tiempo, creatividad, organización y no se lograba recuperar nada económicamente. Todo eran gastos y pérdidas económicas. En Costa Rica había expuesto en espacios institucionales o centros culturales donde tenían presupuesto para diseño, flyers y generalmente hacían algún trabajo de prensa, aunque siempre me he movido por mi parte. Aquí yo tenía que hacer todo y era poca la gente que llegaba.

También sentía que en estas ciudades grandes la gente tiene tantos estímulos y opciones que no se valoran las cosas de la misma manera que en países pequeños o ciudades secundarias o medias. De igual forma era apabullante ver como las artes visuales empezaban a aparecer en el mar infinito de internet. En un momento dado tuve que bajar el arte del lugar elevado o sacralizado donde lo tenía. En ciudades como estas te podés motivar por la ebullición que te rodea, pero también te pueden lanzar y sentir que no vas a ningún lado. Hay que aprender a luchar y a seguir tu camino, sin distraerte demasiado y sentir que tu voz es tan importante como cualquier otra.

En el 2012 logré entrar a una importante feria de arte, la Berliner Liste, pero no con una galería, sino yo sola como artista, pensé que me abriría nuevas puertas. La gente pasaba, tomaba fotos a mis trabajos, tuve algunas conversaciones interesantes, conocí a otras personas artistas, pero al igual que yo, la mayoría de artistas que conocí, no vendieron nada. Había gente que había venido de otros países, que habían pagado altas sumas de transporte y de estadía y no había logrado recuperar la inversión. A veces pienso que quizás eran malos momentos, la crisis del 2008-2012 golpeó fuerte en Europa y el mundo en general. Pero hoy entiendo que vender es un arte en sí mismo.

En un momento determinado, entré en una especie de depresión artística y dejé de producir con asiduidad, mi casa-taller estaba llena de obra y no sabía ni dónde meterla, tampoco lograba exponerla toda conforme producía. No entendía cuál era el camino y estaba convencida de que nunca podría llegar a vivir de mi trabajo y que siempre tendría que realizar trabajos alternativos y mal pagados para pagar las cuentas. Sentía que todo había sido una gran equivocación y me reprochaba el haberme metido en el camino del arte.

Según un estudio sobre la situación de los artistas plásticos/visuales del 2018, hay alrededor de 8000 artistas visuales en Berlín y solo alrededor del 24% de artistas hombres y 19% de mujeres logran cubrir casi al 100% sus gastos anuales

de manutención (IFSE)<sup>4</sup>. ¿Cómo vivir del arte o cómo vivir con arte?, ¿Cómo sobrevivir creando y no morir en el intento? Muchas veces las cosas no funcionan como queremos, luchamos y las cosas salen como pueden, como les da la gana.

Pero nada era tan grave, había que aceptar lo que la vida me ofrecía en ese momento, tenía un trabajo, amigas, leía, escribía en mi blog una *Tica en Berlín*, reflexionaba, colaboraba con otros proyectos, trataba de entender el contexto en el cual estaba inmersa y me enteraba de temas como el de la gentrificación y de cómo las personas artistas han sido utilizadas para hacer de la ciudad un espacio más interesante y dinámico, para acelerar procesos en donde las principales ganadoras son las inmobiliarias.

Un movimiento de artistas de la escena independiente (Coalición de la escena artística independiente,<sup>5</sup>) dio la lucha para que un porcentaje de las ganancias de una nueva tasa turística que se cobraría a los hoteles (impuesto al hospedaje) se repartiera en proyectos que beneficiaran a la escena de artistas independientes. El discurso era que las personas de la escena artística independiente trabajan muchas veces por poco o nada, haciendo de la ciudad un lugar interesante y dinámico, que atrae turistas, crea nuevas dinámicas, hace que la gente salga de sus casas, que tome un taxi o tren, reserve hoteles o salga de copas por la noche. Por otro lado, están las grandes instituciones burocráticas del arte, como museos, teatros de la ciudad, galerías comunales, óperas, entre otros, que están financiadas por el estado y consumen gran parte del presupuesto cultural. Entonces, se denunciaba la desigualdad en la repartición de los fondos y se exigía más apoyo para la escena independiente, algo así como una lucha de clases entre clases artísticas y creativas.

## El Fieber Festival<sup>6</sup>

Un día apareció una convocatoria para artistas iberoamericanas en Berlín. Acudí al llamado y Lucía González, la fundadora, me indicó: “—No hay nada listo, hay que organizarlo”. No tenía mucho interés de entrar en la organización y en la gestión de eventos, pero al final me convencí de que podía ser una nueva experiencia, que no tenía nada que perder. Sin saber que ese Festival cambiaría mi vida en los siguientes años terminé co-organizando el 1er Fieber. Fue así como en el 2011 nació un festival multidisciplinario, auto-gestionado, solidario y colaborativo organizado por mujeres, artistas iberoamericanas residentes en Berlín.

4 Hergen Wöbken, Studio Berlin III Situation Berliner Künstler\*innen und Gender Gap (Estudio III sobre la situación de los artistas en Berlin y la brecha de género) ([https://ifse.de/Pdf/IFSE\\_Studio-Berlin-III.pdf](https://ifse.de/Pdf/IFSE_Studio-Berlin-III.pdf), Alemania, Institut für Strategieentwicklung IFSE, 2018).

5 Die Koalition der Freien Szene, Bündnis Freie Szene Berlin e.V. koalition-der-freien-szene-berlin.de (Pressemittteilung vom Comunicado de prensa del 03.04.2012), (Consultado: 25-01-2021)

6 [feberfestival.com](http://feberfestival.com) Festival Independiente de Artistas Iberoamericanas en Berlín. 2011-2017, (consultado 25-01-2021)



**Figura 7.** Cartel 1era edición del Fieber Festival



**Fuente:** Fieber Festival 2011, diseño: Diana Toledo (Latole)

En el primer encuentro de artistas propuse un primer texto de lo que significaba el Fieber, lo leí en voz alta ante las otras artistas para debatir las ideas y recuerdo que todas aportaron un granito, una idea, una visión, haciendo que el texto tuviera una visión más positiva y empoderadora. El lenguaje utilizado de manera consciente puede ser un arma muy poderosa.

Entre Lucía, las otras chicas y yo logramos escribir el siguiente texto, que dice:

“El Festival Independiente de Artistas Iberoamericanas en Berlín –FIEBER–, que se celebrará por primera vez el 21 y 22 de octubre del 2011 en la Galería Marzia Frozen, contará con la participación de más de 30 mujeres creadoras provenientes de toda Iberoamérica y residentes en Berlín.

Las participantes del FIEBER

nos hemos reunido y organizado para darle vida a este festival, cuyo propósito es el de crear un espacio de inclusión para las mujeres en el que puedan expresarse y compartir su arte. Además, consideramos el surgimiento de este espacio como el momento oportuno para promover el intercambio, la solidaridad y la cooperación mutua, pues estimamos importante y necesario reafirmar nuestra presencia en el amplio mundo artístico de Berlín.

Conscientes de nuestras variadas experiencias de vida, matizadas de retos y logros, y aprovechando el heterogéneo ensamble que resulta de los diferentes contextos culturales que cada una de nosotras ha traído consigo, afirmamos que la rica mezcla de culturas provoca, estimula y da paso a la creatividad. Poder movernos en el entorno berlinés es también una oportunidad para expandir nuestros horizontes y seguir generando movimiento. Así que desde las diferentes áreas de las artes (artes plásticas, pintura, fotografía, danza, literatura, música, performance, diseño, etc.), queremos mostrar que no solo hacemos parte, sino que también contribuimos a forjar el carácter multicultural y artístico de esta ciudad.



Bien es sabido que el arte, en todas sus manifestaciones, trasciende culturas e idiomas y enriquece a las sociedades. Nosotras hemos convergido en una sola, que es muchas a la vez: Berlín.

¡Ven a nuestro encuentro y déjate contagiar de FIEBER!”

**Figura 8.** Inauguración Fieber Festival, Galería Meinblau, Berlín, 2017.



**Fuente:** Justina Leston

Era empoderador decir: ¡Aquí estamos, Berlín! Si bien no somos de acá y nos hemos reunido en nuestro grupo de mujeres iberoamericanas, formamos parte de esta ciudad, trabajamos y aportamos desde nuestras visiones, cultura y arte a la ciudad. Como una ofrenda, damos a la ciudad y a la ciudadanía lo mejor y más potente que tenemos, nuestras voces, nuestro arte, nuestra sensibilidad. Esta era una manera de permitirnos ser-estar, de unir fuerzas, de tomar espacios y de reconocernos, hacernos visibles entre nosotras, con nuestras miradas y hacia fuera para el resto de la sociedad.

En aquellas dos noches de finales de octubre del 2011 bailamos como loquitas, con risas cómplices de brujitas del siglo XXI, fue muy divertido. Creo que el festival removía muchas cosas en nosotras, especialmente para las que se involucraban en la organización. Una fuerza oculta nació en nosotras y tuvo que ver con la unión y el trabajo colaborativo de mujeres. Aquello fue como un hechizo y un conjuro que se repetiría cada dos años y hasta el 2017, para un total de cuatro ediciones.



**Figuras 9.1 y 9.2.** Artista: Esedele, *Empanadas esotéricas*, Artista visual de Paraguay, 2020



Fuente: Esedele

### Los encuentros sanan las pérdidas

Sin embargo, el Festival nunca fue pensado como el inicio de una serie de festivales, al cabo de dos años y por insistencia de algunas de las chicas, convoqué a una reunión para conseguir equipo de trabajo para una segunda edición. En esa reunión apareció la chilena Bárbara Miranda con quien coordinamos los tres festivales siguientes, yo en la parte de coordinación más general y *online* y ella en la parte de producción de campo. Con el talento de Diana Toledo se realizó el diseño y la imagen de los tres primeros festivales. Lucía que había vuelto a Colombia, ayudó a la distancia con el segundo festival y otras chicas se fueron sumando en el camino, como Karina Villavicencio con sus ideas y reflexiones, Elsy Suquilanda con la música y difusión, Alexandra Bisbicus y Verónica Salguero, al pie de lucha para cualquier cosa, y con su casa abierta para reuniones, Irene Rojas Erlenbach con los videos y spots, mientras que Sophia Helena Gallbach y Valentina Utz se encargaron del montaje de la exposición en dos ocasiones. Xueh Magrini y Ligia Liberatori se centraron en discusiones, ideas, conceptos. Fueron muchas más las que aportaron y se unieron para darle forma al festival en las distintas ediciones<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Ver equipo de trabajo y artistas por años en [feberfestival.com](http://feberfestival.com)

**Figura 10.** Artista: Ana Correia, fotógrafa portuguesa, gelatina de impresión de plata



Fuente: Ana Correia



Cambiamos de espacio en tres ocasiones, porque en una ciudad en constante transformación, los espacios culturales van desapareciendo o cambian de dueños, son comprados por empresas inmobiliarias que hacen que los precios de los alquileres sean cada vez más inaccesibles y que sin algún tipo de ayuda o apoyo a las artes se vuelven cada vez más inaccesibles. Intentamos sin resultados positivos conseguir fondos para poder financiar el proyecto, pero eso no impidió que continuáramos con el proyecto, incluso en una ocasión hicimos un *crowdfunding* y recogimos algunos fondos.

**Figura 11.** Artista: Valentina Utz, Chile.

Instalación en Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile. *Taxonomía de los escombros*. Restos y escombros de viviendas sociales demolidas del barrio Puente Alto, 2019



**Fuente:** Valentina Utz, fotografía: Francisca Razeto y Alexis Llerena

La primera edición la realizamos en una galería alternativa, Marzia Frozen, en Landsberger Allee 54, (una antigua fábrica de cerveza que luego fue vendida para construir apartamentos de lujo), su dueño, un colombiano que en paz descansa, nos la prestó por dos noches. Para la segunda edición, empezamos a buscar un lugar donde pudiéramos tener separada la galería del teatro y así ofrecer mejores condiciones para las artistas de las artes escénicas y de las artistas visuales.

La segunda y tercera edición las realizamos en el ACUD, una casa/centro cultural alternativo en el centro de Berlín, que nació después de la caída del Muro, cuando era muy común que se ocuparan edificios abandonados. Sin embargo, en ese lugar y en ese momento, todo era muy inseguro, no sabían si cerrarían o continuaría el proyecto porque les querían quitar el lugar y rematar la propiedad. Para cuando buscábamos un lugar para la cuarta edición habían rematado el proyecto

y ya no era manejado por la misma gente, sino por gestores culturales con una visión diferente y ya no prestaban la galería para proyectos externos. De esa manera, tuvimos que buscar un lugar para la siguiente edición y no es tan fácil como parece, encontrar un lugar que tenga ambos espacios y que a su vez no se saliera de nuestras posibilidades económicas.

Logramos encontrar dos lugares separados, pero que se ubican en un mismo recinto, en el Pfefferberg, por un lado, el teatro/sala de eventos Haus 13 y, por otro, el espacio artístico Meinblau, una asociación de artistas que prestan su espacio a proyectos de interés por votación de los miembros. Esos dos lugares le dieron un alto nivel al festival, por las instalaciones, la técnica, la amplitud y la ubicación.

El Fieber empezó pequeño, pero desde el inicio era un éxito con el público, las inauguraciones y los teatros siempre estaban a reventar, así que el último lugar fue un cambio positivo y un paso adelante. Sin embargo, cuando empezamos a trabajar para la quinta edición, no conseguimos la galería y nos tuvimos que poner de nuevo a buscar un lugar. Luego las cosas se complicaron y no se pudo continuar.

### **Reflexiones a raíz del festival y a través de lecturas variadas**

Entendí que la unión hace la fuerza cuando hay metas y proyectos comunes, pero que por lo general las artistas también tienen su propia trayectoria y desarrollan sus obras de manera bastante individual e independiente de los proyectos por donde pasen. Esos espacios son como cruces de camino, en un lugar y un momento dado, donde personas que recorren caminos diversos y variados se encuentran y se retroalimentan.

Creo que las artes en general son un espacio de intervención social que convoca a las artistas, así como al resto de la sociedad a pensar, a reflexionar y a expresarse de manera auténtica. Las personas artistas necesitan del diálogo e intercambio entre ellas, pero también con el público. Sino se expone, sino se muestra, sino se abre el telón o se conecta un micrófono a los parlantes para que una poeta lea sus textos, quedan cosas por decir, no circula esa energía que las artistas hacen que se mueva a través de sus obras y trabajos.



Figura 12. Artista: Edurne Herrán, *Futuro Perfecto* (detalle del proyecto) 2017



Fuente: Edurne Herrán

El surgimiento del Fieber convocaba a mujeres artistas Iberoamericanas en Berlín, que estaban viviendo procesos parecidos, con ciertas similitudes para participar, colaborar o mostrar su trabajo. El contexto migratorio, las dificultades que existen de integración debido al idioma, la necesidad de avanzar en el propio arte, fueron probablemente factores que hicieron que el festival cubriera una necesidad, una carencia. Durante el festival surgían afinidades entre las artistas, se creaban redes de apoyo o de colaboración, también surgieron proyectos nuevos. Tener una red de apoyo y contención en las variadas disciplinas facilita de alguna manera la integración de las personas en una ciudad nueva.

Las personas en contexto migratorio llevan consigo “una valija” de recursos, ideas, conocimientos y talentos que desean poder usar para desarrollarse en el lugar de acogida, pero que no siempre logran poner en práctica desde un inicio. Nosotras poníamos en la mesa una serie de tareas necesarias a realizar y las artistas participantes decidían si se involucraban o no. Viendo el interés de las artistas en colaborar e involucrarse en un fin común, pude comprobar que las personas en contexto de migración se pueden llegar a sentir “realizadas” y “valorizadas” cuando pueden “crear o aportar algo” y mostrar su arte junto a otras personas que viven experiencias parecidas. Este sentimiento de valoración es particularmente importante en este contexto migratorio, donde la adaptación es muy difícil, toma mucho tiempo y se puede generar una baja autoestima por la lentitud del proceso en integrarse a nivel social o laboral.

La gestión social participativa con mujeres, puede ayudar a fortalecer lazos y crear la sensación de pertenencia a un proyecto, mejorar la autoestima y el valor propio a través del trabajo colaborativo con las otras participantes. El trabajo colaborativo e interdisciplinario permite a las participantes experimentar el conocimiento que surge como fruto del trabajo colectivo y descubrir la fuerza y la creatividad que hay en cada persona. Hay un proceso interesante que se da en ese ver y reconocer a otras personas y que estas te vean y reconozcan. Nosotras lo llamábamos Fiebre, que es en realidad lo que significa Fieber: fiebre, emociones fuertes, amor, adrenalina, colaboración, subida de temperatura, oxitocinas, subidón de alegría, energía.



Figura 13. Cartel 3era edición Fieber Festival



Fuente: Fieber Festival 2015, diseño: Diana Toledo (Latole)

en la escena del arte en New York, la cual hacía varios experimentos para comprobar si había una relación entre el hecho de que ella fuera mujer y el éxito y aceptación de su obra. Para eso consiguió a varios personajes masculinos que se harían pasar por los autores de su obra y así experimentar si su arte tenía más aceptación y éxito cuando era producido por un hombre.

¿Tienen entonces los hombres mayor éxito en el mundo del arte por el simple hecho de ser hombres?, ¿O es el sistema del arte el que favorece a los artistas hombres? como ya lo denunciaban las *Guerrilla Girls* en New York en la década de los 80's, en un cartel que decía: ¿Tienen que estar desnudas las mujeres para poder entrar al MET (Metropolitan Museum of Art)? Menos del 5% de los artistas que están en las salas de arte moderno son mujeres, pero 85% de los desnudos son de mujeres. Con el paso de los años, las cifras no han cambiado mucho las cosas<sup>8</sup>. La Asociación de Mujeres en las Artes Visuales (MAV) de España, dice, por

8 guerrillagirls.com Grupo de artistas anónimas que desde 1985 denuncian la desigualdad que existe en el mundo del arte y la poca representatividad de mujeres artistas en museos y galerías en la ciudad de New York. Con máscaras de gorilas denuncian a través de carteles y otros medios de guerrilla urbana las desigualdades en el sistema del arte y su predilección por los artistas hombres.

### Sobre las Mujeres en el Arte

Cuando estábamos en la fase de promoción y nos hacían entrevistas, siempre nos preguntaban porque hacíamos un festival “solo de mujeres”. Eso nos llevó a reflexionar, investigar, sobre un tema del que ni siquiera nosotras mismas estábamos del todo conscientes y es el hecho de que las mujeres artistas han sido invisibilizadas y olvidadas en la historia del arte, como lo describe en su libro Ángeles Caso, *Las Olvidadas. Una Historia De Mujeres Creadoras* (2005).

En la novela *El mundo deslumbrante* (2014) de la estadounidense Siri Husvetd, el personaje principal de la historia es una mujer artista con años de trayectoria y con poco reconocimiento



ejemplo, que es necesario generar políticas de igualdad y mayor acceso a mujeres en los diferentes espacios de las artes visuales (Informes variados de MAV)<sup>9</sup>.

**Figura 14.** Artista: Alexandra Bisbicus, artista colombiana. *Nacimiento*, arte textil, 2020



**Fuente:** Aymara v. Borries

Quizás es simplemente un problema estructural y eso hace que sea mucho más difícil para las mujeres llegar a ciertos espacios y por eso me parece valiosa la reflexión de Karina Villavicencio:

El sentimiento de estar en la periferia y de no poder llegar al centro era cada vez más fuerte y es ahí cuando tomé consciencia de que la única solución para mí era la de dejar de repetir discursos sociales aprendidos y comenzar a contar mi propia historia, es decir, ponerme a mí misma en el centro de mi discurso. No se trata de una búsqueda individualista, sino de darse la posibilidad de hablar en primera persona, sin tener que citar a sujetos que a menudo son hombres, blancos y que están en espacios de poder, decidiendo lo que está bien o no, lo que está adentro o lo que se queda afuera<sup>10</sup>.

9 MAV, Asociación de Mujeres en las Artes Visuales de España <https://mav.org.es> (Consultado, 25-01-2021)

10 María Luisa Herrera Rapela “Entrevista a Karina Villavicencio una artista que utiliza el cuerpo como superficie para la reflexión artística” Blog: María Rapela *Una tica en Berlin*, 2021, <https://unaticaeberlin.blogspot.com/2021/01/karina-villavicencio-una-artista-que.html> (consultada en: 25-01-2021)



En las discusiones para la organización de la edición 2017 tuvimos que reformular lo que entendíamos por “mujeres”, y siguiendo los usos de otras asociaciones pusimos en la convocatoria, que:

Por mujeres entendemos todas las personas que se reconozcan como tales incluyendo todas las diversidades sexuales, de género, de identidades, etc. Lo cual quizás abrió el llamado a un público más amplio y a personas que quizás están entre géneros y no se sienten representadas por ninguno de los dos polos heterosexuales.

También se nos ha cuestionado el hecho de que el festival fuera de artistas iberoamericanas y de que convocáramos apelando a las nacionalidades o a conceptos colonialistas como Iberoamérica, en vez de convocar bajo criterios de otro tipo, como podrían ser temáticos o conceptuales. Pero lo cierto es que, como expliqué antes, el idioma es un factor que nos unía en la mayoría de los casos, aunque las portuguesas y brasileñas no necesariamente se podrían haber sentido atraídas por un llamado en castellano, cosa que también intentamos modificar y tener algunos textos en portugués, traducidos por las mismas artistas de esos países. A su vez, tuvimos colaboración constante de chicas alemanas como Ulrike Geier y otras que nos ayudaron a traducir y corregir todos los textos al alemán, tanto para la página web, flyer, cartel, prensa, social media, entre otros.

En los dos primeros festivales no utilizamos ningún tema en particular para la convocatoria. Pero ya para la tercera y cuarta edición, nos reunimos para hacer una lluvia de ideas, conversar sobre posibles temas y darle una unidad de reflexión que aglutinara de alguna manera las obras, más allá del hecho de que fuéramos iberoamericanas en Berlín. Para la tercera edición el tema estaba resumido en una piña con corazón, la cual de alguna manera, es una representación visual de todo lo que estábamos dando con nuestro trabajo a la ciudad y a nosotras. En la cuarta y última edición el tema era “Identidades en cambio” y dejaba las puertas abiertas para que cada una reflexionara y expusiera su trabajo bajo una temática común.



**Figura 15.** Artista performance Kysy Fischer, Fieber Festival, Meinblau, Berlin 2017.



**Fuente:** Fieber Festival 2017, fotografía: Daniela Carvajal

## Mujeres y dinero: El valor del trabajo invisible

Leyendo a Silvia Federici sobre la invisibilización del trabajo de las mujeres en diversos ámbitos de la sociedad y de la economía, me hizo pensar de que hay una zona oscura, nublada, en la que quedan las actividades no remuneradas que se realizan en la sociedad y en nuestras vidas cotidianas<sup>11</sup> ¿Qué rol juega el trabajo remunerado y el no remunerado en esta sociedad capitalista?

Cuando reflexionábamos sobre la sostenibilidad del proyecto nos hemos dado cuenta de los importantes recursos que movilizábamos las organizadoras y las artistas al hacer un festival como estos sin ningún tipo de remuneración, ni salarios.

Sin embargo, a veces, no sé si especialmente las mujeres artistas y más si somos de artes plásticas, tenemos un pequeño gran problema en la asociación entre arte y dinero. Las de música, en cambio, lo tenían más claro y eso nos llevó a tener algunas discusiones donde tomamos consciencia de que el trabajo que cada artista aportaba al festival eran recursos humanos, tiempo, energías y conocimientos, que si hubiésemos tenido que pagar podríamos haber hablado de un presupuesto de 100.000 euros o más en cada edición. Gracias al trabajo no remunerado y

11 Silvia Federici, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (España, Editorial Traficantes de Sueños, 10 junio 2013).



hecho con cariño de muchas artistas, traductoras, diseñadoras, fotógrafas y colaboradoras varias, se logró hacer un festival con presupuestos mínimos, para cubrir gastos básicos como alquileres, técnicos e impresiones. El hecho de que las artistas o las organizadoras no hayan sido remuneradas y de que todo el trabajo fuera un trabajo “voluntario” significaba que cada persona debía asegurarse los ingresos en otras áreas para poder dar y ofrecer ese trabajo de gratis.

En nuestra actividad de “índole voluntario y solidario”, en nuestro afán de visibilizar el arte de muchas artistas, estábamos reproduciendo lo que sucede en muchas otras esferas de la sociedad, así como en la historia: el de la gratuidad del trabajo de muchas personas para un fin común. Hay muchos trabajos que son remunerados, y hay trabajos poco valorados pero necesarios, que muchas personas realizan en nuestras sociedades, en especial los de muchísimas mujeres a lo largo de la historia, no solo en el arte, sino en el ámbito doméstico y en otras esferas de la vida pública y privada.

No es cuestión de idealizar el trabajo asalariado, ni de desacreditar el trabajo voluntario o no remunerado, pero al vivir en una sociedad capitalista, donde sobreviven primordialmente los modelos empresariales que generan ganancias económicas, reciben apoyos estatales o de otra índole, muchos proyectos pueden resistir durante un tiempo, pero siguiendo esta lógica la mayoría están destinados a desaparecer.

El trabajo voluntario con fines comunitarios o artísticos es digno y maravilloso para quienes lo realizan, ya que implica hacer algo por amor, interés, aprendizaje, socialización, construcción de redes, acercarse a las cosas y a las personas sin el dinero como intermediario. Pero para que este trabajo voluntario se pueda hacer, es porque existe una base económica que ya está resuelta, por lo que el trabajo voluntario se realiza desde el poco tiempo libre que ha quedado, después de invertir horas en un trabajo con remuneración económica.



**Figura 16.** La poeta Elsy Suquilanda y el Kollektiv Dunckerstr, Fieber Festival, Teatro Acud, Berlín, 2015



**Fuente:** Fieber Festival 2015, fotografía: Camila Berrio

El festival convocaba a artistas profesionales en Berlín, por lo tanto, partíamos de la idea de que el arte no es un hobby, sino una profesión. Lo cierto es que para una mayoría el vivir del arte no es siempre algo evidente ni fácil de lograr. Creo que también nos faltó -o me faltó- la visión y el convencimiento de tomarnos las cosas más en serio y de pensar en cómo hacer un festival sostenible y verlo como un proyecto de vida que se convirtiera en el principal pilar económico, pero quizás simplemente hicimos lo que pudimos en un momento dado.



## Reflexiones y algunas artistas que participaron

¿Cómo seleccionábamos a las artistas? Partíamos de la base de que tenían que ser artistas de Iberoamérica asentadas en Berlín y creadoras en alguna disciplina artística. Los criterios de selección eran formación, profesionalidad demostrada -página web, currículum, fotografía, textos, posicionamiento-, entre otros, pero no éramos tan estrictas tampoco. Intentábamos que no se quedaran artistas por fuera, pero cuando había mucha demanda en un área -como en artes plásticas-, partíamos seleccionando a quienes se presentaban de manera más profesional, quienes contaban con recorrido y actividad regular, o quienes contaban con una formación en su área, o por el trabajo en sí, es decir, si tenía coherencia con la temática.

En los primeros festivales las coordinadoras seleccionábamos a las que entraban y las que no, pero en el último festival, invitamos a varias chicas de cada área para tomar una decisión fundada en el criterio de varias personas y por especialidades. La idea no era crear un espacio excluyente, por lo contrario, sino que fuera lo más inclusivo posible.

Coordinar el festival hizo que conociera el trabajo de muchísimas artistas y me abriera a un mundo de nuevas sensibilidades para comprender como las artistas se posicionan desde distintas disciplinas, perspectivas y visiones. Algunas propuestas eran innovadoras y otras menos, pero todas tenían y merecían un lugar en el festival. Era interesante ver el tipo de arte según el país o disciplina, por ejemplo, las propuestas más provocadoras e impactantes que vi fueron en el ámbito del performance, de las artistas brasileñas Kysy Fischer, Kupa Lua, Maicira Leão, Daiane Rafaela o el trabajo performativo de la argentina Karina Villavicencio y de la paraguayesa Esedele.

También noté un alto nivel de las artistas chilenas y podría citar a Muriel Gallardo, Rosario Aninat, Valentina Utz, Katica Puga con búsquedas particulares en materiales y formas.

En artes plásticas, pasaron artistas como Xueh Magrini con sus dibujos y *live paintings*, el arte textil de Alexandra Bisbicus, los dibujos en gran formato de Verónica Salguero, la pintura realista de Duna Ronaldo, la mexicanidad de Rosaana Velasco, los trazos carnosos de Marina Roca Die o los *collages* de Rebeqa Elizegi.



**Figura 17.** Taller: *Arte, Historia y Mujeres* por Karina Villavicencio, Fieber Festival, Acud, Berlín, 2015



**Fuente:** Fieber Festival 2015, fotografía: Camila Berrio

Hubo siempre mucha presencia de fotógrafas, ahí destacaría a la española Diana Toledo, a la portuguesa Ana Correia con su fotografía *street*, en analógico blanco y negro, o las búsquedas visuales de la chilena Tiaré Maldonado, la fotografía antropológica de la mexicana Anahís Sanchez Terán, la investigación de cuerpos y movimiento de la española Ainoha Valle, o los foto-*collages* y textos de Florencia Lizama. Dentro del arte conceptual, las españolas Edurne Herrán, María Alcaide, María León y María Amparo Gomar Vidal se constituyeron en muy buenas representantes.

En el campo de la literatura hay algunas escritoras creando y escribiendo en castellano en Berlín, de las cuales podría citar a Esther Andradi con sus micro-relatos, en poesía a Marta Gantier, Sonia Solarte, Claudia Sierich, María Nancy Sanchez Perez, Ramona de Jesús o Elsy Suquilanda con su poesía acompañada de música y performance, y en novela a Bibiana Candia, Mara Mahía, entre otras.

En música pudimos escuchar la voz y textos de la argentina Catnapp, de Imperio o los paisajes sonoros y experimentales de la brasileña Dibuk, M.i.p.v (Músicas intermináveis para Viagem) de Laura Leiner, las composiciones de Julieta Brur, Minsk, Marta Tai y las técnicas de voz extendida de Ligia Liberatori, entre otras.



En cuanto a la danza/*performance*, resaltaron los trabajos de Sara Lu, Laura Pacheco, Sabina Velasco, Melisa Palacio López o la dominicana Tatiana Mejía, entre otras, mientras que en teatro pudimos ver el trabajo humorístico de Paloma Lirola, el trabajo dramático de Lorena Valdenegro o las interpretaciones de monólogos por Adriana Jacome y la colombiana Jeiny Cortés.

También en video-arte sobresale el trabajo de la vasca Blanca Ortiga, la costarricense Diana Barquero, la peruana Irene Rojas Erlenbach, la artista visual y VJ Ana Nieve Moya, y los experimentos visuales de la argentina Carolina Boettner.

En general, animábamos a las participantes para que participaran, colaboraran, hicieran o probaran cosas nuevas. En una edición surgieron dos proyectos *work in progress* entre varias artistas, también las animábamos a dar un taller o una charla y así generar un debate sobre el tema Mujeres y Arte, como sucedió con la primera mesa redonda dirigida por Karina Villavicencio en el 2015. Al ver el éxito de la propuesta, quisimos incluir estos temas en las siguientes ediciones, así sucedió en el 2017 con el *Taller-Laboratorio Interdisciplinar Mujeres Arte-Memoria, Subjetividad y Archivo* a cargo de Karina Villavicencio y Thais Vera Utrilla, así como con una conferencia de Blanca Ortiga, artista, teórica y educadora en esta área. También, hubo un taller de teatro para la niñez a cargo de Lorana Valdenegro y un taller de arte-terapia a cargo de Alexandra Bisbicus, así como una presentación magistral de la obra *Futuro Perfecto* de la artista Edurne Herrán.

Estas experiencias de animarse a hacer cosas en un terreno seguro donde no se te juzga, pueden marcar un antes y un después en las personas, porque podés probar cosas nuevas en áreas que te interesan, o formatos que quizás no has probado antes y definan posibles rutas en un futuro.

El haber trabajado de voluntaria tomando fotos y en el blog de un festival de cine en varias ocasiones me había dejado que había que fotografiarlo todo, y si es posible, crear un blog escrito o poder filmar la actividad. Por ello, también animé a las chicas a hacer entrevistas, a preguntarse entre ellas y que esto también sirviera como contenido para redes sociales. En la edición de 2015, y particularmente en la edición de 2017, las entrevistas y fotografías funcionaron bastante bien, gracias al trabajo de las fotógrafas Daniela Carvajal y Justina Leston.

En los primeros años yo hacía el registro fotográfico o mi compañero y otras artistas participantes, por lo que siempre tuvimos diversidad de fotos y miradas, pero en el 2015 y el 2017 tuvimos a excelentes fotógrafas que se dedicaron exclusivamente a registrar el festival, en el 2015 fue Camila Berrio y en el 2017 Daniela Carvajal y Justina Leston. Igualmente, en el 2017 logramos que un patrocinador externo *-Among Suspect Project-* filmara y editara un video con algunas impresiones del festival.



## El Fieber Festival en el contexto iberoamericano en Berlín

En Berlín alrededor de un 35% de la población tiene orígenes extranjeros o un pasado y origen migratorio<sup>12</sup>. De 3.77 millones de personas en Berlín en el 2019, 2.45 millones son alemanes sin orígenes migratorios, 1.32 millones tienen origen migratorio. De estos últimos 543.000 tienen un pasaporte alemán y 777.000 son extranjeros<sup>13</sup>.

La comunidad hispanohablante es pequeña y está muy por debajo de la población de la comunidad turca (182.000), polaca (114.000), países árabes (154.000) o de países de la ex-Unión Soviética (145.000), que se encuentran entre los más representados. La comunidad hispanohablante se hace sentir en la vida de la capital, ya sea desde la empresa privada con restaurantes, librerías o eventos (musicales, conciertos, noches de baile), o desde pequeños centros culturales, así como con asociaciones, embajadas, instituciones, iniciativas variadas, festivales, entre otros.

La movida hispanohablante se compone de gente originaria de los países hispanohablantes de primera o segunda generación de Latinoamérica, España y Estados Unidos asentadas en Berlín. Cuando se habla de Iberoamérica, en cambio, se incluye a Brasil y Portugal y se excluye a Estados Unidos.

En Alemania, y en Berlín en particular, en algunas escuelas primarias<sup>14</sup>, secundarias y universidades se reciben clases de castellano como segunda o tercera lengua, asimismo, se hacen intercambios estudiantiles en regiones donde se habla dicho idioma. También, el sistema educativo alemán tiene 140 Instituciones educativas fuera de Alemania, 33 de estos centros están en Latinoamérica y 6 en España (DAS)<sup>15</sup>.

Según el documento oficial del gobierno alemán<sup>16</sup>:

Las relaciones de Alemania con América Latina y el Caribe ocupan un lugar destacado en el seno de la comunidad internacional. Los valores comunes e intereses convergentes, así como la estrecha vinculación cultural de raíces

- 12 bamf.de Ministerio de Extranjería y Migración. Según la definición oficial: Migrationshintergrund significa origen migratorio: "Una persona tiene un origen migratorio si él o al menos uno de sus padres no ha nacido con la ciudadanía alemana". En concreto, la definición incluye lo siguiente: 1. Extranjeros inmigrantes y no inmigrantes; 2. Inmigrantes y no inmigrantes naturalizados; 3. (Spät-)Aussiedler (alemanes retornados de ex-países de la Unión Soviética después de varias generaciones); 4. Los descendientes de los tres grupos antes mencionados nacidos con ciudadanía alemana. Traducción libre mía.
- 13 Tagespiegel, periódico local, fecha: 27-02-2020, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/neue-zahlen-zu-bevoelkerung-in-berlin-35-prozent-der-berliner-haben-migrationshintergrund/25589402.html> (consultado 25-01-2021)
- 14 berlin.de - El portal oficial de Berlín dice que hay 5 escuelas/colegios que ofrecen la enseñanza del castellano como segunda lengua o que son bilingües. <https://www.berlin.de/kultur-und-tickets/tipps/multikulti/spanisches-berlin/2279720-3039790-spanischsprachige-schulen.html> (consultado 25-01-2021)
- 15 DAS, Deutsche Auslandsschulen, [https://www.auslandsschulwesen.de/Webs/ZfA/DE/Schulnetz/DAS/Weltkarte/welkarte\\_node.html](https://www.auslandsschulwesen.de/Webs/ZfA/DE/Schulnetz/DAS/Weltkarte/welkarte_node.html) (consultado 25-01-2021)
- 16 Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania, 2010. "Alemania, América Latina y el Caribe: Lineamientos del Gobierno Federal". <https://www.auswaertiges-amt.de/blob/1496412/14f0cce6227e6613684b-599f9016f8c99/lak-konzept-span-data.pdf> (consultado 02-06-2021)



históricas, crean una base única sobre la que desarrollar la cooperación, tanto bilateral, en beneficio mutuo, como multilateral, en tanto que responsabilidad compartida.

Esto hace que en Latinoamérica haya muchas personas jóvenes que crecen con un pie en un país latinoamericano y con la mirada puesta en Alemania y viceversa.

En cuanto al turismo, tanto España como los países latinoamericanos, son un destino muy atractivo para los alemanes, lo cual hace que en general la cultura y la lengua sean vistos con cierto atractivo y fascinación. Según datos de [lateinamerika.org](http://lateinamerika.org) en el 2019 la cifra de turistas alemanes en Costa Rica fue de 80.580, en Chile de 82.541, en Colombia de 78.856 y en Perú de 65.318, entre los principales destinos turísticos ([lateinamerika.org](http://lateinamerika.org))<sup>17</sup>.

### **Asociaciones y comunidades hispanohablantes**

En Berlín hay una variedad de asociaciones culturales y de ayuda a las personas migrantes. Algunas de las más importantes son las asociaciones de mujeres como Xochicuicuatl e.V y Mamis en Movimiento e.V, la Casa Latinoamericana en Berlín, la Oficina Precaria o La Red, entre otras. Mucho del trabajo que realizan es voluntario, pero gracias a las cuotas y donaciones que reciben, ellas ofrecen actividades culturales, de entretenimiento, talleres variados; además de ayuda y apoyo en temas migratorios, familiares, de integración, multiculturalidad o de celebración de fechas importantes.

También hay asociaciones por nacionalidades o temas políticos, como por ejemplo la Asociación Centro Argentino en Alemania (Caarne), o la asociación Violeta Parra, que reúne a una parte de la comunidad chilena, entre otras. La asociación La Calaca e.V., por ejemplo, celebra con grandes festejos y colorido el día de los muertos según la tradición mexicana. Estas y otras asociaciones hacen encuentros y comidas, presentan a sus artistas en los eventos y ayudan a sus compatriotas en temas migratorios, entre otros.

### **Instituciones relacionadas con Iberoamérica**

Los países más grandes y fuertes e influyentes de Latinoamérica tienen no solo embajadas más grandes, sino que además ofrecen un calendario cultural de actividades más variado. Como ejemplo está la embajada de México, la de Argentina o la de España, con personal dedicado a la gestión cultural y a la promoción de sus artistas.

17 [lateinamerika.org](http://lateinamerika.org) - Datos de turismo alemán en Latinoamérica, 2020. [https://www.lateinamerika.org/images/pdf/Tourismusentwicklung\\_2019\\_DE.pdf](https://www.lateinamerika.org/images/pdf/Tourismusentwicklung_2019_DE.pdf) (consultado 25-01-2021)

El Instituto Cervantes, es un importante actor en la capital a nivel de idioma, ya que cuenta con un edificio céntrico donde se ubica la escuela de enseñanza del castellano, una biblioteca-mediateca y se realizan eventos culturales.

Otra institución que hace de Berlín un foco de diálogo académico permanente con Latinoamérica es el Instituto Iberoamericano, el cual tiene uno de los más grandes y completos archivos relacionados con Iberoamérica. En sus instalaciones se organizan también eventos culturales y académicos.

Por otra parte, el Instituto Latinoamericano (LAI) de la Universidad Libre de Berlín cuenta con una carrera y un máster especializado en Estudios Latinoamericanos en Ciencias Sociales y Antropología, lo cual fomenta los estudiantes alemanes interesados en la región, sus idiomas y sus culturas, así como estudiantes de Latinoamérica que vienen a especializarse.

### **Festivales, iniciativas y colectivos hispanohablantes en Berlín**

En cuanto a iniciativas, hay muchas y cambian con el paso del tiempo, algunas ya han desaparecido, otras están activas y están las que aún no existen, pero algún día nacerán.

En el ámbito de la literatura hay talleres de lectura, literatura, escritura, organizados por escritoras independientes, como por ejemplo Samanta Schweblin o Esther Andradi dentro de librerías (como Bartleby, Andebuch, La Escalera) o en espacios culturales o asociaciones. De igual forma, hay eventos de lectura y presentaciones de poesía, música, open mics en bares, librerías y cafés. El Festival Latinale de Poesía Latinoamericana está consolidado e invita cada año a personas poetas seleccionadas de Latinoamérica a venir a Berlín y leer sus trabajos junto a demás poetas del ámbito local latinoamericano residentes en Alemania<sup>18</sup>.

Hay festivales y muestras de cine, enfocados en determinados países (Colombia, Argentina, España), o a nivel regional se puede mencionar Lakino, un festival de cine latinoamericano. En el mundo del teatro hay personas y grupos que también organizan talleres abiertos para adultos o para la niñez. Cada tanto presentan su trabajo en noches de teatro, de comedia o de improvisación. Algunos grupos actuales son: Berlín Es Impro, La chancla Migrante, Aquí Theater Berlin e Iberoamerika Ensemble, entre otros.

En Berlín hay muchas exposiciones en artes visuales, galerías y centros de arte. Algunos tienen una delimitación internacional, por países, regiones o por temas, esto varía según el comité curatorial y el financiamiento. Ha habido algunas iniciativas que se organizan por países como una exposición de artistas

18 Latinale, <http://latinale.blogspot.eu> (consultado 02-06-2021)



españoles en Bethanien Haus con apoyo de la embajada española o Chilean Conexion, una iniciativa independiente de artistas de Chile en Berlín que lleva alrededor de tres ediciones.

Hay algunos espacios y galerías que ofrecen residencias artísticas y son dirigidas por personas artistas o curadoras hispanohablantes como Glogauer, Somos Berlín o, el más reciente, Flusslab organizado por la argentina Carolina Boettner. Desde hace unos años Karne Kunst, ha generado bastante movimiento y espacios para artistas visuales, así como la organización de dos ediciones de un festival de cine y feminismo. En las redes sociales también se han formado grupos, iniciativas y encuentros regulares, como los organizados por Lu Cordaro. El festival Plataforma, está centrado en la danza y en el trabajo de artistas iberoamericanos/as que viven en Berlín o Alemania, junto a personas invitadas de Latinoamérica.

Si bien el Fieber-Festival de Artistas Iberoamericanas en Berlín estaba enfocado solo en mujeres y artistas establecidas en Berlín, creo que ha sido uno de los festivales más variados y que más disciplinas ha abarcado en los últimos años. Era un espacio importante para la comunidad de artistas mujeres de Berlín, ya que agrupaba, creaba conexiones, redes y sacaba a la luz de manera más clara, la presencia de todas las artistas que viven, trabajan y crean en esta ciudad. Para las más nuevas y que hablan poco alemán o inglés, era una opción importante para empezar a crear redes en la ciudad en el ámbito artístico.

Algunas mujeres artistas que han estado en el Fieber, a su vez, han creado sus propias iniciativas, se han integrado a otras, ya tenían las suyas, o bien, navegan por las aguas de la ebullición cultural berlinesa, alemana, europea y crean puentes con sus países, o tratan de vivir, trabajar y seguir creando. Algunas hacen una pausa debido a la maternidad, otras regresan a sus países o deciden estudiar de nuevo, y algunas, siguen de manera más o menos intensa creando o abriendo nuevos espacios, dinámicas y redes.



**Figura 18.** Fieber Festival, algunas artistas de la 3era edición en el patio interno del Acud, Berlín, 2015



**Fuente:** Fieber Festival 2015, fotografía: Camila Berrio

### **Nueva fase: Emprendimientos culturales**

Las cosas buenas también suelen tener un final. En el 2017 tuvo lugar la última edición del Fieber Festival y aunque empezamos a trabajar para la edición 2019, en ese período me quedé sin el trabajo que pagaba mis cuentas y la estabilidad laboral que tuve por varios años cambió. Tuve que iniciar un nuevo proceso en mi vida y decidí emprender nuevas aventuras laborales donde unir mi parte creativa con la parte económica y no vivir en dos mundos completamente separados. Actualmente, estoy consolidando mi empresa de fotografía comercial de retratos, objetos de arte y eventos<sup>19</sup>, retomando poco a poco mis proyectos personales artísticos, que quedaron bastante abandonados<sup>20</sup>, así como experimento en el área de animación y pintura, y escribo, entre otros.

Este proceso de cambio no habría sido posible sin el apoyo que he recibido de distintas personas y organizaciones -hay momentos en la vida, en los que hay que dejarse ayudar-. También trabajo con una asociación que apoya a artistas para posicionarse, a través de *coachings* grupales e individuales. Estoy conectando

19 María Rapela, Fotografía en Berlín, mariarapelafoto.com (consultado 25-01-2021)

20 María Rapela, Artista Visual, mariarapela.com (consultado 25-01-2021)



con gente nueva, trato de hacer cosas desde una perspectiva diferentes y pienso en las estrategias que en algún momento me permitan vivir 100% de mi trabajo, en distintos ámbitos creativos. Estoy en una etapa muy positiva de mi vida, siento que todo es posible, me siento más asentada en la ciudad y con una serie de experiencias vividas a lo largo de los años, que me han traído buenas amistades, experiencias, redes, aprendizajes, alegrías y reflexiones.

Como cierre, quiero dejar este texto, que nació durante el proceso de reflexión y escritura de este artículo, para aquellas personas que sienten que de alguna manera han perdido el rumbo en sus vidas y en su producción artística.

El arte es como un amigo invisible, que te lleva de la mano, te muestra caminos, te pone a trabajar, a crear, a jugar, a reflexionar, a cuestionarte, te pone al lado de gente maravillosa que también tiene a un amigo invisible al lado. Este amigo “el arte”, te lleva a vivir situaciones creativas, te muestra algunas oportunidades y posibles caminos. Siempre está ahí, alentándote a luchar, pero no aplaude si te va bien, no te juzga si te va mal o si te has detenido por un tiempo. Este amigo, entiende que puedes tener otros intereses y preocupaciones en la vida, que necesitas de otras cosas. Si pasan meses o años, porque estás ocupado en otras cosas, no te preocupes, el arte estará sentado, durmiendo o descansando a tu lado, a veces abre un ojo para ver si te has decidido a continuar. El arte estará siempre ahí esperando que despiertes y te pongas de nuevo a trabajar. Nunca te abandonará, él te ha elegido a ti y no es posible soltar a nadie una vez que han empezado a caminar de manera conjunta.

No obstante, el arte no sabe qué hacer para que las cosas funcionen en el sistema del arte humano y ahí se requieren de otros talentos, de otro tipo de guías, que pueden cambiar según las épocas. El arte no sabe cómo marcha el dinero ni los negocios, esos temas los tenés que averiguar con otras personas, el arte mientras tanto espera, quizás se aburre, pero no te juzga, deja en tus manos que hagás lo que podás, con los recursos que tengás a tu alcance.

Al arte le da igual si exponés o no exponés, si te aplauden o no, si tenés éxito o no te salen las cosas, a esta amistad secreta solo le gusta verte y encontrarte trabajando para descubrir el arte de vivir la vida.

## Bibliografía

bamf.de - Ministerio Alemán de Extranjería y Migración.

berlin.de - El portal oficial de Berlín dice que hay 5 escuelas/colegios que ofrecen la enseñanza del castellano como segunda lengua o que son bilingües. <https://www.berlin.de/kultur-und-tickets/tipps/multikulti/>

[spanisches-berlin/2279720-3039790-spanischsprachige-schulen.html](https://spanisches-berlin/2279720-3039790-spanischsprachige-schulen.html)  
(consultado 25-01-2021)

Caso, Ángeles. *Las Olvidadas. Una Historia De Mujeres Creadoras*. España: Editorial Planeta, S.A., 2005.

DAS, Deutsche Auslandsschulen, [https://www.auslandsschulwesen.de/Webs/ZfA/DE/Schulnetz/DAS/Weltkarte/weltkarte\\_node.html](https://www.auslandsschulwesen.de/Webs/ZfA/DE/Schulnetz/DAS/Weltkarte/weltkarte_node.html) (consultado 25-01-2021)

Debord, Guy. *Teoría de la Deriva* (1958). Texto aparecido en el # 2 de la Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid: Literatura Gris, 1999.

Eine ganz große Koalition für die City Tax, 2012, [koalition-der-freien-szene-berlin.de](http://koalition-der-freien-szene-berlin.de) (consultado 25-01-2021)

Federici, Silvia. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. España: Ediciones Traficantes de Sueños, 2013.

Festival Independiente de Artistas Iberoamericanas en Berlín. 2011-2017, [feber-festival.com](http://feber-festival.com) (consultado 25-01-2021)

Herrera Rapela, María Luisa. Reflexiones a partir de observaciones. Alemania, Blog: María Rapela *Una tica en Berlín* [unaticanenberlin.blogspot.com](http://unaticanenberlin.blogspot.com), 2008-2021

Husvedt, Siri. *El mundo deslumbrante*. España: Editorial Anagrama S.A., 2014.

IFSE. Studio Berlin III Situation Berliner Künstler\*innen und Gender Gap - *Estudio III sobre la situación de los artistas en Berlín y la brecha de género*. Alemania: Institut für Strategieentwicklung (IFSE), Mai 2018

Lateinamerika.org - *Datos de turismo alemán en Latinoamérica*, 2020.

MAV, Asociación de Mujeres en las Artes Visuales de España, <https://mav.org.es> (consultado 25-01-2021)

Rapela, María, [mariarapelafoto.com](http://mariarapelafoto.com) (consultado 25-01-2021)

Rapela, María, [mariarapela.com](http://mariarapela.com) (consultado 25-01-2021)

*Tagespiegel*, periódico local, Traducción libre, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/neue-zahlen-zu-bevoelkerung-in-berlin-35-prozent-der-berliner-haben-migrationshintergrund/25589402.html> 27-02-2020 (consultado 25-01-2021)

*Alemania, América Latina y el Caribe: Lineamientos del Gobierno Federal, Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania*, 2010. <https://www.auswaertiges-amt.de/blob/1496412/14f0ce6227e6613684b599f9016f8c99/lak-konzept-span-data.pdf> (consultado 02-06-2021)



- Villavicencio, Karina. “Entrevista Karina Villavicencio una artista que utiliza el cuerpo como superficie para la reflexión artística”. Blog: María Rapela *Una tica en Berlin*, 2021, <https://unaticaenberlin.blogspot.com/2021/01/karina-villavicencio-una-artista-que.html> (consultado 25-01-2021)
- Wirnshofer, Josef. “Entrevista a Marke Cruse, directora de la Feria de Arte ABC y Berlin Art Week”, *spiegel.de*, 2016. <https://www.spiegel.de/consent-a-?targetUrl=https%3A%2F%2Fwww.spiegel.de%2Fkultur%2Fgesellschaft%2Fart-berlin-contemporary-berlin-ist-die-stadt-des-diskurses-a-1112140.html> (consultado 25-01-2021)







## COLABORADORES

---

### **Olga Bezhanova**

*Estados Unidos*

Doctora en Literatura Hispana por Yale University. Directora del Departamento de Lenguas Extranjeras de Southern Illinois University, Edwardsville. Ha obtenido el Premio Victoria Urbano de la Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (2013), el Premio al Mejor Libro del Año de la Asociación Canadiense de Hispanistas (2019) y la medalla de Panteleimon Kulish otorgada por la Academia de las Artes y Comunicaciones de Ucrania (2019).

Correo electrónico: [obezhan@siue.edu](mailto:obezhan@siue.edu)

---

### **Juan Pablo Gómez Lacayo**

*Nicaragua*

Investigador y profesor del Instituto Interdisciplinario de Ciencias Sociales, Universidad Centroamericana (UCA, Nicaragua). Doctor en Estudios Culturales y Literarios Latinoamericanos por la Universidad Estatal de Ohio, Estados Unidos. Investiga sobre memorias sociales y pasado reciente, y sobre las intersecciones entre cultura, poder y política.

Correo electrónico: [juanpablo.gomez@uca.edu.ni](mailto:juanpablo.gomez@uca.edu.ni)



---

## Lucía Leandro Hernández

*España*

Es Máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y Doctoranda en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales por la Universitat de Barcelona. Dentro de sus publicaciones recientes se encuentran: “La ciencia ficción en Puerto Rico (1872-1960) y República Dominicana (1967-1984)”. En *Historia de la ciencia ficción en la narrativa latinoamericana I: Desde los orígenes hasta la modernidad*. Editado por Silvia Kurlat Ares y Teresa López-Pellisa. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2020, y “De anomalías y rarezas: análisis del cuento ‘ Habitaciones ’ de Claudia Hernández”. En *Orillas*, n.º 9 (2020): 99-115.

Correo electrónico: [lucialeandrohernandez@gmail.com](mailto:lucialeandrohernandez@gmail.com)

---

## María Luisa Herrera Rapela

*Costa Rica-Alemania*

Costarricense radicada en Berlín, Alemania, desde 2008. Artista visual y fotógrafa con formación en antropología social en la Universidad de Costa Rica. Es también emprendedora y gestora cultural, creadora y editora de contenidos online. Su web: [mariarapela.com](http://mariarapela.com)

Correo electrónico: [maluigi79@gmail.com](mailto:maluigi79@gmail.com)

---

## Jorge Luis Lanza Caride

*Cuba*

Máster en Historia y Antropología. Labora en el Departamento de Programación y Promoción del Centro Provincial de Cine en Cienfuegos, donde se desempeña como Especialista en Comunicación y Promoción cultural.

Correo electrónico: [lanzajorge745@gmail.com](mailto:lanzajorge745@gmail.com)

---

## Matías Nahuel Oberlin Molina

*Argentina*

Becario doctoral del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Es maestrando en Estudios Culturales de América Latina

(FFyL-UBA) y profesor de historia (FFyL-UBA). Estudia las reformas agrarias en América Latina, en particular, la reforma agraria salvadoreña.

Correo electrónico: [matiasoberlin@gmail.com](mailto:matiasoberlin@gmail.com)

---

## Melanie Taylor

*Panamá*

Máster en Musicoterapia por Hahnemann University en 1999. Escritora ganadora de diversos premios literarios. Autora de tres libros de ficción con cuentos, microrrelatos y artículos publicados en diversas antologías y revistas a nivel internacional. Dentro de sus reconocimientos académicos se puede mencionar que es Miembro del Capítulo de Honor Sigma Lambda, Universidad de Panamá (Becaria Fulbright, 1997-1999), y posee la Outstanding performance in research, otorgada por Hahnemann University en 1999. Cuenta con diversos premios literarios, entre ellos: Premio Rafaela Contreras de Cuento escrito por mujeres, de la Asociación Nicaragüense de Escritoras (2009) y Ganadora ex-aequo del VIII Premio Internacional Sexto Continente de Relato Breve (2011), realizado por Ediciones Irreverentes con el microrrelato “Psicopatología Feminista”.

Correo electrónico: [concursos13.72@gmail.com](mailto:concursos13.72@gmail.com)

---

## Arnaldo E. Valero

*Venezuela*

Magíster Scientae en Literatura Iberoamericana e investigador del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres” de la Universidad de Los Andes, Venezuela. Autor de *Nación y Transculturación* (Premio APULA de Ensayo 2002), *mínima historia* (Premio APULA de Poesía 2006), *Entre zombis y caníbales* (Premio Stefania Mosca de Ensayo 2014) y *Canciones de fuego negro. Del reggae a la poesía dub* (Premio Internacional de Ensayo “Mariano Picón Salas” 2015).

Correo electrónico: [arnval@ula.ve](mailto:arnval@ula.ve)

