

ÍSTMICA

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

Número 32

II semestre • Año 2023

“Identidad salvadoreña: deuda y memoria”

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA





ÍSTMICA

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
Marlene Piedra Sánchez, Universidad Nacional, Costa Rica
Gipzy Piedra Sánchez, 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
Bibiana Núñez Alvarado, 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 Carías, 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 Poupeney-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

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

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.

EISSN 2215-471X
ISSN 1023-0890



Consejo Editorial EUNA

Iliana Araya Ramírez, Presidenta
Marco Vinicio Méndez Coto
Francisco Vargas Gómez
Jorge Herrera Murillo
Patricia Vásquez Hernández
Erick Álvarez Ramírez
Andrea Morales Méndez

Dirección editorial

Marianela Camacho
marianela.camacho.alfaro@una.cr

Portada

Programa de Publicaciones

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE DE ENLACES ELECTRÓNICOS

Contenido

Editorial	5
<i>Laura Fuentes Belgrave</i> Directora de la <i>Revista Ístmica</i>	
Dossier: “Identidad salvadoreña: deuda y memoria”	
De la identidad literaria salvadoreña como exilio <i>Rafael Lara-Martínez</i>	11
<i>Voces Inocentes</i> : violencia y realidad histórica en El Salvador <i>Pastor Bedolla Villaseñor</i>	67
Varia	
El niño de Birán. Lectura de una foto infantil de Fidel Castro <i>Enrique Camacho Navarro y Diana Karina Mejía Cuéllar</i>	93
El espacio caribeño en <i>Rastro de sal</i> de Arabella Salaverry <i>Diana Martínez Alpízar</i>	125
Centroamérica exportable: Aportes a la historiografía del arte moderno centroamericano <i>Sofía Vindas Solano</i>	145
Artes visuales	
El tiempo en ruinas: ensayo fotográfico <i>Claudio Sotolongo Menéndez</i>	187
Literatura	
Torres en llamas: poesía de Isabel de los Ángeles Ruano <i>Laura Fuentes Belgrave</i>	209
Colaboradores	223





Editorial

Ístmica, en su edición N.º 32, extraña y entraña, como suele suceder en el exilio; se ampara de una tarjeta enviada 60 años atrás por Roque Dalton, se extravía en una infancia salvadoreña violentada, o eventualmente mítica, perdida luego en la revolución de Fidel Castro. No obstante, también proyecta en sus recuerdos la gramática visual de la memoria centroamericana y siente en su piel de mujer la insularidad caribeña, mientras sueña con los azulejos que pisaron sus abuelos en La Habana. Cuando despierte, el fragor de las llamaradas que arrasaron la Guatemala de Isabel de los Ángeles Ruano, todavía estará ahí.

Bajo estas claves de interpretación onírica, se presenta en primera instancia el *Dossier: Identidad salvadoreña: deuda y memoria*, que inicia con un vasto ensayo del reconocido antropólogo, lingüista, crítico literario y escritor salvadoreño, Rafael Lara-Martínez del *New Mexico Tech*, en Estados Unidos, donde el autor examina la obra clásica de nueve autores salvadoreños del siglo XX, desde una perspectiva psicoanalítica, y esboza el exilio que caracteriza a la diáspora salvadoreña actual, por lo que Lara-Martínez sugiere cómo los estudios culturales persiguen de forma nostálgica la recuperación de la memoria por una revolución sinódica.

El *dossier* finaliza con un artículo del investigador mexicano Pastor Bedolla Villaseñor, adscrito a las Universidades para el Bienestar “Benito Juárez García”, en México, en el cual analiza la relación entre infancia y violencia en el contexto de la guerra civil



en El Salvador (1980-1992), a través de la película *Voces inocentes* (2004) del cineasta Luis Mandoki. El autor utiliza el marco conceptual desarrollado por el jesuita vasco-salvadoreño, Ignacio Ellacuría (1930-1989), filósofo, escritor y teólogo asesinado también en dicho conflicto, pues según Ellacuría, las violencias resultantes de aquella conflagración –la deuda pendiente– solo podrían ser valoradas a partir de la crítica inicial a la violencia originaria de carácter estructural en El Salvador.

Posteriormente, en la sección *Varia*, se incluye un trabajo de los investigadores mexicanos, Enrique Camacho Navarro y Diana Karina Mejía Cuéllar, de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes analizan como un documento histórico una fotografía de Fidel Castro tomada en 1929, a los tres años de edad, en su casa natal de Birán, Cuba. Esto con el objetivo de comprender los intereses e intenciones socioculturales alrededor de su producción, así como los usos actuales de esa misma imagen en torno a la trayectoria guerrillera de Castro.

Continuamos surcando el Caribe, con el estudio sobre la construcción dinámica y a la vez contradictoria del espacio caribeño, en palabras de la investigadora costarricense Diana Martínez Alpízar, de la Universidad de Costa Rica, quien examina la representación general de este ambiente, así como los espacios domésticos y su interacción con los personajes femeninos, en la novela *Rastro de sal* (2020), de la escritora costarricense Arabella Salaverry.

Varia termina con una reflexión sobre la historiografía del arte centroamericano y latinoamericano, realizada por la costarricense Sofía Vindas Solano, de la Universidad de Costa Rica, investigadora que busca establecer algunas tendencias en las formas en las que se ha estudiado esta materia, así como visibilizar a los artistas centroamericanos que participaron en las redes artísticas internacionales de la segunda mitad del siglo XX, y problematizar las características asignadas al arte moderno centroamericano, mediante un análisis de las colecciones de tres museos regionales.

Seguidamente, en la sección de *Artes Visuales*, el diseñador cubano Claudio Solotongo Menéndez, de la Universidad de la Habana, Cuba, presenta una muestra fotográfica de las decoraciones con azulejos o baldosas hidráulicas vidriadas, aún visibles en algunas edificaciones de Centro

Habana, con el fin de iniciar la construcción de un archivo tipológico para documentar parte del patrimonio de la ciudad.

La edición N.º 32 termina con la sección de *Literatura*, la cual comprende una selección de poesía de la escritora guatemalteca Isabel de los Ángeles Ruano, a quien se le otorgó el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, en el año 2001, con la siguiente afirmación del Consejo Asesor para las Letras, del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala: “Solo en ella existe una insondable y heroica cohesión entre vida y obra”, así sea, pues, esta sección un homenaje a la fogata en tránsito crepitante de su vida.

Laura Fuentes Belgrave
Directora
Revista Ístmica





Dossier
" Identidad salvadoreña:
deuda y memoria"



De la identidad literaria salvadoreña como exilio

On Salvadoran identity as exile

Rafael Lara-Martínez
*New Mexico Tech
Estados Unidos*

RESUMEN

De la identidad literaria salvadoreña como exilio, se examina la obra clásica de nueve autores. Al aplicar una perspectiva psicoanalítica, el ensayo toma como punto de partida una tarjeta que Roque Dalton envió desde Cuba a una amante lejana en El Salvador. La escritura establece la deuda y la memoria como principios rectores para recuperar el pasado. Un compromiso subjetivo con el objeto del amor perdido –la patria y la amante– dicta el movimiento de la inscripción poética. Esta ausencia del cuerpo a recuperar se aplica en seguida, en primer lugar, a Francisco Gavidia, que funda el indigenismo salvadoreño, utilizando técnicas literarias europeas, con lo cual ignora las lenguas indígenas, luego a Alberto Masferrer, que se retrata sufriendo las tribulaciones y la pasión de Cristo en el exilio, antes de construir un proyecto político de país. En tercer lugar, Arturo Ambrogi percibe en el campesino salvadoreño al poeta medieval localizado en un locus amoenus, encantado por la belleza del campo. Francisco Miranda Ruano inaugura una visión más trágica, ya que su salida de

la ciudad para recrear el esplendor del campo concluye con su regreso a los suburbios pobres, antes de suicidarse. En quinto lugar, Salarrué mezcla fantasía y realismo para retratar sus diversas máscaras o personajes, así como para disimular la violencia sexual y racial. Según el proverbio español “el hábito hace al monje”, el ser y los actos se juzgan siempre por la apariencia. Claudia Lars prescribe un movimiento dual, primero para sustituir su nombre real, Carmen Brannon, por su seudónimo literario, y luego para recuperar su infancia de sus habilidades adultas, que ella desarrolla, gracias al legado poético de su padre extranjero. Los hermanos Alfredo y Miguel Ángel Espino proponen un patrimonio complejo. Si el primero idealiza el campo en una recuperación nostálgica del vientre materno -cuya contrapartida nombra al amante imposible que lo inclina al suicidio-, el segundo apunta a restituir una educación verdaderamente americana, sin revitalización alguna de las lenguas indígenas ni de su tierra ancestral confiscada. José Napoleón Rodríguez Ruiz estipula cómo solo un recuerdo lejano recupera un relato testimonial del pasado. Al vaticinar un tema de actualidad -el acoso sexual y la migración-, su personaje campesino narra cómo el exilio reinventa su identidad rural. Finalmente, en un retorno sinodal, desde lejos, Dalton replica la nostalgia de Rubén Darío por ser alguien más de lo que es a la hora de recrear sus años de formación como poeta. En resumen, este bosquejo de nueve autores del siglo XX delinea no solo cómo una idea de exilio anticipa la diáspora actual. El ensayo también sugiere cómo los estudios culturales continúan una nostálgica recuperación de la memoria por una revolución sinódica, y reclama la actualidad de aquellos autores consagrados en un canon literario monolingüe.

Palabras clave: identidad, literatura, El Salvador, exilio, memoria.

ABSTRACT

On Salvadoran Literary Identity as Exile examines the classical work of nine authors. Applying a psychoanalytic perspective, the essay takes as a point of departure a card that Roque Dalton sent from Cuba to a distant lover in El Salvador. Writing establishes debt and remembrance as the guiding principles to recover the past. A subjective compromise with the lost object of love -the country and the dear- dictates the motion of poetic inscription. This absence of the body to be recovered is then applied, in the first place, to Francisco Gavidia who founds Salvadoran *Indigenismo* using European

literary technics, while ignoring Native languages, then to Alberto Masferrer who portrays himself suffering the tribulations and passion of Christ in exile, before building a political project for the country. In the third place, Arturo Ambrogi foresees in the Salvadoran peasant the medieval poet localized in a *locus amoenus* delighted by the beauty of the countryside. Francisco Miranda Ruano inaugurates a more tragic view since his departure from the city to recreate the splendor of the countryside concludes on his return to the poor suburbs, before committing suicide. In the fifth place, Salarrué mixes fantasy and realism to portrait his various masks or personas, as well as to disguise sexual and racial violence. According to the Spanish proverb “the habit makes the monk”, being and acts are always judged by appearance. Claudia Lars prescribes a dual motion, first to substitute her real name, Carmen Brannon by her literary pseudonym, and afterwards to recover her childhood from her adult abilities, which she develops. thanks to her foreign father’s poetic legacy. The brothers Alfredo and Miguel Ángel Espino propose a complex heritage. If the first idealizes the countryside in a nostalgic recovery of the mother’s womb -whose counterpart names the impossible lover who inclines him to commit suicide- the second aims to restore a truly American education, without any revitalization of Native languages and their confiscated ancestral land. José Napoleón Rodríguez Ruiz stipulates how only a distant remembrance recovers a witness account of the past. By predicting a current topic -sexual harassment and migration- his peasant character narrates how exile reinvents his rural identity. Finally, in a synodical return, from afar, Dalton replicates Rubén Darío’s nostalgia to be somebody else than he is at the time of recreating his formative years as a poet. In brief, this sketch of nine 20th century authors delineates not only how an idea of exile anticipates current diaspora. The essay also suggests how cultural studies continue a nostalgic recovery of memory by a synodic revolution, claiming the currency of those consecrated authors in a monolingual literary canon.

Keywords: identity, literature, El Salvador, exile, memory.



A OVOA, cuya invitación en 1996 motivó este ensayo

La escritura [...] comienza con un éxodo.
Michel de Certeau.

En el éxodo reside nuestro punto de partida.
Salir del terruño es el comienzo de la escritura.
Sigmund Freud.

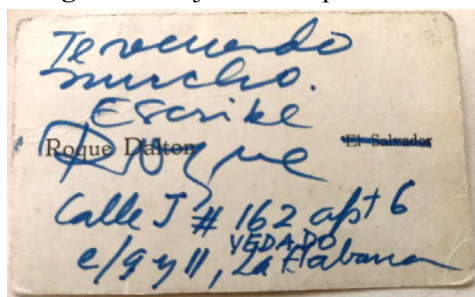
[Hay que] oírse a sí mismo desde el otro [...] estaba yo aquí,
extranjero (exiliado) en mi propio suelo.
Salarrué

Exilio: ex-silium. Estado de proscripción.
ex- fuera + sal- (= sanscrito sar- ir), raíz de *salire* saltar, brotar o salir con ímpetu. *The Oxford English Dictionary*.

0. Id-Entidad y Ex-Silio

Gracias a la buena voluntad de una amiga, llegó a nuestras manos la tarjeta que reproducimos a continuación.

Figura 1. Tarjeta de Roque Dalton.



Fuente: Cortesía de Ana María Dueñas.

En ella, memoria (“te recuerdo mucho”) y escritura (“escribe”) se hallan íntimamente ligadas. La capacidad de recordar se vuelve de inmediato en el trazado de una marca; el recuerdo nos obliga a dejar inscrita la evocación de un acontecimiento o de un tiempo compartido, ahora revocado. La escritura es “deuda” y “recuerdo”;

es un imperativo que el presente contrae con respecto a un pretérito deserrado. La letra marca un lazo de unión simbólico; al mismo tiempo que vincula a los amantes en lo imaginario, paradójicamente, reconoce la fatal separación. La presencia del rasgo escrito remite a la ausencia de la amada.

Este primer enlace recuerdo-escritura estipula una problemática de índole personal, instituyendo el resorte o móvil que motiva la inscripción de la letra: la separación de los amantes. En seguida, una segunda relación, la leyenda del nombre propio y la del domicilio, establecen las

coordinadas sociales. No se trata exclusivamente del uso poco convencional que la persona-poética, Roque Dalton, hace de su simple nombre de pila, superpuesto ahora al de la firma oficial; más bien, nos interesa recalcar que, por encima de su nueva dirección en La Habana, se halla una tachadura: ~~El Salvador~~. Roque Dalton deslinda un cuadro conceptual: recuerdo-escritura-ausencia-rasgadura.¹

Más que un borrón o deseo de supresión, la raya sobre el nombre del lugar de origen determina la necesidad de una enmienda, de un retoque. A partir de esta rectificación se engendra la identidad literaria salvadoreña. Existe una tentativa por borrar, ocultar o tapar el origen. Pero, aunque intentemos desvanecer ese Nombre-de-la-Matria-Patria, lo único que logramos es limar, desgastar y pulir el sitio mismo de su escritura.

La letra consigna una repetición. Es un recuerdo de la ausencia. Reitera con obstinación el tachón o el vacío que a su trabajo le compete colmar. El escrito es la sustitución de la cosa tachada; la palabra es el relevo del mundo; es un intento de recuperar el domicilio. Desde el exilio, inventa una nueva e imaginaria “residencia en la tierra” para sí y los suyos. Ese tachón o rotura con respecto a la “tierra de infancia” lo denominaremos exilio. Este concepto lo entendemos en un sentido etimológico como escapatoria, marcha o partida (*silio*) hacia las afueras o hacia el extranjero (ex-), del que era lugar o terruño del inicio.

Se nos reclamará que una simple tarjeta no puede justificar el elaborar una teoría y un concepto de análisis. Pero la verdad es que esa necesidad por exiliarse se halla presente en muchos de nuestros clásicos. El epígrafe inicial de Salarrué insiste en lo mismo. Pedro Geoffroy Rivas (1908-1979) distinguía la patria del territorio nacional y señalaba cómo la patria, siendo un concepto de orden espiritual, era algo que el poeta llevaba consigo al exilio: “la patria peregrina va conmigo”. Oswaldo Escobar Velado (1919-1961) hacía la diferencia entre territorio y patria, agradeciendo en los exilios la posibilidad de recopilar los “nombres elementales” que fundan la patria.² Gilberto González y Contreras (1904-1954) inició una “poesía y estética de la ausencia”. En él también, la lejanía se convierte en “escuela”

1 La lectura se inspira de Michel de Certeau, “La ficción de la historia. La escritura de *Moisés y el monoteísmo*”, en *La escritura de la historia*, 1975.
2 Véase: Matilde Elena López, “Oswaldo Escobar Velado y la generación del 44”, 1967: 105. Ella anota la estrecha correlación entre “el exilio” y el rescate de lo nacional,



de nacionalismo y en la única manera de recobrar los valores patrios. A pesar de la importancia que una intuición poética del exilio juega en autores tan diversos, el predominio de las ciencias sociales opaca cualquier enfoque puramente poético o filosófico de la literatura nacional.

Sin embargo, en cuanto escritura de una experiencia, la “salvadoreñidad” ha llevado como principio la marca o mancha de este desgarré. Si búsqueda hay de la identidad personal y colectiva, esta indagación sobre el sentido de “lo nuestro” se lleva a cabo siempre desde la perspectiva o sitio de “lo ajeno” (ex-). Constantemente, una ruptura con respecto a un estado primordial de infancia, una separación del territorio nacional es la “catástrofe” que da lugar a la escritura.

La literatura se levanta sobre el sitio de la “Matria-Patria” ausente. “Las voces del terruño” se hacen tanto más audibles, chocan incluso a veces en su reiterado rumor, cuanto que esos cánticos pregonan la carencia. De la ruina y de los despojos del recuerdo nace la belleza del poema. “El texto nace de la relación entre una partida y una deuda” hacia algo difunto, lejano y desterrado. La escritura de “la nación es un luto”, la constancia de un fallecimiento: “patria dispersa, caes [...] patria mía no existes”. A la vez de hacerle una ofrenda simbólica, declama su separación. “Rehabilitar lo destituido” define el gesto que diseña la letra en su función de sustituto de la Matria-Patria suspendida. Sin tachón de lo propio (El Salvador) desde un lugar ajeno (ex-) no existe “salvadoreñidad” posible. Las más de las veces, la escritura de “lo nuestro” (El Salvador) sucede en el lugar del otro (ex-).

Llamaremos “identidad literaria salvadoreña” a ese nombre borroso, a esa tachadura que los escritores han debido realizar con el objetivo de forjarse una identidad personal como poetas y elaborar, al mismo tiempo, un canon artístico propio a nuestra nación. Lo que nos proponemos en seguida es rastrear la manera en qué una (in)consciencia del tachón aflora en la obra de los escritores salvadoreños desde Francisco Gavidia hasta la ya comentada rotura de Roque Dalton. Este recorrido ofrecerá una visión circular de la literatura salvadoreña, cuyo principio y fin se halla en la figura del mayor exponente de la vanguardia político-poética en el país.

Identidad no será sinónimo de identificar características particulares a lo salvadoreño. Identidad no remite a un elemento único, propio a “lo nuestro”; en cambio, lo que se halla en juego es lo plural. Si el Uno no existe



sin el Otro, tampoco “lo nuestro” se presenta sin lo foráneo. La identidad consistirá en rastrear una dinámica entre lo propio y lo ajeno.

I. Francisco Gavidia

En Francisco Gavidia (1863/5-1955), la señal de la mancha del lugar del otro (ex-) en lo nuestro deja tres huellas. En primer lugar, a nivel de la métrica misma, su tentativa de fundación del modernismo en América Latina es subsidiaria de la adaptación al español del alejandrino francés. La renovación de la técnica poética modernista proviene del impulso de un modelo ajeno que le precede. El nombre del poeta francés Victor Hugo cabría aquí como ejemplar. Ante todo, la traducción del poema “Stella” establece el esquema métrico que servirá de pauta para la renovación modernista centroamericana.

Asimismo, sucede con sus relatos. En *Cuentos y narraciones* (1986) se funden dos corrientes que críticos como Sergio Ramírez pretenden separar como diametralmente opuestas desde el siglo XIX, a saber: “costumbrismo y modernismo”.³ Mientras lo que llamaremos la narración-“champaña” proviene de una traducción o adaptación de un patrón literario europeo, el cuento-“guaro” aplica las enseñanzas de esa matriz ajena para forjar una poética nacional propia.⁴ La escritura de esos primeros cuentos de corte regionalista porta la huella de la salida de Gavidia hacia la indagación del legado literario europeo. Una ley firme rige la fundación de la cultura literaria salvadoreña: solo puede apropiarse a sí misma como tal, si previamente encuentra un modelo ajeno, extranjero, sobre el cual fundar lo propio. La narrativa de “La loba” confiesa la manera en que Gavidia inaugura un indigenismo en pintura, en todos los nombres propios, ajenos a los personajes lencas y cacaopearas. Transpone un legado náhuatl-mexicano hacia la zona oriental del país, como lo confirma la simple presencia del fonema /tl/ inexistente en el náhuatl salvadoreño y en las lenguas del oriente, por ejemplo: Oxiltla, “flor de pino”, pero xal es pino y xuna/baska es “flor(es)”. El legado mito-poético de esa región prominente del país la relega su interés bibliotecario por la tradición mexicana clásica. Gavidia inaugura una crasa paradoja que absorbe el canon literario monolingüe durante todo el siglo XX. Si el regionalismo ignora las lenguas ancestrales de su propia región, el indigenismo reitera este olvido, a la vez que acalla la Ley de Extinción de Ejidos (1882), la cual confisca las tierras comunales en aras de la modernización cafetalera.

3 Sergio Ramírez, *Balcenes y volcanes*, 1975: 307 y ss.

4 Hugo Lindo, *Guaro y champaña*, 1961.



Es cierto que Gavidia conforma una dramaturgia nacional, quizás no re-basada aún en la actualidad. Sin embargo, su tentativa por fundar un teatro salvadoreño deriva su inspiración del nacionalismo noruego, lusitano, provenzal, etc. Hay en Gavidia una afición por explorar las experiencias de varios nacionalismos europeos marginales. El dramaturgo portugués Almeida Garret (1799-1854) y el poeta occitano Federico Mistral (1830-1914), entre otros, recurren como modelos que llevaron a cabo una obra fundadora semejante a la que a Gavidia mismo le competía realizar en nuestro territorio. Sin el estudio previo de esos modelos europeos, el teatro nacional nunca hubiera alcanzado su apogeo.

Más que un problema particular a un escritor, esa dinámica entre lo propio y lo ajeno nos remite a una de las clásicas paradojas del nacionalismo. Para entender esta contradicción es necesario hacer una distinción entre dos tipos de nacionalismo, a saber: el “occidental” y el “oriental”. El “nacionalismo occidental” es aquel que actúa en beneficio de una alta cultura literaria ya establecida y desarrollada previamente; este es el caso de Italia, o Alemania, países que únicamente tenían que resolver ciertas cuestiones de orden político-administrativo para asegurar la protección y difusión territorial de esa misma cultura. Sin embargo, ya antes de su surgimiento, contaban con un legado artístico propio, aunque carecían de la infraestructura institucional para su diseminación educativa.

El “nacionalismo oriental”, en cambio, el cual prevalece en el llamado ‘Tercer Mundo’, ofrece las más de las veces una honda confrontación entre el Estado y la nación. Heredera de una larga experiencia colonial, la burocracia estatal se halla a menudo escindida de los contenidos culturales propios de la región que está bajo su gobierno. Esos países precisan entonces no solo velar por la difusión de una cultura nacional, sino, antes de ello, deben propiciar su creación. En este caso, la tarea es más ardua; el aparato estatal no actúa a partir de una codificación literaria preexistente; más bien la labor nacionalista consiste en crear, en hacer cristalizar, en forjar una alta cultura artístico-literaria nacional. Este trabajo de cristalización representa un proceso largo de la historia, a varias generaciones plazo.

Puesto que entrevemos en Gavidia la primera obra exhaustiva por codificar la nacionalidad salvadoreña, no nos sorprenderá que su proyecto se desarrolle gracias a la aceptación del modelo europeo de nación y, en vez de codificar la mito-poética lenca, cacaopera, náhuat, ch’ortí’, poqomam, xinca,



etc., traspone los textos mexicanos y yucatecos hacia El Salvador. Tal como lo demuestra el escritor hindú P. Chartterjee, en la periferia (África, Asia y América Latina), los movimientos de liberación, anti-imperialistas y reformistas, que permitieron el ascenso de las clases medias, en repetidas ocasiones retoman como principio ideológico básico el modelo occidental del nacionalismo.⁵ Habremos de volver a plantear esta paradoja más adelante.

Tan importante como esa explícita referencia a su abierta intención por recrear un modelo ajeno de desarrollo nacional en función de “lo nuestro”, resulta el carácter nómada que cobran muchos de sus personajes, en su mayoría masculinos. Ya se trate del arquetipo del héroe-Soter gavidiano, Quetzalcóatl, del pastor en “El pastor y el rey”, de Citalá, de los seguidores de Las Casas (los frailes que llegaron a San Salvador el 6 de agosto de 15**), Lucía Lasso, Sir Gualterio), de El Partideño, de Bolívar y de Sooter, todos ellos comparten una misma trashumancia.⁶ El héroe gavidiano típico es un nómada; carece de un territorio nacional en el cual universalizar su idea de nación y ejercer ahí su labor civilizatoria.

Esta peregrinación define un estado de búsqueda; todos esos personajes se caracterizan por la falta de un territorio o identidad nacional propia. Su voz sucede siempre desde el exilio, o bien desde un sitio ajeno de inestabilidad que hemos denominado la tachadura o el nombre borroso de lo nuestro. Muchos héroes gavidianos son “nietos del jaguar”; andan aún en búsqueda de un territorio nacional prometido.⁷ De manera intuitiva, ese nomadismo nos remite a la clásica oposición entre el Estado y la nación. La organización política administrativa aún no había hecho suyo el proyecto de difundir una alta cultura artístico-literaria a todos los ciudadanos, por medio del monopolio de la educación legítima en un territorio determinado.

II. Alberto Masferrer

En Alberto Masferrer (1868-1932), la consciencia y necesidad del exilio cobra un sesgo de mayor relevancia y dramatismo. Expresamente, Masferrer opta por un exilio voluntario. Solo entonces, logra forjarse una identidad personal como escritor y maestro, e imaginar un modelo para la identidad colectiva salvadoreña, bajo los principios del *Minimum Vital*. El

5 P. Chartterjee, *Pensamiento nacionalista y mundo colonial*, 1986.

6 Gavidia, *Cuentos*, 1986: 71-72.

7 Geoffroy Rivas, *Los nietos del jaguar*, 1977.



libro clave para entender la formación personal de Masferrer como guía y profeta de nuestra nación se intitula *Estudios y Figuraciones sobre la vida de Jesús* (1927). Si en *Leer y escribir* (1913) y en el *Minimum Vital* (1929) el maestro desarrolla el papel primordial de la literatura en la conformación de la idea nacional en el país, en *Estudios y Figuraciones*, hay que analizar sus tribulaciones personales. Más que un intento por escribir la vida Jesús, *Estudios y figuraciones* se nos presenta como una verdadera autobiografía. Durante la época en que forja un proyecto de nacionalidad salvadoreña, una zozobra caracteriza la vida íntima del joven-Alberto.

Esta valoración de su intimidad, al lado de su faceta política, la llevamos a cabo en lealtad a la propuesta del escritor Hugo Lindo, para quien “la riqueza humana de nuestros” escritores “todavía no ha sido profundizada”.⁸ Los historiadores –prosigue declarando Lindo– “han trazado” la imagen del pasado “recurriendo más a lo anecdótico, que a lo íntimo y desgarrador”. Le competiría a la historiografía literaria retomar esta faceta olvidada de nuestro pasado histórico para darle vigencia en la actualidad. Mientras *Leer y escribir* y el *Minimum Vital* representan los ensayos cardinales para entender la idea de nación en Masferrer, *Estudios y figuraciones* se nos ofrece como una de las obras poéticas más depuradas de Masferrer –en paradójico contraste al hecho de que Masferrer la haya dejado inconclusa.

En efecto, la figura de Jesús le sirvió al maestro-Masferrer para entrever la manera en que el joven-Alberto concibió un proyecto nacional propio, bajo la moral patriótica del *Minimum Vital*. De manera retrospectiva, imagina su ⁹juventud como un interminable nomadismo o, en sus propios términos, similar a la “Pasión” de Jesús. Esa figura es símbolo y ocultamiento del conflicto interno del joven-Alberto (Jesús); él duda de su facultad por descubrir en sí mismo la persona de un escritor maduro e inspirado (Cristo). El destierro voluntario es la condición de posibilidad de la escritura. Escuchémoslo:

Ahí en Nazaret [= El Salvador] no puede quedarse nadie que lleve una luz que debe hacer brillar para socorro y elevación de los hombres; ahí en el pueblo, reinan y tiranizan el prejuicio [...] es la asfixia [...] Jesús [= el joven-Alberto con vocación de escritor] no podía quedarse allí en Nazaret [= El Salvador]. Tenía que irse y se fue.¹⁰

8 Lindo, *Exigüidad de la novela salvadoreña*, 1960: 12.

9 Masferrer, *Estudios y Figuraciones sobre la vida de Jesús*, 1971: 397-491.

10 Masferrer, 1971: 442-443.



No solo la fundación de un modelo masferreriano de nación —el *Minimum Vital*— ocurre en el extranjero, sino también la conversión misma del joven-Alberto (Jesús) en el maestro-escritor-Masferrer (Cristo) sucede en el exilio. Para forjarse un Yo-poético, el joven-Alberto debe imaginarse como otro; aliena su imagen en la alteridad, anticipando la tarea de Carmen Brannon al proyectarse sobre la figura de Claudia Lars.

“Lo nuestro” se imagina desde fuera, en el sitio que define la diferencia. Mientras la imagen del joven-Alberto no podemos recuperarla ahora sino a través de un símbolo ajeno, Jesús, la contribución masferreriana al rescate de la identidad colectiva salvadoreña, la teoría del *Minimum Vital* resulta también de una mirada hacia el país a partir de lo extraño. Una alteridad conforma “lo nuestro”. La “Pasión” según Masferrer son las tribulaciones del ambulante joven-Alberto; en el extranjero, indaga cómo inventar una identidad nacional propia para El Salvador. Su destierro lo incita a descubrir para sí una misión de escritor comprometido con la diseminación de las ideas de justicia social y de democracia.

De manera aún más clara que en el caso de Gavidia, en Masferrer existe una lúcida consciencia de lo que debemos entender por nación. La nación nace en el momento preciso en que la voluntad política de los nacionalistas es tal, que hace posible la universalización de la lecto-escritura en el territorio patrio. Obviamente, en ningún momento, esta extensión del arte del “leer y escribir” incluye las lenguas originarias del país, sino el proyecto lleva implícito la necesidad de formar un país monolingüe en castellano. Mientras una sistematización, primero, y una difusión del legado artístico nacional, en seguida, no se lleve a cabo, El Salvador seguirá siendo un proyecto inacabado de nación. El nacionalismo consignará con ello su fracaso. En definitiva, lo curioso es que esa idea de universalizar una alta cultura escrita en el territorio patrio brote durante el exilio y la zozobra del joven-Alberto.

III. Arturo Ambrogi

En la narrativa de Arturo Ambrogi (1875-1936), el exilio cobra un sesgo distinto a la hora de describir el campo salvadoreño. Es cierto que el escritor se foguea y pule su estilo en su afán por dibujar el exotismo oriental. No obstante, incluso en *El Jetón* (1936/1961) —“la obra ambrogiana más completa y madura”, según Luis Gallegos Valdés— su cosmopolitismo de



periodista se enmascara bajo un atuendo campesino. No resulta difícil reconocer en el personaje del campo, la imagen del poeta mismo, apostado en el *locus amoenus*, en el sitio idílico en el cual sucede todo acto de inspiración poética.¹¹

Figura 2. Escuela bajo el amate (1939, 1943), Luis Alfredo Cáceres.



Fuente: “Arte salvadoreño. Cronología de las artes visuales de El Salvador. Tomo I: 1821-1949”, Jorge Palomo (San Salvador: MARTE, 2017: 227).

El campesinado indígena salvadoreño nacionaliza su experiencia bajo el dictado del “leer y escribir” de los autores clásicos durante la reforma educativa masferreriana del martinato. De izquierda a derecha, el óleo exhibe un micro-canon de la literatura salvadoreña: *Estrellas en el pozo* (1934) de Carmen Brannon/Claudia Lars, *Cuentos de cipotes* (1945) de Salarrué, *Leer y escribir* (1913/5) de Alberto Masferrer, *Fábulas* (1945/1955) de León Sigüenza, *Las voces del terruño* (1929) de Francisco Miranda Ruano y *Poesías (Jicaras tristes)*, 1936/1947) de Alfredo Espino. Un buen ciudadano salvadoreño trabajaría la tierra y consagraría su tiempo libre a estudiar el micro-canon de la literatura nacional. Nótese el conocimiento que posee Cáceres Madrid de las obras canónicas antes de su publicación y del título definitivo. Igualmente, se revisten de una función nacionalista, masferreriana y martinista, obras “meta-políticas” juzgadas como “arte puro”. El término “Escuela rural”, el cual también titula el cuadro, aparece en *La*

¹¹ Véase: Ernest R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, 1973: 183 y siguientes; una interpretación salvadoreña, podemos apreciarla en el óleo “Escuela bajo el amate (1939, 1943)” de Luis Alfredo Cáceres Madrid en el Museo Forma de San Salvador.

República. Suplemento del Diario Oficial en múltiples ocasiones desde 1933. Existe un diálogo permanente entre el arte indigenista y la política de la cultura del general Martínez.

Toribio y el grupo de campistas en “El arreo”, los molenderos de caña bajo el amate en “La molienda”, los productores de chaparro bajo la sombra “cómplice” de los conacastes en “La sacadera”, el señor Pedro arrecostado en su hamaca bajo “un pepenace” en “Las pescas del miércoles de ceniza”, Margarito Torres en lo alto del “atrio de la iglesia” en “La muerte del rey moro”, los rezadores bajo el árbol sagrado de los mayas, la ceiba, en “El rezo del santo” y, en fin, Bruno, el enamorado, vigilando a su amada desde “el resquebrajado y roñoso tronco de un pepenace” en “El Bruno”, todos esos héroes campesinos realizan una acción similar.¹² Observan y hacen propio a ellos mismos el entorno geográfico cuzcatleco, desde la perspectiva poética clásica del *locus amoenus*.

Más que campesinos esos personajes son poetas que recrean con su mirada imaginativa el paisaje cuzcatleco idílico. Tal como la definió el clásico historiador alemán de la literatura E. R. Curtius, uno de los motivos literarios más típicos determina el paisaje ideal. “Escribir poesía bajo los árboles [= contemplar el paisaje], en el césped, cerca de una fuente, se volvió un motivo poético en sí. Pero este motivo solicitaba un marco sociológico: el pastor”, en Ambrogi y en los demás seguidores del regionalismo, el campesino salvadoreño.¹³

En sus orígenes, el regionalismo salvadoreño es una variante de la literatura pastoral europea. La poesía ingenua no caracteriza los estadios tempranos del desarrollo evolutivo del ser humano. Más bien, es una peculiaridad del mundo moderno percibir en la naturaleza la imagen de una infancia revocada. Desde una perspectiva urbana, la vida campestre se evoca exclusivamente como añoranza sentimental. El desarrollo de la ciudad acarrea consigo un sentimiento de pérdida y de nostalgia con respecto a una inocencia original. Fauna y flora se convierten en portadoras de un candor y de una pureza auténticas, ahora suspendidos. El desarrollo mismo de

12 Los cuentos aparecen en el orden siguiente: “El arreo” (Ambrogi, 1961: 33-45), “La molienda” (Ambrogi, 1961: 67-87), “La sacadera” (Ambrogi, 1961: 109-126), “Las pescas del miércoles de ceniza” (Ambrogi, 1961: 127-139), “La muerte del rey moro” (Ambrogi, 1961: 141-161), “El rezo del santo” (Ambrogi, 1961: 191-212) y “El Bruno” (Ambrogi, 1961: 213-233).

13 E. R. Curtius, *op. cit.*



la pastoral presupone un neto contraste, una separación entre el mundo tradicional de la campiña —el reino de la simplicidad— y el universo civilizado de una sociedad urbana, ordenada, cuyos códigos de comportamiento son estrictos y, hasta cierto punto, artificiosos. Para la mirada citadina, la naturaleza representa no aquello que es en sí, sino lo que se anhela ser. Se trata de una metáfora, pero no de una actualidad sino del “reflejo de una experiencia” caduca. La pastoral es la búsqueda de una armonía en el pretérito. Esta armonía es la que busca no solo Ambrogi, sino con mayor intensidad, veremos, nuestro más grande exponente de la poesía bucólica, Alfredo Espino, y en menor medida también Claudia Lars.

Los personajes ambrogianos son máscaras; son desdoblamientos reales de la persona poética de Ambrogi. Más que testimonio de una situación sociocultural en el agro, las múltiples facetas del campesinado ambrogiano atestiguan del exilio escritural del autor. El modernismo de Ambrogi se refugia y enmascara bajo un disfraz campestre; así, el autor le otorga a su pensamiento modernista urbano un cariz de verosimilitud y legitimidad.

El ejemplo más obvio es la manera en que Ambrogi proyecta uno de los “supuestos históricos y culturales” del modernismo a la experiencia del indígena-campesino salvadoreño.¹⁴ Nos referimos a la secularización y la pérdida de fe que caracteriza a la vida urbana, duda que Ambrogi pone en boca de sus personajes rurales premodernos. “La sacadera”, “La muerte del rey moro” y “El chapulín” describen acciones de injusticia ante las cuales no queda sino una alternativa, difícil de imaginar en el campo: o Dios no existe o es injusto.¹⁵

Ese Dios que le dicen, es absoluta, totalmente injusto.¹⁶
¿Qué no había Dios para evitar estas cosas?¹⁷

Pero, al descubrir que el modernismo se disfraza de regionalismo, que una ética citadina se proyecta sobre el campo, no pretendemos invalidar el proyecto ambrogiano. Más bien, debemos reconocer en él uno de los primeros eslabones por recuperar valores propios idealizados en su perspectiva urbana modernizadora, ya que elude toda mención a la problemática política que

14 Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, 1988.

15 “La sacadera” (Ambrogi, 1961: 109-126), “La muerte del rey moro” (Ambrogi, 1961: 141-161) y “El chapulín” (Ambrogi, 1961: 177-190).

16 Ambrogi, 1961: 117.

17 Ambrogi, 1961: 147.

genera la Ley de Extinción de Ejidos (1882). Es posible percibir en Ambrogi una propuesta pionera, obviamente, sin ninguna referencia a las lenguas originarias del país ni a los problemas de la tierra. Este proyecto consiste en volcar el exotismo modernista original, de finales del siglo XIX, hacia una vena folclórica nacional. Ambrogi inicia un proceso de sustitución de importaciones de imágenes literarias. De allí en adelante, los escritores, en su mayoría citadina, reconocerán en el campo y en sus moradores un caudal de símbolos susceptibles de servir de inspiración al arte. A partir de esa obra, buena parte de nuestro proyecto literario de nación, incluso el del testimonio, consistirá en la transferencia de capital simbólico del campo hacia la ciudad. Obviamente, como en los casos de Gavidia y Masferrer, Ambrogi continúa el proyecto de establecer un canon literario monolingüe, en el cual solo el castellano adquiere el rango de lengua escrita.

IV. Francisco Miranda Ruano

Con la obra de Francisco Miranda Ruano (1895-1929), *Las voces del terruño* (1929), la escritura poética adquiere la función de transcribir el aroma del mundo, el murmullo de la fauna cuzcatleca, al igual que el colorido y las formas del recargado paisaje tropical. Así lo reconocía Salarrué en el prólogo a esa primera edición (XIII-XV). Escribir es proponer una estética (*aíesthesis*); entendida en términos etimológicos, una estética es la delimitación del espacio-tiempo cuzcatleco en virtud de las percepciones y sensaciones inmediatas de los sentidos. Ese prólogo que Salarrué escribió sobre Miranda Ruano no solo debemos juzgarlo como interpretación de la prosa poética de ese escritor; más aún, veremos, se trata de un verdadero programa estético que él mismo estaba por desglosar en la escritura de su famoso libro *Cuentos de barro* (1933).

Miranda Ruano se halla imbuido de ciertos postulados romántico-modernistas; de acuerdo con esos principios, la “clarividencia interior” proviene “del dolor” y “de la presencia de una fuerza sobrenatural” que poseen el espíritu del poeta. A pesar del olvido actual que encubre su obra, él define con mayor consciencia que Alfredo Espino la necesidad de la marginación o exilio para la creación poética.

Aplicando esos postulados modernistas, al poeta le atañe alcanzar “un conocimiento musical” y armónico del mundo. Hay que transcribir, “la voz del alma de las cosas” e intentar, por vez primera, vaciarse para dar cabida al “dolor de



la gente humilde de pueblos y suburbios".¹⁸ Si Ambrogio nos propuso buscar modelos artísticos en el campo, Miranda Ruano será uno de los poetas pioneros que vuelve su mirada hacia los barrios bajos de la ciudad capital. Por vez primera, la poesía cobra también un cariz de marginalidad urbana.

No obstante, en su escritura, la intencionalidad poética por representar fauna, flora y pobladores cuzcatlecos no toma como punto de arranque aquella fusión ambrogiana entre el poeta que representa el mundo, y el universo campesino representado. Tampoco Miranda Ruano intenta hacerle creer al lector que es el otro, el sujeto representado en la obra, quien habla de manera autónoma. Por lo contrario, el poeta está consciente de transmitir la voz del prójimo desde el exilio. El escritor es un peregrino; es un señor de la ciudad que llega al campo, o bien que experimenta la vida de los barrios bajos, con el objetivo de elaborar una escritura poética de la tierra, de la ciudad y de sus moradores.

Nuestro campo mantiene una alta cifra de atracción para el espíritu que ponga oído atento y compulse sus ritmos y sus voces, máxime si este espíritu es de los que viven en el fervoroso colmenar de las ciudades.¹⁹

Los amaneceres me amamantaron de vigores jubilosos, y los atardeceres de soñaciones hondas y languideces orientales.²⁰

Miranda Ruano crea una poética de Cuzcatlán que presupone, como principio de orden, un punto de mira ajeno. Desde su mirada lejana, el escritor-extraño ordena lo nuestro. El poeta es un extranjero en su propio territorio, lo cual Salarrué habrá de confirmarlo. Su periferia con respecto al mundo utilitarista contemporáneo, lo incita a concebirse como extranjero en su propio país. Solo la mirada escrutadora del ciudadano engendra el campo y el paisaje cuzcatleco; ambos resultan de un trabajo artístico que convierte naturaleza en cultura. Representar campo y barriada desde la mira del poeta-ciudadino, o bien, comprender la marginalidad del poeta en la sociedad moderna salvadoreña desde la exclusión del pueblo, son ambos movimientos circulares, complementarios; estos se resuelven en la búsqueda de lo propio a través de lo ajeno.

La persona poética que Miranda Ruano anhela forjarse en virtud de un movimiento centrífugo. La poesía se inicia con una huida. Al comienzo

18 L. Gallegos Valdés, *Panorama de la literatura salvadoreña*, 1981: 193.

19 Miranda Ruano, 1929: 6.

20 Miranda Ruano, 1929: 79.

hay una renuncia. El poeta abandona la ciudad, en un primer momento, y cuando opta luego por regresar ya no se identifica con el entorno social de origen. Entonces, deambula solitario en los barrios bajos. El escritor es un desclasado, tanto con respecto a la ciudad, así como con el mundo burgués y moderno naciente, del cual proviene. Sin llegar a un radicalismo político y aún de manera incipiente, Miranda Ruano nos ofrece una de las propuestas pioneras por vincular la poesía y el rescate de la voz popular marginada. Su verdadero radicalismo existencial culmina en el suicidio.

Figura 3. “Cypactly. Revista de Variedades”, Año, IX, No. 151, julio 25 de 1940.



Fuente: Colección propia.

V. Salarrué

En Salarrué (1899-1975), su afición a los viajes astrales debemos entenderla como necesidad de volverse extraño, incluso con respecto a sí mismo. Esta exploración de las distintas máscaras o personas poéticas del autor es lo que entendemos por poetizar(se). Ya sea que “remo(n)te” hacia la fuente primigenia de su lívida creadora, que invente lenguas e islas fantásticas, tal como *O-Yarkandal*, máscara-símbolo, encubrimiento y representación del aislamiento cuzcatleco, su obra de fantasía lo conduce a la creación de un espacio ajeno, otro (ex); allí se despliega la escritura. No en vano, hacia ese espacio de la fantasía el escritor proyecta temas tabúes como la violencia, la esclavitud negra y la realeza blanca, al igual que la sexualidad



y la sumisión femenina sometida a la prostitución, tal cual lo demuestra la ilustración siguiente: Figura 4. El exilio lo expresa el destierro y el encubrimiento de las prohibiciones culturales –violencia, negritud, sexualidad, etc.– que de calcarse en la letra del realismo no se publicarían.

Figura 4. “Revista. Excélsior. Revista Semanal Ilustrada”, Años II, No. 57, 13 de julio de 1929: 13.



Fuente: Colección propia.

mismo para confrontar a su náhuatl, a sus múltiples figuras anímicas. La investigación del paisaje psíquico interno desemboca en el deslinde y en la descripción de una geografía onírica, reconocible solo para quien conserve el recuerdo de sus infinitos desdoblamientos invertidos –de sus reencarnaciones pretéritas y por venir– frente a dos espejos paralelos.

En “el prefacio a la segunda edición” de *O-Yarkandal* (1971), Salarrué mismo se descalifica en cuanto escritor consciente. “Alguien en mí

“Ninguna mercancía tan apetecida de los hombres ricos, como aquella belleza de Ulusú-Nasar”.²¹ Nótese que el código vestimentario subraya la distinción étnica y de género: mujer desnuda; esclavo negro con entre-pierna y hombre blanco adinerado vestido. Toda reversión racial o de género resulta un límite de lo imaginario.

En cuanto alegoría (= del griego, *allos* = otro (ex-) y *agora* = lugar de reunión), la narrativa salarrueriana delimita el espacio en el cual sucede la alteridad, la voz de la diferencia. Su fantasía es un diálogo o sitio del encuentro con el otro. Si *O-Yarkandal* es una isla, esta imagen deriva su vigencia de la insularidad de Cuzcatlán. La poesía es la exploración de la “otra orilla”; en ese lugar, Salarrué deja de ser él

²¹ *Excélsior*, op. cit. y Salarrué, 1969: 213.

(quien es mejor que yo) pudo transmitir a mente y mano el freno de oro [...] Le llamo mi supra-conciencia, mi alter ego, mi verdadero Yo permanente”.²² Siendo Salarrué el lugar donde sucede la escritura, el “en mí”, a quien debemos interrogar sobre el verdadero significado del arte es a ese “alguien” que le dicta y “regula escogiendo lo mejor entre lo mucho”. Quien posee la palabra es el gestor de la escritura: “mi supra-conciencia”, acaso el deseo. El “alter-ego”, el otro (ex-), es quien escribe a través de Salarrué. Lo que llamaremos la teoría de las máscaras o *per-sonas* poéticas de Salarrué remite a un Yo-especular, Euralas como inversión del pseudónimo del autor.

A este respecto, el artista desarrolla una teoría bastante peculiar de los opuestos complementarios en el relato “El milagro de Hiaradina”²³, la cual luego la aplica a la experiencia biográfica de Pedro Juan Hidalgo en *Catleya luna* (1974). El par de opuestos complementarios no solo expresa una dualidad que, como el día y la noche, se revierte hacia el otro en un punto de intersección, tal cual el amanecer y el atardecer. En cambio, cada elemento del dúo se caracteriza por dos rasgos distintivos disímiles, a saber: Hiaar con cuerpo ruin y alma bella y Adina con cuerpo bello y “alma ruin”. Por ello, la conversión de esa oposición cruzada la resuelve la transmigración de “las almas que vagan libres después de la muerte”. Gracias al asesinato de Hiaar, su alma emigra hacia el cuerpo de Adina para conformar la unidad ideal. De igual manera, Pedro Juan no solo “inventa una mujer a la medida de su deseo”, sino luego de acoplarse con “dos mujeres a la vez” –Clara y Priscilla Mahagony– logra el ascenso en “llama” hacia el mundo etéreo. Gracias a una conjunción de opuestos cruzados complementarios (véase esquema siguiente), el narrador testimonia la existencia de otra dualidad indisoluble. El viaje astral que propulsa el alma masculina hacia el empíreo se lo otorga el cuerpo sexuado de la mujer con la cual se aparea. El exilio del espíritu implica reconocer la sexualidad como acto de unión y de desenlace hacia la fantasía de un mundo ultraterreno. “El beso de Selva le unía a Dios para hacerle... omnipotente y ubicuo”.²⁴

22 Salarrué, 1971: 19.

23 Salarrué, 1971: 119-127.

24 Véase el capítulo “La llama”, Salarrué, 1974: 125-137, el cual narra la encarnación del “fantasma” femenino en el encuentro carnal con “tu desnudez... mi vino delicioso”.



	Hilaria / Priscilla		Adina / Clara
Cuerpo	+		-
		X	
Alma	-		+

A la lectura le corresponde aplicar ese esquema a la oposición –cruzada y complementaria también– de Salarrué y Euralas, según el cual cada miembro posee un elemento positivo y otro negativo. Solo el exilio espiritual en el cuerpo terrestre de su contrapuesto realiza la integración utópica. Si esta dinámica la confirma la confrontación política entre la derecha y la izquierda, queda igualmente como debate abierto.

Pero no solo la experiencia personal convida al extrañamiento. La historia misma se traduce en ficción y símbolo, el cual, como dijimos, funciona a la vez como ocultamiento y revelación. Proyectada hacia la imagen de su doble animal, el venado, toda referencia al Izalco y al atroz etnocidio del 32, resulta opaca para el lector ingenuo. La voz de la historia –el acontecer en cuanto acto– es ajena a sí misma, ya que su narración –léase, la historiografía (= la escritura de la historia)– ocupa un sitio ajeno, el de la máscara-símbolo, el de la ficción (ex-). La escritura traslada el acontecer histórico hacia una representación codificada. Por esa apariencia ilusoria el artista destierra el deseo masculino a la fantasía. No en vano, su única novela publicada en 1932 –*Remontando el Uluán*– jamás la mencionan los estudios culturales del 32, ya que los obligaría a otorgarle un papel de protagonismo a una “mujer negra desnuda” –Gnarda–, quien debe remitirse al exilio de la historia crítica y oficial. El acto sexual que hasta finales del siglo XX se percibe como “alegoría esotérica o teosófica” del narrador blanco lo induce una mujer “perfectamente negra y perfectamente bella”, quien, “desnuda como toda mujer... entró a mi camarote” y “tras algunas caricias y mimos irresistibles me obligó a darle un fumbultaje musical”.²⁵

Además, la autobiografía solo la escribe en el momento distante en el cual Salarrué se disfraza bajo la vestimenta del narrador Pedro Juan en la novela *Catleya luna* (1974). Y si por ventura Pedro Juan se atreve a relatar los trágicos acontecimientos del 32 –en la obra “Balsamera”, incrustada entre su amor por dos mujeres “que eran una”–, esta tarea narrativa la lleva a

25 Ricardo Roque Baldovinos, “Nota introductoria” en Salarrué, 1999: 209 y Salarrué, 1999: 214 y 219.

su término a partir de la perspectiva del cronista que observa una tragedia lejana; esta visión es el subtítulo de esa misma obra: “El exiliado”.²⁶ La experiencia misma de Cuzcatlán convida al retraimiento y a la jubilación: “cuán isla era [= es] este pueblo pequeño de la América”.²⁷

A pesar de su “vibración de amor al terruño”, el poeta se imagina a sí mismo como “exiliado” en su propia nación.²⁸ Y puesto que “se identificaba con el indio de Tunalá”, anhela “oírse a sí mismo desde el otro (ex-)”.²⁹ La consciencia del exilio no podría haber sido más lacerante: “estaba yo aquí, extranjero en mi propio suelo”.³⁰ “No había comunión posible en los contactos sociales”, aun si se junta con dos mujeres a la vez.³¹ El punto de mira de la “epopeya de los Izalcos” es “un sentimiento de soledad e incompreensión”.³² La condición que Salarrué le impone a su objetivo literario de recreación del vernáculo y de recuperación de la voz popular-indígena durante el 32 es, ni más ni menos, que la del exilio. El gesto que Roque Dalton lleva a cabo desde La Habana –obliterar el nombre del país (El Salvador)– Salarrué lo completa al interior mismo del territorio nacional. Identificarse con el indígena-campesino cuzcatleco significa, a la postre, exiliarse dentro de la “Matria-Patria”.

El presunto radicalismo de la posición salarrueriana debemos juzgarlo en virtud de la recuperación parcial y tardía de la visión de los vencidos en 1932, a quienes él también exilia al atribuirles creencias ajenas que solo existen en su biblioteca personal. Si el etnocidio del Izalco intentó transformar El Salvador, de una sociedad con una mayoría étnica predominante hacia una netamente mestiza, como escritor, Salarrué tampoco recobra la voz indígena-popular, salvo en chispazos como la prominencia de las cofradías y mayordomías. Si en su narrativa el Izalco se convierte en agente histórico real, su mito-poética se desvía hacia la biblioteca maya-yucateca (“Itzama”), mexica (“zonpantli; Tlaloc...”) y franciscana colonial (Quetzalcóatl-Cristo) del autor. Desde su exilio en la costa del bálsamo, Salarrué oblitera el nombre ladino del país, ~~El Salvador~~, para reafirmar su carácter indígena abolido: Cuzcatlán, nombre mexica sin transcripción náhuat ni

26 Salarrué, 1974: 139.

27 Salarrué, 1974: 144.

28 Salarrué, 1974: 146.

29 Salarrué, 1974: 146 y 150.

30 Salarrué, 1974: 150.

31 Salarrué, 1974: 152.

32 Salarrué, 1974: 148 y 152.



lenca directa. Ya se imaginará el contraste con los estudios mexicanos que jamás trasponen lo náhuatl a lo náhuatl ni, como Gavidia, lo lenca al altiplano central de México.

Ni la sociología actual, ni el compromiso literario de una generación ras-trean la perspectiva del caído en su lengua materna, el idioma del indígena en 1932. Por ello, no hay ningún manifiesto náhuatl de la revuelta.³³ Es cierto que Roque Dalton demuestra una meticulosa afición por restituir el testimonio oficial del Partido Comunista Salvadoreño (PCS). Pero, tal como lo demuestra el archivo de Moscú, no fueron los ladinos de izquierda quienes dirigieron la sublevación, pero se ignoran los manifiestos en lengua indígena.³⁴ A sesenta años del suceso –durante la conmemoración actual de los noventa años (2022)– ni Salarrué, ni ningún otro pensamiento crítico –de izquierda o de derecha– es capaz de restituir la voz del indígena en náhuatl, la del otro, la del no-ladino. Desde la lejanía temporal (1932-1974), espacial (Izalco-San Salvador) y mito-poética (Izalco-Cuzcatlán), Salarrué anhela ser el portavoz de Cuzcatlán indígena, sin la necesidad de transcribir la lengua náhuatl, exiliada del canon literario desde su fundación. Hasta el siglo XXI, la historia científica no exige examinar episteme náhuatl al hablar de las revueltas indígenas.³⁵

Incluso la corriente de representación literaria que debería acomodarse con mayor apego a lo real, regionalismo y picaresca de *Cuentos de barro* (1933) y *Cuentos de cipotes* (1945) respectivamente, le sirven a ese anhelo anímico de excusa para la expatriación. En esas dos obras, el escritor vacía su cuerpo y actividad mental hacia la transcripción de una geografía artística de Cuzcatlán, por una parte, y hacia la de una voz infantil, por la otra. Mientras la escritura poética del terruño se encarga de diseñar una estética, en la picaresca Salarrué le da cabida a la expresión de la oralidad infantil.

El acto poético “de barro” estructura un tiempo vertical en el cual cada momento se define por una triple dimensión o intensidad de color, aroma y rumor. La estratificación de la vivencia sensorial del poeta se desplaza

33 Tampoco la historia literaria publica una antología de las actividades artísticas y literarias del año 1932, ya que falsificaría la tesis de una censura de prensa hacia los “héroes de la pluma”. La guía bibliográfica incompleta la recopila Juan Felipe Toruño: diecinueve revistas, seis libros y otras tantas obras de teatro (*Revista de El Ateneo de El Salvador*, Año XX, N.º 145, 1932: 101-106).

34 E. Ching, “*In search of the party*”, 1998.

35 Carlos Gregorio López Bernal, “Lecturas desde la derecha y la izquierda”, 2004, quien certifica su ausencia y para su reconstrucción, “(Pre)historia como vivencia” y “El concepto de -Kujkul (Gespenst)”.



hacia la narración de la experiencia sensitiva campesina. De acuerdo con esa triple percepción, la manufactura es una réplica de lo natural y la naturaleza, a su vez, no resulta sino ser el plagio de la actividad cultural. Un dinamismo circular recrea naturaleza y cultura cuzcatleca.

En el encierro de un universo en el cual cada cosa imita a otra distante, la metáfora opera cual mecanismo de unión entre los seres. El supremo ejemplo es la ya referida dinámica de naturalización de la cultura y el movimiento recíproco de culturalización de la naturaleza. La metáfora cumple así su cometido literal de mudanza o de traslado (exilio) de un objeto cualquiera hacia su semejante remoto, ausente. No en vano “en la Atenas de hoy, los transportes colectivos se llaman *metaphorai*”. El trabajo que Salarrué efectúa sobre el idioma es comparable al desplazamiento que por autobús, taxi o metro lleva a cabo diariamente cualquier ciudadano, o bien imita el viaje en avión u otro medio de transporte, hacia las afueras del territorio nacional. La experiencia del terruño se halla así trasladada o proyectada hacia un espacio otro (ex-), en virtud del trabajo de mudanza de la metáfora.

En cuanto a la picaresca se refiere, el “Prólogo. ¿Qué hay en los cuentos de cipotes?” nos pone al corriente de la intencionalidad poética del autor.³⁶ Salarrué adulto se destierra y aliena en la mentalidad infantil; se transforma en niño para recobrar tanto la lengua vernácula oral, así como para ofrecernos una visión de la interrelación niño-adulto en el país. El prólogo saca a relucir una distinción o diferencia de potencial entre dos registros jerarquizados del idioma, a saber: oralidad infantil y formalidad escritural adulta. El poeta es el engranaje o bisagra que permite el enlace entre esas dos jerarquías del idioma nacional.

Cada uno de esos registros se define por reglas de uso contrapuestas. Mientras el niño se deleita en mantener una actitud lúdica, la persona madura acusa una ceremoniosa compostura. Al niño-pícaro le encanta jugar con la relación sonido-sentido de las palabras. La diversión la lleva a cabo ya sea por medio de la motivación del significante, de acuerdo con la cual dos o más palabras que comparten los mismos sonidos deben lógicamente significar lo mismo (posada/posaderas), o bien poniendo en evidencia la discrepancia entre palabras y cosas: alguien que se apellida Blanco es prieto.

36 Salarrué, 1945: 3-7.



Esta disposición juguetona en torno a la lengua se vuelve un poco más agresiva en virtud de la constante mención de las partes inferiores del cuerpo. Lo más sorprendente es que los glúteos y el ano sean los órganos privilegiados de toda burla o desacralización de la formalidad adulta.

Exiliado en el alma infantil, reencarnado en niño, Salarrué nos remite así a una etapa pregenital, de carácter sadomasoquista que culmina a la postre en una obsesión por lo pulcro, la limpieza, el orden y, al cabo, el sentido de propiedad. El uso lúdico de la lengua y la etapa anal son los cimientos que le permiten al niño-pícaro-Salarrué tramar una reiterada transgresión de los valores religiosos, castrenses y de pertenencia que caracterizan el mundo adulto. De igual manera, los niños se burlan del bautismo, de la autoridad policiaca, así como del enlace de escrituración unívoco entre sonido-sentido-cosa-propiedad.

Cuentos de cipotes escritura el momento en que el niño-Salarrué, haciendo uso de una ironía mordaz, deconstruye la integridad de la narrativa metafísica de su epónimo adulto. En definitiva, para llevar a su término ese cometido de adulteración que se propone la picaresca, Salarrué deportó su actividad reflexiva, obligándola a adoptar una preocupación de carácter infantil.

VI. Claudia Lars

Las dos obras claves de la dualidad Carmen Branon-Claudia Lars (1899-1974) se intitulan: *Estrellas en el pozo* y *Tierra de infancia*.³⁷ Entre ambos libros se genera una dinámica de circularidad, subsidiaria de la necesidad de hablar por la voz del otro (ex-). Mientras la preocupación fundamental del primer libro consiste en forjarse una identidad literaria, convirtiendo a Carmen Brannon en la escritora Claudia Lars, en el segundo, en cambio, en plena madurez poética, el movimiento se revierte para que Lars recree la infancia de la niña-Carmen. La prospectividad del uno se complementa por medio de la retrospectividad del otro. Pero, al cabo, un solo y mismo propósito guían esos dos proyectos de escritura: verse e inventarse una identidad personal a través de la visión de lo otro.

De acuerdo con el libro que inicia su carrera, “ser-poeta” es asentir el hado de un “Dios” personal; consiste en la capacidad de reunir todas “las estrellas” del cosmos “en el” pequeño “pozo” o estanque corporal y anímico de la poeta

³⁷ *Estrellas en el pozo* (1973: 113-128) y *Tierra de infancia* (1974: 297-443 y 1987).



misma. A ella le atañe “expresar [la] noche”, el “misterio”, “escarbar [...] los recuerdos”.³⁸ No le interesa lo que las cosas son en sí, sino lo que para ella significan. Por ello, debe compaginar “lo que escondo adentro” con “la luna”, “los cerros”, “el viento”, las ramas del sauce”, en una palabra, debe referir el mundo exterior como si este fuese el desdoblamiento de la intimidad.

A nada le teme, salvo a la extinción y al acabamiento de la inspiración poética. De hecho, Claudia Lars, la poeta, aún no ha nacido, carece de renombre; solo existe en la penumbra Carmen Brannon. Ella le canta a “la noche profunda”, a la obscuridad del anonimato. Desde ese sitio consigna su “esperanza mutilada”, la dificultad de la labor de escritura. Le duele la falta de expresión, el acabamiento de la palabra.

En “Romance de la que murió solita”, Brannon intuye la suerte que le depara el destino si deja escapar ese instante furtivo, volátil, que se denomina acto poético.³⁹

pájaro [= la poeta] enfermo, cayó [...]
ínglima en su dolor
vivia calladita
en su rincón [...]
Tal vez amó y el amado
le fue traidor.⁴⁰

Brannon vacila un momento de su capacidad para llevar a término su obra: la creación de la escritora Claudia Lars. ¿Acaso el “pájaro enfermo” que se desploma no es el autor del canto, la poeta misma? ¿Qué sucedería si, “ínglima en su dolor”, Carmen Brannon que “amó” la poesía no hubiera recibido un cariño semejante de su “amado”, el acto poético? ¿Quién sería Brannon si “el amado” le fue [= le hubiera sido] traidor? Más que nadie, ella misma sabía la respuesta:

El temporal de estos días
se la llevó [= se la hubiera llevado].⁴¹

En dado caso, del cadáver de Brannon, de esa poeta incipiente, hubiéramos debido consignar que

38 Lars, 1973: 118.

39 Lars, 1973: 120-121.

40 Lars, 1973: 121.

41 Lars, 1973: 121.



La velaron en la morgue [...]
 ¡Ya descansas, cabecita
 de gorrión!⁴²

Su poesía hubiese quedado en intención. Lars habría dormido para siempre, enterrando su canto como hubo de sucederle al “gorrión”.

Sin embargo, al disolver de inmediato ese escrúpulo, ya que la poesía es “amor del alma” cuyo arribo se anunció “cuando mi juventud amanecía”, Brannon abre el sendero para la creación de su persona poética: Claudia Lars. La poeta-neófito instala en su justo lugar el principio vital que hace derivar la belleza –“la rosa”–, la riqueza –“el racimo”– y la lucidez de su escritura, a partir del duro dolor –“el tronco”– y de la penumbra de la noche en soledad –“la tierra oscura”. “Canción del recuerdo” no podría ser más explícita al respecto:

¿Quién se acuerda del tronco al morder el racimo?
 ¿Quién de la tierra oscura al contemplar la rosa?⁴³

Recobrar la memoria, hacer presente la palabra del pasado: he ahí un programa para una poética larsiana por venir. Y si para ello es menester palpar “mi corazón herido”, la llaga cercenada de la cual brota el poema, Brannon ha logrado ya asentar una confianza en esa marca “de fuego” indeleble que llamamos acto poético.

Por ello, puede “dormir tranquila”, a sabiendas de que apoyará su cabeza en el “regazo” de su madre, la poesía. “Lo fugaz de las cosas” (128), la fragilidad de la existencia queda así trascendida; la palabra da origen a un nuevo ser, a la otra (Claudia Lars, ex-); de ahora en adelante, desde su perspectiva única podremos percibir la infancia de la niña-Carmen. Brannon logra exiliarse; ahora el mundo la verá como otra, bajo el atuendo de su nueva personalidad poética: Claudia Lars.

Esa mirada prospectiva de la poeta incipiente se complementa gracias a la retrospectividad de *Tierra de infancia*. En ese libro, la poeta, con capacidad plena de sus dotes escriturales, desarrolla tres problemáticas de orden diferentes, a saber: la definición de su “Yo-poético” en contraposición a un

42 Lars, 1973: 121.

43 Lars, 1973: 126.

Tú, la cuestión de la oralidad y su fijación en escritura, y la dinámica de lo propio y de lo ajeno.

La poesía es experiencia. Se trata de un cuestionamiento que brota del hecho de problematizar la existencia. Por ello, no todo lo vivido se vuelve material de lo poético. Lo literario es lo cuestionable; surge cuando un ser viviente, casi vegetal, percibe vida y entorno no como un simple fluir, sino en cuanto problema que puede ser contestable. “Ser-poeta” es asumir, durante un momento de reflexión y escritura, una distinción con respecto al medio natural y humano circundante:

los habitantes de mi valle crecían ciegamente [= no eran poetas], como los conacastes y chapernos en la montaña [...] Estas personas tienen algo de plantas resignadas y de bestias buenas.⁴⁴

Esa consciencia o vocación de “ser-poeta” representa la expresión impersonal de una voluntad mágico-religiosa. Se trata de una elección, la cual adquiere un carácter animista, diferente de la personificación de un “Dios” en *Estrellas en el pozo*. El símbolo del fuego se repite a lo largo del texto, bajo la apariencia del “volcán”, del “relámpago”, de “los cohetes”, de “las luciérnagas” y de “la salamandra”. La flama marca a la niña como poeta.

Incluso, uno de los primeros juguetes de la niña-Carmen es una muñeca llamada “Chabela Tacuazín”. Ella se convierte en el interlocutor (Tú) privilegiado, al concederle a la niña-Carmen su plena identidad. La elección no podría ser más significativa de la identidad que la niña se forja de sí misma. Su opción pone de manifiesto la revalorización del folclor y de los personajes nativos de la “tierra de infancia”.

Dada la función prometeica que Lars le asigna a la poeta, el apellido de la muñeca nos resulta bastante acertado. El tacuazín, tlacuache o zarigüeya es el animal que en los mitos mesoamericanos de creación del maíz y del fuego participa directamente en dotar a los seres humanos con esos dos instrumentos esenciales de la cultura. Al definir a su otro en cuanto aliado animal del héroe civilizador de Mesoamérica, Quetzalcóatl, Lars se apropia para sí los atributos de ese mismo héroe.

44 Lars, 1987: 44.



Acaso desde la infancia, la niña-Carmen fue elegida por la reiterada presencia de Prometeo-Tacuazín-Quetzalcóatl. Por eso, a ella le corresponde continuar su labor civilizatoria en el presente. Todas las otras figuras zoomórficas y vegetales que aparecen en “Horas del tiempo mágico”, recalcan el papel civilizador que Lars le otorga a la poesía, así como a su propia vocación de escritora. En ese continuo diálogo entre poeta y medio ambiente físico, Lars erige un panteísmo nacionalista.

En lo que respecta a la polaridad entre lo oral y lo escrito, *Tierra de infancia* es una sabia lección de la dificultad por transcribir el dicho popular y la materia memorable; para Lars es casi imposible formalizarlas en escritura. Mientras el testimonio, tan en boga en la actualidad, pretende calcar la inmediatez de la oralidad, en Lars encontramos la expresión de una desgarrante consciencia del vacío. Esta voluntad se encarga de sondear el abismo que media entre el recuerdo de un evento referido oralmente y su presente evocación en escritura:

trataré de referirla a la manera de Andrea aunque de antemano confieso que fracasaré por completo en mi intento, porque es muy difícil expresarme con la gracia simple y campesina que ella poseía en cada frase.⁴⁵

Lástima que al resbalar de mi pluma al papel pierda gran parte de su espontaneidad, y que me sea imposible escribirlo en el pintoresco lenguaje de la gente campesina.⁴⁶

Me sentiría feliz si pudiera escribir esos versos ahora, tal como los oí de mi padre [...] mas como la brisa se encargó de perderlos entre yerbas y hojas, tendré que tomarlos de otro traductor.⁴⁷

Lars no solo sabe que le resulta imposible escribir un testimonio fiel de lo que refirió su padre, en un lenguaje literario cercano al suyo propio; más aún insiste en el hecho de que su prosa poética es una re-creación “ficticia” del habla popular, carente de “espontaneidad” y de “gracia”. La escritura tergiversa el habla; la modula y sustituye el carácter pasajero y cambiante de una experiencia verbal primigenia, aquello que “la brisa” extravía en el entorno natural, por la imagen fija e inmutable del documento. En esta incapacidad que posee la letra por atrapar, sino es de una manera deformada

45 Lars, 1987: 151.

46 Lars, 1987: 161.

47 Lars, 1987: 200.

la fluidez de la palabra, encontramos, una vez más, el exilio de la identidad literaria salvadoreña.

La escritura es la alienación, el desfalco de la palabra, su destierro y petrificación en una imagen inmóvil. Estipula el momento de traición, de conversión y exilio de un recuerdo oral pretérito, en una actualidad documental. A la vez de concebirse como continuadora de un legado “de [la] infancia”, Lars declama la lejanía, la distancia (ex-), desde la cual restaura lo abolido.

No obstante, una aguda necesidad la impulsa a plasmar y formalizar en escritura todo su entorno natural y humano. Se trata de una confrontación con la muerte y con el carácter efímero de la existencia. Aunque la letra sea traición, infidelidad con respecto a lo sensorial, la vivencia de la niña durante el velorio de su abuelo y “la amada madre muerta” motivan la irrupción de la sustancia poética.⁴⁸ Una de las grandes temáticas larsianas es entonces “la resurrección”, la conversión de lo inorgánico [= el cuerpo descompuesto del abuelo y madre difuntos] en viviente [= la poesía misma]. Y dado que la imagen corporal de la madre equivale a la naturaleza misma, al terruño, es ella misma quien expresa la oralidad que Lars tanto añora. “Rostro” y “cuerpo” de la madre son la “tierra de infancia”: “en tu rostro y tu cuerpo se conservaba [...] la tierra de mis primeros goces”.⁴⁹

Este carácter maternal de la oralidad se contrapone a la índole escritural del padre. Se establece así una continuidad que, a partir de la dicotomía madre-oralidad/padre-escritura, desemboca en la dinámica de lo propio y de lo ajeno. En efecto, la captura de la corporalidad materna –de la “tierra de infancia”– presupone que la niña asienta en reconocer la vitalidad del legado literario de su padre, un norteamericano de origen irlandés. El terruño salvadoreño –el cuerpo de la madre– solo emerge en virtud de la aceptación de un modelo de escritura poética que representa el legado masculino, la herencia foránea del padre. Lars genera entonces una dialéctica de acuerdo a la cual “lo nuestro” o “lo propio” –la oralidad del terruño materno– deriva o encuentra su máxima expresión a partir de lo ajeno. Escuchémosla:

fue mi padre [...] el que me enseñó a amar y comprender la tierra de mi madre y de mi abuelo.⁵⁰

48 Lars, 1987: 190 y 211.

49 Lars, 1987: 221.

50 Lars, 1987: 44.



La voz y la mirada del padre se convierten en la influencia vital que fija el caudal de imágenes poéticas que paulatinamente se almacenan en la memoria de la niña.⁵¹ Para Lars, la belleza de la “tierra de infancia” proviene de la perspectiva del otro, del padre extranjero. Es él quien le enseña a poetizar la tierra de Cuzcatlán. Bástenos comparar la actitud del de Don Patricio Brannon con la del abuelo materno, para caer en la cuenta de que la visión foránea logra poetizar el entorno natural y convertir un acontecimiento cualquiera en suceso poético.

A guisa de ejemplo, sirva el cuento “La salamandra”.⁵² Allí Lars relata una temprana experiencia cuyo símbolo dominante es el fuego, en redoble del Tacuazín. La niña observa que una salamandra —el espíritu alquímico de la llama— sale sin chamuscarse del medio de una fogata. Mientras el padre percibe en la visión de la salamandra un símbolo de la elección providencial de su hija —“te han escogido para que seas poeta”— el abuelo, con su carácter prosaico y utilitario, no distingue en ese acontecimiento sino “¡puras babosadas!”, una trivial coincidencia sin significado alguno.⁵³

A diferencia del padre, al abuelo le resulta difícil reflexionar y observar los objetos naturales y sociales desde un ángulo simbólico, otro, que no sea el de su propia utilidad pragmática. El mundo no porta para él un mensaje; es simplemente un conglomerado de objetos con una función práctica específica. Desde muy temprana edad, la niña sabía que “el silbato del tren era lo único que obligaba al abuelo a meditar un poquito”.⁵⁴

Solo la intromisión de un elemento extraño —la construcción del ferrocarril, en la cual precisamente trabajaba el padre de la niña— lo inclina a ver el mundo desde la perspectiva del otro (ex-), obligándolo a poetizarse. Al igual que en el caso de su nieta, el abuelo adquiere una sensibilidad lírica frente a su propio medio natural, en el momento en que lo ajeno (ex-) irrumpe en su existencia apacible: el tren que construyen los norteamericanos, entre los cuales se cuenta el futuro esposo de su hija. Lo extraño es el pilar fundador de “lo nuestro”.

Sin embargo, no es exclusivamente la presencia del padre la única mención de lo ajeno. Tal como el relato “La hora del fuego” nos narra iniciación y

51 Lars, 1987: 45.

52 Lars, 1987: 181-184.

53 Lars, 1987: 184.

54 Lars, 1987: 80.

primeras influencias literarias, fue el descubrimiento de la literatura extranjera, gracias a “una señorita norteamericana, llamada Lilian”, como la niña adquirió el gusto por las letras.⁵⁵ Lars declara:

debo a la joven extranjera el conocimiento de muchos libros de la literatura inglesa [...] estimuló mis primeros intentos de escritora.⁵⁶

¡Cómo “lo nuestro” emana de lo vuestro (ex-)!: he allí sintetizada en una sola sentencia la problemática larsiana. Uno de los momentos claves de la literatura nacional salvadoreña brota de esa experiencia infantil de Carmen Brannon, por amar el terruño salvadoreño y a sus moradores, por poetizarlos, desde la mirada contemplativa ajena de su legado angloirlandés. Dos enjambres o series de asociaciones se contraponen para crear un continuo vaivén de oposiciones, a saber: Yo-poeta-otro-padre-escritura–Tú-terruño-nuestro-madre-oralidad.

En definitiva, la invención de la literatura nacional salvadoreña señala que, en los cimientos de la exaltación del medio geográfico, de sus recodos recónditos, de sus habitantes y de su legado indígena-medieval, se halla la experiencia y la familiaridad con la tradición angloirlandesa. Por una parte, la niña-Carmen no pudo ser pensada sino desde la posición ajena de Claudia Lars adulta; por la otra, la persona-poética de Lars fue inventada también desde el punto de mira de la joven Carmen Brannon y, por último, a su vez, la “tierra de infancia” debe reconocer el aporte literario extranjero que la soporta.

VII. Alfredo y Miguel Ángel Espino

Con los hermanos Espino, Alfredo (1900-1928) y Miguel Ángel (1902-1967), la expatriación interior adquiere un carácter suicidario, en el primer caso, y de reflexión meta poética, en el segundo. Aunque, desde 1947, en el mayor, se exprese la voluntad política-estatal por consolidar un canon poético autónomo, no por ello, su pastoral deja de mostrar un profundo sentimiento de exclusión y desarraigo. No otra cosa declama la trágica y prematura muerte.

En verdad, la poética espiniana es una búsqueda por el cuerpo ausente de la Mujer o Matria-Patria. El Nombre-de-la-Madre está omnipresente en el

55 Lars: 1987: 203.

56 Lars, 1987: 204.



texto de *Jícaras tristes* (1936). Ya sea que ella aparezca manifiesta en “Las manos de mi madre”, inmaculada, motivando el acto poético, o de manera más sutil a través de las múltiples referencias al color blanco, o bien a la bucólica evocación de la naturaleza misma, lo cierto es que la pastoral de Alfredo Espino se traduce en una compulsión a la repetición.⁵⁷ Se trata del “recuerdo de un paraíso perdido”, esto es, del vientre de la madre.

Allí, “en el hueco de un árbol”, en el cual el poeta ha cavado “su nido matinal” ocurre la regresión al tiempo mítico de los comienzos.⁵⁸ Sucede la armonía. El escritor logra la consonancia musical con el entorno geográfico, la restauración edípica del cuerpo perdido de la Madre. Ser humano y mundo, niño y Madre vuelven a conformar al fin una unidad primordial indisoluble, envueltos ambos en una placenta cósmica. La madurez representa el exilio de la Matria original o vientre de la Madre.

Desde su destierro de adulto, A. Espino no logra aceptar la condición humana misma. A partir de la invención del lenguaje, del simbolismo que demarca la distancia entre la palabra y la cosa, lo humano debemos entenderlo como “la herida abierta del mundo”. No poseemos más alternativa que asumir nuestra condición como fractura y exilio. “La naturaleza enferma de muerte” define a lo humano en su trágica e inexorable distancia con respecto a la añoranza espiniiana de indiferenciación animal, léase, vaginal.

Si acaso dudásemos en reconocer nuestra lejanía, identificándonos por tanto con el Nombre-de-la-Madre, de inmediato nos percataríamos que solo la Muerte podrá restituirnos esa consonancia original, ahora caduca. La coincidencia que Espino opera con respecto a la obscenidad de la Madre –aunada por cierto a la ausencia del Nombre-del-Padre– es aquella perversión que le imposibilita observar en el rostro de la Mujer otra imagen que no sea la de la prostitución carnal.

A la Madre inmaculada blanca se opone el rojo, símbolo de la sangre, de la muerte, del dolor y de la cópula. Y como lo innombrable, el tabú de la sexualidad, no puede decirse de manera directa, “Idilio bárbaro” concluye espinosamente la utopía pastoral.⁵⁹ El bucolismo queda así mancillado. El instinto, bajo la figura del caballo, hace añicos la añorada reconciliación.

57 Espino, 1936: 81-82.

58 Espino, 1936: 21.

59 Espino, 1983: 184.

La bestialidad cobra su remuneración. Y el que fuera reinado del albor culmina en lo rojo, “el fuego”, el coito y en la más agria soledad.

La ausencia de la función del Padre, sustituida por la irracionalidad del superego materno, recibe al cabo su indemnización. A. Espino cumple sus días intoxicándose o quizá en el suicidio. Tal vez porque su conflicto anímico refleja tanto el desorden familiar salvadoreño, aún ahora seguimos identificándonos con él.

A. Espino es un exiliado del cuerpo de la Mujer. La privación del hecho-femenino es aquello que a menudo tiñe la naturaleza de triste melancolía. Desde la perspectiva de una campesina, “Anita”, “Vientos de octubre (A la luz del fogón)” narra el significado que para Espino poseía el alejamiento de la amante.

Hoy s’ajusta el año y él me dijo: “Anita,
entre algunos días regreso por vos”; [...]
me muerde aquí dentro un dolor,
y me siento ahora, lo mismo que un nido [= un cuerpo]
que no tiene pájaros [= sin inspiración poética], ni tiene calor...
tuve un mal agüero
se estaba apagando mamita, el lucero [= mi vida y poesía]
y asina s’iapaga también lo que quiero [= la existencia y la imaginación poética]
[...] que vengan los vientos
si a mis sufrimientos nada güeno traen de lo quisiera [...]
¿Qué no s’hia fijado lo tristes que vienen [...]
los vientos de octubre?⁶⁰

He aquí uno de los poemas que inauguran la tristeza que perfora de principio a fin la poética espiniana. En esos versos, el poeta nos confronta a una visión romántica del paisaje cuzcatleco, según la cual la exterioridad u objetividad natural, “los vientos de octubre”, no es sino réplica, desdoblamiento y proyección del personaje humano. Anita, máscara o persona poética de A. Espino mismo, interpela a su propia Madre, haciéndola partícipe del hecho de que la falta de amor, la huida del amante provoca la metamorfosis de la naturaleza entera.

Esa demanda a la instancia materna se vuelve tanto más desgargante, cuanto que es Ella quien, de acuerdo con la biografía de A. Espino, obstruyó la

60 Espino, 1936: 13-14.



reconciliación entre los enamorados.⁶¹ Todo pasa entonces como si “Vientos de octubre” no fuera sino una petición o permiso que el poeta le solicita al superego materno para lograr reunirse con la amada, Blanca Vanegas.

Obtener esa armonía de afecto no es esencial solo para que la naturaleza recobre un tinte de satisfacción; más allá de colmar un amor truncado, se halla igualmente en cuestión la posibilidad misma de la escritura. La ausencia del(a) amante se corresponde con la extinción del imaginario poético. Ese “dolor” lo carcome y vuelca todo sentimiento hacia el vacío.

La Nada existencial de Espino ocurre en el momento en que el alejamiento de la amada se convierte en la causa de su descalabro literario; la desposesión del cuerpo femenino se traduce en el agotamiento del imaginario poético. No de otra manera debemos leer el verso que reza “me siento ahora, lo mismo que un nido [= un cuerpo] que no tiene pájaros [= sin canto ni poesía]”. Desprovisto de la amante, exiliado del cuerpo de la amada, Espino es un “nido” hueco, ocioso, que carece de inspiración poética para continuar su obra. No le quedaba entonces más alternativa que la disolución, la intoxicación o el suicidio. Quizá su grandeza consista en haber aceptado sin disimulo ese funesto sino, esa separación que pesaba sobre él. Al igual que Miranda Ruano, A. Espino sella otro de los suicidios fundadores del canon literario salvadoreño.

En cuanto a su hermano, M. A. Espino se inicia como narrador de lo indígena. Ya desde la segunda década del siglo, en su “Mitología de Cuscatlán” (1918/1976), se encarga de recrear el mundo prehispánico, proponiéndonos una “americanización de la enseñanza”, de nuevo sin incluir las lenguas originarias de El Salvador. Más paradójico nos parece que la “conclusión” consigne la desaparición completa de los pueblos originarios –“se fueron los indios... los mitos también se fueron”– quizás en lógico desenlace de la “raza degenerada” que la “introducción” le atribuye a la conquista española, sin mención alguna de la debacle de los países independientes.⁶²

61 Véase: F. Escobar, 1989 en Espino, *Jícaras tristes*, 1989.

62 Nótese en Espino la confusión generacional entre lo biológico, la “raza” y la “sangre” como determinantes de lo cultural, sin distinción de etnias. Al hablar de “nuestra enorme corriente migratoria”, *Excélsior: Revista Semanal Ilustrada* (13 de julio de 1929) aplica ese mismo concepto racial a la migración salvadoreña hacia Honduras, a la vez que considera difícil la adaptación a los EE. UU., por la diferencia de “raza” y de “lengua”. En casi todos los autores reseñados esa idea sigue vigente hasta mediados del siglo XX.

Espino le aplica una “ley de regresión” a lo biológico que, según él determina la cultura, debido a “los vicios de los españoles”, en particular, por su “carácter impetuoso” de “moros”. Una vez más, para recobrar la “literatura de cantón, que perdura en los secretos rurales, en las gargantas de nuestros montes”, es necesario que el escritor se imponga un movimiento centrífugo, hacia fuera de las calles urbanas.⁶³ El ciudadano debe desterrarse en su propio territorio nacional hasta refugiarse en la biblioteca. Solo desde la perspectiva escritural ladina urbana su poética transcribe la oralidad campestre del indígena. Como buen escritor regionalista, se percibe que Espino pretende transferir una vasta proporción de capital simbólico campesino hacia la ciudad, pero olvida transcribir la lengua náhuat y la ch’ortí que presume difuntas desde años atrás. A semejanza de Gavidia, al referir la “cosmogonía...de los pipiles”, M. A. Espino transporta archivos mexicanos y culpa a los españoles de “destruir las fuentes mitológicas”, sin exigir que su generación rescate la literatura oral en lengua náhuat, ch’ortí, etc. Si “los españoles en su fanatismo destruyeron las fuentes mitológicas”, los países independientes quedan exentos de toda culpa al promover “la deshispanización de todo el continente, sin transcribir las lenguas indígenas fuera del currículo educativo, solo en castellano.

Este desplazamiento hacia un espacio ajeno se continúa en su última novela, *Hombres contra la muerte* (1942/1947), ignorada en el país aún ahora (1996), en su segunda edición mexicana, corregida y aumentada. Lo que se llama el “regionalismo naturalista” de M. A. Espino debemos entenderlo, más bien, como una doble metáfora. A esta figura de estilo le corresponde proponernos un doble trabajo de mudanza. Por una parte, Espino traslada la experiencia política y social salvadoreña hacia la selva de caoba beliceña; por la otra, el cuerpo de la mujer adopta la figura de la naturaleza misma.

Traducimos el texto de la novela en cuanto expresión de un pacifismo proto-feminista. La alegoría —el lugar del encuentro con el otro (ex-)— no podría ser más diáfana. En los aserraderos de Belice se discute y evalúa, ni más ni menos que las teorías políticas en boga en El Salvador de la época. Aquello que al héroe espiniano, Ramiro Cañas o San Huracán de la Selva, le parece la manera más adecuada para impulsar el cambio social, resulta ser la anticipación misma de ciertas ideas pacifistas de corte gandhiano. Estos principios pacifistas predominaron durante la huelga de brazos

63 M. A. Espino, 1976: 14.



caídos que triunfó en 1944, con la caída del dictador General Maximiliano Hernández Martínez. Antes de ser un hecho histórico, el pacifismo del 44 fue imaginado y sopesado en el espacio ficcionalizado, en el exilio de las selvas beliceñas. Asimismo, M. A. Espino testimonia una de las paradojas intelectuales del martinato, ya que, luego de apoyar la dictadura en 1932 –la publicación de la obra de su hermano en 1936, bajo la famosa censura de prensa– asienta las bases utópicas de su descalabro. Las mismas ideas pacifistas orientales que difunden las revistas oficiales durante la dictadura predicen su descalabro.

La identidad selva-mujer la entendemos mejor tomando en consideración la identidad entre el nombre de la heroína y amante de la novela *Catleya luna* (1974) de Salarrué, Selva Mahagony (= Selva de Caoba), y el sitio en el cual se desenvuelve la acción dramática de *Hombres contra la muerte*. Esa identificación nos revela el carácter alegórico de la selva de caoba (= *mahagony*) beliceña. Se trata en efecto de una descripción del cuerpo femenino, a través de la exuberancia del paisaje tropical. Una vez más, el desplazamiento, la mudanza de lo real (= la mujer) hacia lo imaginado (= la selva de caoba), permite que se piense la historia.

Debemos captar la transformación de lo natural como proveniente de una evolución paralela en el estado subjetivo de los personajes. La selva convierte su estado satánico y fantasmagórico inicial, en uno de carácter acogedor y protector (véase: capítulo IV). Quienes se dedicaban a destruir el trópico, es decir, a violar la mujer, adquieren de pronto una consciencia de la necesidad de auxiliarla, buscando una armonía en la relación de pareja. El ecologismo de M. A. Espino bien podemos traducirlo por medio de un proto-feminismo temprano o, al menos, por la denuncia del derecho de pernada que autorizaba al hacendado u hombre de poder a exigir servicios sexuales de la servidumbre. Esta postura proto-feminista contradiría su propia conclusión a la “mitología de Cuzcatlán”, la cual recomienda la “virilidad” para que “los poetas” se conviertan en “educadores de la raza”.

Sin embargo, toda discusión sobre M. A. Espino quedaría truncada si dejásemos de lado su primera novela, *Trenes* (1940/1976), la cual consideramos su escrito más depurado. Más que una novela, ese texto posee una función puramente metaliteraria. Es una metanovela, ya que le asigna a la escritura el papel de interrogar su propio quehacer. Las palabras no remiten al mundo; están exiliadas de lo real. Lo único que observan es su imagen



desdoblada en el espejo. Durante el acto de escribir, Espino se cuestiona sobre el significado de la actividad que él mismo lleva a cabo. De allí que el título sirva de metáfora a lo que el poeta realiza. Los trenes ejercen la función de las palabras: dibujan la distancia entre el amante, el sonido o la letra que se queda y la amada, la realidad que se desvanece. Espino es tajante en recalcar esa distancia: “la esposa [= el mundo] es una ausencia”.⁶⁴

Ese quiebre con lo real le resulta a Espino tanto más trágico y lacerante cuanto que la escritura toma como principio operacional la anulación de la presencia. “He borrado el presente”.⁶⁵ A la poesía le atañe recrear la falta. Refiere la carencia. La capacidad humana del lenguaje consiste precisamente en evocar por la palabra lo amado ausente. “Surge la necesidad de las representaciones [= el arte], puesto que somos capaces de amar sin la presencia del objeto”.⁶⁶ El quid de la teoría espiniense sobre la escritura es el destierro del objeto nombrado por la palabra poética. “El nombre de la rosa sin rosa”, esto es, la mito-poética indígena sin lengua indígena.

Pero, ante todo, el vacío que a la novela le compete colmar es el de la privación del cuerpo femenino. Las letras son caricias, evocan la remoción de lo erótico. “Descifraba en tus cuerpos los jeroglifos [= poemas, letras]”, declara Espino.⁶⁷ El trazo de la letra es la rememoración, la reescritura del “libro de seda tibio” del cuerpo expatriado de la Mujer amada. La pérdida “de los paisajes del mar”, que solía suscitar el contacto del talle femenino, es el origen del poema.⁶⁸ Por ello, ante tal penuria, la literatura no pretende sino instituirse como la medalla de consolación que nos otorga la historia. Gracias al arte, somos capaces de “compensar la obra del dolor [y] obtener el grado de dicha que no se alcanzó en la práctica” (48).

VIII. José Napoleón Rodríguez Ruiz

José Napoleón Rodríguez Ruiz (1910-1987) escribió una de las novelas regionalistas más leídas en el país: *Jaraguá* (1940/1986). Si bien los postulados de este género literario deberían emparentarla con una escritura realista, lo cierto es que desde el inicio el héroe, cuyo nombre sirve de título a la novela, nos pone al corriente de una intencionalidad subjetiva.

64 M. A. Espino, 1976: 25.

65 M. A. Espino, 1976: 23.

66 M. A. Espino, 1976: 75.

67 M. A. Espino, 1976: 59.

68 M. A. Espino, 1976: 61.



Este designio sitúa la narración biográfica o rescate de la historia personal, al nivel de lo memorable. Escuchemos de qué manera el recuerdo inicia la recolección de “datos”, del “documento” de la historia.

Y al conjuro de aquella mañana embrujada llegaron los recuerdos en alas del viento, cayendo como llovizna [...] Lo angustiaban. Arribaron como bandadas de pajarillos aventureros, hablándole muy quedito al oído para revivirle el recuerdo de su vida.⁶⁹

Cronológicamente, la primera página de la novela es la última. Sin embargo, el punto de mira sobre el pasado se halla en la actualidad del acontecer rememorado (ex-). El pretérito, el acontecimiento histórico, es la huella indeleble que la angustia del pasado deja impresa en el recuerdo de Jaraguá. Al igual que *Tierra de infancia*, el texto se mueve en virtud de un tiempo retrospectivo; este se encarga de recrear lo abolido.

La correspondencia que comentamos a propósito de la tarjeta de Roque Dalton no podría ser más obvia; una vez más, el enlace recuerdo-escritura-ausencia es el móvil de la novela. La letra es la restitución del tachón del ayer; resulta ser la única manera de engañar la usura que nos cobra el tiempo.

Además, ese “documento” memorable, el cual atestigua la autenticidad del pretérito, Jaraguá no lo restituye de manera consciente. El protagonista carece de una voluntad para conducir y guiar la memoria por un sendero racional. La lógica del recuerdo es implacable. Su arribo imita la llegada de las estaciones, sobre las cuales el ser humano no posee control alguno. El trabajo de la metáfora se encarga de establecer una correlación entre la irrupción del recuerdo, la lluvia y el paso de las aves.

En ese sentido, la vida lo vive. Jaraguá es el sujeto paciente, el receptor de su propia historia. La memoria habla por él. No recuerda, sino que es recordado a través del flujo inconsciente, del otro, que “hablándole” revive de manera onírica en él todo un pasado. La escritura de la novela es un acto de salvaguardarse de la zozobra de la memoria y purgar el desasosiego. No existiría una diferencia tajante entre la fantasía de Euralas y el realismo de Rodríguez Ruiz, ya que en ambos casos el inconsciente del narrador guía la escritura en su recolección de la historia.

⁶⁹ N. Rodríguez Ruiz, 1986: 8.

Lo que el recuerdo le dicta a Jaraguá lo resumiremos bajo tres rúbricas, a saber: una revisión de la biografía, marcada por la tragedia que sufrió su madre, la necesidad del héroe noble por descender en la escala social, para luego restituir su calidad de hacendado ideal y, por último, la superioridad del campo con respecto a la ciudad.

En cuanto a La Loncha, madre de Jaraguá, ella es hija ilegítima de Salvador Mirón, dueño de la hacienda Las Palmeras. Llegada la madurez sexual, su belleza la convierte en punto de atracción de los hombres. La Loncha y Marcia se enamoran. Pero, entre ellos se opone un doble obstáculo. Por una parte, Ña Silve, abuela a cargo de quien se cría Marcia, se opone a esa unión. Por la otra, Ciriaco rivaliza con él por el amor de La Loncha. En lucha fratricida, ambos hombres mueren macheteados. Este suceso provoca la huida, el exilio de La Loncha. El destierro predice una temática de suma actualidad: el acoso y la violencia sexual contra la mujer como antesala de la migración. Cargando a Jaraguá en su vientre, se escapa hacia la costa. La visión que prevalece entre los moradores de la hacienda —al igual que la imagen de la mujer en A. Espino— es la que posee la posesividad del superego materno, encarnado en Ña Silve.

Todos pensaban igual que ña Silve. La Loncha era la única responsable de aquel homicidio, y a ella había que aplicarle el castigo.⁷⁰

A los ojos de los habitantes de la hacienda de Las Palmeras, La Loncha se convierte en una reencarnación de la Cihuanaba; es vista como la mujer lúbrica que conduce a los hombres a su descalabro. La restitución final que la novela hace de Jaraguá, hijo de Marcia y La Loncha, convierte el propósito del escritor en, valga la expresión, una “des-cihuanabización” postrera de su madre.

Rodríguez Ruiz reconoce que el horripilante rostro y el desfigurado semblante de La Loncha no representan sino la visión subjetiva de una madre posesiva, Ña Silve, quien impidió la reconciliación de los amantes. En ese sentido, al nivel de la realidad histórica, la madre de Espino llevó a cabo aquello Ña Silve realiza en el plano de lo imaginario real, a saber: impedir la adultez erótica de su hijo.

70 N. Rodríguez Ruiz, 1986: 177.



Esta visión deformada sobre La Loncha provoca el descenso del héroe en la escala social, incluso antes de su nacimiento. Jaraguá nace en el monte, durante el éxodo de su madre. De ese parto en el destierro deriva su nombre, ya que su tenacidad por la vida evoca el pasto silvestre que crece por doquier. Ambos comparten su vida con Adelaida y su hijo Braulio, quienes los acogen como miembros de su propia familia.

Allí crece Jaraguá y se destaca por su espíritu inquieto y sus dotes intelectuales. Su carácter sobresaliente no deja de insistir en su origen noble, nieto de un hacendado, a quien las circunstancias lo exilian de su propio medio natural y social.

Esencial para entender la configuración interna de la novela, nos resulta deslindar dos voces que alternan a todo lo largo del texto. Es cierto que el propósito explícito consiste en una restitución de la memoria histórica de Jaraguá; pero el acontecer inconsciente de su recuerdo oscila con el relato de un narrador omnisciente polifacético. Él traspone una visión ciudadana otra, al lado de la recreación de la vida campesina. De tal suerte, la novela es doble; por una parte, desarrolla una poética del recuerdo o recuperación “del tiempo perdido” y, por la otra, sobrepone un ensayo de índole político-histórico. La poesía y el ensayo se entretajan para otorgarle a la novela un carácter híbrido. Allí donde la evocación del recuerdo anhela restituir el olvido, al ensayista Rodríguez Ruiz, enmascarado bajo sus propios personajes, le compete discutir los males que aquejan a la República de El Salvador.

En ese doble exilio –el de Jaraguá con respecto a su origen noble de hacendado y el de la voz del ensayista ciudadano, Rodríguez Ruiz– debemos entender el desenlace de la novela. El texto escritura una crisis interna en el campo salvadoreño. Se trata de indagar la manera más adecuada de legitimar la posesión de la tierra.

¿Quién es el hacendado auténtico? A ello, el escritor responde: ¡Jaraguá! En efecto, él es no solo el heredero legal de Las Palmeras, sino que su descenso en rango social lo lleva a experimentar en carne propia la vida de los campistas y la de la gente pobre en el campo salvadoreño. Todo sucede entonces como si la hacienda no fuese un simple legado familiar; además, el propietario ideal debe sufrir las inclemencias de la vida de campista. Por ello, el trabajo como caporal, que Jaraguá obtiene en El Carrizal,

representa el preludio de la restitución de su herencia. ¿Acaso no es esa legitimidad obtenida por el trabajo mismo, aquello que predica el dueño de El Carrizal?

Como yo me crié en el trabajo, puedo trabajar a la par de mis piones sin que ninguno me lleve ventaja. Y ese es el secreto que tengo pa' ganarme la plata abundante.⁷¹

Desde el exilio con respecto a su grupo social, el personaje se certifica como auténtico hacendado. En la obtención de este certificado de propiedad, su relación con dos mujeres, La Janda y una norteamericana citadina, escritura una visión sobre la superioridad moral del campo con respecto a la decadencia urbana. Mientras la primera se entrega con amor y espera fiel el regreso del amado, a la segunda solo le interesa la satisfacción sexual pasajera.

No nos detendremos en ahondar el carácter de “alaridos bestiales” (280) y de “pasión violenta” (281) que aporta una imagen degradante de la sexualidad humana, incluso entre los futuros esposos Jaraguá-La Janda. Lo único que nos atañe resaltar es el papel que se le atribuye a la norteamericana, en quien el escritor proyecta la idea de una vida licenciosa. Ella representa una sexualidad urbana desenfadada, olvidando por supuesto el puritanismo que permea el mundo anglosajón.

Ella sirve de símbolo para oponer el predominio ético del campo en relación con la falta de integridad de la ciudad. La rubia norteamericana no solo utiliza a Jaraguá “como la potranca al garañón” (385), sino que también lo posee anímicamente. En esta alienación del protagonista por el personaje femenino de la ciudad, la escritura anticipa una función curativa, expiatoria, la cual se repite en el recuerdo que inaugura la novela.

En efecto, Jaraguá se desembaraza de la rubia gracias a la escritura de una carta. En esa misiva, el narrador afirma la grandeza moral del campo “frente a la mezquindad” urbana. Así, puede regresar a El Carrizal, recuperar la tierra y el cuerpo de la mujer campesina, como si ambas esferas conformasen una sola unidad. Si Jaraguá renuncia a la postre a su herencia, optando por permanecer en el exilio con respecto a su origen, esto es debido al convencimiento que consigna la supremacía axiológica

71 N. Rodríguez Ruiz, 1986: 326.



del campo y la de sus moradores. El arquetipo del hacendado es el de un *ex-siliado*, quien entierra el nombre de su lugar de origen. Al fin y al cabo, la escritura del recuerdo, la novela misma, resulta de una re-escritura de la carta que Jaraguá le envió a la rubia. Vivir es re-vivir; resucitar a los muertos es sinónimo de re-inscribir lo que ya había sido apuntado en esa crónica de la carta.

IX. Roque Dalton

Por último, nos es preciso regresar a nuestro punto de arranque: Roque Dalton. Aquello que nos permitirá revelar una identidad oculta del mayor representante del vanguardismo en el país, es un diálogo secreto que mantuvo con Rubén Darío. El enigma, que esa irreconocida conversación promueve, deriva de la coincidencia en las letras iniciales de ambos nombres: R. D. En esas mayúsculas cabe tanto descifrar al poeta modernista nicaragüense, así como al salvadoreño.

Sin embargo, debemos reconocer en esa semejanza algo más que una simple casualidad. En verdad, el entronque que R. D. pone de manifiesto es la posibilidad de un juego intertextual insospechado. Permitiéndome el uso lúdico del humor, tan característico de Dalton, ese intercambio saca a relucir la existencia de dos *per-sonas* poéticas hasta ahora inexploradas, a saber: Rubén Dalton y Roque Darío. En ambas, el poeta vanguardista salvadoreño esconde, como veremos, la intencionalidad poética de dos de sus más conocidas novelas.

El jubiloso asombro que en mí se produjo al descubrir ese disimulado encuentro, fue similar a las carcajadas que Roque profería al leer, por enésima vez, la novela *Rayuela* (1963/1991), de su íntimo amigo Julio Cortázar, mientras un avión norteamericano bombardeaba los alrededores de una región del Viet-Nam. Allí se hallaba resguardado su grupo guerrillero, real o imaginario. Ese mismo estupor que Dalton nos confiesa, con respecto a la dificultad de explicarle a un vietnamita la hilaridad de la Maga, es el pasmo que me embriaga al sacar a relucir la conversación oculta que mantuvo con Rubén Darío.

Ambas *per-sonas*, Rubén Dalton y Roque Darío, se refieren a “máscaras” o “transparencias” de Roque Dalton mismo, para usar la terminología de los ahora clásicos *Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (1985) de Guillermo Sucre. Bajo esos rostros, el poeta-guerrillero salvadoreño oculta o deja traslucir

la intencionalidad poética de dos de sus libros. Me refiero a su autobiografía intitulada *Pobrecito poeta que era yo...* (1982), así como al testimonio que recogió en Praga, en 1966, de uno de los fundadores del Partido Comunista Salvadoreño: *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador* (1982).

Lo curioso de quien se juzga hasta ahora como “poeta de la ruptura”, es que su diálogo con Darío demarque una encubierta continuidad con el pensamiento modernista. Me interesa rescatar el encadenamiento entre el conocido “Nocturno”, que Darío publicó originalmente en *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905).⁷²

Esta prolongación del pensamiento dariano no resulta inaudita en América Latina; tal como lo comprueba la novela argentina *La pérdida del reino* (1978), José Bianco apela directamente a ese mismo “Nocturno” para expresar su intención en la escritura de la obra. Lo que sí resulta de una hilarante paradoja, muy propia de Roque Dalton, es la necesidad de conciliar dos tendencias artísticas antagónicas: testimonio y añoranza posmoderna, por una parte, así como autobiografía y nostalgia, por la otra. Ese ideal poético de unir los opuestos, es aquello que uno de los personajes de *Pobrecito poeta que era yo...* estima como propósito franco de toda obra maestra:

Tendría que haber hablado no sólo de Petronio y Séneca juntos, sino Wilde y Tagore, Eliot y Shólojov, en ejercicio de la anti-analogía que es la unidad perfecta.⁷³

Si hemos de reconocer una grandeza poética en la vasta obra del mayor exponente de la vanguardia político-literaria en el país, este esplendor radica en su actitud por “la anti-analogía”, en su deseo por enlazar tendencias antagónicas del arte. El sitio en el cual el moralista y el libertino, el homosexual hedonista, esteticista refinado, y el místico patriota, así como el empedernido modernista y el defensor del realismo socialista conversan, ese lugar del diálogo se denomina Roque Dalton.

No obstante, ese encuentro dialógico entre dos corrientes contrapuestas no sucede sin conflicto alguno. Por lo contrario, lo que a menudo ocurre es que los preceptos artísticos de la escuela menos compatible a los intereses políticos de Roque Dalton, en el período de escritura, quedan en apariencia desterrados a la periferia del texto. De tal suerte, la compleja

⁷² Véase: R. Darío, *Cantos*, ¿1903?: 166; 1977: 91-92 y Sucre, 1985: 112-113) y las obras antes referidas.

⁷³ R. Dalton, 1982a: 28.



intencionalidad poética de Dalton será sepultada, exiliada, bajo el atuendo de un verdadero (sur)realismo testimonial, en el caso de *Miguel Mármol*, o bien bajo el de una conversión ideológica, en *Pobrecito poeta que era yo...* Pero, a decir verdad, la integridad del pensamiento roqueano consiste en reconocer, en cada una de sus obras, las múltiples tendencias literarias que interactúan para componer el abigarrado mosaico de cada texto.

De las cinco estrofas de las cuales se compone el clásico “Nocturno” de Rubén Darío, citaremos únicamente la cuarta, ya que allí se aclara el referido entronque con Roque Dalton. Reza así:

Y el pesar de no ser lo yo hubiera sido,
la pérdida del reino que estaba para mí,
el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!⁷⁴

Nos atañe recalcar el hecho de que, mientras Bianco subraya el segundo verso, del cual proviene el título de la novela, Dalton le concede mayor importancia al primero. Veamos las instancias que juzgamos reales desprendimientos de ese verso inicial. La primera la constituye las dos oraciones que dan inicio a la novela testimonial *Miguel Mármol*:

¿Qué si todo lo que viví ya estaba escrito antes de mi destino? Esa es pregunta de literato y me hace pensar en aquella canción que habla de “lo que pudo haber sido y no fue”.⁷⁵

A pesar de que unas páginas antes, Dalton haya declarado que “mis intenciones [...] son eminentemente políticas”, su vocación de poeta, comprometido con el hecho-de-escribir, traiciona “los objetivos concretos que persig[ue] al llevar el testimonio de Mármol hasta su publicación”.⁷⁶ A todo lo largo de la novela se crea una tensión entre la intención declarada por no “novelar el testimonio” y un deseo vedado por poetizarlo. ¿Acaso la pregunta que inicia el interrogatorio del testimoniante, no intenta conducir el cauce del realismo novelesco por una melancólica ruta de índole poética-literaria? Precisamente, es eso lo que reconoce Miguel Mármol al citarle la copla de una canción, la cual resulta ser una paráfrasis del verso dariano.

74 R. Darío, ¿1903?: 166; 1977: 91.

75 R. Dalton, 1982: 37.

76 R. Dalton, 1982: 31-33.

De tal suerte, aquello que críticos latino-anglo-americanos consideran como uno de los ejemplos más depurados del testimonio, asienta su punto de arranque en una preocupación semejante a la del esteticismo modernista dariano. La supuesta “post-literatura” recibe su empuje de la añoranza poética por lo que no pudo ser. La novela testimonial es tanto confesión o declaración jurada de un estado de cosa en el mundo, así como proyecto poético posmoderno: “anti-analogía”.⁷⁷ Por lo demás, casi nunca se evalúa el triple desfase que ese testimonio –tan fiel a los hechos– efectúa desde la distancia temporal (1932, entrevista en 1966 y novela en 1972), espacial en el exilio (El Salvador-Praga) y étnica-lingüística (Izalco náhuat-Urbana castellana coloquial). Por este triple exilio, no solo uno de los mejores logros del testimonio atestigua la distancia de casi medio siglo y la exclusión de la lengua materna. También certifica de los seis años necesarios para transformar las escuetas notas de la entrevista (1966) en el prestigio editorial de una “novela verdad” (1972).⁷⁸

Por su parte, la autobiografía póstuma de Roque Dalton comienza con tres epígrafes, el tercero de los cuales pertenece a su compañero de generación Roberto Armijo (1937-1997). En esta última cita se establece lo siguiente:

la patria me duele dentro de mí y me sufre Porque así soy Tal vez sería otro [...] Pero confundido de mí encuentro que no soy lo que pude ser si hubiese nacido en un momento de mayor felicidad de dicha suprema cuando lloviera menos de lo que llueve ahora sobre San Salvador [...] No soy lo que pude ser.⁷⁹

Esa novela de aprendizaje, la cual narra la manera en que un grupo de jóvenes adquirió el oficio de escritor, estipula como uno de sus objetivos, explícito ahora, mostrar un momento de transformación o, mejor aún, de conversión del aprendiz del poeta en otro, en literato profesional (nótese la

77 Dejamos para otra ocasión desarrollar una tercera línea melódica de la novela testimonial (véase: *Del dictado*, 2007). Se trata de la importancia del “azar objetivo”, una de las nociones claves del surrealismo. Dicho concepto se halla presente tanto en el encuentro “fortuito” entre el testimoniante, Miguel Mármol, y el escritor, Roque Dalton, en un lujoso restaurante de Praga, así como en los innumerables sucesos inverosímiles (apariciones de Santos, de la Cihuanaba, del náhuatl de Quetzalcóatl, el venado, sueños premonitorios, etc.), gracias a los cuales Mármol pudo prolongar su vida por largos años. La consciencia que Dalton poseía sobre la necesidad de aplicar el surrealismo a la renovación del canon nacional se vuelve patente en *Pobrecito poeta que era yo...* (1982a: 129), al declarar que “los grandes idiotas salvadoreños [...] jamás leerán a los surrealistas porque Stalin dijo quién sabe qué”. Igualmente, sucede con la recreación cristo-marxista de Anastasio Aquino cuyos conceptos materialistas elementales remiten al catolicismo de Dalton: sacrificio de Cristo, Martirio, Resurrección, Esperanza, Hostia, etc. (véase: *La ventana en el rostro*, 1962: 76-87).

78 Véase: R. Lara-Martínez, *Del dictado*, 2007.

79 R. Dalton, 1982a: 9.



ausencia de todo personaje femenino principal). Este propósito es el que el título tardío pone en evidencia, proveniente de la quinta parte del largo poema *Vida, pasión y muerte del anti-hombre (1936)* (1978) de Pedro Geoffroy Rivas (1908-1979):

Vivíamos sobre una base falsa
[...]
Ah mi vida de antes sin mayor objeto
que cantar [...]
Ah mis 25 años tirados a la calle
Pobrecito poeta que era yo, burgués y bueno.⁸⁰

Preocupados por mantener la imagen de un poeta irremisiblemente comprometido con el foquismo guerrillero, esto es por asegurar la completa conversión de quien “lleg[ó] a la revolución por la vía de la poesía”, casi ningún crítico se atreve a considerar, aún ahora, que esa obra es también producto de una “cicatriz”. Por ello entendemos el hecho de que “los largos años en el colegio jesuita, el desarrollo de mi primera juventud en el seno de la chata burguesía salvadoreña [...] han dejado en mí sus marcas, las cicatrices que aún ahora duelen”.⁸¹ La sinceridad de Roque Dalton la enmascara el uso político-ideológico, de quienes se dedican a rentabilizar su capital poético, a ambos costados del Río Grande.

Precisamente, una de esas señales imborrables es la reiterada interrogante del Dalton adulto, quien, a pesar de escribir desde los “horizontes ideológicos y organizacionales del sectarismo marxista-leninista” –tal como lo supone John Beverley (1985: 305)– sigue subrepticamente añorando “lo que pudo ser”, o bien, “lo que yo hubiera sido”, de no haber militado en la guerrilla, a saber: un escritor o académico de izquierda semejante a sus comentaristas actuales.

El irritante silencio de “los académicos y afines”, con respecto a la melancolía de Roque Dalton, parece provenir de una antigua aversión por “los mensajeros que al alma le llegan desde su pasado”. Así solía llamarlos el poeta español, Pedro Salinas (1891-1951), uno de los preferidos de Julio Cortázar, quien introdujo *Poesía* (1971). En el ahora clásico libro *La poesía de Rubén Darío* (1948), Salinas comenta cuanta “indignación” habían

80 R. Dalton, 1982a: 9.

81 R. Dalton, 1963: 13.

despertado los versos del “Nocturno” de Darío. ¿Acaso no será esa añeja antipatía por la liberación nocturna del recuerdo, aquello que provoca la reticencia de toda reseña crítica frente a la añoranza del poeta? Empero, es innegable que a R. D. “le duele el tiempo”.

Esa triste mirada hacia un pretérito, ya no abolido sino inexistente, proviene de una verdadera melancolía. Se trata, en un sentido psicoanalítico, de un “trabajo de duelo”. La función de la escritura consiste en “atenuar el sufrimiento provocado por la defunción de” una persona u objeto “amado”.⁸² En el caso de Dalton, la añoranza emana de la pérdida de su más noble y magno amor: *El Salvador*, en otras palabras, del exilio. ¿Acaso a la par de los expresos objetivos políticos por recobrar el testimonio de Miguel Mármol, no se encuentra el no menos manifiesto deseo de recuperar “el espacio-tiempo histórico, intelectual y sentimental [...] cuya calidad de impactarme había estado durmiendo un pesado sueño invernal durante el último año” (27)? Dalton logra “sent[irse] transportado a[l] país” (27).

Además de aportar una prueba documental sobre el período heroico de formación del Partido Comunista Salvadoreño y de los Sindicatos obreros en la ciudad –sin manifiestos náhuat, por supuesto– Roque Dalton obtiene la grata satisfacción de disimular toda falta de interés por el mundo cotidiano checo, gracias a una restitución simbólico-escritural del objeto amado ausente, *El Salvador*. Mientras uno de los papeles de la novela testimonial queda definido en tanto elaboración psíquica, la cual intenta “controlar el libre flujo de excitaciones” producidas por el “fortuito” encuentro con Mármol, la autobiografía anhela eliminar las “impresiones traumáticas”, las indelebles “cicatrices” del pasado. Roque Dalton García: un poeta en el exilio, “corroído por la pasión” del terruño y por el deseo de haber sido otro...

X. Conclusión

Hacia la escritura original de este ensayo (1996), es cierto que un proceso de democratización sella el fin de la guerra en nuestro país. Por primera vez, la palabra parecía primar por encima de la imposición violenta. Se abren espacios de renovación política y cultural. A pesar de los obstáculos que ofrece el retraso económico, la pobreza, juzgamos que una apertura se perfila en el ambiente salvadoreño.

82 Laplanche y Pontalis, 1973: 485-486.



Sin embargo, no debemos olvidar que el transcurso de la guerra propicia un éxodo. La configuración actual de varias poblaciones, rurales incluso, la conforma esa migración constante. Lo que en la actualidad entendemos por identidad salvadoreña es subsidiaria del surgimiento de una diáspora. Si bien el apoyo económico proveniente sobre todo de los EE. UU. se reconoce en el plano de lo económico, es menester a la vez indagar la contribución del exilio en el carácter históricamente determinado de lo que entendemos por identidad.⁸³

En verdad, a la posición oficial que se niega a reflexionar en torno a la índole cambiante de lo salvadoreño, debemos oponer el diálogo, el acontecer de la historia. Allí donde Concultura afirma la tautología, “lo nuestro es lo nuestro”, esto es, la insularidad y el soliloquio, nos hemos propuesto desarrollar un concepto más dinámico de la identidad.⁸⁴ ¿Acaso “lo propio” no se define en contraposición, en el diálogo con “lo ajeno”? Desde el instante en que, a través de ese anuncio publicitario, se niega alienar la identidad salvadoreña en su imagen invertida en el espejo, en la diferencia, Concultura reconoce la imposibilidad de forjarse una comprensión global de la totalidad que conforma el legado artístico-cultural del país. Luego, en el 2000, los cinco años que pasaron desde la escritura del presente artículo, no desmiente nuestra percepción original sobre la política de la cultura oficial. A la hora de la globalización, Concultura sigue enfrascada en una visión polarizada de la cultura salvadoreña: o bien privilegia lo folclórico, una versión citadina del pasado premoderno y de lo campesino o, por lo contrario, exalta lo clásico y una versión elitista de “lo nuestro”. Lo único que hace falta en esa versión dual de “lo salvadoreño” es, precisamente, el desarrollo de una cultura moderna y urbana, una visión más dinámica y cambiante de lo que hacemos.

Hacia finales del siglo XX, el mayor logro editorial lo confirma la publicación de la “Biblioteca Básica de Literatura Salvadoreña”. Esta serie de

83 En un sentido psicoanalítico, entendemos por *id*-entidad el *id* (= el ello; el inconsciente) de la entidad. Se trata del movimiento que explica que “todo aquello que es consciente fue inicialmente inconsciente”, separado de la entidad (Yo) por la barrera de la represión (Laplanche, 1976: 136). En este sentido, nuestra reflexión sobre la *id*-entidad literaria salvadoreña saca a relucir al otro (Tú), agazapado, reprimido al interior mismo de nos-Otros. Entre esas temáticas tabúes pueden mencionarse las dos siguientes: asimilación del náhuatl al náhuatl y del ch’ortí’ y poqomam al maya-yucateco, así como silencio del lenca, desde el siglo XIX. Así lo demuestra la falta de manifiestos en lenguas indígenas para todas las revueltas que la historia social detalla hasta 1932, sin voz directa del agente histórico. Esta omisión la reitera la dimensión política de la sexualidad que –según la antigua noción de derecho de pernada– revela una amplia esfera de poder ligada a la triple distinción de clase, etnia y género. Según se dijo, el testimonio de la preñez y su fallo tiende a acallar la opinión masculina.

84 *Tendencias*, N.º 44, septiembre 1995: 1.

libros certifica cómo, desde su fundación, el país rechaza la existencia de las lenguas indígenas de su legado mito-poético nacional. Durante todo el siglo XX, las mejores investigaciones sobre el náhuatl –en la denegación de todo el oriente salvadoreño, al igual que lo ch’ortí’ y poqomam en el occidente– la realizan extranjeros: Leonhard Schultze-Jena (1930-1935), Lyle Campbell (1975-1985) y Alan King (1995-2000). Por un castellano-centrismo más arraigado que el español, durante un siglo de literatura salvadoreña –de 1880-90, Ley de Extinción de Ejidos hasta la “Biblioteca Básica de la Literatura Salvadoreña”– las lenguas indígenas perviven en el destierro de su propia tierra. Incluso, hacia la segunda década del siglo XXI, la mayoría de los departamentos de filosofía no incorporan un estudio sistemático de la historia, la lingüística y las filosofías mesoamericanas. De nuevo, el contraste con los estudios mexicanos no podría ser más flagrante. A la existencia de una “filosofía náhuatl” de Miguel León-Portilla en 1956, se contraponen la ausencia de una filosofía lenca en El Salvador de 2022.⁸⁵ Si esta falta se juzga irrelevante para el desarrollo de un nuevo paradigma descolonizador, la paradoja denuncia el silencio y el olvido para una presunta ruptura que propone una continuidad. Persiste una entidad académica descolonizadora sin un diálogo directo con la comunidad colonizada, exiliada de su recinto. Hasta el 2022 no se publica una antología mínima de las mito-poéticas en las diversas lenguas originarias de El Salvador, ya que la esfera literaria y los estudios culturales las juzgan irrelevantes para su ámbito académico. Tampoco extraña que la investigación de la lengua coloquial salvadoreña –en su riqueza poética de adivinanzas, bombas, refranes, metáforas, etc.– no reciba una atención académica desde los trabajos clásicos de María de Baratta (1952). A lo sumo, los estudios culturales reconocen la importancia del habla popular gracias a la recitación sin cita que efectúa Roque Dalton en *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (1974), sin admitir los archivos originales.⁸⁶ Como de la rosa, del pueblo

85 Véase también el trabajo de Alfredo López-Austin, *Cuerpo humano e ideología* (1980), el cual demuestra que el “cuerpo humano” no solo ofrece una entidad anatómica universal. En cambio, sirve de sustento a la expresión de conceptos abstractos, es decir, de una filosofía propia, tal cual el náhuatl y náhuatl “macuil”, “cinco, mano-agarrar/tener-pasivo” o base aritmética, cuyo traslado al francés “maintenant, manteniendo” lo desvía hacia el “ahora”, unidad temporal presente.

86 R. Lara-Martínez, *Baratta inspira a Dalton*, 2021. Sin cita, Dalton recita los textos náhuatl y las bombas populares que recopila Baratta. El avance de la crítica literaria a los estudios culturales suplanta el archivo histórico por las teorías contemporáneas a la moda. Sin historiografía, la más obvia idea de la historia la señala el título mismo del libro –el “Pulgarcito de América–. Dalton le atribuye a la chilena Gabriela Mistral el ensayo que Julio Enrique Ávila publica en *Cypactly. Revista de Variedades* (N.º 140, agosto 25 de 1939). Las varias reproducciones de esta reseña nacionalista en libros anteriores sobre la literatura salvadoreña indica el reconocimiento pasado que debe olvidarse en nombre de las nuevas teorías.



siempre permanece el nombre de quién lo representante, cuya mayor paradoja, incómodamente, la declara el nombre de quiénes lo eliminaron y el del gobierno de quiénes autorizaron la publicación de su poesía.

En 2022, el Estado aún carece de instituciones consulares para promover el intercambio entre el interior y la diáspora diseminada por el mundo, ante todo en EE. UU. Igualmente, hoy que la izquierda se desmorona sin un legado literario firme –salvo el de Dalton en su conmemoración sinódica cada mes de mayo– no extraña que el compromiso político se proyecte hacia el rescate de las figuras célebres reseñadas en este ensayo y otras personalidades semejantes. En un nuevo proyecto rulfano –búsqueda del Padre difunto– hacia ellas se proyecta el alcance de una utopía imposible. De esta manera, el concepto de re-revolución adquiere su sentido original, el cual no implica un cambio radical, sino el eterno retorno de lo mismo. Durante este giro de los astros letrados, la interrogante cuestiona cuál ideario mito-poético reciclaremos para legitimar nuestro proyecto político y académico en boga. Según nuevas amalgamas, las profecías literarias vaticinan lo siguiente: descolonización nacional sin lenguas ni filosofías indígenas (Gavidia), neo-vitalismo cristianizado (Masferrer), revitalización del náhuatl con el oriente y el lenca en el olvido (nacionalismo uniformizado), retorno teosófico de las religiones orientales (Salarrué), acoso sexual, proto/neo-feminismo (Lars) y nuevas oleadas migratorias ante la falta de libertad femenina (Rodríguez Ruiz), ya que los hombres dictaminan con certeza jurídica y científica los problemas ginecológicos⁸⁷, suicidios re-fundacionales (Miranda Ruano y Espino), cristo-marxismo, nuevas exclusiones y asesinatos revolucionarios (Dalton), etc. Quedan pendientes las nuevas corrientes desde las hablas populares regionales hasta las mujeres y maras encarceladas sin voz, es decir, los nuevos testimonios. Absorbida por el mundo virtual, la presencia se reviste de imágenes que sustituyen la palabra, como la palabra reviste lo real. La conmemoración de los noventa años de los eventos del mes de enero de 1932 reconfirma esta virtualidad de las ciencias sociales, ya que no exigen escuchar la episteme náhuatl del levantamiento indígena, ni reclaman recopilar la primera antología artística de ese año para recrear la percepción ciudadana de los hechos.

87 Véase: “Opinión” de laprensagrafica.sv y diario.elmundo.sv, junio-septiembre de 2022, donde obviamente a los hombres les corresponde dictaminar la legalidad del aborto.

Nuestro concepto de “la salvadoreñidad” parte de una concepción lingüística dialógica. Hablar es decir Yo, asumir de lleno una subjetividad ineludible. Empero, este carácter subjetivo de la consciencia humana presupone que frente a ese sujeto (Yo), que afirma su identidad en el habla, se halla contrapuesto un Tú, quien relativiza, ancla en la historia, el lugar de esa primera persona. No hay una esencia de lo salvadoreño; lo que existe son posiciones relativas, de uno o más “Yo-colectivo(s)” –de grupos sociales, las más de las veces contrapuestos– que definen su sitio histórico, a partir del lugar del otro. Es el diálogo, la polémica con el Tú lo que le otorga la plenitud a ese Yo.

Manteniendo esa actitud dialógica, hemos rastreado la manera en que la posición del otro, del Tú o, en otros términos, del exilio, se halla omnipresente a través del desarrollo de las letras en el país. La mancha de la alteridad –de lo que llamaremos el otro inscrito en el nos-Otros– demarca el principio dinámico que le otorga a la literatura salvadoreña la integridad de su cuerpo de conocimientos poéticos. Por ello, el diálogo con la oposición no solo debe exigirse en el ámbito de la política. También establece un axioma fundacional de las ciencias humanas, sociales y naturales, las cuales no pueden existir sin abrirle un espacio editorial y un debate directo a la enemistad (Tú) que critican sin cese.

Indagar el sitio cambiante de inscripción de ese Tú, lo juzgamos tanto más oportuno cuanto que una quinta o cuarta parte de la población salvadoreña, “de lo nuestro”, observa hoy día el país desde un territorio ajeno. Esta diáspora habrá de reinventar el legado artístico salvadoreño y renovarlo, desde una visión otra (exilio) que la de aquellos que han permanecido al interior del país.

Además, si tal como establecimos al inicio, la escritura brota del tachón, de la ausencia, lo que entenderemos por literatura revolucionaria debería levantarse por encima de los escombros mismos de la idea de revolución. Quizás así incorporaremos a nuestra tradición artística un pensamiento semejante al de Sade. “El conocimiento que da acceso al ‘arte de escribir la novela’ no ‘se adquiere sino por medio de la infelicidad y de los viajes’, [del exilio]”.⁸⁸ De arraigar el psicoanálisis en la región mesoamericana, reclamaría para sí la etimología más difundida de México o Mê(tz)-xî(-

88 M. de Certeau, 1975: 321-322.



c)-co, a saber: “en el lugar (-co) del ombligo (xîctli) de la Luna (Mêtztlí)”, donde la Luna nombra el mes y la menstruación. El exilio comienza con una hendidura o circuncisión original “en el lugar (-c) de las siete (chicôme) cuevas (oztôtl) (Chicômochtôc)” que hospeda la energía psíquica. Ahí, sangrienta, la cesura natal le tatúa el Nombre-de-la-Madre al ser humano, lo desnuda de la placenta o ropaje natural, hasta declararle que no hay otra tierra prometida sino la cueva del origen.⁸⁹

El cataclismo natal es de tal dimensión que en el náhuatl salvadoreño las nociones de “parir” y “hacer erupción” las expresa el mismo verbo “pu-ni(a)”. Acaso, el vestido natural del recién nacido –la placenta (cihuâiyelli, “mujer-olor/mancha” en náhuatl) rojiza– no solo evoca la sangre bélica del combate por venir durante el exilio terrenal, fuere de la Matria. También exhibe un vínculo directo con la piedra incandescente, la lava, que viste la roca porosa en su origen, hasta que la circuncisión original despoja al recién nacido de su ropaje para que olvide el cráter del principio vital.

Figura 5. En el escudo que se hinchó de una masa... vio el día llamando a la guerra (Primeros memoriales, 276r), es decir, envuelto de la placenta roja como la sangre y la lava, atado a la Matria, inicia la vida misma.



Fuente: Códice Zouche-Nuttall, p. 28, British Museum, ADD.MSS 36671 (famsi.org).

89 La consciencia más lúcida de esta marca indeleble la expresa Rodríguez Ruiz. En la soledad migratoria de la montaña, La Loncha “rasgó con movimiento febril el cordón... limpió cuidadosamente con su vestido el cuerpecito” (1986: 184). Jaraguá vivió desnudo hasta el día en el cual asumió su madurez y se vistió de hombre para volverse campisto.

Referencias bibliográficas

- Ambrogi, Arturo. *El jetón*. San Salvador: Ministerio de Educación, 1961.
- Baratta, María de. *Cuzcatlán típico*. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1952.
- Beverley, John. *Literature and Politics in the Central American Revolutions*. Austin: U. of Texas. P., 1985:
- Bianco, José. *La pérdida del reino*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004 (1978).
- Campbell, Lyle. *The Pipil Language of El Salvador*. Berlin: New York; Amsterdam: Mouton Publisher, 1985.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1963/1991.
- Curtius, Ernest R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton, N. J.: Princeton, U. P., 1973.
- Cypactly. Revista de variedades*. San Salvador, 1938-1940.
- Chartterjee, Partha. *Pensamiento nacionalista y mundo colonial*. London: Zed Books, 1986.
- Ching, Eric. *In search of the party*. The Americas, Vol. 55, Issue 2, october 1998: 204-239. Cambridge U. P., 2011: <https://www.cambridge.org/core/journals/americas/article/in-search-of-the-party-the-communist-party-the-comintern-and-the-peasant-rebellion-of-1932-in-el-salvador/615B58195201C855F08807DB851AB74B>.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905). Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Dalton, Roque. *La ventana en el rostro*. México: Ediciones de Andrea, 1961.
- _____. *Miguel Mármol. Los sucesos de 1932 en El Salvador* (1982). San José, CR: EDUCA, 1972.
- _____. *Las historias prohibidas del Pulgarcito*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1974.
- _____. *Pobrecito poeta que era yo...* San José, CR: EDUCA, 1982a.
- De Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.



Escobar Velado, Oswaldo. *Patria exacta y otros poemas*. San Salvador: UCA-Editores, 1978.

El Mundo. <https://diario.elmundo.sv>. Mayo de 2022.

Espino, Alfredo. *Jicaras tristes*. San Salvador: Universidad de El Salvador, 1936. Prólogo de Francisco Escobar en Espino, *Jicaras tristes*, 1989.

Espino, Miguel Ángel. *Mitología de Cuscatlán*. San Salvador: UCA-Editores, 1976.

_____. *Trenes*. San Salvador: Ministerio de Educación, 1940/1962/1976.

_____. *Hombres contra la muerte*. San Salvador: Tipografía Nacional, 1942. México: Editorial Costa-Amic, 1947.

Excélsior: Revista Semanal Ilustrada, 1929.

Freud, Sigmund. *Moses and Monotheism*. Great Britain: The Hogarth P, 1939. <https://ia800500.us.archive.org/15/items/mosesandmonothei032233mbp/mosesandmonothei032233mbp.pdf>

Gallegos Valdés, Luis. *Panorama de la literatura salvadoreña*. San Salvador: UCA-Editores, 1981.

Gavidia, Francisco. *Cuentos y narraciones*. San Salvador: UCA-Editores, 1986. Edición original: <http://www.redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/2611/1/cuentos%20y%20narraciones.pdf>.

Geoffroy Rivas, Pedro. *Los nietos del jaguar*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1977.

_____. *Vida, pasión y muerte del anti-hombre (1936)*. San Salvador: Ministerio de Educación, 1978.

González y Contreras, Gilberto. *Ausencia pura*. México, D. F.: Editorial Costa-Amic, 1946.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

King, Alan R. *Gramática elemental del náhuatl de Izalco*. San Salvador: Amatzin, 2004.

_____. *Tumumachtikan*. Amatzin, 2011. <https://fdocuments.ec/document/timumachtikan-by-alan-king.html>.

Laplanche, Jean and Jean-Bertrand Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. U. K.: Routledge, 1976. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France, 1973.

La Prensa Gráfica. <https://www.laprensagrafica.com>. Mayo de 2022.

Lara Martínez, Rafael. *Del dictado. Miguel Mármol, Roque Dalton y 1932, del cuaderno (1966) a la “novela-verdad” (1972)*. San Salvador: Editorial de la Universidad Don Bosco, 2007.

_____. *Baratta inspira a Dalton*. contrapunto.com.sv. 2021.

_____. Interludio roquero cristiano. contrapunto.com.sv. 2021.

_____. El concepto de -Kuhkul. En: *El legado narrativo náhuat de Lyle Campbell*, San Salvador: Editorial de la Universidad Don Bosco, 2019.

_____. (Pre)historia como vivencia. En: *El legado narrativo náhuat de Lyle Campbell*, San Salvador: Editorial de la Universidad Don Bosco, 2019.

La República. *Suplemento del Diario Oficial*, 1933.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Gallimard, 1966.

Lars, Claudia. *Estrellas en el pozo*. En: *Obras escogidas*, San Salvador: Editorial Universitaria, 1973.

_____. *Tierra de infancia*. San Salvador: UCA-Editores. 1974/1987.

León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México, D. F.: UNAM, 1956.

López-Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología*. México, D. F.: UNAM, 1980.

López, Matilde Elena. «Oswaldo Escobar Velado y la generación del 44». *La Universidad*, No. 5, octubre de 1967: 95-110.

López Bernal, Carlos Gregorio. “Lecturas desde la derecha y la izquierda sobre el levantamiento de 1932”. En: Erick Ching (Ed.), *Las masas, la matanza y el martinato en El Salvador*, San Salvador: UCA-Editores, 2004: 187-220.

Lindo, Hugo. *Exigüidad de la novela salvadoreña*. San Salvador: Cultura, no. 18, enero/junio de 1960: 7-19.



- _____. *Guaro y champaña*. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1961.
- Masferrer, Alberto. *Obras escogidas*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1971.
- Miranda Ruano, Francisco. *Las voces del terruño*. San Salvador: Imprenta La República, 1929.
- Palomo, Tomás. *Arte salvadoreño. Cronología de las artes visuales de El Salvador. Tomo I: 1821-1949*. San Salvador: Museo de Arte (Marte), 2017.
- Ramírez, Sergio. *Balcanes y volcanes*. Biblioteca Virtual Cervantes, 2015. Edición original: 1975.
- Rodríguez Ruiz, José Napoleón. *Jaraguá (1940)*. San Salvador: UCA-Editores, 1986.
- Salarrué. *Cuentos de cipotes*. San Salvador: Nosotros, 1945. Se anota que las ilustraciones originales quedaron en el olvido de la memoria.
- . *Obras escogidas*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1969-1970.
- . *Catleya luna (novela)*. San Salvador: Ministerio de Educación, 1974.
- . *Narrativa completa. Tomo I*. San Salvador: Dirección de publicaciones e Impresos, 1999. Ricardo Roque Baldovinos, “Prólogo, compilación y notas”.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948.
- Schultze-Jena, Leonhard. *Mythen in der Mutterspache der Pipil von Izalco in El Salvador. INDIANA, vol. II*. Jena: Gustav Fischer, 1935. Traducción e interpretación de Rafael Lara-Martínez, Universidad Don Bosco, 2008.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Tendencias*, N.º 44, septiembre 1995.
- Toruño, Juan Felipe. “Actividades literarias en el año de 1932”. *Revista de El Ateneo de El Salvador*, Año XX, N.º 145, 1932: 101-106.



**Pastor Bedolla
Villaseñor**

*Universidades para el
Bienestar Benito Juárez García
México*

Voces inocentes: violencia y realidad histórica en El Salvador

*Voces inocentes: violence and
historical reality at El Salvador*

RESUMEN

El artículo analiza cualitativamente la relación entre infancia y violencia en el contexto de la guerra civil en El Salvador (1980-1992). La reflexión es vehiculada por el examen de la película *Voces inocentes* (2004), como una obra socialmente producida y como una representación de la realidad histórica de índole prospectiva. El trabajo destaca el mérito del filme al visibilizar y denunciar la responsabilidad de los sustentadores primarios de la violencia –aún hoy impune– hacia la infancia salvadoreña, cuyas secuelas psicosociales constituyeron, a la postre, un entorno sociohistórico centroamericano signado por una debacle humanitaria que comenzó hace cuatro décadas, en un tránsito infausto “de la locura a la esperanza”. Para ello, he empleado el marco teórico conceptual sobre la violencia desarrollado por el jesuita vasco-salvadoreño, Ignacio Ellacuría, según el cual, las violencias resultantes solo pueden ser valoradas a partir de la crítica inicial a la violencia originaria de carácter estructural.

Palabras clave: violencia, infancia, guerra civil, El Salvador, *Voces inocentes*.

ABSTRACT

The article makes a review of a qualitative nature around the relationship between the childhood and the violence in the context of the civil war in El Salvador (1980-1992). The thought is instrumented by the exam of the *Voces inocentes* (2004) movie, which is conceived as a social production and as a representation of historical reality based on a prospective nature. This work emphasizes the film's merit in its interest to make visible and denounce the responsibility of the primal supporters of the violence –currently unpunished– towards the Salvadorian childhood, whose psychosocial sequels established a Central American socio-historical environment configured by a humanitarian crisis started four decades ago at an unlucky ride “from the madness to hope”. This work uses the conceptual theoretical framework around the violence, developed by the Basque-Salvadorian Jesuit, Ignacio Ellacuría. Which conceived that the resulting violence can be assessed only from the initial criticism of the original violence of structural character.

Keywords: Violence, Childhood, Civil war, El Salvador, *Voces inocentes*.

Y aun algunos se ahogaron en el agua más profunda.
Los pequeñitos son llevados a cuestras. El llanto es general. Pero
algunos van alegres, van divirtiéndose, al ir entrelazados en el camino.
Miguel León Portilla.
Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista (1959).

I. Introducción

A decir de Eric Hobsbawm, el siglo XX fue el más mortífero en la historia por “la envergadura, la frecuencia y duración de los conflictos bélicos” que asolaron sin interrupción, y por “las catástrofes humanas, sin parangón posible, [que causaron] desde las mayores hambrunas de la historia hasta el genocidio sistemático”.¹ Desde la primera mitad del siglo, en El Salvador fue ahondado un proceso creciente de confrontación sociopolítica y económica, correspondiente al desenvolvimiento de las contradicciones histórico-dialécticas del capitalismo en Centroamérica.² De tal modo que

1 Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX* (Buenos Aires: Crítica Mondadori - Grijalbo, 1998), 22.

2 El acontecimiento libertario paradigmático sucedió en 1932, cuando entre las mayorías populares fulguró –fugaz y trascendientemente a la vez–, el arrojado de hombres como el comunista Agustín Farabundo Martí, y el cacique indígena José Feliciano Ama. Véase: Víctor Hugo Acuña Ortega, ed., *Historia General de Centroamérica* (vol. IV. VI vols., San José: FLACSO, 1994).

hacia mediados de los años setenta, la polarización y la tensión política fueron *in crescendo* insosteniblemente, hasta conducir al país a la inexorable antesala del estallido social.

Grosso modo, los actores políticos en pugna constituían grupos diferenciados por intereses de clase que, sin embargo, estaban lejos de ser homogéneos y unívocos. Entre las fuerzas que propugnaban por el mantenimiento del *statu quo* se desarrolló la agudización del progresivo contubernio de la compleja oligarquía cafetalera con una élite política corrupta, la Fuerza Armada de El Salvador (FAES) y el gobierno estadounidense –primero de James Earl [“Jimmy”] Carter Jr. y, luego, de Ronald Reagan–. A su vez, entre las fuerzas revolucionarias se apostaron el clero católico liberacionista, las organizaciones político-populares y las político-militares que –aunque de manera disímil–, paulatinamente concedieron legitimidad de índole histórica al desarrollo de la violencia armada, como método de resistencia y combate a las formas bélicas de confrontación a las causas populares.

Fue así como “[e]ntre los años de 1980 y 1991 [la nación] estuvo sumida en una guerra que hundió a la sociedad salvadoreña en la violencia, le dejó millares y millares de muertos, y la marcó con formas delincuenciales de espanto”.³ De acuerdo con los cálculos realizados por el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), se estimaba que –hasta 1986– habían muerto más de 60 000 civiles, y habían sido abandonados 90 000 hogares, con lo cual se dejó a más de 500 000 personas sin techo. Entre quienes constituían esta cifra, la mitad eran menores de 14 años y había un número indeterminado de huérfanos de guerra.⁴

El dolor y el padecimiento de la injusticia, sin embargo, no siempre pueden ser considerados cuantitativamente. Como suele suceder, la crueldad de la violencia hizo especial mella entre los sectores de la población más vulnerables por su condición social y etaria: ancianos, mujeres, bebés, niños y niñas pobres que habitaban las zonas de combate. “¿Por qué nos quieren matar si no hicimos nada?”, la reflexión en soliloquio de *Chava*, un inocente niño de 11 años, personaje principal de la película *Voces inocentes*⁵,

3 Comisión de la Verdad, *De la locura a la esperanza. La guerra de 12 años en El Salvador: Informe de la Comisión de la Verdad para El Salvador* (San Salvador: Organización de las Naciones Unidas, 1993), 1.

4 Agop K. Kayayan, *Infancia y guerra en El Salvador* (San Salvador: UNICEF, 1988), 4.

5 Luis Mandoki, dir., *Voces inocentes* (México - El Salvador: Fílmico, 20th Century Studios, 2004).



es sin duda una exclamación estrujante y, por desgracia, profundamente vigente en América Latina y en el mundo.

Los hechos de los que da cuenta la película dirigida por el cineasta Luis Mandoki son una interesante representación de la violencia en medio de la cual se desarrollaron innumerables sujetos históricos reales durante el siglo pasado. Ahora bien, como toda manifestación cultural, el filme es en sí mismo un discurso y, más aún, una representación del devenir histórico que está mediada por la subjetividad de quien la produce. En ese sentido, la obra cinematográfica posee un carácter representativo que denota e insinúa elementos en pantalla que la sitúan contextualmente y, con ello, la vinculan dialécticamente con el devenir histórico.

A casi veinte años del estreno de la película, el presente artículo constituye un ejercicio analítico sobre este discurso fílmico latinoamericano y su intersección con la realidad histórica salvadoreña, a partir del examen de los aportes de este para visibilizar y denunciar la violencia aún impune hacia la infancia durante la Guerra Civil en El Salvador. Para alcanzar el propósito de este artículo, he empleado el marco teórico conceptual sobre la violencia desarrollado por el jesuita vasco-salvadoreño –teólogo y filósofo de la liberación– Ignacio Ellacuría Beascoechea. Tal elección teórica responde al reconocimiento de la vigencia del pensamiento ellacuriano, como un corpus forjado al calor de la cruenta vida político-militar salvadoreña de la segunda mitad del siglo XX y, por tanto, sumamente pertinente para indicar las contraposiciones en el desarrollo de la violencia injusta.

A este tenor, entiendo por violencia el empleo deliberado de la fuerza física que posee un carácter natural de ambigüedad y solo cobra dimensión específica por el uso racional injusto que el ser humano hace de ella.⁶ La violencia tiene faces evidentes en lo corpóreo, pero posee un basamento soterrado y orientado hacia la dimensión social del hombre, en tanto que este es sujeto de determinadas relaciones económicas y sociopolíticas encarnadas en ciertas instituciones y estructuras.⁷

6 Ignacio Ellacuría, *Teología Política* (San Salvador: Secretariado Social Interdiocesano, 1973), 105.

7 De manera complementaria retomo el concepto de Adolfo Sánchez Vázquez en un sentido crítico, pues este pensador consideraba que las acciones violentas, como uso deliberado de la fuerza, en primera instancia son ejercidas sobre lo corpóreo y luego son orientadas al ser social y consciente. Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Filosofía de la praxis* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2003).

Este escrito es una propuesta metodológica cualitativa que parte del entrelace de tres ejes de análisis de las representaciones de la violencia política y de sus efectos en los niños salvadoreños en el filme: 1) la película en sí misma, 2) la concepción ellacuriana de la violencia y, 3) el impacto psicosocial de la violencia de la guerra en los infantes. El artículo ha sido desarrollado como un estudio sobre aquella realidad signada por la violencia, a cuya vesania concibo como matriz constituyente de un entorno socio-histórico que trascendió hasta la actualidad, en una especie de herencia de adversidad productora de interminables sufrimientos para los pueblos del Triángulo Norte de Centroamérica. El análisis aborda parte de la historia de la cual derivó la debacle humanitaria que comenzó hace cuatro décadas, en un tránsito infausto “de la locura a la esperanza”.⁸

II. Lo que cuenta *Voces inocentes* (2004)

El contexto y las temáticas

La narración filmica comienza con una breve explicación introductoria de nueve líneas escritas en letras blancas que, sobre un fondo negro, alertan al espectador sobre la versión del contexto en que se desarrollan los acontecimientos. La historia transcurre entre los años 1988 y 1989,⁹ aproximadamente, en un pequeño poblado al noreste del departamento de San Salvador. Cuscatancingo fue uno de los últimos reductos que separaban el avance de los campesinos guerrilleros aglutinados en el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN), hacia la capital del país, en su confrontación con la FAES, durante la recta final del conflicto armado.

Con este telón de fondo, los guionistas de la película emplean un vehículo notoriamente provocativo: a partir de una historia concreta, otorgar primacía a la voz y a la representación de la mirada de quienes padecieron los efectos más directos de la guerra, los niños salvadoreños.¹⁰ De tal modo, el filme aborda un conjunto de vivencias acontecidas durante la infancia del guionista centroamericano, Óscar Torres, como una muestra sensible y

8 La expresión “De la locura a la esperanza”, es parte del título del Informe de la Comisión de la Verdad para El Salvador. Véase: Comisión de la Verdad, *De la locura a la esperanza...*

9 Es posible deducir la fecha a partir de la crítica contextual. Entre los años de 1988 y 1989, el FMLN se encontraba en la antesala de su avance hacia San Salvador. Este ocurrió el 11 de noviembre de 1989, cuando el FMLN lanzó la “Ofensiva hasta el tope”, el ataque de mayor envergadura contra la FAES, como una medida para disputar el control de la capital del país y el posible triunfo armado de la guerra.

10 El guion final de la película fue resultado de la intervención y contribución del director Luis Mandoki al escrito por Óscar Torres. Véase: Francesc Relea, “La guerra, a través de la mirada de un niño” (*El País*, 1º de abril de 2005).



estéticamente bella –y un tanto romantizada– en torno a la dimensión bélica de la realidad histórica salvadoreña de los años ochenta.¹¹

La narrativa filmica arranca en sentido anacrónico dando paso inmediatamente después a un desarrollo diacrónico. Sugiere el destino cruel hacia el que se dirige un grupo de cuatro niños prisioneros que, escoltado por otros tantos soldados, camina rumbo a un desconocido cadalso. Después, la trama devela la forma en que esos niños llegan a tal situación, como producto de su intransigencia a ser arrollados como reclutas o víctimas mortales, bajo una guerra sostenida por el afán represivo de las fuerzas gubernamentales, y la resistencia de las organizaciones político-militares –por momentos obcecada– a tolerar la oclusión democrática, las constantes violaciones a los derechos humanos, la injusticia social y la desigualdad económica.

La voz de *Chava* –el protagonista–, acompaña al espectador a través del desarrollo de escenas colmadas de una particular mezcla entre melancolía y viveza. En este marco de difícil comprensión para una mente infantil, el niño es confrontado con los absurdos contrastes propios de la realidad histórica: la fiera abnegación de su madre trabajadora y el pueril abandono de su padre; la belleza catártica de los juegos infantiles y la muerte cruenta de personas cercanas; la dulzura del primer enamoramiento y el terror ante la posibilidad de pérdida o separación de los seres amados.

Entre las denotaciones narrativas de la película, hay algunas temáticas que vienen con prontitud a la vista del espectador: a) la vida de los niños en medio de los conflictos armados; b) la inoperancia de los sistemas educativos infantiles en un clima de guerra y c) la injusta realidad de los “niños-soldado”.¹² Pero hay también otros elementos presentes en la pantalla que no son tan fácilmente perceptibles, quizá porque son parte de un entramado más concreto. Estos son, por ejemplo: a) el trastrocamiento de los roles familiares; b) la necesidad imperiosa del trabajo infantil como medio de supervivencia familiar, o c) la cruel conversión del niño-víctima que –sin dejar de ser tal– se torna en niño-verdugo.

11 Cuando en el año 2004 fue estrenada la película, el guionista salvadoreño tenía 32 años.

12 Cfr: Enrique Martínez-Salanova Sánchez, “Voces inocentes. Niños sin escuela. Niños soldado”, El derecho a la educación, Portal de la educocomunicación, https://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/temas-vocesinocentes.htm#Los_niños (consultada 20 de septiembre de 2022).

La violencia en el filme

Según los realizadores, la crítica a la violencia mostrada en la pantalla por *Voces inocentes* no pretende con deliberación ser de carácter político, es más bien –dicen– el retrato de las vivencias de familias humildes padeciendo la guerra. En el año de estreno, el director Luis Mandoki reconoció la película como “una cinta sobre las relaciones humanas y sobre un niño que lucha no por vencer al enemigo, sino por mantener su infancia y agarrarse de su inocencia, cuando todo atenta en contra de ello”. Sin embargo, más allá de la intencionalidad declarada, la historia conlleva una crítica puntual subsumida en el afán por mostrar lo que sucede con la población civil cuando hay guerra: “[esta] no nos ayuda para resolver los problemas, aunque haya puntos de vista mejores o peores dentro de ella”.¹³

Entre los elementos mostrados en pantalla, subyace un andamiaje que otorga sentido a lo que aparenta ser solo caos y violencia intrínseca al ser humano. Existe una violencia *estructural y originaria* que “opera sobre la mayor parte de la población en términos de hambre, enfermedad, falta de trabajo, vivienda y educación, desigualdad clamorosa de oportunidades, etc.”.¹⁴ Esta es una violencia que consagra “la injusticia de las estructuras sociales, [y es] sancionada por un orden legal injusto y un orden cultural ideologizado”.¹⁵

Voces inocentes no es un filme que se regocije en mostrar la violencia descarnada de las violaciones, las golpizas inmisericordes, las torturas, las ejecuciones sumarias, etc.¹⁶ Y sin embargo es una obra que, valiéndose de los escenarios y los personajes representados, evoca –aun sin proponérselo– la omnipresencia de la violencia y el terror. Retrata la diáspora de un pueblo acorralado y despojado del derecho a disentir. La violencia *represiva* contra los movimientos populares que, como señalaba Ignacio Ellacuría, “aun antes de convertirse en movimientos armados, son perseguidos y aniquilados”.

13 La entrevista al director apareció en febrero, en el número 1423 del semanario *Proceso*. Véase: Redacción, ““Casas de cartón” o la vuelta de Luis Mandoki”, *Revista Proceso* (2004).

14 Ignacio Ellacuría, “Apuntes sobre la violencia en El Salvador” (*Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 13, Carpeta 30.3. San Salvador: Centro Monseñor Romero de la Compañía de Jesús, Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, 1983), 6.

15 Ignacio Ellacuría, “Trabajo no violento por la paz y violencia liberadora” (*Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 15, Carpeta 41. San Salvador: Centro Monseñor Romero de la Compañía de Jesús, Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, 1988), 2.

16 *Cfr.* Carlos Mario Pineda. Citado en: Martínez-Salanova Sánchez, “Voces inocentes. Niños sin escuela...”.



Durante el primer trienio del conflicto –sobre todo– y a lo largo de toda la década de los años ochenta, las fuerzas represivas –integradas tanto por la FAES como por los “*escuadrones de la muerte*”– determinaron que antes de atacar a la guerrilla misma era prioritario atacar capitalmente “a las poblaciones civiles que servían de apoyo logístico, emocional y estructural al movimiento guerrillero”.¹⁷ En la figura representativa de los militares, los guionistas evidencian el terrorismo de estado¹⁸ y el terrorismo de las clases dominantes –es decir– “un conjunto de acciones violentas contra personas indefensas con propósito de aterrorizarlas”.¹⁹

En la historia narrada, en Cuscatancingo no ocurren acontecimientos atroces hasta ese punto, aunque todo el tiempo parecen latentes. Las familias campesinas viven en hogares paupérrimos conformados por techos de lámina de zinc o de cartón, precarias paredes de madera, suelos de tierra apisonada, puertas y ventanas desvencijadas.²⁰ Los habitantes viven en medio del terror y sus consecuencias: las familias fracturadas, el cumplimiento de roles contra natura, el desasosiego por la violencia cruenta convertida en cotidianidad, la neurosis trocada en válvula de escape ante la adversidad indeseable... el pavor frente al reclutamiento forzoso.

El protagonista es un pequeño varón que –con casi 12 años– fue convertido en el “hombre de la casa” y la figura masculina proveedora, debido al abandono a la familia por parte del padre. “[A]hora yo era el hombre de la casa, [dice *Chava*] pero primero ¡tenía que ir a hacer pipí!”. Desde luego, en su nuevo rol familiar, el niño “decide” comenzar a trabajar para coadyuvar a la obtención del sustento, y posibilitar que *Kella* –su madre– pueda permanecer en el hogar y brindar un mayor cobijo emocional a los

17 Durante la década de los años ochenta, en El Salvador ocurrieron crímenes de lesa humanidad perpetrados por las estructuras de poder oligárquicas –enquistadas dentro y fuera del gobierno–. Bajo este amparo perverso ocurrieron las masacres de población civil, no combatiente, en el Río Sumpul (1980), El Mozote (1981), y El Calabozo (1982), que –respectivamente– arrebataron la vida a más de 300, 900 y 200 personas. Mario Zúñiga Núñez, “Heridas en la memoria: la guerra civil salvadoreña en el recuerdo de niñez de un pandillero”, *Historia Crítica* (2010): 80.

18 La referencia al estado-sistema aparece escrita sin mayúscula inicial, en atención al planteamiento del historiador y sociólogo inglés, Philip Abrams, según el cual, la llana identificación nominal del “Estado”, contribuye a la estrategia de desvanecimiento de este por medio de una estructura ideológica oculta de distorsión de la realidad de dominación. Véase: Philip Abrams, “Notas sobre la dificultad de estudiar al estado”, *Virajes. Revista de Antropología y Sociología* (2000): 79-98.

19 Ignacio Ellacuría consideraba en 1988 que “por lo menos cuarenta mil de los muertos en El Salvador entre 1980 y 1984 [eran] víctimas del terrorismo de estado y del terrorismo de clase, conectados entre sí por los escuadrones de la muerte”. Ignacio Ellacuría, “Trabajo no violento por la paz...”, 4.

20 Martínez-Salanova Sánchez, “Voces inocentes. Niños sin escuela...”.

tres hermanos. “Desde que mamá empezó a trabajar en casa, la guerra ya no se sentía tan grande”, exclama *Chava*.

En 1989, el UNICEF estimaba que –como reflejo de la profunda crisis política, económica, social y militar que enfrentaba el país– solo en el área urbano-marginal de San Salvador, había aproximadamente 200 000 “niños y jóvenes menores de 15 años desarrollando actividades de subempleo y, por las condiciones de [este], expuestos a situaciones de riesgo”. Las situaciones desencadenantes de este fenómeno eran recurrentes: familias con ausencia del padre o con insuficiencia del ingreso generado por la madre.²¹ Este es el caso de *Chava*.

El trauma psicosocial

“El niño es siempre la mayor víctima de los conflictos. La guerra viola y les roba su infancia”.²² En este proceso, la violencia bélica presenta a los infantes disyuntivas muy concretas. En el filme, *Chava* y sus amigos experimentan lo que el psicólogo de la liberación, Ignacio Martín-Baró, identificó como uno de los dilemas existenciales en los niños salvadoreños que vivían en el contexto de la guerra, la acción-huida:

Hay dos formas principales como los niños pueden involucrarse en una guerra: tomando parte activa en ella o siendo sus víctimas. No son excluyentes, ya que muchos niños caen como víctimas al tomar parte activa en las confrontaciones bélicas, o se incorporan a la lucha armada al sentirse víctimas de la guerra.²³

En consonancia con esto, la película muestra un abanico tripartito de arquetipos sobre cómo los niños salvadoreños experimentaron la ineludible exigencia circunstancial para su participación en la guerra. Los casos de tres personajes, amigos entre sí –*Antonio*, *Marcos* y *Chava*– ilustran la cuestión, correspondientemente, respecto al reclutamiento forzoso por la FAES, la elección “voluntaria” para unirse a la guerrilla, y la salida del país como estrategia de supervivencia.

Antonio ejemplifica el drama de los niños forzados a militar en la guerra. Cuando es arrebatado de entre los suyos por los soldados, para “defender a la Patria”, a la par de unas canicas, entre sus manos escapa una infancia que nunca volverá y será sustituida por una adultez precoz. La anonadación da

21 Miguel Á. Villegas, ed. *Retrato del niño en El Salvador* (San Salvador: UNICEF, 1989), 16.

22 Kayayan, *Infancia y guerra en El Salvador*, 6.

23 Ignacio Martín-Baró, “Guerra y trauma psicosocial del niño salvadoreño”, en *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*, ed. Ignacio Martín-Baró (San Salvador: UCA Editores, 1990), 38.



paso a un pavor que el adoctrinamiento borraré, sustituyéndolo por un odio inoculado hacia sus semejantes rebeldes. Cuando –avanzada la trama– *Antonio* se reencuentra con sus antiguos amigos, es evidente la transfiguración; reaparece ya no como un infante apabullado sino como un fatuo “niño-soldado” dispuesto a aniquilar por cualquier insignificancia.

Durante el conflicto, tanto el FMLN como la FAES reclutaron un número ingente de niños menores de 14 años. Desde luego, esta circunstancia atentaba contra los derechos humanos de la infancia, a pesar de los lineamientos de la Declaración sobre la Protección de la Mujer y el Niño, aprobada por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1974. Lo aberrante de estas experiencias es que los niños –decía Martín-Baró–, “se introducen demasiado en el ambiente de la violencia y la gran habilidad que aprenden es a matar con eficiencia”.²⁴ “La semana pasada emboscamos a un grupo de guerrilleros, ¡hijos de puta!, y yo fui el que los apresó con esta”, dice *Antonio*, orgulloso del fusil M16 que empuña.

Marcos, por su parte, es el personaje de un niño gordo y simpático que “elige” incorporarse al FMLN. Poco se sabe de él en el desarrollo de la historia, pero su caso cobra importancia, debido a que funge como catalizador para que sus amigos –entre ellos *Chava*– emprendan la acción de unirse a los guerrilleros. Aunque la historia no plantea un esquema maniqueo de enfrentamiento entre guerrilleros *buenos* y soldados *malos*, la decantación de los niños hacia el FMLN es –por demás– sugerente del juicio crítico realizado por los guionistas de la película, como un guiño abierto de simpatía hacia la facción insurgente.

Cabe señalar, no obstante, cómo la voluntariedad de la decisión infantil de unirse a las hostilidades bélicas ha sido cuestionada por diversos expertos. La duda está basada en el condicionamiento implicado en el hecho de que, en determinadas circunstancias adversas, “un niño puede percibir que no le queda otra alternativa que tomar partido y empuñar un arma en alguno de los bandos”.²⁵ Lo realmente importante, como se puede deducir, no es el grupo por el cual se decide el infante, sino el hecho oprobioso de que los niños se vean sometidos a tal disyunción.

24 Ignacio Martín-Baró, citado en Kayayan, *Infancia y guerra en El Salvador*, 8.

25 Felipe Gómez Isa, *La participación de los niños en los conflictos armados. El Protocolo Facultativo a la Convención de los Derechos del Niño* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2000), 20.

Chava, por último –luego de una fallida incorporación a la guerrilla–, ejemplifica la huida respecto a los lugares de confrontación, como método instintivo de supervivencia. El protagonista abandona su casa, inicialmente, como una respuesta proactiva ante la vesania misma de la guerra. El postrero razonamiento de *Chava* es básico, “si no hago algo, me van a acabar matando”. Luego, el niño deja su pueblo por una decisión más bien reactiva. Las razones profundas son por demás entendibles.

El guionista Óscar Torres ha reconocido abiertamente el trance psicológico por el cual atravesó siendo un niño: vivía una incertidumbre y pobreza apabullantes. No sabía “si al día siguiente iba a despertar o no”, ignoraba “qué encontraría al salir de la casa, tal vez a la familia muerta”. Lo angustiaban “las duras circunstancias de [su] mamá, quien crio sola a cuatro hijos, la desesperación de no poder salir por 72 horas porque había toque de queda y se [les] acababa la comida a las 48 horas”.²⁶

La circunstancia de abandonar el terruño contra la propia voluntad no solo es una de las muchas consecuencias de la descomposición social, sino que es una etapa dentro de la espiral de la violencia.²⁷ *Chava* representa un caso entre el millón de salvadoreños que –a la sazón– deambulaban dentro y fuera del país. En su momento, la mayoría de los refugiados en Estados Unidos no emigraron voluntariamente, sino tratando de salvar su vida y la de su familia, de la represión, la guerra y la inanición.²⁸ Por desgracia, la mera huida no suprimió las afectaciones en “los hijos de la guerra”, quienes pronto comprendieron que –para la gran mayoría de ellos– el infierno de la proscripción, la persecución, la injusticia, la pobreza, etc., era ya una sombra indeleble.

La rebeldía política

Como resultado de un escudriñamiento metódico de la realidad histórica salvadoreña, Ignacio Ellacuría consideraba que “no toda forma de fuerza física [...] es violencia estrictamente tal; por tanto, lo específico de la violencia no está en su apariencia de fuerza destructora y cruel”.²⁹ El rostro

26 Redacción, ““Casas de cartón” o la vuelta de Luis Mandoki”.

27 Cfr. Ignacio Ellacuría, “Seis tareas urgentes para 1985” (*Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 08, Carpeta 34. San Salvador: Centro Monseñor Romero de la Compañía de Jesús, Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, 1985), 11.

28 Adriane Aron, “Problemas psicológicos de los refugiados salvadoreños en California”, en *Psicología social de la guerra...*, 76.

29 Ellacuría, *Teología Política...*, 105.



más específico de la violencia es –en este sentido– “la injusticia forzada por el poderoso, sobre todo contra el grupo –y en su caso el pueblo entero– de los indefensos, de los oprimidos”.³⁰

Voces inocentes es una película donde “[e]l protagonista es el niño y con él su familia, no esa cruenta guerra”, cierto.³¹ Pero inevitablemente un filme sobre la guerra y su crueldad no puede prescindir de la crítica política, ni de los claroscuros propios de la oposición entre dominio y resistencia. La película contiene diálogos de evidente resonancia política. El hartazgo y la acérrima indignación social –patente en las emociones y las acciones de *Chava*, el *Tío Beto* y el *Cura*–, como interpretaciones éticas y praxis comprometidas con la transformación de la realidad, coinciden con “una resistencia a situaciones violentas, que lo son por contradecir la dignidad humana y oprimir la libertad”, es decir, son una forma de *violencia resultante, derivada de la violencia originaria*.³²

La violencia *espontánea* –consideraba el pensador jesuita–, es aquella que brota “cuando una persona o un grupo es injustamente violentado e injustamente impedido”. La violencia en *legítima defensa*, es el ejercicio legítimo mediante el cual “un individuo o un grupo repelen por la fuerza una agresión injusta”, haciendo en principio uso de su derecho. La violencia de la *no-violencia*, es el producto de aquellas acciones que, aunque desdeñan el uso de la fuerza y renuncian a la legítima defensa, “requieren un enorme coraje y a veces consiguen resultados prontos y efectivos”.³³

Conforme a un reconocimiento de esta realidad histórica, el filme aborda la confrontación ideológica que dio sustento al conflicto armado. Sugiere que las mayorías populares simpatizaban con los ideales de la lucha revolucionaria, pero detestaban las penurias acarreadas por una guerra que se caracterizó –entre otras cosas– por el irrespeto a las zonas civiles y el sometimiento de estas a un inmisericorde y azaroso fuego cruzado. “Mi mamá dice que hay que luchar para que nada esté prohibido”, dice *Cristina María*, la cándida novia de *Chava*, hija de una maestra de educación

30 Ellacuría, “Seis tareas urgentes para 1985”, 108.

31 Martínez-Salanova Sánchez, “Voces inocentes. Niños sin escuela...”.

32 Ellacuría, *Teología Política...*, 94. Véase: Tomás R. Campos, “Comentarios a la Carta Pastoral”, en *Iglesia de los Pobres y Organizaciones Populares*, ed. Tomás R. Campos, et al. (San Salvador: UCA Editores, 1978), 195-196.

33 Campos, “Comentarios a la Carta Pastoral”, 195-96.

primaria.³⁴ “Esta maldita guerra no se va a acabar con rezos nunca”, dice la abuela *Mamatoya*.

En esta confluencia de elementos, la película alude –aunque de manera tácita– la presencia del catolicismo liberacionista centroamericano. “Las caras de nuestros niños han perdido la inocencia de su espíritu. En su lugar sólo encontramos el miedo. Porque nuestros niños han perdido la esperanza de sobrevivir”, profiere en una escena el personaje del sacerdote católico magullado por la FAES –y añade–: “¡Defendamos nuestro principio de vivir!”. De forma por demás significativa, el *Cura* arenga en su última proclamación –antes de ser desaparecido por los soldados– la emblemática frase liberacionista “Hoy, hermanos, ¡ya no basta con rezar!”.³⁵

Esta alusión a la Teología de la Liberación (T. L.) es tratada por los guionistas con comedimiento, a partir del contundente énfasis en la realidad histórica concreta expuesta en la pantalla, es decir, el terror como instrumento de control social. La película no hace parte de una opinión que identifique fácil y caricaturescamente, “el cristianismo liberador latinoamericano y la defensa de la violencia por parte de no pocos cristianos”. Esto resalta porque, aún hoy en día, “con frecuencia se presenta a los teólogos de la liberación como legitimadores de la violencia. Cosas ambas infundadas y falseadoras de la realidad”.³⁶

Valga la digresión para denunciar cómo, cuando los detractores de la T. L. enfilan sus diatribas y homologan a los pensadores liberacionistas con una simpatía irracional hacia la violencia, obvian con aquiescencia que, si los teólogos de la liberación reflexionaron sobre la violencia, fue porque la conocieron en carne propia, por el contacto con el pueblo oprimido y por las consecuencias mortales de la labor pastoral con las mayorías sufrientes.³⁷ La consideración sobre la legitimidad histórica de la *violencia revolucionaria* respondió al alarido estrujante de una realidad histórica que los

34 En 1987, la Comisión de Derechos Humanos No Gubernamentales declaró que había 730 escuelas cerradas en diferentes puntos del país. En 1988, la Asociación Nacional de Educadores Salvadoreños (andes) estimaba que entre 1980 y 1986, 343 maestros perdieron la vida a causa del conflicto armado. Kayayan, *Infancia y guerra en El Salvador*, 19.

35 La segunda parte de la frase corresponde al título de una película chilena de 1973. Véase: Jorge Durán, Aldo Francia, dir. *Ya no basta con rezar*. (Chile: Filmico. Cine Nuevo Viña del Mar / Emelco Chilena, Pires. 1973).

36 Juan José Tamayo-Acosta, *Para comprender la Teología de la Liberación* (Navarra: Verbo Divino, 1989), 179-180.

37 Pastor Bedolla Villaseñor, “La Teología de la Liberación: pastoral y violencia revolucionaria” *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* (2017): 217.



precisó a inquirir por la negatividad del Ser y a denunciar a “los violentos de guante blanco, que esconden la negrura tras la blancura del guante, y a quienes una vez desatada la violencia de respuesta ‘se apropian de la plusvalía generada por la violencia... una plusvalía del miedo’”.³⁸

Más allá de la pantalla

Voces inocentes ofrece un relato ambivalente porque, al tiempo en que la historia de *Chava* invita a la esperanza en un mundo mejor que volverá tras la hecatombe, incita también a tener razones para no esperar. La “historia de éxito” en la vida del guionista –a partir de la cual fue creado el personaje de *Chava*– pertenece al ámbito de lo excepcional. Esto resulta claro si se recuerda no solo a los miles de infantes que murieron en el conflicto, sino a los miles de niños y jóvenes huérfanos de guerra, lisiados, exiliados y psicossocialmente traumatizados, cuyas vidas derivaron en historias caóticas y lúgubres.

En un análisis realizado en 1985, en torno al drama de los desplazados por causa de la guerra en el país, el jesuita Ignacio Ellacuría avizoró lo que más tarde se convirtió en una ominosa realidad. Si no se daba una atención integral a las necesidades de los cientos de miles de salvadoreños en diáspora, se corría el grave riesgo de “crear muchísimos desadaptados al término de la guerra”.³⁹ Cuando emigró a la ciudad de Los Ángeles en 1986, Óscar Torres fue acogido por un entorno familiar que palió las afectaciones producidas en él por la guerra. Su historia de vida llevada al cine puede considerarse como la consumación de una infrecuente redención catártica respecto a los efectos de la guerra en la infancia salvadoreña.

Miles de otras historias no tuvieron un destino tan halagüeño. Para incontables niños y jóvenes que salieron del país huyendo de la sevicia de la guerra, la experiencia en el exterior no fue la vivencia de la superación de la crisis, sino la continuación de una institucionalización inconclusa. “La guerra vivida y aprendida en la niñez, es revivida como conflicto entre pandillas en Los Ángeles. El mundo conocido es entonces la guerra, la crisis sacrificial, la violencia interminable”.⁴⁰

Cuando el gobierno de George H. W. Bush (1989-1993) determinó la deportación masiva de migrantes salvadoreños, se completó un trágico

38 Jon Sobrino, *Jesucristo libertador* (México: Centro de Reflexión Teológica - Universidad Iberoamericana, 1994), 269.

39 Ellacuría, “Seis tareas urgentes para 1985”, 12.

40 Zúñiga Núñez, “Heridas en la memoria...”, 80.

periplo. Se diversificó la experiencia de aquellos niños y jóvenes, quienes, una vez internalizada la violencia de la guerra como una institución, y desdibujadas las diferencias ideológicas que en su momento otorgaron sentido a la confrontación armada, hubieron de encontrar un nuevo enemigo como receptor de la agresividad paroxística, injusta e in-humanizadora, ahora mediante una nueva entidad aglutinadora, un nuevo núcleo “familiar”: las “*maras*”. Un fenómeno social que –lamentablemente– hoy día sigue evocando la sevicia del ayer, en el mismo marco económico capitalista.

La historia de Torres –y con él la de *Chava*– es singular también porque plantea una interpretación prospectiva de la realidad. En su obra, *Filosofía de la realidad histórica*, Ignacio Ellacuría reflexionó sobre la dimensión histórica como el espacio más acabado de la realidad, donde esta va dando de sí hacia formas superiores. Lo más real de lo real –consideraba– solo es la realidad histórica, un tipo de realidad que no está dada inmediatamente, sino que hay que hacerla, hay que descubrirla. La praxis de liberación, por tanto, conlleva una concepción ética del proceso de transformación de la realidad.

En la ingenua valentía del protagonista, la abnegación de su madre, el compromiso revolucionario artístico del *Tío Beto*, la firme convicción hacia la vida de *Mamatoya*, la pedagogía libertaria de la *Maestra*, o la bravura espiritual del *Cura*, la película *Voces inocentes* representa también a un pueblo salvadoreño volcado hacia la vida. Unas mayorías populares conscientes de que el futuro solo adviene a partir de una concepción creativa de la existencia por el sujeto viviente, que permite la realización de posibilidades dignificantes de la humanidad toda.⁴¹

“[L]a guerra no acaba cuando acaba la guerra, la guerra la llevamos por el resto de nuestras vidas, eso es inevitable”. ¡Ninguno de los que estuvimos en medio de ese conflicto –aseguraba el joven guionista en el año 2004– va a deshacerse jamás de esas vivencias!, la diferencia es lo que haces con eso. Para Óscar Torres, la escritura del guion cinematográfico fungió como una purificación superadora de las secuelas violentas y enajenantes que la guerra dejó en su vida.⁴² La escritura sirvió, por consiguiente, como elemento creativo, no de una ficción, sino de una intersección representativa de la realidad.

41 Ignacio Ellacuría, *Filosofía de la realidad histórica* (San Salvador: UCA Editores, 1990), 321, 343-344.

42 Óscar Torres, entrevista de Hugo Sánchez. *Óscar Torres: 'la herida no va a sanar a menos que esté expuesta'* (San Salvador: *Contracultura. Diario Digital*, 13 de diciembre de 2012).



III. Conclusiones

Durante la guerra fue alimentada una “locura” de ansias de poder de algunos adultos, a quienes fue indiferente no solo la destrucción de la geografía de su país, sino la dilapidación de la historia futura representada en los niños. Una buena parte de la infancia salvadoreña encarnó la “esperanza” que la “locura” intentó exterminar. Hoy día, basta echar un vistazo a las terroríficas cifras de muertos y desplazados por la violencia vigente en Centroamérica, para tener la sensación de que —en sitios como El Salvador— esa “locura” se niega a desaparecer y la “esperanza” parece cada vez más disociada de la realidad.

Han pasado tres décadas desde la firma de los Acuerdos de Paz de Chapultepec (1992), que marcaron la conclusión formal del conflicto armado. Sin embargo, el pueblo salvadoreño continúa padeciendo niveles inenarrables de violencia, injusticia y desigualdad social. El dolor causado por las violencias ha sido diversificado, pero su fundamento ha permanecido intacto. El paso de los años “por sí solos no han borrado las secuelas psicosociales y aun algunas de las causas estructurales del conflicto”.⁴³

“Uno de los impactos más graves de la guerra es el efecto psicológico sobre la niñez”, reconocía el UNICEF en 1988, para el caso de El Salvador. Desde entonces, la institución ya avizoraba cómo los trastornos psicológicos causados por la guerra afectarían la futura generación salvadoreña. Urgía, por tanto, un cuidado especial en estos niños si la sociedad salvadoreña quería evitar otra generación violenta.⁴⁴ Cuidado que, por supuesto, no llegó. Tras el advenimiento de la “paz”, los niños y jóvenes que tomaron parte de la violencia fueron un grupo al que no se le prestó atención.⁴⁵

Diecisiete años después, tras la llegada del FMLN al poder ejecutivo en el año 2009, en El Salvador fueron implementadas distintas medidas institucionales para el aumento del gasto social y la consecución de avances en materia de protección social de la infancia.⁴⁶ Esto fue un acierto porque,

43 Nelson Portillo, “Juventud y trauma psicosocial en El Salvador”, *Revista Estudios Centro Americanos* (55, n° 618, abril 2000): 395.

44 Kayayan, *Infancia y guerra en El Salvador*, 3.

45 María L. Santacruz, Rubí E. Arana. “Experiencias e impacto psicosocial en niños y niñas soldado de la guerra civil de El Salvador”, *Biomédica*, (2002): 384.

46 Por una parte, en el año 2009, nació el Sistema de Protección Social Universal (spsu); por otra, en el año 2014, fue aprobada una Ley de Desarrollo y Protección Social (ldps). Producto de estas creaciones institucionales, el gobierno del fmln ha avanzado en el otorgamiento de alimentación y uniformes escolares, por ejemplo. Véase: Juliana Martínez Franzoni, *Protección social para la infancia en El Salvador, Guatemala y Honduras. Avances y desafíos* (Santiago de Chile: Organización de las Naciones Unidas, 2014).

como Martín-Baró expresó, “[u]n daño socialmente causado sólo puede ser socialmente reparado”.⁴⁷ El horror de la guerra suele dejar huellas profundas cuya correcta superación demanda una atención tan integral como las amplias afectaciones producidas por la violencia bélica.

Sin embargo, tales medidas institucionales “no [resolvieron] por sí solas una serie de necesidades básicas que se requieren para garantizar plenamente el derecho a la salud, a la educación o a un nivel de vida adecuado, entre otros”. Las soluciones efectivas no deberían ser –en el mejor de los casos– solo de corte asistencialista.⁴⁸ Hoy como ayer, resultan indispensables las transformaciones profundas en la totalidad de la sociedad, “que supongan una reorganización de los beneficios materiales y culturales de modo que satisfagan los derechos de igualdad y de bienestar de la población toda”.⁴⁹

Mientras no se atiendan con seriedad y honestidad temas como la injusticia estructural, la desigualdad social, la corrupción, la impunidad, o la ideologización, será difícil transformar la realidad solo mediante voluntarismos morales. El tránsito hacia la liberación implica que el ser humano asuma el compromiso de hacerse cargo de la realidad, es decir, conocerla realmente y sufrirla visceralmente para así poder descubrirla intelectualmente; encargarse de la realidad, o sea, asumir la tarea de transformarla, poniendo la inteligencia al servicio de la praxis; y cargar con la realidad, aceptando la responsabilidad ética de la función intelectual y la dureza de esta confrontación.⁵⁰

¿Qué hacer, entonces, frente a las heridas que desangran a “El Pulgarcito de América”?⁵¹ Ignacio Ellacuría consideraba que para erradicar la violencia “hay que ir buscando incansablemente nuevas soluciones unas grandes y otras pequeñas, unas individuales y otras sociales, unas personales y

47 Martín-Baró, “Guerra y trauma psicosocial del niño salvadoreño”, 22.

48 Martínez Franzoni, *Protección social para la infancia... en El Salvador, Guatemala y Honduras. Avances y desafíos* (Santiago de Chile: Organización de las Naciones Unidas, 2014), 28, 39.

49 Kayayan, *Infancia y guerra en El Salvador*, 29.

50 Victor Codina, “Ignacio Ellacuría, teólogo y mártir”, *Revista Latinoamericana de Teología* (1990): 266.

51 Durante mucho tiempo permaneció la creencia unánime de que había sido la poetisa chilena Gabriela Mistral (1889-1957) quien bautizó con este apodo a la república centroamericana. Sin embargo, hace algunos años, el investigador Rafael Lara Martínez demostró que el autor del sobrenombre fue creado por un poeta e intelectual salvadoreño, Julio Enrique Ávila (1892-1968). Véase: Rafael Lara Martínez, “El Salvador, Pulgarcito de América (1946) de Julio Enrique Ávila. Crónica de un hallazgo”, *Boletín de la AFEHC* (2009).



otras estructurales”.⁵² La paz será alcanzada hasta que se eduque: 1) para buscar, valorar y desear la paz; 2) para ver lo que impide la paz (lo que mora en el corazón del hombre, y lo que radica en las estructuras injustas); y 3) para buscar y encontrar los verdaderos medios que sirvan para la paz.⁵³

Las *violencias resultantes* sólo pueden ser evaluadas una vez realizada la crítica inicial a la *violencia originaria* de carácter estructural. Por ende, frente a la brutal adversidad continúa siendo una urgencia el desenmascaramiento estructural “de los comportamientos que escudan la propia violencia en actitudes legales, que olvidan el origen violento y la conservación violenta de su propio poder”.⁵⁴ En este sentido destaca el aporte social interpretativo-dialéctico de la película dirigida por Luis Mandoki.

La representación de la realidad histórica que esboza es sugerente debido al tiempo de su producción, una época en la que cobró auge la atención a las *Maras* como un fenómeno social ingente, entre otras formas de violencia. Luego, entonces, es posible interpretar la película no solo como una denuncia hacia la impunidad de los crímenes del pasado, sino también como un intento para complejizar los análisis sensacionalistas sobre las *Maras* que *a la sazón* comenzaron a circular. La amplia recepción de la película apuntó a un nuevo interés en El Salvador, ya no como espacio de guerra civil y conflicto ideológico, sino como espacio de violencia social y “expulsor” de jóvenes pandilleros.

Frente a la sostenida criminalización contemporánea de las “*maras*”,⁵⁵ es preciso enfatizar que –aunque efectivamente violentos– no son estos jóvenes delincuentes los responsables primarios de la violencia contemporánea en Centroamérica. Nada peor que la iniquidad del poder “que oculta su violencia acallando de las formas más diversas a sus víctimas, acusándolas a ellas, las víctimas, de ser violentas, y despertando un ambiente en el que el juicio público queda absolutamente condicionado”.⁵⁶ Mientras exista desigualdad e injusticia social, existirá la violencia.

52 Ignacio Ellacuría, “Los asesinos de siempre” (*Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 13, Carpeta 29.2. San Salvador: Centro Monseñor Romero de la Compañía de Jesús, Universidad Centroamericana “José Simeón Cañas”, 1987): 2.

53 Ignacio Ellacuría, “Amnistía y paz” (*Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 10, Carpeta 09-14. San Salvador: Centro Monseñor Romero, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, S/F.), 1.

54 Ellacuría, *Teología Política...*, 92.

55 Roberto Valencia, “¿Qué hay detrás de la campaña de Trump contra las maras?” (*The New York Times*, 7 de agosto de 2017).

56 Ellacuría, *Teología Política...*, 91-92.

La historia contada en el filme de Mandoki es en sí misma –dicho a tenor ellacuriano– el signo de una memoria viva que –aunque naturalmente subjetiva– en su interpretación de la realidad hace presente el pasado como presencia manifiesta, algo que sin ser ya presente, no es tampoco del todo ausente, porque en definitiva es parte de la propia vida; no de la vida que fue y pasó, sino de la vida que sigue siendo.⁵⁷ A través de una mirada infantil, *Voces inocentes* propone la reflexión en torno a la devastación psicosocial de toda una generación de niños que –a la postre– se convirtió en una juventud atormentada que hace parte de la crisis humanitaria actual.⁵⁸

El enfoque hermenéutico de Mandoki muestra cómo los personajes principales afrontan la adversidad como una apuesta hacia la preservación de la vida. En la inocencia de las voces y las miradas de los niños va implícito un tono utópico sugerente de que “es posible mantener el espíritu vivo [aun] cuando alrededor hay muerte y violencia”.⁵⁹ La guerra constituye una parte importante de la realidad del niño, pero no es la realidad toda.⁶⁰ En medio de la desgracia, *Chava* es capaz de reír, jugar y divertirse. La limpieza de su mirada evoca la infancia como “ese tiempo donde la inocencia no conoce la experiencia y, por lo tanto, termina –a veces– por vencerla”.⁶¹

Como magistralmente recuperó el escritor Vicente Quirarte, en el libro *Visión de los vencidos*, hay un pasaje que narra una escena donde la gente va huyendo de la gran Tenochtitlan, cuando la capital está siendo destruida –material y espiritualmente– por los invasores de ultramar. Entre los desterrados se escuchan los llantos de mujeres e infantes. Pero también, ante la experiencia de este sistema civilizatorio imperante que “[...] viene al mundo chorreando sangre y lodo por todos los poros, de la cabeza hasta

57 Cfr. Ignacio Ellacuría, *Escritos teológicos* (Vol. III. III vols. San Salvador: UCA Editores, 2002), 115.

58 Llamam la atención –particularmente– algunos silencios en la narrativa filmica dirigida por Mandoki. Omite la denuncia hacia el reclutamiento forzado de niños/adolescentes por las fuerzas guerrilleras del FMLN, un tema sobre el cual hay fuentes de información. Véase: Asociación Pro-Búsqueda de Niñas y Niños Desaparecidos, *Historias para tener presente* (San Salvador: Save The Children y UCA Editores, 2010); Tania Ocampo Saravia, “Guerra y Desaparición Forzada de Infantes en El Salvador (1980-1984)”, *Cultura y Representaciones Sociales* (2013); *Los Niños y Jóvenes ExCombatientes en su Proceso de Reinserción a la Vida Civil* (Rädda Barnen de Suecia - Fundación 16 de enero, 1995); Cristina Garaizaba y Norma Vázquez, *El dolor invisible de la guerra, una experiencia con grupos de Auto-apoyo con mujeres salvadoreñas* (San Salvador: Mujeres por la Dignidad y la Vida, 1994).

59 Redacción, ““Casas de cartón” o la vuelta de Luis Mandoki”.

60 Kayayan, *Infancia y guerra en El Salvador*, 29.

61 Vicente Quirarte, “Vergüenza de los héroes. Realidad y mitología del panteón nacional”, en *Curso Magistral, Grandes Maestros* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, septiembre de 2010).



los pies”⁶², hay otro grupo de “niños que van sonriendo, que van cantando; es la demostración de cómo esta inocencia del país llamado ‘infancia’, logra vencer la experiencia terrible de la muerte”.⁶³

Bibliografía

- Abrams, Philip. “Notas sobre la dificultad de estudiar al estado”. En *Virajes. Revista de Antropología y Sociología* (2000): 79-98.
- Acuña Ortega, Víctor Hugo, ed. *Historia General de Centroamérica*. Vol. IV. VI vols. San José: FLACSO, 1994.
- Aron, Adriane. “Problemas psicológicos de los refugiados salvadoreños en California”. En *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*, Edición de Ignacio Martín-Baró. San Salvador: UCA Editores, 1990.
- Asociación Pro-Búsqueda de Niñas y Niños Desaparecidos. *Historias para tener presente*. San Salvador: Save The Children y UCA Editores, 2010.
- Bedolla Villaseñor, Pastor. “La Teología de la Liberación: pastoral y violencia revolucionaria”. En *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* (2017): 185-221.
- Campos, Tomás R. “Comentarios a la Carta Pastoral”. En *Iglesia de los Pobres y Organizaciones Populares*, 163-205. Edición de Tomás R. Campos, et al., San Salvador: UCA Editores, 1978.
- Codina, Víctor. “Ignacio Ellacuría, teólogo y mártir”, En *Revista Latinoamericana de Teología* (1990): 263-269.
- Comisión de la Verdad. *De la locura a la esperanza. La guerra de 12 años en El Salvador: Informe de la Comisión de la Verdad para El Salvador*. San Salvador: Organización de las Naciones Unidas, 1993.
- Durán, Jorge, Francia, Aldo. *Ya no basta con rezar*. Chile: Fílmico. Cine Nuevo Viña del Mar / Emelco Chilena, Pires. 1973.

62 Karl Marx, Friedrich Engels, “Capítulo XXIV: La llamada acumulación originaria” en *El Capital. Crítica de la economía política* (Barcelona: Grijalbo, 1976), 407.

63 Incorporo este pasaje, a partir de la recuperación que de él hace el escritor Vicente Quirarte. Véase: “Los pequeños son llevados a cuestras. El llanto es general. Pero algunos van alegres, van divirtiéndose, al ir entrelazados en el camino”. Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, DGSCA - Coordinación de Publicaciones Digitales, 1989).

- Ellacuría, Ignacio. “Amnistía y paz”. *Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 10, Carpeta 09-14. San Salvador: Centro Monseñor Romero, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, (s.f.).
- _____. “Apuntes sobre la violencia en El Salvador”. *Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 13, Carpeta 30.3. San Salvador: Centro Monseñor Romero de la Compañía de Jesús, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 1983.
- _____. *Escritos teológicos*. Vol. III. III vols. San Salvador: UCA Editores, 2002.
- _____. *Filosofía de la realidad histórica*. San Salvador: UCA Editores, 1990.
- _____. “Los asesinos de siempre”. *Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 13, Carpeta 29.2. San Salvador: Centro Monseñor Romero de la Compañía de Jesús, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 1987.
- _____. “Seis tareas urgentes para 1985”. *Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 08, Carpeta 34. San Salvador: Centro Monseñor Romero de la Compañía de Jesús, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 1985.
- _____. *Teología Política*. San Salvador: Secretariado Social Interdiocesano, 1973.
- _____. “Trabajo no violento por la paz y violencia liberadora”. *Archivo Personal de Ignacio Ellacuría, S.J.* Vols. Caja 15, Carpeta 41. San Salvador: Centro Monseñor Romero de la Compañía de Jesús, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, 1988.
- Garaizabal, Cristina, Vázquez, Norma. *El dolor invisible de la guerra, una experiencia con grupos de Auto-apoyo con mujeres salvadoreñas*. San Salvador: Mujeres por la Dignidad y la Vida, 1994.
- Gómez Isa, Felipe. *La participación de los niños en los conflictos armados. El Protocolo Facultativo a la Convención de los Derechos del Niño*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2000.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica Mondadori - Grijalbo, 1998.



- Kayanan, Agop K. *Infancia y guerra en El Salvador*. San Salvador: UNICEF, 1988.
- Lara Martínez, Rafael. “El Salvador, Pulgarcito de América (1946) de Julio Enrique Ávila. Crónica de un hallazgo”. *Boletín de la AFEHC*, (2009).
- León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Décimo segunda. México: Universidad Nacional Autónoma de México, DGSCA - Coordinación de Publicaciones Digitales, 1989.
- Los Niños y Jóvenes ExCombatientes en su Proceso de Reinserción a la Vida Civil*. Rädda Barnen de Suecia - Fundación 16 de enero, 1995.
- Martín-Baró, Ignacio. “Guerra y trauma psicosocial del niño salvadoreño”. En *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*. Edición de Ignacio Martín-Baró. San Salvador: UCA Editores, 1990.
- Martínez Franzoni, Juliana. *Protección social para la infancia en El Salvador, Guatemala y Honduras. Avances y desafíos*. Santiago de Chile: Organización de las Naciones Unidas, 2014.
- Martínez-Salanova Sánchez, Enrique. “Voces inocentes. Niños sin escuela. Niños soldado”. *El derecho a la educación, Portal de la educación*. s.f. https://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/temasvocesinocentes.htm#Los_niños (consultada 20 de enero de 2017).
- Marx, Karl, Engels, Friedrich. *El Capital. Crítica de la economía política*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- Ocampo Saravia, Tania. “Guerra y Desaparición Forzada de Infantes en El Salvador (1980-1984)”. En *Cultura y Representaciones Sociales* (2013).
- Mandoki, Luis. *Voces inocentes*. México - El Salvador: Fílmico. 20th Century Studios. 2004.
- Portillo, Nelson. “Juventud y trauma psicosocial en El Salvador”. En *Revista Estudios Centro Americanos* (2000): 395-415.
- Quirarte, Vicente. “Vergüenza de los héroes. Realidad y mitología del panteón nacional”. *Curso Magistral, Grandes Maestros*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, septiembre de 2010.
- Redacción. ““Casas de cartón” o la vuelta de Luis Mandoki”. En *Revista Proceso* (2004).

Relea, Francesc. “La guerra, a través de la mirada de un niño”. *El País*, 1º de abril de 2005.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2003.

Santacruz, María L., Arana, Rubí E. “Experiencias e impacto psicosocial en niños y niñas soldado de la guerra civil de El Salvador”. En *Bio-médica* (2002): 383-397.

Sobrino, Jon. *Jesucristo libertador*. México: Centro de Reflexión Teológica - Universidad Iberoamericana, 1994.

Tamayo-Acosta, Juan José. *Para comprender la Teología de la Liberación*. Navarra: Verbo Divino, 1989.

Torres, Óscar, entrevista de Hugo Sánchez. *Óscar Torres: ‘la herida no va a sanar a menos que esté expuesta’*. San Salvador: Contracultura. *Diario Digital* (13 de diciembre de 2012).

Valencia, Roberto. “¿Qué hay detrás de la campaña de Trump contra las maras?”. *The New York Times*, 7 de agosto de 2017.

Villegas, Miguel Á., ed. *Retrato del niño en El Salvador*. San Salvador: UNICEF, 1989.

Zúñiga Núñez, Mario. “Heridas en la memoria: la guerra civil salvadoreña en el recuerdo de niñez de un pandillero”. En *Historia Crítica* (2010): 60-83.





VARIA



El niño de Birán. Lectura de una foto infantil de Fidel Castro¹

The boy from Birán. Reading of a child's photo of Fidel Castro

RESUMEN

Este artículo analiza una fotografía de Fidel Castro que es muy lejana a la etapa épica del guerrillero, pero que forma parte de la iconografía en torno a este personaje. Se trata de un retrato de Fidel a los tres años, tomado en Birán, en 1929, estudiado con el objeto de comprender los intereses y las intenciones alrededor de su producción, así como los usos actuales de esa misma imagen. Partiendo de la consideración de la fotografía como una práctica social y cultural que integra significados, ella debe ser incorporada en el estudio de la historia como un documento que permite aportar información de sus contextos de producción y reproducción. A partir de estas consideraciones, se pudo observar el significado de la representación iconográfica de Fidel a los tres años, quien fue fotografiado utilizando convenciones que resaltaban las favorables condiciones económicas de las que gozaba la familia Castro Ruz, sin embargo, la investigación revela que se le han

**Enrique Camacho
Navarro**

*Centro de Investigación
sobre América Latina y el
Caribe (CIALC)
Universidad Nacional
Autónoma de México
México*

**Diana Karina Mejía
Cuéllar**

*Programa de Posgrado en
Estudios Latinoamericanos
(PPELA)
Universidad Nacional
Autónoma de México
México*

1 Un agradecimiento especial a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ya que a través de su Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico de la UNAM (PASPA), adscrito a la Dirección General de Asuntos al Personal Académico (DGAPA), se recibió la ayuda para esta investigación.

añadido significados en sus posteriores usos, producto de intereses políticos en torno a la trayectoria guerrillera de Fidel.

Palabras clave: Fidel Castro, retrato, Birán, historia, fotografía infantil.

ABSTRACT 

This article analyzes a photograph of Fidel Castro that is very far from the epic stage of the guerrillero, but that is part of the iconography around this character. It is a portrait of Fidel at the age of three, taken in Birán in 1929, studied in order to understand the interests and intentions in its production, as well as the current uses of this image. Based on the consideration of photography as a social and cultural practice that integrates meanings, it must be incorporated in the study of history as a document that allows to provide information about their contexts of production and reproduction. From these considerations, it was possible to observe the meaning of the iconographic representation of Fidel at the age of three, who was photographed using conventions that highlighted the favorable economic conditions enjoyed by the Castro Ruz family, however, the study reveals that it has been added meanings in its subsequent uses, product of political interests around the Fidel's guerrilla career.

Keywords: Fidel Castro, portrait, Biran, history, child photography.

Castro en fotografías

Las imágenes fotográficas de Fidel Castro que se pueden encontrar al interior de toda obra historiográfica, o bien, en artículos académicos, periodísticos, panfletarios, así como en novelas u otras obras literarias, y evidentemente en las muchísimas páginas que se pueden localizar en internet, de manera casi total se ciñen a un carácter puramente ilustrativo. Al integrar ejemplares provenientes de la inmensa iconografía que existe alrededor de Fidel a trabajos en los cuales el soporte fundamental son los textos escritos, no se practica una atención debida a esas fuentes visuales. Es decir, se deja de lado la posibilidad de ver-

las como documentos que también pueden contribuir a la elaboración de nuevas interpretaciones históricas. Su adhesión a obras bibliográficas, a una muy numerosa hemerografía, o a publicaciones de todo tipo, las hace aparecer como apéndices, sin que se destaque el poder que contienen por sí mismas. Hay una añeja costumbre de usarlas como respaldo a lo textual, ya sea para corroborar lo que se ha escrito, y muy a pesar de que la propia imagen contradiga lo expresado con letras; o bien, es común hacer uso de ellas para “aligerar” la lectura, recreándola con ilustraciones que funcionan como anzuelo para atrapar al público lector. No es común que se utilice un estudio que otorgue atención a las iconografías como elementos independientes, ni como instrumentos que aporten información al conocimiento de la temática castrista, ya no solo personal, sino de la ideología y la política desprendida de este personaje.

Figura 1. Fidel niño, en Birán (1929)



Fuente: <http://www.fidelcastro.cu/es/galeria/fotos>



Para mala fortuna, el tratamiento que se ha dado a las imágenes no ha sido caracterizado por el aprecio a su valor como vestigios que pueden aportar al enriquecimiento de la historia. Esa actitud es una constante en el caso de la revolución cubana. Además de tal vacío, se presentan situaciones en las cuales las obras editadas que intentan mostrar interés por las imágenes con un aparente deseo de apoyar las interpretaciones históricas, en realidad son publicaciones que no buscan realizar un análisis de los discursos visuales iconográficos. Dos casos relacionados directamente con Fidel Castro, que, es evidente, no cubren una atención iconológica, pese a las apariencias, son las obras intitulasdas *Fidel Castro*, de Pilar Huertas, editada en el 2008 (Huertas, 2008), y *Fidel Castro. El líder máximo: una vida en imágenes*, de Valeria Manferto, del mismo año (Manferto, 2008). Se trata de obras biográficas repletas de ilustraciones. El número de fotografías es abundante, pero en su gran mayoría con una tendencia a atender la personalidad de Fidel; estas muestran una clara intención de exaltar y continuar el mito del líder revolucionario, y del proceso político cubano mismo, pero sin aprovechar la riqueza que lo iconográfico puede mostrar como aporte cognoscitivo sobre el proceso histórico que Castro ha protagonizado durante décadas.

Por fortuna, en los últimos años se ha gestado una tendencia por estructurar acercamientos a los discursos visuales, con lo cual se da importancia a estudiar las imágenes fotográficas y se considera su contexto, las rutas que las imágenes siguen y su construcción como figuras de impacto. Así lo señalan John Mraz y María Mauad, quienes destacan la importancia de la *contextualización*, de la *itinerancia* y de la *iconización* como factores que se deben atender al leer fotografías, propuestas a las que nos apegamos y que intentan lograr que la historia se vea mediante fotografías, así como que estas puedan participar en la construcción histórica (Mraz y Mauad, 2015, pp. 13-51).

Dentro de la obra colectiva coordinada por Mraz y Mauad, el escrito particular que Mraz presenta incentiva a las personas lectoras especialistas en humanidades y ciencias sociales a acercarse al empleo de la fotografía con una lectura crítica, de este modo impulsa un análisis de los elementos sociales y culturales que las imágenes ofrecen para enriquecer las investigaciones históricas (Mraz y Mauad, 2015, pp. 13-51). El autor, de origen estadounidense, pero laborante de la academia mexicana desde hace años, insiste en resaltar la presencia que lo visual ha permeado en México, pero que podemos ampliar como también impactante en el ámbito latinoamericano.

Obras como la de Mraz son de gran estímulo, pueden estas influir en la aceptación de que, desde una sola imagen, se posibilita la investigación histórica. Cada indicio visual ofrece aportes que van no solo referidos a la propia iconografía, es decir, desde lo representado en dicho vestigio, que se enmarca en la historia social, de acuerdo con Mraz; sino también, al ser analizado como material que ha sido objeto de una creación, es huella de un proceso productivo, y por lo tanto permite ampliar la búsqueda de conocimiento que incluya la consideración de los autores y las autoras, de los objetivos que estos, como creadores, tuvieron. Será necesario ser inquisitivos con ellos, preguntando a las construcciones visuales sobre sus intenciones, comportamiento a seguir que se insertaría en el campo de la historia cultural.

Para efectos de este trabajo sobre Fidel Castro, aun cuando sea el objetivo analizar una imagen de su infancia, es importante considerar y entender el impacto que posteriormente llegó a tener como figura heroica, proceso que se puede identificar haciendo un recorrido por la incontable cantidad de vestigios visuales de él. Ese ejercicio iconológico ha sido parte de un trabajo que se ha realizado desde años atrás por parte de uno de los autores de este escrito, trabajo mismo que permite afirmar que es manifiesta la necesidad de que se realice un tratamiento particular sobre ciertos subgrupos de imágenes; o hasta es posible afirmar que es patente, en muchos casos, considerar la necesidad de llevar a cabo estudios que se centren en el análisis puntual de solo una fotografía. Claro, lo cual no significa que sea dejado de lado el trato paralelo de otras más, pocas o varias, de las representaciones que tengan que ver con el tema del objeto particular del estudio; o que hasta puedan parecer que no tienen vínculo alguno con el tema que se pretende investigar. Un botón de muestra es el trabajo intitulado “Fidel Castro en Sierra Maestra. Recorrido de una fotografía (1958)”, texto que aborda la trayectoria que se puede seguir de un vestigio fotográfico, como sucedió con el caso de la captura realizada por el periodista español Enrique Meneeses (1929-2013), quien tomó muchas fotos al ser enviado como reportero cuando trabajaba para *Paris-Match*, revista que en Francia sería el paralelo, en formato y características, a lo seguido por la estadounidense *Life*. En dicho artículo, de Enrique Camacho Navarro, se hace un estudio a partir de solo una imagen fotográfica como centro de investigación (Camacho, 2020). Igual ejemplo se puede seguir con el texto: “Fidel Castro, héroe en

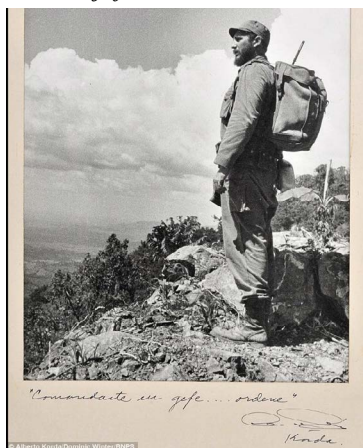


La Habana. Acercamiento a una fotografía en el Cuartel Columbia (8 de enero de 1959)” (Camacho, 2021).

La representación iconográfica de Fidel Castro es fácilmente identificada por la presencia de los elementos que han definido a su figura emblemática. Con su vestimenta de luchador rural, ya sea de tonos grises, cuando se trate de una imagen fotográfica en blanco y negro; o bien con el inconfundible verde olivo, en el caso de que la fotografía sea editada en colores, Fidel también es reconocido por su permanente barba, con su típica gorra tipo militar, así como con una inseparable arma. Asimismo, el marco frecuente que acompaña muchas de sus representaciones como hombre de acción destaca ambientes naturales, en particular vinculados con la montaña, alusión directa a la presencia de otra mítica “figura” del proceso revolucionario cubano, a saber, la Sierra Maestra. El conjunto de tales elementos aparece de manera sistemática en las fotos alrededor de él, principalmente en aquellas vinculadas a la lucha política y armada que desarrolló, encabezando al Movimiento 26 de Julio, en una lucha contra el dictador Fulgencio Batista, quien tuvo una trayectoria antidemocrática en la mitad del siglo XX. Sin embargo, los testimonios fotográficos del guerrillero barbudo, quien evidentemente no toda la vida tuvo una actividad de guerrillero, al menos siendo consecuentes con el concepto de esa figura política, revelan aspectos que van más allá de la etapa en que el Comandante en Jefe fue encasillado, o en la que él mismo se encasilló, tal como se le puede apreciar en el estereotipo del rebelde austero, al cual se identificó con el ideal de entrega y lucha por alcanzar beneficios sociales en Cuba, y en toda Latinoamérica. Es, precisamente, sobre otro tipo de casos, fuera de la estereotípica figura del guerrillero –que ha permanecido en el imaginario revolucionario desde los inicios del régimen castrista hasta aún más allá de la muerte de Castro (figuras 2 y 3)–, que haremos el presente ejercicio de lectura iconológica.



Figura 2. Fotografías de Fidel por Korda (1961) “Comandante en jefe... ordene”.



Fuente: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2285852/Rare-vintage-photographs-Fidel-Castro-Che-Guevara-include-infamous-round-golf-1961-sale-55-000.html>

Figura 3. Misma fotografía, pero magnificada. Usada al morir Fidel (2016).



Fuente: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2016/12/04/la-ultima-voluntad-de-fidel/>

Para explicar mejor las intenciones de estas reflexiones, y de este trabajo, diremos que en él se hará un acercamiento a una fotografía de Fidel, tomando como criterio selectivo el de su inicio como personaje central de las capturas fotográficas. De esa manera es que se atenderá una fotografía que se le tomó cuando tenía tres años (figura 1), la cual, aunque no fue la primera de su vida, pues se cuenta con documentos visuales anteriores que lo comprueban, se elige por ciertos aspectos básicos. Entre ellos, el hecho de que es la imagen bastante más difundida de su infancia; también porque existen otras imágenes que pueden contribuir a ampliar la información en aquella contenida, es decir, que permiten un diálogo inter-visual; y por contener particularidades que, a nuestro parecer, en tanto autores, llaman más nuestra atención. Estos aspectos se presentarán y explicarán de manera más detallada a lo largo del escrito.

Para cerrar la mención sobre la hipótesis que guiará este ejercicio, diremos que, con la revisión de la fotografía del “niño de Birán”, es posible realizar aportes a la historia social, al practicar una interpretación de la fotografía; así como también se posibilita apoyarse en la misma imagen para proponer una historia con



la fotografía de marras como plataforma o fundamento, con lo cual se cubre un perfil de la historia cultural, pero de forma paralela, se contribuye al conocimiento de la historia política. Evidentemente, en este ejercicio es viable encontrar elementos que abundarán en la lectura de algunas de las imágenes fotográficas que se circunscriben a representar a Fidel como aquel guerrillero que, con garbo, mira hacia enfrente –tal cual se aprecia en la fotografía de Korda–, como si observara un futuro de esperanza, imagen a la cual los receptores también contribuyeron para que, adoptándola como suya, y esperando a que el “Comandante, ordene”, se convirtiera en un ícono de la lucha en América Latina.

Aquí se quiere destacar la importancia que tienen las imágenes fotográficas, tanto en la elaboración histórica, como la que tienen en la historiografía desde su creación hasta nuestros días; se practica entonces un análisis en el cual sus contextos deben ser expuestos de manera tal que se intente tender puentes discursivos, y de reflexión, entre los tiempos pasados y nuestro momento actual, estudiando y presentando las formas de su uso y su recepción en sus recorridos históricos (Canepa y Kummels, 2013).

Birán

La casa paterna de Fidel Castro ha sido convertida en un lugar emblemático, a tal nivel que funciona como museo. Se le refiere en innumerables fuentes, que van de las escritas, hasta las documentales visuales. El propio Comandante la llegó a describir en obras no muy lejanas a sus últimos años de vida.



Figura 4. Casa de Birán, 1926.

Fuente: <http://www.fidelcastro.cu/es/galeria/fotos>

La casa era de madera, construida sobre pilotes más altos que un hombre. Me imagino que inicialmente, en el proyecto original, era cuadrada; una casa prefabricada, de las que posiblemente los norteamericanos vendían aquí. Es probable que hasta la hayan traído de Estados Unidos. Mi padre la construyó antes de que nosotros nacióáramos (Blanco, 2011, p. 2).

Aunque en otra publicación, Katiuska Blanco dedica una referencia a la casa paterna en Birán, al decir:

La añoranza de don Ángel por las viviendas de Galicia lo llevaron a plantar una higuera cercana y a abrir espacios bajo el entablado del primer piso como refugio insólito para el ganado y las aves de corral, por el instinto de guardarlos de los soplos invernales de la península (Blanco, 2003, p. 77).

Allí pasaría sus primeros años de vida, y de aquellos años sería posible abordar infinidad de temas. Desde el que circunscribe a su pasado español, en tanto que su padre, Ángel Castro Argiz, era de origen gallego. Es amplio el tema de la participación que tuvo este en la Guerra Hispano-Norteamericana, así como su proceso de inmigración luego de haber regresado a España al lograrse el triunfo independentista. Tema “tabú”, que podría llenar un libro entero, es el de la relación que Ángel Castro mantuvo, al haberse desarrollado como un exitoso empresario agrícola, con la polémica empresa norteamericana, la famosa United Fruit Company, la cual, fundada en 1899, habría de ser una impactante impulsora de la penetración económica de inversionistas norteamericanos y, consecuentemente, de la viabilidad de que los gobiernos estadounidenses penetrasen como potencia hegemónica, mediante lo cual llegaron a tener un control soberano sobre las condiciones políticas a lo largo de toda América Latina.

Sin duda que destaca la propia atención que se podría dar a la atmósfera que se vivía en aquella cabeza de hacienda, la cual tenía un control inconmensurable, con cientos de hectáreas en producción, con otro tanto de hombres trabajando para el patriarca, o bien a los detalles de cómo funcionaba ese enclave productivo, en donde el centro de todo era Ángel Castro. Por decir solo un tema más, también se podría atender la información sobre él durante su primer matrimonio, del cual, a pesar de haber tenido cinco hijos, para cuando nació Fidel Castro, únicamente sobrevivían un par de ellos, a saber, Lidia y Pedro Emilio, hijos que tuvo junto a María Argota, en realidad su primera esposa, y con quien aún estaba casado cuando mantuvo una relación con Lina Ruz, una joven quien, junto con su familia, había llegado desde Pinar del Río para laborar en Birán, en tanto que ofrecía una posibilidad segura de contar con trabajo.

Al considerar el poco espacio para este escrito, queremos centrar la atención contextual en un elemento, a saber, la presencia de la madre, quien, consideramos, jugó un papel fundamental en la construcción iconográfica de aquel retrato de Fidel como niño. Los testimonios que sobre Lina Ruz ofrece el libro de Katuska Blanco, *Fidel Castro Ruz. Guerrillero del*



tiempo, formado gracias a las entrevistas que sostuvo con el Comandante cubano, dan cabida a la presencia preponderante de la figura materna.

Mi madre se ocupaba más de la disciplina: «Hay que acostarse», imponía. Se encargaba de poner el orden en todo y atendernos, taparnos con la frazada, todas esas cosas, especialmente cuando nos enfermábamos. Mi madre decidía cuándo había que tomar alguna medicina si estábamos mal del estómago –muy corriente en el campo–, cuándo teníamos que tomar el tradicional purgante. Se acudía mucho al método de limpiar a los muchachos cuando tenían alguna indigestión. También mi madre aplicaba correctivos, nos sonaba las nalgas de vez en cuando, la verdad, no con la frecuencia que habría sido necesario. No hay que olvidarse: en aquel período ya nosotros estábamos libres (Blanco, 2011, p. 10).

Dentro del testimonio de Fidel, dado muchísimos años después, evidentemente, es patente la presencia de la mamá, a quien define como activa, como mujer con carácter, pero a la vez bondadosa, y a quien, por su bondad, le tenía más confianza en el trato (Blanco, 2011, p. 14); mientras que, con respecto al papá, el mantenimiento de una abierta distancia es una constante notoria, le otorgaba a él un tono de respetabilidad, de autoridad. Al entrevistarlo, Katiuska Blanco ofrece, paralelamente, referencias destacadas dadas, según ella, por el propio Fidel. Por ejemplo, señalaba que su padre “era un hombre muy sentimental, pero callado. Y de su madre dijo que siempre hizo el mayor esfuerzo para que usted pudiera estudiar” (Blanco, 2011, p. 16). La propia entrevistadora nos ofrece una idea sobre las líneas de investigación que se deben seguir historiográficamente. Pero, consideramos que, además, nos abre el pensamiento hacia el tipo de manejo que se da dentro de los casos en los cuales, como sucede con Fidel, las trayectorias políticas sobresalientes van a dar una lectura con esa misma perspectiva –es decir, política– a las fuentes. Así creemos que se ve asentado en la siguiente cita de Blanco, donde ella le dice al líder cubano:

Un antiguo proverbio indio sugiere: «Cuenta tu aldea y contarás el mundo», es algo así como descubrimos iguales en cualquier punto remoto del planeta. En su caso, siempre he pensado: «Cuenta de Birán y develarás el alma, la inspiración de Fidel». Siento que su sensibilidad y pasión por los demás nació en aquella pequeña localidad (Blanco, 2011, p. 18).

De esa manera es que Fidel ofrece un cúmulo considerable de información que contextualiza los años en que contaba con alrededor de tres años, es decir, los que tenía al momento en que se tomó la fotografía que atendemos de manera central en este texto.

Aparece la referencia a un origen “muy humilde”, tanto del padre, “campesino de Galicia”, así como el de la madre, proveniente de Pinar del Río, en la propia isla caribeña. Destaca su lejanía con una actitud de terratenientes, pese a haber logrado “reunir cierta riqueza, tierras, todo eso” (Blanco, 2011, p. 20). No obstante, al mismo tiempo deja asentada la condición privilegiada de sus progenitores:

(...) mis padres mandaban en la casa, administraban todo, y eran los dueños. Relativamente desde temprana edad percibí una cierta situación diferente: no tenía necesidades materiales, no tenía hambre, todo abundaba; no se carecía de nada (Blanco, 2011, p. 23).

La posesión de Birán implicaba que la casa de la familia mantuviera una estratégica circunstancia, ya que “se encontraba rodeado de grandes centrales azucareros”; era su padre “propietario de aquellas hectáreas –el propio texto alude a una cantidad de 18 000– o arrendatario de tierras, de cañaverales –la ganadería, la madera también era otra cosa porque había bosques–” (Blanco, 2011, p. 33). Ángel Castro era la persona que tomaba directamente toda decisión.

Como se aprecia, el propio Fidel Castro asume sus informaciones como de gran apoyo testimonial, deja una idea clara de lo que significaba la zona productiva de la cual su padre era el patrón. La diversidad de actividades queda patente con la cita, lo cual permite comprender el potencial productivo de la propiedad. Pero llama la atención un apartado en el cual se condensa mucho de lo que puede considerarse como ambiente contextual de la Finca de Manacas, en Birán, localidad del Municipio de Cueto, y parte de la Provincia de Holguín, donde nacería Fidel Castro Ruz, y espacio en que se desarrolló de niño:

Mientras mi padre atendía a la administración, mi madre también lo ayudaba, porque tenían tienda de víveres, tienda de ropa, ferretería, almacén, panadería, lechería, carnicería, ¡hasta botica! Había de todo allí. Mi madre se ocupaba de administrar dichos negocios, y mi padre, en general, de todas las cosas. Ella invertía mucho tiempo porque hasta la valla para las lidias de gallos, que alguien también arrendaba, pertenecía a la familia (Blanco, 2011, p. 19).

De entre aquella gran cantidad de edificios y servicios, las únicas edificaciones que se dice en el texto no pertenecían a las propiedades de las cuales eran dueños los Castro Ruz eran el correo y la escuela pública, era esta, igualmente que la casa, de madera, y en donde había alumnos, entre 20 y



25, quienes, a pesar de ser de diferentes grados escolares, se veían obligados a escuchar todas las clases (Blanco, 2011, p. 20).

Nacido el 13 de agosto de 1926, con el nombre de Fidel Alejandro, según Valeria Manferto, tendría dos hermanos que le antecieron, Angelita María (1923-2012) y Ramón Eusebio (1924-2016), Fidel era el tercero (1926-2016), seguido por Raúl (n. 1931) y Emma de la Concepción Castro Ruz (n. 1935). Pero Manferto, inexplicablemente, deja fuera a Juana de la Caridad “Juanita” (n. 1933), quien nació antes de Emma de la Concepción (n. 1935), y a Agustina del Carmen (1938-2017), quien sería la menor de todos y todas. No obstante lo anterior, sí hace referencia a la niñez de todos los hermanos, diciendo:

As the children of a woman with deep Catholic feelings, the young Castros received a faith-based education from the Jesuits. They first attended the La Salle and the Dolores colleges of Santiago, then the renowned Belén College, run by the Havana Jesuits. It is impossible to reconstruct how, where and when the dissident and revolutionary ideas that were destined to shape Young Fidel’s destiny were born within him. Perhaps it was a tutor concerned to help the weaker classes; this would not have been unusual. The fact remains that at the beginning of 1940, when just 13 years of age, Fidel tried to organize a sugar workers’ strike—even though it was damaging of his own father. The reason? The workers weren’t paid enough. The responsibility, in the young Fidel’s mind resided less with his unfortunate father than with the exploitive American-owned United Fruit Company, to which Angel Castro sold the produce of his land (Manferto, 2008, p. 16).

De esta información podemos hacer unas reflexiones. Primera, que Manferto no ofrece fuente alguna de los datos que presenta en esta cita, mientras que una segunda, y fundamental para nuestro objetivo, es que no se hace ni la más mínima mención sobre las fotografías mismas, mucho menos sobre sus procesos, ni nada relacionado con las personas que participan en los momentos fotográficos. La intención es la de presentar una serie de fotografías, dejándolas ante las personas lectoras ya con una predeterminación de que, mediante ellas, se entienda cuál fue el camino que Fidel Castro siguió, según los editores y autores, hasta lograr convertirse en “El Líder Máximo”.

En una fotografía donde aparece Fidel de niño, de 13 años (Manferto, 2008, p. 43), se puede constatar la manipulación que se hace de las imágenes sin el menor interés por destacar la riqueza informativa que ellas contienen. Nos ayuda a respaldar nuestra lectura del uso iconográfico aquella

fotografía en la cual aparece un grupo de chicos del Colegio Dolores, de Santiago, y entre ellos Fidel (figuras 5 y 6). Brevemente, diremos que no hay mención alguna a la posibilidad de definir el tipo de sector social al que pertenecían aquellos muchachitos; y que el manejo editorial les deja de lado, sin dar importancia al conjunto, dando el papel protagónico a Fidel, quien ocupa un lugar estratégico dentro del trabajo editorial del texto entero, como se ve en el uso de solamente una parte de esa imagen –en la portada interior– para anunciar el título de la recopilación fotográfica.

Figura 5. Fidel de 13 años en el Colegio Dolores.



Fuente: Manferto, 2008, p. 43.

Figura 6. Uso iconográfico en la obra de Manferto.



Fuente: Manferto, 2008. Portada interior.

Fotografiando niños

La reconocida especialista cubana María Eugenia Haya (mejor identificada como “Marucha”), quien estudió de manera particular la fotografía cubana, en su texto publicado en 1980, “Sobre la fotografía cubana”, informa:

Cuando llegaron –a Cuba, como pioneros de la fotografía,– Mister Ward y el Señor Parker, a finales de 1841, el perfeccionamiento del equipo les permitió fijar la imagen en 15, 18 y hasta 4 segundos de tres y treinta a cuatro treinta de la tarde. Ward anunciaba además que retrataba niños ‘**aunque sean intranquilos**’, grupos y se ofrecía llevar su pesado equipo y hacer retratos ‘a domicilio’ (Haya, 1980, pp. 42-43).

Su información ofrece una posibilidad de identificar un asunto ineludible al retratar a niñas y niños. La inquietud prepondera al buscar momentos fotográficos que capturen a infantes. Sin embargo, en las tomas que finalmente son hechas, no aparecen rastros de esa posible intranquilidad. Por lo general, pensémoslo con calma, podemos afirmar que no existen fotografías antiguas en las cuales la intención sea alejarse de la representación plena de una seriedad de niñas y niños retratadas y retratados.



El del mismísimo José Martí (1853-1895) es un caso que amplía nuestra creencia en esta propensión. Sus fotografías de infancia le muestran con una formalidad sorprendente, con vestimenta de adulto, formada por traje (negro, o podríamos afirmar, al menos, de color oscuro), camisa y moño. El esmero puesto en la indumentaria se extiende a la pulcritud de su apariencia, como se aprecia en el corte de cabello. En el artículo de Ottmar Ette, “Imagen del poder, poder de la imagen” (Ette, 1994, pp. 225-297), no se atiende el ejemplo de esas fotografías infantiles, las cuales preceden a una fotografía especial que allí sí se incluye, y que es la que captura la imagen de Martí a la edad de 16 años, confinado en prisión en 1870, luego de que se le acusó de haberse expresado en contra del gobierno colonial, justo en los primeros años de la lucha independentista que se lanzó en la isla cubana contra el ejército imperial de España, durante la conocida como Guerra Grande (1868-1878).

Figura 7. Martí en 1862.



Fuente: Quesada, 1985, p. 9.

Figura 8. Martí en 1870.



Fuente: Quesada, 1985, p. 17.

Como puede apreciarse, el contraste existente en las propuestas fotográficas de Martí en 1862 y 1870 es notorio. Las convenciones contenidas en la primera imagen marcan una formalidad necesaria en las representaciones de “la gente de bien”, dando un cariz distinto a aquellas imágenes en las que ya es posible detectar una actitud contraria al poder, tal como sucede en la segunda toma fotográfica, y como lo desarrolla ampliamente Ette en su interesante escrito.

Siguiendo con una revisión cronológica muy superficial, y volviendo al interesante artículo de “Marucha”, en la página 45, se inserta una fotografía identificada así: “Anónimo, Reconcentrados por Weyler, plata sobre gelatina, ca. 1896”. En ella aparecen dos niños, quienes, al lado de su mamá, muestran el deterioro físico provocado a falta de la alimentación que escasearía en los años de la lucha por la independencia de Cuba (pero ahora en la etapa 1895-1898), etapa conocida en la historia como “La Reconcentración”. Esta no era sino la política que tenía como finalidad el retirar a habitantes del campo de aquellas sus zonas originales, tratando así de evitar el apoyo a los insurrectos patriotas que se oponían a la continuación del imperio español en la isla. La madre, en una condición igual de patética, se mira añorada dentro de la imagen.

Ya en el siglo XX, y luego de lograda la independencia, entre las características del desarrollo fotográfico, se usaron “postalitas” con fotografías de patriotas, puestas dentro de cajetillas de cigarros. Además, resultaba presente el uso de la “modernas camaritas Kodak”, que circulaban generalmente entre círculos sociales altos. También Marucha señala que, en este periodo, adquiriría importancia la existencia del “álbum familiar”. Este, sin duda alguna, serviría como instrumento para mostrar la vida social, amén de que “sirvió a la burguesía para ‘subrayar su diferencia’”. Se marcaría en ese tiempo la fotografía en revistas, aunque suponemos que igualmente de manera aislada, como “instrumento de promoción social” (Haya, 1980, p. 48).

Esta circunstancia de la promoción social de las décadas de 1900 y 1910 continuaría su convivencia con la fotografía que aparece en el periodo que va de 1920 a 1940, cuando surge la crítica social a partir de actividades artísticas, como lo sería la pintura, la música y la fotografía. Esto explica la existencia de imágenes en las cuales la mirada del fotógrafo muestra la atención que hay hacia las condiciones de la mayoría de los cubanos, pero en particular acentuaría el descontento visual por la condición de pobreza en niños. Un ejemplo que destaca es la imagen fotográfica que inserta Marucha, perteneciente a José Tabío, plata sobre gelatina: 20 x 15.6 cm, ca. 1938, imagen con la que se pueden apreciar las condiciones sociales de los infantes como temática de descontento o inconformidad (Haya, 1980, p. 50).



En el mismo tenor, Rebeca Monroy Nars, historiadora de la fotografía en México, señaló que, durante la primera mitad del siglo XX, la práctica de retratar niños se delineó por dos géneros, por un lado, la fotografía de estudio destinada al álbum familiar y relacionada a familias con recursos suficientes para darse “ese tipo de lujos”, y, por otro lado, el fotorreportaje y el fotodocumentalismo, desde los cuales se buscó resaltar las condiciones de pobreza en las que se desenvolvía la infancia (Monroy, 2013).

La fotografía de Fidel en Birán, si bien no fue capturada en un estudio fotográfico, donde las tomas podrían haber sido adornadas con escenografías muy completas, y hasta llegando a ser barrocas, toma distancia de aquellos vestigios en los cuales los niños eran retratados para mostrar su situación precaria. Como veremos a partir del análisis de la fotografía del “niño de Birán”, la finalidad con que esta fue producida se puede enmarcar en la práctica de la fotografía familiar, utilizada por ciertos sectores como medio de distinción en la escala de clases.

¡Así Fidel, no te muevas!

Como parte de una lectura pre-iconográfica, en donde la idea es la de hacer un tipo de inventario, podemos decir que la imagen contiene, en un plano *full shot*, a un infante, vestido, parado sobre una base poco definible, delante de una vegetación natural. En el paso a una presentación iconográfica, lo primero que debe decirse es que no es cualquier niño. Se trata, ni más ni menos, de una personalidad histórica, Fidel Castro, a la edad de tres años. La indumentaria que porta consta de zapatos, calcetines o medias blancas, pantaloncito corto, que al parecer forma un conjunto con el saco que también lleva y que cubre una camisa blanca; esta, de un diseño especial, que la remata mediante un

Figura 9. Fidel a la edad de tres años.



Fuente: <http://www.fidelcastro.cu/es/galeria/fotos>

cuello redondo bastante estilizado. Resalta el planchado cuidadoso, que se aprecia por las marcas de las líneas en el pantalón y en las mangas del saquito. Hay dos elementos decorativos en la vestimenta. Del cuello cae un cordón que sujeta una especie de borlas; mientras que, a la altura de su corazón, donde el saco tiene una bolsa, se adorna esta con una flor blanca. En su mano derecha sostiene el niño Fidel un objeto que se identifica con facilidad. Se trata de un libro, o un cuaderno, que podría pensarse que es de los llamados de pasta rígida, o “dura”.

En la fotografía, tomada en la casa de Birán en 1929, Fidel fue ubicado, al parecer, encima de una mesa hecha de herrería, como una especie de “mesa de jardín” metálica. No obstante, viendo de manera detenida el detalle, diremos que se trata de una base –que muy bien podría ser de una mesa– cubierta por un mantel, lo cual queda indicado por los pliegues que de este se ven en los bordes superiores, colindantes en la imagen con la naturaleza que se observa en el fondo del retrato, conformado por un escenario natural.

En una obra considerablemente lejana, tanto geográfica como temporalmente, con respecto al tema que se aborda aquí, que corresponde al caso cubano, el intelectual mexicano Carlos Monsiváis ofrece una serie de reflexiones de interés para este artículo. *¡Quietecito por favor!* (Monsiváis, 2005), al versar sobre el análisis de imágenes fotográficas de niñas y niños, resulta de significativo aporte a la lectura que aquí hacemos de la fotografía de Fidel Castro a la edad de tres años, ya que nos guía por senderos intelectuales que pueden ser seguidos en nuestra interpretación ofrecida sobre dicho ejemplo de la iconografía vinculada a la famosa figura política latinoamericana.

Ya desde el título mismo del texto de “MonSi”, podemos pensar en la trayectoria del Fidel guerrillero, a quien de seguro muchos quisieron que se hubiera mantenido “quietecito”. No solo en las primeras capturas fotográficas de su vida, sino durante todas las fases de ella, en las cuales, aunque en algunas sus acciones se manifestaron de manera más impactante, ¡muchas personas le hubieran querido ver “quietecito”!

La obra del afamado escritor mexicano permite ver diferentes fotos que, como referencias sometidas a reflexiones de considerable valor, nos impulsa a realizar un acercamiento más benéfico, más fluido, a la lectura de la



imagen del pequeño Fidel. En las páginas de ese libro es común encontrar a los niños acomodados, posicionados de tales formas, que podría pensarse que nunca habría sido posible que por ellos mismos se hubieran ubicado así. Los encontramos subidos en columnas o balaustradas, acostados en colchonetas, posicionados en sillas en las que es inentendible cómo podrían haber subido allí por su propia iniciativa. Sorprenden sus miradas de desconcierto, de pasmo o asombro; llama la atención cómo algunas niñas se atavían con vestiditos tan extraños, que parecen ser esas prendas una probable explicación del porqué miran con tanto estupor a la cámara, ¡o por qué pareciera que sus ojitos están a punto de salir de sus órbitas! Esa estupefacción observada, que también consideramos está presente en la fotografía de Fidel en 1929, es un indicio por el cual sostenemos que es imperioso tomar en cuenta que el manejo de los momentos fotográficos y de los rasgos que estos tienen, cuando se tratan de fotografías de niños, responde a una participación de personas adultas.

Para el caso de la toma fotográfica que se hace a Fidel Castro en Birán, sería imposible querer sostener que responde a una captura de naturalidad, de la expresión original del comportamiento cotidiano que mostraría una personita a esa edad. Debemos partir del hecho de considerar que la imagen nos presenta a un infante con rasgos que se le implantan, que se le imponen, en el momento fotográfico, y que ya serían predeterminados desde los momentos en que se tiene pensada la idea de fotografiarlo.

La preparación del acto de fotografiar es parte de un proceso en el que se delinear los aspectos que se quieren ver contenidos en las tomas. No se piensa en buscar la esencia del sujeto que se retratará, sino que se imagina el tipo de características que se le quieren imponer al sujeto. Aunque los padres también juegan un papel nodal en esos procesos, podemos atribuir una participación determinante a los fotógrafos, pues son ellos quienes definen en gran medida lo que se obtendrá del instrumento que se identifica con su profesión. Llevan ellos un control pleno de su máquina, y eso les permitirá cumplir con el papel tan importante de interpretar lo que sus contratantes, o sus clientes, pretendan o tengan en mente.

Con ese punto de partida, y para iniciar el diálogo con la imagen del niño de Birán, en este ejercicio nos hemos preguntado: ¿cuál es la intención que mueve la decisión de atrapar esa toma fotográfica? Para ello, para contestar, es difícil dejar de lado la existencia de algunas fotos previas. Con tales



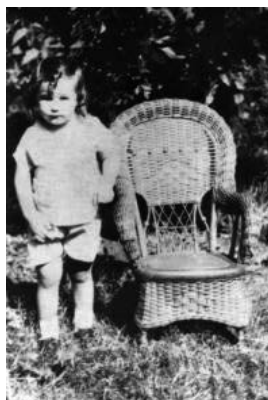
antecedentes, de entrada, es posible afirmar que se trata de un seguimiento del avance cronológico de la vida del niño. Pero la lectura lleva por senderos distintos. En las dos primeras fotografías de las que se tiene conocimiento que retratan a Fidel, y que son anteriores a la que ahora estudiamos, se aprecia un Fidel niño que no es sometido a un proceso de conversión visual que le lleve a verse, por así decirlo, con una apariencia de adulto.

Figura 10. El pequeño Fidel.



Fuente: <http://www.fidelcastro.cu/es/galeria/fotos>

Figura 11. El pequeño Fidel.



Fuente: <http://www.fidelcastro.cu/es/galeria/fotos>

Lo que queremos decir es que, en dichas fotografías, de abril y agosto de 1928, respectivamente, se aprecia la meta simple de tener un recuerdo, de marcar en la imagen un vestigio de interés por dejar memoria donde quede plasmada la candidez infantil. El momento fotográfico de agosto de 1928 puede estar relacionado con el cumpleaños de Fidel, quien cumplió el 13 de ese mes. Si bien existe un deseo de los padres, o al menos de uno de ellos, por resaltar la presencia de Fidel dentro de un marco social privilegiado, como bien podría suceder al celebrarse su aniversario dos de vida, no se hace manifiesta toda una carga de intencionalidad que vaya más allá de guardar la imagen “cándida”, supuestamente despreocupada del niño, lo cual, como se intenta mostrar en este trabajo, sí aparece ya de manera más concreta, de forma evidente, en la foto de 1929, y que es la tesis que se sostiene en este escrito.

Aunque se prefiere no abordar el ejercicio iconológico en ese par de imágenes, es importante hacer una breve mención a un elemento común que aparece en ambas tomas. Se trata de las sillas. Estas pueden ser consideradas como partes simbólicas de la presencia paterna ausente, la del patriarca



que está allí representado por el “trono” familiar que, en su momento, será heredado por Fidel; pero también tiene una connotación que se relaciona con el nivel social y económico de la familia Castro Ruz. Ese tipo de muebles, de ratán o mimbre, se vincula con un *status* de clases acomodadas, dado que en la época estuvieron de moda, y su presencia era común entre las familias que, a través de ese tipo de muebles, con esos materiales, decoraban sus casas, alojamientos o mansiones.

Para decirlo de forma escueta, dado que se ampliará la reflexión a lo largo de estas páginas, y para, de paso, explicar el criterio de la selección de la fotografía de Fidel a los tres años como parte medular a estudiar, consideramos que tal fotografía ya contiene una pretensión clara de presentarlo como una proyección de su futuro, del futuro que se veía posible para él. La vestimenta se maneja como instrumento que impone al Fidel infante como un “adultito” en desarrollo.

En su análisis, Monsiváis identifica la tendencia en las clases altas, principalmente burguesas, por fotografiar a los niños como “adultitos”, con atuendos pulcros y poses rígidas, en las que hay una especie de “victoria sobre el ánimo voluble de los niños” (Monsiváis, 2005, p. 48). Son estos mismos elementos los que resaltan al analizar la fotografía de Fidel a los tres años, quien aparece aseado, bien peinado y portando un trajecito hecho a la medida, como se observa en los puños del saco. La pose inmóvil, erguida y quieta, es reflejo de las prácticas de distinción social, de la disciplina sobre el cuerpo, pues, como lo indica Monsiváis, “las buenas familias consagran su manejo de las formas corporales” (Monsiváis, 2005, p. 16).

La imagen de Fidel de tres años ya aparece como construcción que permite proponer que este tipo de fotos infantiles demuestran que ciertas clases sociales desean ubicarse en escalas privilegiadas ante los demás. Poner ante el ojo público una visión de lo que son, de sus poderes adquisitivos, de la forma en que viven, cómo ofrecen a sus herederos oportunidades que probablemente ellos mismos, los mayores, no tuvieron. A la par que se exhibe la propiedad de los Castro, en esa imagen se da cuenta de la ropa que se viste.

Fidel pequeño aparece ya con un semblante que responde a indicaciones. Cuando observamos atentamente a la imagen, es posible detectar que Fidel no está observando precisamente a la lente. Se aprecia una ligera desviación de su mirada, siguiendo una dirección que va por el lado izquierdo de



donde se tendría que encontrar el visor de la cámara. Es decir, mirando de frente al niño, viendo hacia nuestra derecha. ¿Quién está allí? Las opciones se pueden reducir a un par. Lina o el fotógrafo, ese desconocido –pero no por ello lejano de la construcción– de la historia de la fotografía.

Lo que se construye es un “modelo de comportamiento” (Monsiváis, 2005, p. 16), el cual, podemos sostener, debe contener elementos suficientemente dignos para poderse insertar en un álbum fotográfico de familia. No hay una pretensión artística. La circulación que pueda hacerse de esas capturas fotográficas hace pensar en que la finalidad va más allá de la memoria, no se limita al recuerdo, sino que quiere generar una posibilidad de que otros las observen, con la esperanza de que lo imaginado en la preparación de la foto, el montaje, sea visto más allá del círculo familiar y, además, sean creíbles.

El ambiente en que es retratado el pequeño Fidel sirve de escenario ideal para las pretensiones de evocar una situación social. No se necesita de escenarios ficticios, de telones con paisajes que dan poca sensación de credibilidad. Se cuenta con un espacio más que real de la monumentalidad de las propiedades donde habita el pequeñín. Este hecho significa la identificación del niño Fidel con el espacio que le rodea, lo cual da mayor veracidad a la importancia del entorno, y este, como parte esencial de la familia. De una estirpe que a sí misma se desea definir, iconográficamente, con distinción. Esa imagen de Fidel cumple la función de atestiguar que se trata de una familia con valores, que impulsa las buenas maneras. Se condensa en la foto un mensaje, que es el de querer reflejar a “una buena familia”. Aunque en referencia directa al caso mexicano, el propio Carlos Monsiváis nos ofrece una propuesta que cabe de manera precisa con lo que detectamos al analizar esta foto de Fidel, cuando nos dice:

Ya en el siglo XX, el retrato personal y el de la familia son datos patrimoniales indispensables y el que no instala su panorama retratístico no será cabalmente dueño de su casa o de lo que haga sus veces (sic). Los fotógrafos le habilitan al retratado las sensaciones de prestigio social o de otro prestigio inasible, el que se desprende del afecto, el cariño, la obediencia de los suyos. Las familias van marcando sus etapas [...] (Monsiváis, 2005, p. 17).

Al contar con antecedentes sobre la historia familiar, en particular pensando en la situación “fuera de las convenciones” que caracterizó la relación que inicialmente tuvo Ángel Castro con Lina Ruz, se nos permite



encontrar significados que una imagen no podría indicar siendo ignorantes de cierta información. Lo que se sabe es una herramienta de mucha utilidad. Por ello, es importante considerar la situación que, en ese momento, vivía la pareja Castro Ruz.

Se ha propuesto que la tendencia a que se adopten vestimentas y gestos en los niños, aquí de nuevo según Monsiváis, no es otra cosa que una forma de expresar el deseo de presagiar el perfil que deberán alcanzar el niño o la niña en su etapa adulta. ¿Estamos entonces ante un proceso de conformación de personalidades? Las indicaciones que seguramente, de manera reiterada, se les ofrecen llevan a que se adopte de manera natural una actitud que se supone debe mantenerse como modelo. Firmes, atentos, sabiéndose bien vestido –todo un caballero– o bien vestida –tal como una princesa–, con la pulcritud fuera de lo cotidiano, son atendidas y atendidos con cortesía y fervor, de esta manera niños y niñas mantendrán en su mente ese tipo de actitudes que se identificarán con “el deber ser”, con aquello que cubra el imaginario que tiene su familia, su comunidad, los integrantes de su clase social. Esa será la base de la imagen que debería cuidarse, pues ella es símbolo de su linaje.

En la foto se acredita el ingreso en unos cuantos años, no demasiados, a los niveles del prestigio que da poder y del poder que concede prestigio. Un niño que ante la cámara se reviste de la seriedad de los adultos, ensaya la imagen respetable que luego lo conducirá al éxito (Monsiváis, 2005, p. 47).

La foto del nene de Birán ya no pareciera esperar a la llegada de años venideros, pues es, desde el momento mismo de su captura, una muestra ya patente del prestigio de los Castro Ruz.

La imposición de un “deber ser” asociado con la niñez también puede encontrarse en una obra del prócer cubano, José Martí. Ya en el primer número de la revista para niños titulada *La Edad de Oro*, publicada originalmente en 1889 y posteriormente reeditada como libro, Martí describe un modelo moral de la niñez que parte de la distinción de los roles de género, subrayando la importancia de la formación de los “caballeros del mañana” y las “madres del mañana”.

El niño ha de trabajar, de andar, de estudiar, de ser fuerte, de ser hermoso: el niño puede hacerse hermoso, aunque sea feo; un niño bueno, inteligente y aseado es siempre hermoso. Pero nunca es un niño más bello



que cuando trae en sus manecitas de hombre fuerte una flor para su amiga, o cuando lleva del brazo a su hermana, para que nadie se la ofenda: el niño crece entonces, y parece un gigante: el niño nace para caballero, y la niña nace para madre. Este periódico se publica para conversar una vez al mes, como buenos amigos, con los caballeros de mañana, y con las madres de mañana; para contarles a las niñas cuentos lindos con que entretener a sus visitas y jugar con sus muñecas; y para decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres (Martí, 1994, p. 29).

El retrato de Fidel condensa el modelo de “caballerito” descrito brevemente en el texto de Martí, el cual nos permite entender el imaginario de la época en torno a la niñez y los significados proyectados en los retratos de niños.

Ahora bien, continuando con el análisis de las representaciones fotográficas de niños debe contemplarse una circunstancia. La seriedad que se adquiere en los momentos fotográficos que de este tipo se desarrollan en Cuba, y podríamos decir mayoritariamente en cualquier otro país, adolece de una actitud de suprimir lo espontáneo. La pose de Fidel lo refleja tajantemente; él se siente vigilado. Observa con atención las indicaciones que, más que recomendarle algo posible, a esa edad son tomadas como órdenes, es decir, no aparecen como alternativas, sino como premisas que deben seguirse al pie de la letra.

Además, el niño fue subido allí, situado en un lugar del que difícilmente podría bajar. Es más, de donde podría caerse por accidente, por lo cual él mismo sabe que no debe desacatar lo advertido. No seguir instrucciones es desacatar las reglas, caer en la indisciplina, ¡y caer de la mesa! Haber estado de antemano en un contacto con todo el trabajo de la preparación del momento fotográfico debió, y debe ser así, en cualquier caso, causar un sentimiento de inhibición profunda. Sumado a ello el hecho de que la máquina fotográfica, que seguramente tenía un trípode, que le haría verse más impresionante, se explica que Fidel infante no tuviera la menor intención de moverse, por lo cual se quedó “quietecito”.

El compromiso que el mismo niño Fidel tiene no es con su propia imagen, es con lo que las convenciones le señalan. Así, la información que se puede entresacar de su foto va más en ofrecernos lo que interesa a los jefes de la familia, o a quien, entre ellos, de seguro estaba al lado del fotógrafo. Son los adultos los que manipulan, quienes construyen lo representado. La buena pose entonces significa portarse bien, ser parte de una familia educada,



pertenecer a una “gente de bien”. Por ello es que las lecturas posteriores de la imagen, como lo apunta Monsiváis, resaltan que “portarse bien es manejarse todo el tiempo como si ya estuviese listo el sitio que ocupa(ría) en el porvenir” (Monsiváis, 2005, p. 49). El mismo escritor mexicano asentaría un pensamiento que ayuda a entender lo que pasa en la fotografía infantil de Fidel. “Lo que se extrae de las fotos es la certeza de la sujeción. La tiesura proviene de una orden: la mirada ya se toma muy probablemente de las instrucciones del padre o de la madre, allí mismo” (Monsiváis, 2005, p. 72).

En el caso de Fidel, la prominencia de la madre, que se hace patente en sus testimonios, recopilados por Katuska Blanco, también está presente en sus fotografías de niño. Si bien ya se hizo alusión a la ausencia del padre en dos retratos precedentes a nuestro objeto de estudio, la presencia de Lina en la representación de la familia puede encontrarse en las mismas fotografías si se considera el rol de género asignado a las mujeres y a las madres dentro de la práctica del retrato de infantes.

Al respecto, Naomi Rosenblum, historiadora de la fotografía, mencionó en su libro *A history of Women Photographers*, centrado principalmente en el caso de Estados Unidos, la preponderancia que ganaron las mujeres fotógrafas en el retrato de infantes. De acuerdo con la autora, a partir de la última década del siglo XIX, las mujeres ocuparon una posición relevante en la práctica de retratar infantes en Estados Unidos debido al rol de género asignado a las mujeres como cuidadoras, “Women’s skill in portraying the significance of nurturing in the formation of the ‘civilized’ adult became highly valued. The Era seemed consecrated to images of ‘tender mothers and healthy, clean, and beautiful’ children” (Rosenblum, 1994, p. 82).

Si bien en el caso de la fotografía de Fidel a los tres años no contamos con el dato sobre la autoría del retrato, por las convenciones presentes en este y el contexto de las prácticas fotográficas en Cuba, podemos asumir que la tarea de retratar a la familia fue encomendada a un profesional, dejando abierta la posibilidad de que este fuera una mujer. No obstante, en el presente trabajo nos interesa resaltar el rol de la madre en la representación de las hijas e hijos, en tanto consideramos puede dar luz sobre los intereses en su producción.

El sociólogo Pierre Bourdieu, en su estudio sobre las prácticas fotográficas, realizado por encargo de la empresa Kodak Pathé y titulado *La fotografía. Un arte medio* (1965), identificó el papel central de las madres en

el retrato de los infantes. De acuerdo con el autor, la estructura familiar relegó a la madre la tarea de fotografiar a los hijos e hijas debido a que “la división del trabajo entre ambos sexos reserva a la mujer la tarea de mantener las relaciones con los miembros del grupo que viven lejos y, en primer término, con su propia familia” (Bourdieu, 1989, p. 42).

Lina cuenta con una iconografía fotográfica que es digna de otro trabajo como el actual, y si bien no aparece en las fotografías aquí presentadas, podemos sostener que ella está presente en los retratos a través del niño Fidel, en tanto que la pulcritud y la disciplina en la foto infantil pueden ser consideradas reflejo de la labor de la madre en la formación de los hijos. Como se extrae de las mismas memorias de Fidel, Lina, en calidad de madre, tenía reservado el papel de “poner el orden” y atender bondadosamente a los hijos. Por lo anterior, podemos sugerir que es Lina quien da la instrucción de sostener la pose en la fotografía tomada a Fidel en Birán a los tres años, adquiriendo así una participación central en la representación del pequeño.

Si bien la fotografía aparenta naturalidad, es decir, podría pensarse que el retrato no es más que un registro de Fidel a los tres años, se ha mostrado que la sintaxis, la pose y la vestimenta son elementos en los que subyacen significados e intenciones. Como única prueba de espontaneidad podríamos resaltar los zapatos de Fidel, que permiten ver al niño que se tira al piso, que se arrastra sin preocuparse por que las puntas de su calzado se maltraten, sin importarle que allí queden las huellas del comportamiento natural que, como infante, le corresponde. El resto de los elementos que conforman el marco y su propio gesto son señas del sacrificio que debe hacer para mantenerse rígido. La pose del pequeñín de entonces responde a una claridad de que es necesario controlar ciertos movimientos o, mejor dicho, la quietud del cuerpo. Pero ello no quiere decir que la pose sea lograda. En el caso del niño de Birán, el momento fotográfico parece bien logrado en cuanto a la naturalidad, pero los señalamientos aquí expresados permiten identificar la imposición de un determinado comportamiento, del cual, evidentemente, Fidel Castro a esa edad no tenía conciencia. Pero también, sin duda alguna, puede considerarse como el inicio en Fidel de una confianza y control que, ya pocos años adelante, siendo aún un niño, puede verse en muchas de las fotografías que se le tomaron..., donde su capacidad de situarse ante las cámaras explicaría el poder de control que tuvo en ellas, y mediante ellas. Recuérdese el caso del libro de Manferto,



con aquella imagen fotográfica de Fidel en el Colegio Dolores junto a sus compañeritos de grupo (Figura 5).

Ahora bien, a partir de las dedicatorias presentes en algunas fotografías familiares de los Castro Ruz, como es el caso de la Figura 10 dedicada a sus amigos Paciano y Julia, se puede inferir que Lina realizaba la práctica de enviar las fotografías de la familia a otros familiares o conocidos cercanos, con lo cual, siguiendo a Pierre Bourdieu, se cumplía la función de actualización y reconocimiento dentro el grupo (Bourdieu, 1989, p. 42). De acuerdo con el sociólogo, los retratos de niños están vinculados a la función familiar específica que cumplen los hijos, a saber, “la aparición del hijo refuerza la integración del grupo y, al mismo tiempo, la inclinación a fijar la imagen de esa unidad, sirviendo a su vez, para reforzar la integración” (Bourdieu, 1989, p. 47). Lina, al retratar de modo recurrente a sus hijas e hijos y enviar las fotografías a familiares y amigos, no solamente buscaba exhibir la propiedad y el ascenso social de los Castro Ruz, sino legitimar el vínculo familiar, lo cual cobra relevancia a partir del entendimiento de la relación extramarital de los padres de Fidel.

Recorridos de un retrato

La fotografía de Fidel Castro a los tres años forma parte de un conjunto de fotografías del líder revolucionario que han sido utilizadas para ilustrar su vida en publicaciones biográficas y páginas web, por lo que, a pesar de no ser una fotografía del guerrillero barbado en verde olivo, ha llegado a formar parte de la narrativa visual en torno al guerrillero, que adquirió mayor relevancia tras su fallecimiento. Es importante mencionar que, como se verá enseguida, este retrato ha sido empleado con fines políticos, tanto por quienes apoyan al régimen castrista, como por sus férreos detractores.

Un antecedente de la circulación de las fotografías del niño Fidel, que es de gran relevancia por ser anterior a la construcción épica del guerrillero, es la publicación de la fotografía de Fidel al año y ocho meses (figura 10), el 3 de julio de 1955, en la revista *Bohemia* (Viera, 1955, pp. 57-58), es decir, casi dos meses después de haber sido liberado de su prisión en Isla de Pinos, mediante la amnistía que fue otorgada por el gobierno de Batista, el 9 de mayo. En el artículo, que incluye fotografías infantiles de varios personajes de la política cubana de la época, el retrato de Fidel fue ubicado, en una menor dimensión, por debajo del retrato de Fulgencio Batista,

empequeñeciendo a Fidel, tanto en edad como en tamaño, frente al entonces presidente. Asimismo, en la descripción del retrato de Fidel, donde se hace hincapié en su vestimenta y disposición sobre la silla de mimbre, se menciona “pero, por favor, Fidelito: agárrate bien de la silla, que te caes”, asociando a la silla con el poder político, lo cual implanta un significado que no se encontraba en las intenciones originales con que fue producida la imagen, lo cual se convirtió en una práctica recurrente en torno a las fotografías del niño Fidel.

Al analizar los usos de las fotografías de la niñez de Fidel se hace evidente que, erróneamente, según quienes esto escribimos, se impone un destino, se manifiesta el forzamiento de una trayectoria mediante la interpretación iconológica. Lo que no está visiblemente en la imagen quiere entresacarse de lo visible, de lo que en los momentos fotográficos es tangible. Puede aceptarse que exista una conexión entre aquellas imágenes de infancia con la existencia de un porvenir en el que caben propuestas de construcciones antiguas, pasadas, pero eso no implica que no se deba atender de manera cuidadosa la maquinación que mitifica a un personaje. Más sabiendo que ese posible personaje es Fidel Castro, ya que su vida permite detectar la innegable construcción épica que gira a su alrededor.

En su libro *Todo el tiempo de los cedros...*, Katuska Blanco comentó las fotografías tomadas a Fidel a los tres años, en 1929, y destacó la vestimenta y el aspecto formal de Fidel en estas, así como el libro que porta y su pose, específicamente su rostro, interpretado como signo de asombro. A partir de estos elementos, la autora lo describe como un niño “fuerte”, limpio y curioso, inteligente:

Las imágenes fotográficas de 1929 captaban a Fidel como un niño fuerte, el pelo corto peinado al lado y embadurnado de gomina. La camisa blanca de cuello redondo, por encima del traje de mangas largas, y el pantalón corto, almidonado. Arqueaba la ceja izquierda y observaba como una maravilla la ceremonia y los mecanismos de aquella caja de fueles, un acordeón, detrás de la cual, se asomaba a ratos, el fotógrafo. Sostenía un cuaderno o un libro y llevaba una flor en el ojal del traje (Blanco, 2003, p. 88).

Asimismo, en un texto del portal web de la revista infantil *Zunzún*, perteneciente a la Casa Editora Abril, que es acompañado por la fotografía en cuestión, se remarca la inteligencia innata del “líder insuperable”:



Desde pequeño le gustó estudiar. Con cuatro años asistía a la escuela local donde aprendió a leer y desde entonces no perdió las ganas de saber mucho y de todo, cada día de su vida. Inquieto, dispuesto, valiente, pícaro, entusiasta, inteligente, lector incansable y líder insuperable, son características de su personalidad de hombre excepcional (Dupuy, 2020).

Ahora bien, en el relato biográfico de Fidel realizado por Katiuska Blanco, si bien se reconocen los privilegios económicos del niño Fidel, estos no son presentados de manera negativa, sino que son expuestos como parte de las experiencias de vida de Fidel que lo llevaron a ser cercano al pueblo, alejado de las élites cubanas:

Don Ángel y Lina eran de origen humilde, trabajaban y convivían con la gente, a pesar de que alcanzaron una posición de mando y adquirieron la propiedad sobre aquellas tierras, continuaban siendo accesibles, sin la cultura excluyente de los terratenientes de cuna, y sus hijos crecían junto a la gente sencilla (Blanco, 2003, p. 100).

Como podemos observar, en estos casos, el fondo natural, el libro y la pose del niño son los elementos presentes en el retrato que permiten ilustrar y realzar las interpretaciones de Fidel como un líder innato, inteligente y cercano al pueblo. Ello, consideramos, se debe a que el fondo natural facilita la vinculación con la montaña y la Cuba rural, mientras que la vestimenta formal, el libro y el porte del niño son asociados con su inteligencia y liderazgo.

Como ya mencionamos, la misma imagen de Fidel es utilizada por algunas páginas “contrarrevolucionarias” como ilustración de la opulencia de su padre, con lo cual se pretende mostrarlo como alguien lejano a la clase trabajadora. Lo anterior puede observarse en el portal de noticias de la *BBC*, donde la fotografía es acompañada por un pie de foto que contrasta con lo comentado anteriormente, pues, en este caso, se describe a Ángel Castro como un “rico terrateniente” y a Fidel como un niño “acomodado”.

Fidel Castro Ruz tuvo una infancia acomodada. Nació el 13 de agosto de 1926 en Holguín, en el oriente de Cuba. Su padre, un inmigrante gallego, era un rico terrateniente con plantaciones de caña de azúcar (*BBC News*, 2016).

Además de destacarse su condición económica, en otros pies de foto se alude al hecho de que sus padres no estaban casados. Si bien la fotografía del pequeño Fidel no contiene elementos que sugieran explícitamente la condición de la relación de sus padres, el pie de foto que aparece en el sitio

web del periódico español *El País* resalta la situación extramarital de sus padres, ello con la intención de deslegitimar al propio Fidel:

Fidel Castro, en el centro, con sus hermanos Angelita y Ramón. Hijo de Ángel Castro Argig, próspero emigrante gallego, casado con María Argota –con la que tuvo– dos hijos. Mantuvo relaciones con una mujer que trabajaba en su casa, Lina Ruz, con la que tiene siete hijos: Angelita, Ramón, Fidel, Raúl, Juanita, Enma y Agustina. Tiene otro hermano, Martín, fruto de otra relación de su padre con una tercera mujer (*El País*, 2016).

A partir del análisis de los usos posteriores de la fotografía de Fidel a los tres años, podemos identificar que la imagen ha sido circulada con diversas descripciones e interpretaciones, entre las que se observan dos tendencias, a saber, aquella que interpreta en la imagen las capacidades innatas de Fidel y la que resalta su favorable condición económica y la situación extramarital de sus padres. En ninguno de estos casos se parte de la intención de analizar a la fotografía desde su contexto, sino que utilizan el retrato del pequeño Fidel como ilustración de discursos articulados previamente, imponiendo una serie de significados y asociaciones con fines políticos.

Conclusiones

El análisis de la fotografía de Fidel a los tres años en Birán nos permitió hacer hincapié en la importancia de la incorporación de las imágenes en el estudio de la historia, pues, como se mostró, el análisis de una sola fotografía nos puede aportar nueva información sobre una época, un acontecimiento o, en este caso, un personaje. No obstante, para lograr lo anterior es necesario considerar a las imágenes como construcciones y no como meros registros objetivos, pues a partir de su entendimiento como objetos producidos con intereses e intenciones, los cuales integran una serie de significados y asociaciones que pueden cambiar en su reproducción, podemos extraer información sobre la cultura material, las prácticas culturales, los imaginarios sociales, las mentalidades de clases, entre otros.

A partir del análisis del retrato del pequeño Fidel, desde su contexto de producción, se lograron identificar elementos, como la pose rígida y la apariencia pulcra, vinculados con la práctica de fotografiar a niñas y niños como “adultitos”. Como lo expuso Monsiváis, es posible localizar este tipo de fotografías en los álbumes familiares de las clases altas de la época debido a que ellas encontraron en el retrato fotográfico un medio que



satisfacía su necesidad de autorrepresentación. Lo anterior nos permite interpretar en la fotografía en cuestión una parte de las intenciones presentes en el álbum familiar de los Castro Ruz, en este caso, el interés de Lina Ruz por legitimar su matrimonio y mostrar su reciente ascenso social mediante la representación de su hijo como “gente de bien”.

Si bien el retrato de Fidel en Birán, en 1929, es anterior a la construcción épica y estereotípica del guerrillero en verde olivo, esta es utilizada, junto con otras fotografías familiares de los Castro-Ruz, de forma recurrente en textos sobre el líder revolucionario. Como se pudo observar, lamentablemente hay una tendencia por incluir estas fotografías con fines solo ilustrativos, es decir, como respaldo de discursos articulados de modo previo en los que es regular que subyagan intereses políticos. Al utilizar el retrato del niño Fidel como ilustración de su “liderazgo innato” o, por otro lado, de la ilegitimidad del matrimonio de sus padres, se le implantan una serie de significados que no necesariamente estuvieron presentes en su producción. Así, el estudio de las imágenes no se limita al entendimiento de los significados implantados en su producción, sino también de aquellos perdidos y adquiridos en su circulación y recirculación, lo cual da cuenta del poder de las imágenes y de sus usos políticos.

Referencias bibliográficas

Bayod Camarero, Alberto. “La fotografía histórica como fuente de información documental”, (ponencia impartida durante el “Curso de Técnicas de investigación en patrimonio inmaterial”), Dároca, España, 11 y 12 de diciembre, 2010.

BBC News. La vida del revolucionario Fidel Castro en fotos, https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2016/11/110830_galeria_fidel_castro_2015_ob_lh?fbclid=IwAR2TJxNB5PqqOK65Kjfc3wluGCD-QYe4bFeVjtqM96dkBpXkTI9fxOCqcL4k (Consultada el 8 de diciembre del 2021).

Blanco, Katiuska. *Fidel Castro Ruz. Guerrillero del Tiempo. Conversaciones con el líder histórico de la revolución cubana*. Cuba: Ediciones Abril, 2011.

Blanco, Katiuska. *Todo el tiempo de los cedros. Pasaje familiar de Fidel Castro Ruz*. Cuba: Casa Editora Abril, 2003.

- Bourdieu, Pierre. *La fotografía: un arte medio*. Traducción de Tununa Mercado. México: Nueva Imagen, 1989.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España: Crítica, 2001.
- Camacho Navarro, Enrique. «Fidel Castro en Sierra Maestra. Recorrido de una fotografía (1958)». En *Ístmica* (2020): pp. 9-27.
- Camacho Navarro, Enrique. «Fidel Castro, héroe en La Habana. Acercamiento a una fotografía en el Cuartel Columbia (8 de enero de 1959)». En *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* (2021).
- Camacho Navarro, Enrique. «Imágenes e imaginarios de la Revolución cubana». En *Pensar las revoluciones procesos políticos en México y Cuba*. 164 pp. Enrique Camacho Navarro (coord.). México: UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2011.
- Cánepa Koch, Gisela, Kummels, Ingrid, eds., *Photography in Latin America. Images and Identities across Time and Space*. Alemania: Transcript, 2013.
- Chordá, Frederic. *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Cubadebate, Fidel: Soldado de las Ideas, <http://www.fidelcastro.cu/es/imagen/fidel-nino-en-biran> (consultada el 6 de diciembre de 2021).
- Dupuy, Yaimara. El niño Fidel, <https://medium.com/revista-zunz%C3%BAn/el-ni%C3%B1o-fidel-d53d69dbb142> (consultada el 8 de diciembre del 2021).
- El País*. Muere Fidel Castro a los 90 años, <https://elpais.com/especiales/2016/fidel-castro/> (Consultado el 8 de diciembre del 2021).
- Ette, Ottmar. «Imagen y poder – poder de la imagen: acerca de la iconografía martiana». En *José Martí 1895/1995*, pp. 225-297. Ottmar Ette y Titus Heydenrich (eds). Alemania: Vervuert Verlag, 1994.
- Haya Jiménez, María Eugenia. «Sobre la fotografía cubana». En *Revolución y Cultura* (1980): 41-60.
- Huertas, Pilar. *Fidel Castro*. España: Libsa, 2008.



- Lara López, Emilio Luis. «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología». En *Revista de Antropología Experimental* (2005): 1-28.
- Manferto de Fabianis, Valeria. *Fidel Castro. El líder máximo. Una vida en imágenes*. España: La esfera de los libros, 2008.
- Martí, José. *La edad de oro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Monroy Nasr, Rebeca. «Retrato infantil: del álbum familiar a las revistas ilustradas». En *Los niños: el hogar y la calle*, pp. 345-365. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.
- Monsiváis, Carlos. *¡Quietecito por favor!* México: Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 2005.
- Morales Campos, Estela, coord., *Información, desinformación, bibliotecas y usuarios del siglo XXI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- Mraz, John, Mauad, Ana María, coords., *Fotografía e historia en América Latina*. Uruguay: Centro de Fotografía de Montevideo, 2015.
- Quesada y Miranda, Gonzalo de, *Iconografía Martiana*. Cuba: Oficina de Publicaciones del Consejo del Estado, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*. Nueva York: Abbeville Press, 1994.
- Silva, Armando. *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Colombia: Universidad de Medellín, 2012.
- Viera, Bernardo. «¡Qué clase de niños!». En *Bohemia* (1955): 58-59.





**Diana Martínez
Alpízar**

*Universidad de Costa Rica
Costa Rica*

El espacio caribeño en *Rastro de sal* de Arabella Salaverry¹

The Caribbean Space in *Rastro
de sal* by Arabella Salaverry

RESUMEN

El presente trabajo analiza la construcción del espacio caribeño en la novela *Rastro de sal* de la escritora costarricense Arabella Salaverry. Este espacio se aborda desde dos perspectivas específicas: una, vinculada con la representación general del espacio caribeño. Este análisis se centra en tres relaciones concretas: conectividad/aislamiento, naturaleza/cultura, centro/periferia. La segunda perspectiva se interesa más bien en los espacios domésticos y su interacción con los personajes femeninos, a partir de las relaciones libertad/prisión e interior/ exterior. Se concluye que, en *Rastro de sal*, el Caribe se presenta como un espacio contradictorio, dinámico y desigual.

Palabras clave: literatura caribeña, espacio, análisis literario, Arabella Salaverry, novela centroamericana.

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Representaciones del Caribe en la novelística centroamericana (2002-2022)*, inscrito en el Programa de Estudios del Caribe de la Universidad de Costa Rica.

ABSTRACT

The present paper analyses the setting up of the Caribbean space in the novel *Rastro de sal* by the Costa Rican writer Arabella Salaverry. This space is approached from two different perspectives: the first one is linked with the general representation of the Caribbean space. This analysis focuses on three relations in specific: connectivity/isolation; nature/culture; center/periphery. The second perspective is interested in the domestic space and its interactions with the female characters, based on the following relations: liberty/ imprisonment; interior/exterior. It concludes that in *Rastro de sal* the Caribbean space is showed as contradictory, dynamic, and unequal.

Keywords: Caribbean literature, space, Literary analysis, Arabella Salaverry, Central American novel.

Introducción

Una de las posturas reduccionistas más difundidas sobre el Caribe es su asociación exclusivamente con la insularidad². Esta visión no solo ignora o desdeña sus partes continentales, sino además la diversidad en ellas. Para referirse a este fenómeno, Juan Ramón Duchesne³ recurre a la figura de anillos concéntricos: el primero, ocupado por Cuba, isla que funciona –con mucha frecuencia– como el modelo paradigmático para entender el Caribe. Es la isla que se repite de Benítez. El segundo anillo está ocupado por Puerto Rico y las Antillas Dominicanas, eso sí, sin considerar a Haití. El tercer y último anillo corresponde a las regiones costeras de Venezuela, Colombia y Centroamérica, excluidas del tropo dominante de la isla.

A propósito de los lugares comunes, para quienes estudian y escriben sobre el Caribe y sus producciones culturales, uno de los principales retos es justamente eludir estas posturas esencialistas. En vez de asumir perspectivas teóricas y metodológicas que “ontologizan” el Caribe⁴, la búsqueda

2 Magdalena López y María Teresa Vera-Rojas, <<Introduction: New Theoretical Dialogues and Critical Reflections on Hispanic Caribbean Studies Hispanic Caribbean Studies>>, en *New Perspectives on Hispanic Caribbean Studies*, editado por Magdalena López y María Teresa Vera-Rojas (Cham: Springer International Publishing, 2020), 7.

3 Juan Ramón Duchesne Winter, << Inland Caribbean: A Glance into Wayuu Space>>, en *New Perspectives on Hispanic Caribbean Studies*, editado por Magdalena López y María Teresa Vera-Rojas (Cham: Springer International Publishing, 2020), 35-46.

4 López y Rojas, <<Introduction...>>, 3.

debe orientarse hacia la caribeñización del conocimiento⁵. Con este fin, es necesario realizar varios esfuerzos. El primero: la búsqueda de textos literarios que –a su vez– rechacen posturas esencialistas⁶. Esta labor no es para nada sencilla: generalmente la repetición de clichés en producciones culturales del Caribe resulta rentable, pues hay un público ávido acostumbrado a consumirlos. De ahí que crear un canon caribeño más inclusivo –uno que incorpore a todos los Caribes posibles y no solo aquellos cuya imagen resulta comercialmente exitosa– sea indispensable.

El segundo reto reside en alejarse de perspectivas metodológicas, conceptuales y temáticas que encajonan el Caribe. Por ejemplo, López y Rojas⁷ sugieren una aproximación postnacional, centrada, no en categorías identitarias fijas, sino en procesos. Mientras tanto, para entender el Caribe como un espacio múltiple y a la vez compartimentado⁸, Quintero Herencia⁹ y Shrimpton¹⁰ recurren a la figura del archipiélago, la cual permite comprender, tanto la atomización como la interconectividad entre los distintos elementos¹¹.

Respecto a esta figura del archipiélago, Shrimpton¹² destaca que el Caribe debe concebirse también como un espacio de fronteras porosas, de traslapes de culturas. Su propuesta –inspirada en los postulados de Glissant– permite entender cómo el Caribe se entreteteje a partir de las relaciones múltiples y cotidianas. Nadie es solo una isla, y mucho menos en el Caribe.

Otro aspecto llamativo de la propuesta de Shrimpton es la contradicción como un elemento distintivo en las dinámicas del Caribe. Por ejemplo, si bien históricamente ha establecido conexiones con otros lugares a través del comercio marítimo, también es innegable que algunas de sus zonas

5 Nanne Timmer, <<Place Becoming Space: Nation and Deterritorialisation in Cuban Narrative of the Twenty-First Century>>, en *New Perspectives on Hispanic Caribbean Studies*, editado por Magdalena López y María Teresa Vera-Rojas (Cham: Springer International Publishing, 2020), 67-83.

6 Timmer, <<Place Becoming Space...>>, 80.

7 López y Rojas, <<Introduction...>>, 7.

8 Duchesne Winter, <<Inland Caribbean...>>, 44.

9 Juan Carlos Quintero Herencia, <<Towards an Archipelagic Effect: Poetics, Politics and Sensorium in the Caribbean>> en *New Perspectives on Hispanic Caribbean Studies*, editado por Magdalena López y María Teresa Vera-Rojas (Cham: Springer International Publishing, 2020), 13-33.

10 Shrimpton Masson, Margaret. <<Representaciones Literarias En El Caribe Continental>> en *Desde Otros Caribes*, editado por Margaret Shrimpton Masson y Antonio Vidal Ortega (Santa Marta, Colombia: Editorial Unimagdalena, 2020). 394.

11 , Quintero Herencia, <<Towards...>>, 15.

12 Shrimpton, <<Representaciones...>>, 394.



estuvieron desconectadas¹³. Dada esta dinámica, Shrimpton se interesa por comprender las relaciones entre las costas y los interiores, así como entre las islas y el continente. Para este fin, propone una serie de tropos: “agua” y “tierra”, “arraigo” y “rizoma”, “cruces transfronterizos y otros”¹⁴. De igual forma, postula que las relaciones interior/exterior; aislamiento/conectividad; tierra/mar; móvil/inmóvil resultan útiles para comprender el Caribe. Eso sí –advierte Shrimpton– dichas relaciones deben entenderse como herramientas de análisis, no como categorías que buscan una esencia.

Justamente, en un afán por descubrir esos otros “Caribes” literarios –en especial aquellos que históricamente han recibido poca atención por parte de la crítica académica, como los centroamericanos– el presente ensayo analiza el espacio caribeño en la novela *Rastro de sal*¹⁵ de la autora costarricense Arabella Salaverry. Este interés por el espacio literario no es para nada azaroso: este “(...) resulta un elemento clave en las obras literarias pues funciona muchas veces «como un principio de estructuración»”¹⁶.

En cuanto a los detalles del cómo se procede con el análisis, el espacio se estudia desde dos perspectivas: una “panorámica”, interesada en la representación general del Caribe en la novela de Salaverry, que busca responder interrogantes como: ¿de qué forma se muestra el Caribe en la novela?, ¿a través de qué oposiciones se constituye?, ¿cómo se vincula el espacio caribeño con los personajes y con sus características? Con base en la metodología de Shrimpton¹⁷, se utilizan en este análisis tres relaciones en concreto: conexión/aislamiento, naturaleza/cultura, centro/periferia. En cuanto a la segunda perspectiva, esta se enfoca más bien en los espacios domésticos de la novela, los cuales se analizan en relación con los personajes femeninos: ¿cómo se constituyen estos espacios?, ¿cuáles son sus atributos?, ¿de qué forma se desplazan en ellos los personajes femeninos?, ¿cómo afectan las relaciones de género estas posibilidades de movimiento? Dadas estas preguntas, interesan específicamente las relaciones libertad/prisión e interior/exterior.

13 Margaret Shrimpton y Antonino Vidal Ortega, <<Un Caribe transdisciplinario: aportes para el estudio de la región>>, editado por Margaret Shrimpton Masson y Antonio Vidal Ortega (Santa Marta, Colombia: Editorial Unimagdalen, 2020), 30-44.

14 Shrimpton, <<Representaciones...>>, 388.

15 Arabella Salaverry, *Rastro de sal* (San José: Uruk, 2020).

16 Mieke Bal, *Teoría de la Narrativa. Una Introducción a la Narratología*. (Madrid, España: Cátedra, 1990), 52.

17 Shrimpton, <<Representaciones...>>, 394.

Falta, por último, aclarar el orden de las ideas del ensayo: en un primer lugar, se presentan aspectos generales de la novela, posteriormente se analiza el espacio desde una perspectiva panorámica y enseguida, se pasa al espacio doméstico. Por último, se ofrecen las conclusiones, con base en las comparaciones entre una y otra perspectiva.

Sobre *Rastro de sal*

Rastro de sal se centra en una saga femenina, cuya historia se narra a través de cinco capítulos: el primero de ellos, dedicado a Candelaria Figueroa, abarca de 1857 a 1891. El segundo, a Cándida –hija de Candelaria– y comprende de 1879 a 1928. El tercero, a Clemencia, hija de Cándida. Temporalmente se ubica entre 1911 y 1946. Los dos últimos capítulos están protagonizados por una Candelaria más joven –nieta de Clemencia– y no indican un periodo en concreto, aunque se infiere que se ubican a finales del siglo XX o inicios del XXI.

El orden de los acontecimientos en la novela es cronológico, si bien las retrospectivas en los capítulos dedicados a las Candelarias son frecuentes. Los hechos son presentados a través de un narrador omnisciente que, en ocasiones, permite al lector acceder al flujo de consciencia de los personajes femeninos. Este se distingue mediante el uso de *itálica* en el texto.

La novela se localiza espacialmente en el Caribe, pero esta ubicación no es estática, sino que implica un desplazamiento cíclico: inicia con la Candelaria decimonónica en el Caribe colombiano, específicamente en Cartagena. De ahí se mueve a Limón, Moín y luego, a Puerto Limón y a Bocas del Toro en Panamá. Por último, concluye con un regreso al lugar de origen, es decir, a Cartagena.

La visión panorámica: el Caribe en *Rastro de sal*

Como se indicó anteriormente, esta parte del análisis se centra en las oposiciones que constituyen el espacio caribeño en la novela de Salaverry. Interesan específicamente tres de ellas: conexión/aislamiento; naturaleza/civilización; centro/periferia. Enseguida, se presentan en ese mismo orden.

Con respecto a la primera relación (conexión/aislamiento), el Caribe en la novela de Salaverry se presenta como un espacio vinculado, no solo con otras zonas del Caribe, sino del mundo. Estos contactos se producen



principalmente a través de la migración. De hecho, todos los personajes principales de la novela abandonan, en algún momento de sus vidas, su lugar de origen y se desplazan hacia algún otro punto en el Caribe: Candelaria, originaria de Cartagena, emigra con Pedro Pablo –su esposo– a la costa caribeña costarricense con el propósito de buscar una vida mejor. A su vez, Clemencia es criada en Bocas del Toro, pero posteriormente se traslada a Puerto Limón. Por su parte, la Candelaria más joven pasa parte de su infancia en la hacienda en Limón. Una vez adulta, vive en San José, pero visita Cartagena con el fin de cumplir una vieja promesa familiar.

La conexión del Caribe con otras partes del mundo a través de los migrantes no se limita a los personajes principales, sino que también se observa en las descripciones hechas, tanto por el narrador omnisciente como por Pedro Pablo. Ambos hacen hincapié –en distintos momentos de la novela– en la diversidad humana que habita temporal o permanentemente el Caribe. Por ejemplo, Bocas del Toro es descrita como una comunidad multicultural, “donde se hablan varios idiomas¹⁸”. Por eso, Clemencia –quien crece en el lugar– domina el inglés, el creole y el español desde niña. En el caso del Caribe costarricense, se destaca la presencia de las comunidades china, jamaicana e italiana. El narrador advierte sobre los prejuicios en torno a estos grupos, pero Pedro Pablo –quien es a su vez también un migrante– siempre se encarga de desmentirlos y –más bien– destaca sus contribuciones a la zona:

(...) Don Pedro Pablo se alegró mucho con la llegada de estos jamaicanos. Una migración para enriquecer la zona, a pesar de los resquemores de los blancos. Estos consideran a los jamaicanos como “asesinos y violentos” propiciadores de crímenes e incendios y prácticas ajenas a la tradición costarricense. Don Pedro Pablo no comparte los prejuicios de los criollos. Él conocía al pueblo jamaicano y le alegraba la llegada de esos operarios especializados, soldados, mecánicos, muchos gente culta dispuesta a fundar escuelas dominicales; en donde se leería a Shakespeare y a Lord Byron; a instituir las logias masónicas, traería su música¹⁹.

La cita anterior también es interesante pues en ella se desmiente un postulado inexacto sobre la migración jamaicana en el Caribe costarricense: la idea de que las personas originarias de ahí se dedicaban exclusivamente a puestos de baja calificación, cuando en realidad más bien destacaban por

18 Salaverry, *Rastro de sal*, 128.

19 Salaverry, *Rastro de sal*, 59.

su alta preparación técnica y bagaje cultural. De igual forma, Pedro Pablo critica el mito de la blanquitud costarricense²⁰ y, por el contrario, defiende la diversidad del Caribe: “Tenía algo muy claro: esa amalgama sería la riqueza cultural de la zona”²¹.

Ahora bien, la diversidad cultural de la zona no implica una convivencia ausente de conflictos. Todo lo contrario: si bien el Caribe, en la novela de Salaverry, se presenta como un espacio culturalmente heterogéneo, también está marcado por relaciones de poder asimétricas. Es decir, lejos de idealizar el espacio caribeño, *Rastro de sal* opta por presentarlo como un espacio de conflicto y –a la vez– de resistencia.

Esta inequidad se observa, por ejemplo, en las vejaciones a las que es sometida la comunidad china durante la construcción del ferrocarril por parte de la compañía de Minor Keith²² y en el racismo que enfrentan los migrantes de las Antillas²³. Asimismo, esta inequidad se relaciona con los intereses económicos y políticos de las élites nacionales o del capital extranjero, debido a la posición geográfica de la zona, así como a sus recursos. Respecto a este último punto, resulta particularmente significativa una escena de la novela: Minor Keith, luego de que Cándida lo rescata de morir ahogado en el mar, no agradece la ayuda a la joven, sino que se concentra en ver las tortugas de carey: “(...) La muchacha creyó notar, en sus ojos, sin recato, una mirada de franca lujuria tamizada por cálculo comercial. Tiempo después se enteró de su manifiesto interés en recoger y exportar carey²⁴”. De igual forma, la novela también presenta los distintos movimientos orientados a mejorar la calidad de vida de sus habitantes, por ejemplo, las huelgas²⁵ o bien la presencia de la UNIA y de Marcus Garvey en la zona²⁶.

Paradójicamente, a pesar de las conexiones anteriormente explicadas, el Caribe, en la novela de Salaverry, también se presenta como un espacio aislado. Esta característica se relaciona con la representación de la naturaleza en el texto. Este vínculo permite entonces abordar la relación naturaleza/cultura en la novela.

20 Salaverry, *Rastro de sal*, 55.

21 Salaverry, *Rastro de sal*, 59.

22 Salaverry, *Rastro de sal*, 48.

23 Salaverry *Rastro de sal*, 59.

24 Salaverry *Rastro de sal*, 98.

25 Salaverry *Rastro de sal*, 64 y 152.

26 Salaverry *Rastro de sal*, 108.



En relación con la naturaleza en *Rastro de sal*, dos de sus rasgos más destacables son su prodigiosidad y su abundancia: la tierra es fértil, los cultivos crecen con facilidad²⁷, el mar Caribe es dadivoso y la fauna, abundante y cotidiana. Esta magnanimidad de la naturaleza se muestra especialmente en las descripciones del entorno. Nótese en el siguiente fragmento cómo la numeración de elementos, aunada con la hiperbolización, cumple con tal propósito: “*Magníficos sábalos tortugas pintadas por cientos de años con la exuberancia de sus conchas plátanos malanga y el ñame el coco y el cacao el mar generoso langostas pargos macarelas Aire puro árboles siempre verdes a la medida de la inmensidad. ¿Para qué más? (...)*”²⁸.

Sin embargo, esta misma naturaleza también se muestra adversa al establecimiento de proyectos humanos. Y muchos personajes no sobreviven esta lucha. Un claro ejemplo de esto es el caso de la familia italiana conformada por Francesco, Emilia y su hijo Luciano. El primero muere de malaria mientras trabaja en la construcción de las vías del ferrocarril: “(...) Su fortaleza drenada entre bejucos y ciénagas, entre aguaceros y torrentadas”²⁹. Emilia pierde al bebé que esperaba y —posteriormente— queda sola, marcada una vez más por la tragedia: Luciano sobrevive y crece, pero muere de una enfermedad tropical siendo un joven adulto. Su madre queda entonces completamente desolada ante esta pérdida: “(...) doña Emilia con su dolor a costas reniega una vez más del Caribe, del clima de las pestes (...)”³⁰.

Esta representación del Caribe como un territorio alejado e indómito no es nueva ni única en el texto de Salaverry. La idea de un Caribe periférico e inhóspito, poco apto para el asentamiento humano, se puede ubicar en imaginarios coloniales o decimonónicos. Por ejemplo, según Anglin Fonseca, los relatos de viajeros extranjeros en el siglo XIX describen el Caribe como un lugar feroz y, paradójicamente, fértil: “Ambas percepciones muestran una cara de la dualidad decimonónica, en la cual, la naturaleza puede ser una madre nutricia o una enemiga por dominar”³¹.

En el caso de *Rastro de sal*, debido a estos peligros inherentes al territorio, el narrador propone en varios pasajes de la novela —ya sea a través de su

27 Salaverry *Rastro de sal*, 72.

28 Salaverry *Rastro de sal*, 81. Las cursivas son del original.

29 Salaverry, *Rastro de sal*, 64.

30 Salaverry, *Rastro de sal*, 84.

31 Lloyd Anglin Fonseca, <<La alteridad interna: las representaciones sobre el Caribe en la construcción de la identidad nacional costarricense>>, *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, (2018): 76-99.

voz, o mediante la de los personajes— que el Caribe no es un territorio apto para cualquiera. Es un sitio para aquellos capaces de lidiar con las fuerzas tenaces de la naturaleza y cuya audacia raya en la locura: “(...) nosotros los caribeños somos o estamos —no sé si hay diferencia— un poco locos, pero ¡enhorabuena la locura!”³², dice Pedro Pablo.

Este arrojo y este valor necesarios para afrontar la naturaleza caribeña se observan especialmente en Pedro Pablo y en su hija Cándida, pero se encuentran ausentes en Candelaria. Incapaz de superar la culpa por haber dejado abandonada en Cartagena a su hija nacida fuera del matrimonio, la nostalgia la consume. La exuberancia de la naturaleza en el Caribe costarricense contrasta con el vacío interior del personaje, lo cual marca todavía más su sensación de desamparo. Nótese en la siguiente cita la gran variedad de vida silvestre que rodea al personaje. A pesar de tanta vitalidad, el paisaje solamente recalca la soledad de Candelaria:

*(...) y el eco de los monos reconociéndose a lo largo de las chicharras no cesan el olor espeso del suampo llega hasta esta casa que es mi casa y no lo es la danta emerge del lado del río y los manatíes en pareja intentan su coreografía de apareamiento (...) miro desde aquí los enjambres de luciérnagas se elevan desde el río hasta la densidad oscura del corredor (...) mi única compañía las chicharras y mis oraciones de mi madre nunca más las cartas omisas se ralentan mi padre desaparece y la soledad y la soledad y la soledad*³³.

Es necesario aclarar —eso sí— que esta descripción del Caribe como un territorio indómito no es constante a lo largo del texto. De hecho, en los capítulos dedicados a Cándida y a Clemencia, Puerto Limón se transforma en una ciudad próspera y cosmopolita. Ejemplo de lo anterior es la descripción del mercado y del parque: “(...) Limón no es la zona insalubre de suampos, y de fiebres y demás enfermedades que este trópico apasionado nos regala”³⁴.

Justamente la belleza y el desarrollo urbano de Puerto Limón permiten ahondar en la siguiente oposición: centro/periferia. Como se deduce del párrafo anterior, este lugar no tiene nada que envidiarle a cualquier otra ciudad del mundo, de ahí que el texto niegue relevancia alguna a San José, la capital del país. En este sentido, la novela de Salaverry invierte la relación entre

32 Salaverry, *Rastro de sal*, 87.

33 Salaverry, *Rastro de sal*, 53. Las cursivas son del original.

34 Salaverry, *Rastro de sal*, 87.



espacios: el Caribe se presenta como el centro de gravitación, en tanto San José aparece mayormente de manera nominal como un lugar distante y ajeno, pues todos los acontecimientos determinantes ocurren en el Caribe, ya sea en el colombiano, en el costarricense o en el panameño.

De igual forma, ninguno de los personajes principales anhela vivir en San José. Más bien, cuando temporalmente abandonan el Caribe, predomina el deseo de volver a él. Esto ocurre, por ejemplo, cuando Clemencia visita Chicago. El personaje se siente aliviado cuando ve de nuevo Puerto Limón: “(...) Ha llegado al hogar (...)”³⁵. Con otros personajes sucede de una forma similar: Cándida, a diferencia de sus hermanas mayores, decide quedarse en Limón pues San José le parece aburrido.

Esta aversión hacia San José se expresa de una manera todavía más evidente en la Candelaria contemporánea, quien detesta este lugar. Ella describe la capital como una “*ciudad ajena*”³⁶, repleta de “automóviles furibundos”, “donde la llovizna inacabable la deprime”. Sin embargo, el personaje también observa críticamente al Limón del siglo XXI, sitio que ya no se concibe como un hogar. Candelaria indica que su belleza ha desaparecido pues la naturaleza fue reemplazada por el cemento, debido a “*una modernidad mal entendida*”³⁷. El personaje se lamenta al respecto: “(...) ¿Cómo se nos puede desaparecer el esplendor de una ciudad que fue ancla y velero?”³⁸.

Candelaria admite que San José también carece de belleza natural alguna, pero con esta ciudad el sentimiento de identificación es inexistente: “(...) Ni un árbol, ni un celaje ni un pájaro. Ni la brisa del mar, ni una ola ni un ala de gaviota. Y tampoco la elegancia antigua. Pero bueno, esa no es su ciudad. El luto por lo perdido es menor”³⁹. En consecuencia, Candelaria prefiere quedarse con el Limón de su niñez y de su adolescencia, cuando iba a vacacionar a la hacienda familiar.

Recapitulando esta primera parte del análisis de la novela, el Caribe, en *Rastro de sal*, se constituye a través de tres relaciones de oposiciones: conexión/ aislamiento; naturaleza/ civilización; centro/periferia. Cada una de ellas da cuenta de un espacio contradictorio y dinámico, conectado a diferentes

35 Salaverry, *Rastro de sal*, 156.

36 Salaverry, *Rastro de sal*, 169. Las cursivas son del original.

37 Salaverry, *Rastro de sal*, 170. Las cursivas son del original.

38 Salaverry, *Rastro de sal*, 170.

39 Salaverry, *Rastro de sal*, 170.

partes del mundo a través de la migración y también marcado por relaciones de poder desiguales. Apetecido por sus recursos naturales, el Caribe es un lugar indómito, apto solo para aquellos lo suficientemente audaces. Sin nada que envidiar a los centros periféricos tradicionales, el Caribe es también un lugar con un pasado glorioso, pero con un futuro incierto.

El espacio doméstico en *Rastro de sal*

En esta sección, la perspectiva asumida cambia: esta vez el interés se centra, no en el espacio caribeño general, sino en el doméstico —el hogar— y su relación con cada uno de los personajes femeninos. Al respecto es importante aclarar dos puntos: el primero, para entender la configuración del espacio privado es inevitable recurrir al público. El segundo, si bien en un inicio se opta por el análisis personaje por personaje, dadas las semejanzas compartidas, al final se recurre a una comparación entre ellos.

Para empezar, en el caso de Candelaria —la primera mujer de la familia Figueroa en la saga de la novela— se debe recalcar su carácter transgresor: el personaje busca su libertad, de ahí que en Cartagena se mueva por espacios vetados para una mujer joven cuyo único destino posible es el matrimonio. Entre estos lugares prohibidos resaltan dos: el barrio de Getsemaní y el cuarto de Pedro Pablo, cuando este todavía no es su esposo.

Respecto al barrio de Getsemaní, Candelaria lo visita acompañada por Bonifacio, un mulato manumitido que trabaja en su casa, con quien se ha criado y quien, eventualmente, se convertirá en su amante y en el padre de su primera hija. En Getsemaní, los sentidos contribuyen notablemente a la construcción del espacio⁴⁰ y, por eso mismo, impera la sensualidad: hay música, baile y olores seductores. Estos últimos, por cierto, refieren a platillos caribeños:

Cuando se aproximan la alcanzan canciones, gritería de los pregoneros carcajadas. La invaden aromas, ¡ah!, los aromas inundándolo todo, las arepas con huevo, los buñuelitos de frijol, el sancocho de pargo, el coco revuelto con canela y melaza se pasean por las calles del barrio y hasta la muchacha llega la plenitud de olores de esa cocina sencilla⁴¹.

Getsemaní es también un espacio vinculado a lo corporal mediante el baile. Como se observa, las características anteriores explican ya por sí solas

40 Bal, *Teoría de la narrativa...*, 101.

41 Salaverry, *Rastro de sal*, 18.



por qué es un lugar vetado para una mujer joven y soltera. Aunado a lo anterior, Getsemaní es además un espacio alejado de la religión judeocristiana y conectado más bien con la religión yoruba. En su visita, Candelaria presencia un ritual de limpieza. Ella no comprende lo que observa y Bonifacio le debe explicar: “Tranquila, Señorita, que no pasa nada, dice Bonifacio, solo es una limpia. Llamamos a Yemanyá, Santa Bárbara Chango y demás orishas, deidades de protección”⁴². De igual forma, la presencia de Candelaria en Getsemaní, así como su amor hacia Bonifacio, implican una transgresión a la estricta jerarquía racial de la época. Si bien los Figueroa son una familia de abolengo venida a menos, consideran una degradación unirse con mestizos.

Con respecto al barrio de Getsemaní, también es interesante indicar que es un espacio donde Candelaria se siente libre, pero esta independencia está limitada temporalmente: es efímera. En este sentido, este barrio opera como un espacio carnavalesco: las reglas sociales se suprimen, las jerarquías sociales desaparecen, aunque solo durante un lapso: luego se retorna al orden establecido⁴³.

Otra particularidad de Getsemaní es su carácter paradójico: en un sitio habitado por personas esclavizadas es donde Candelaria encuentra libertad, aunque sea de manera momentánea. Esto se debe a que ahí —a diferencia de su hogar— no es vigilada ni sancionada por sus acciones: “Nadie presta atención, el joven mulato y la joven blanca, incongruente en esa realidad de casas y razas porque cada quien está concentrado en su mundo, en su aspiración y en su gozo.”⁴⁴

Como se infiere del párrafo anterior, el barrio de Getsemaní y el hogar de Candelaria se constituyen como espacios opuestos: el primero se relaciona con la sensualidad y la libertad, en tanto el segundo es un sitio regido por el catolicismo y, por ende, por valores como el recato, el pudor y la renuncia al deseo femenino: “Porque Candelaria lo tiene claro: hasta mirar es un placer prohibido, como lo son todos para las mujeres”⁴⁵. Esta ausencia de expresividad también se observa en la forma en cómo la tratan sus padres,

42 Salaverry, *Rastro de sal*, 32.

43 Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Madrid, España: Alianza Editorial, 2003), 224.

44 Salaverry, *Rastro de sal*, 33.

45 Salaverry, *Rastro de sal*, 19.

siempre distantes y fríos. Por estas razones, la casa es comparada constantemente con una jaula⁴⁶. Si bien es común que el hogar se asocie como un espacio que protege contra los peligros del mundo, en este caso más bien se convierte en un sitio vinculado a la represión femenina⁴⁷.

El otro espacio donde Candelaria busca su libertad y la satisfacción de su deseo es el cuarto del barco de Pedro Pablo. Ella sale en secreto de su casa durante la noche, con el fin de llegar a la embarcación de Pedro Pablo, a quien desea con avidez. Sin embargo, una vez ahí, es rechazada. Los motivos de la negativa de Pedro Pablo se basan en la típica división patriarcal entre mujeres ángeles y mujeres demonio. Las primeras, destinadas al matrimonio y a la reproducción familiar. Las segundas, a satisfacer el deseo sexual de los hombres, sin que haya un compromiso de por medio⁴⁸. Para Pedro Pablo, Candelaria pertenece al primer grupo, por lo tanto, se niega a satisfacer los deseos de la joven: “(...) Candelaria, no aquí, este no es un lugar para usted, este es un lugar para otra clase de mujeres y Candelaria piensa en qué clase de mujer tendría que ser para encontrar la respuesta a su apremiante necesidad del otro (...)”⁴⁹.

Posteriormente, Candelaria –ya casada con Pedro Pablo– emigra al Caribe costarricense. Ahí se recluye en su hogar, el cual se convierte de nuevo en una prisión. El personaje intenta huir a través del suicidio, pero no lo concreta y más bien se convierte en un ser nostálgico, atado al pasado y a la culpa. Se encuentra muerta en vida, por eso su olor es el del agua florida⁵⁰.

En cuanto a Cándida, la siguiente representante de la generación en la familia Figueroa, este personaje posee una mayor agentividad que su madre, por lo tanto, no se limita al espacio doméstico. De hecho, Cándida transgrede las normas sociales, al alejarse del ideal esperado de pasividad femenina. De ahí que se gana epítetos como “marimacha”⁵¹ o “muchacha indómita”⁵².

46 Salaverry, *Rastro de sal*, 21.

47 Edith Aurora Rebolledo Garrido, <<Legados, herencias y rupturas en la literatura haitiana escrita por mujeres>>, *Revista Ístmica* (2021): 9-25.

48 Estefanía Quesada de Haro, *La donna angelicata, de creación literaria a construcción social: importancia de la literatura en el imaginario colectivo*. (Tesis de Grado, Universidad de Salamanca, 2021).

49 Salaverry, *Rastro de sal*, 27.

50 Salaverry, *Rastro de sal*, 75.

51 Salaverry, *Rastro de sal*, 114.

52 Salaverry, *Rastro de sal*, 93.



Este carácter “salvaje” del personaje es interesante por varias razones. La primera de ellas se relaciona con su origen: la necesidad de satisfacer los deseos paternos. Pedro Pablo siempre quiso tener un hijo varón y Cándida intenta probarle constantemente que ella puede hacer lo mismo que un hombre. Por ejemplo, Cándida lo acompaña en las giras marítimas, a pesar de las censuras de su madre: “No son trotes para una dama”⁵³. De igual forma, Cándida es la encargada de desarmar y reconstruir la estructura de la casa familiar: “(...) mire padre soy fuerte observe padre soy diestra con la pala con la gubia con el timón atienda padre puedo montar un potro míreme acépteme padre soy su hija pero puedo ser su hijo el que no llegó”⁵⁴.

La segunda razón se halla en el cómo este carácter indómito otorga cierta particularidad al personaje: convierte a Cándida en un “bicho raro” para la época y, obviamente, para el resto de los pobladores de Puerto Limón: “Estaba al tanto de lo que se opinaba de ella. Una muchacha rara. Lo había escuchado”⁵⁵. Descrita como tosca e incivilizada según los mandatos de género de la época, Candelaria guarda en cambio una particular conexión con la naturaleza. Son constantes las comparaciones entre ella y fenómenos naturales. Así, Pedro Pablo se refiere a Cándida como un “terremoto”⁵⁶ o como “un tornado”⁵⁷. De igual forma, el narrador la describe como “Esa tempestad de nombre Cándida”⁵⁸.

Esta asociación entre la naturaleza y Cándida se acentúa todavía más cuando se analiza su relación con el mar. Ágil navegante, Cándida es quien da instrucciones en el barco. Incluso en una ocasión salva la vida a Minor Keith. Además, ella siente un particular sosiego cuando está cerca del Caribe, incluso cuando este no muestra su lado más amable:

*(...) Me gusta el mar arisco golpeando mi cara la enorme oscuridad del fin o inicio del mundo desparramada por la playa en tormenta me gusta porque puede pensar amigarme con ausencias y sentirme parte de esa inmensidad preguntarme por mi razón de vida diminuta ante la naturaleza de fauces abiertas casi termina tragándome (...).*⁵⁹

53 Salaverry, *Rastro de sal*, 75.

54 Salaverry, *Rastro de sal*, 71. Las cursivas son del original.

55 Salaverry, *Rastro de sal*, 103.

56 Salaverry, *Rastro de sal*, 101.

57 Salaverry, *Rastro de sal*, 98.

58 Salaverry, *Rastro de sal*, 92.

59 Salaverry, *Rastro de sal*, 98. Las cursivas son del original.

Si bien este carácter indómito permite al personaje adaptarse al Caribe, su efecto es limitado y acaba cuando Candelaria queda embarazada fuera del matrimonio. Forzada por su padre, ella deja a su hija recién nacida, Clemencia, con Ramón y Beatriz, sus tíos paternos. Estos crían a la bebé en Bocas del Toro, aunque solo Beatriz lo hace con cariño. En consecuencia, “La Cándida decidida, fogosa, se ha esfumado”⁶⁰. Por ende, al igual que su madre, termina aislada en el espacio doméstico, bajo el control de Pedro Pablo.

Justamente, la pérdida del carácter indómito de Cándida permite a la novela enfocarse en la historia de Clemencia, la tercera mujer de la familia Figueroa. Este personaje es criado bajo la afectuosa guía de su tía-madre Beatriz, quien le muestra su amor en un espacio muy particular: la cocina. “Ella con su calidez caribeña resolviendo su cariño en la cocina, atenta siempre a las necesidades y gustos de la niña”⁶¹. En cambio, de los otros miembros de la familia –Ramón y los hijos del matrimonio–, recibe frialdad o celos, respectivamente.

Después, en el inicio de su adolescencia, Clemencia se traslada a vivir a Puerto Limón, con Cándida y Pedro Pablo. Durante su estadía en esa casa, ninguno de los tres menciona directamente cuál es el vínculo sanguíneo que los une, aunque la gente en el pueblo rumora debido a la similitud entre Cándida y Clemencia, ambas pelirrojas. Como se observa, el patrón se repite: el hogar no se convierte en un refugio ante el exterior para el personaje femenino. Aunado a lo anterior, la soledad de Clemencia se acentúa por su condición de hija extramatrimonial: “(...) *Me agota el aislamiento no me interesa la vida social el ardor en la espalda cuando me retiro de alguna reunión. Inadecuada sentirme inadecuada cuando me retiro de alguna reunión inadecuada en cualquier sitio no pertenezco inadecuada absurda y totalmente inadecuada*”.⁶²

Posteriormente, Clemencia conoce a Rodrigo –un hombre casado y mayor que ella– y se convierten en amantes. Aunque en un inicio parece que, por fin, Clemencia tendrá el hogar que tanto anhela, esta ilusión se desvanece cuando los celos de Rodrigo salen a la luz. En una ocasión, él incluso intenta ahogarla con sus manos, aunque se detiene en el momento justo⁶³.

60 Salaverry, *Rastro de sal*, 129.

61 Salaverry, *Rastro de sal*, 134.

62 Salaverry, *Rastro de sal*, 138. Las cursivas son del original.

63 Salaverry, *Rastro de sal*, 160.



Recapitulando, en el caso de Clemencia –al igual que con su madre y con su abuela– el espacio doméstico se convierte en uno opresor, relacionado con el aislamiento, la incomprensión y la soledad. Cuando los tres personajes intentan abandonarlo y transgreden las reglas sociales, reciben una sanción social, sea esta la sensación de culpa –como ocurre con Candelaria– o la exclusión social –en el caso de Candelaria y Clemencia–. Este ciclo de opresión-búsqueda de libertad-sanción-opresión se repite, con sus diferencias, en las mujeres de la familia Figueroa y se representa simbólicamente a través del mantón verde heredado de generación en generación.

A pesar de lo anterior, *Rastro de sal* no es una novela pesimista. El texto no solo se limita a presentar las historias de los personajes femeninos con el fin de que no se pierdan en el tiempo, es decir, para evitar que se conviertan en “un rastro de sal en la arena”⁶⁴. La novela presenta, de igual forma, las posibilidades de cambio, emancipación y autodescubrimiento a través de la más joven de la familia: la Candelaria contemporánea, quien comparte nombre con su tatarabuela.

Más allá del nombre, la Candelaria actual también tiene en común otras características con su antepasada: ella es inconforme ante las reglas sociales –no desea casarse, ni tener hijos⁶⁵–, se siente aislada del resto, incluso de su madre; su refugio en cambio son los libros. Asimismo, como su tatarabuela, la Candelaria contemporánea tuvo una relación pasajera pero significativa con un hombre de origen italiano, Franco. De esta forma, los paralelismos entre la vida de una y de la otra remiten a un tiempo cíclico:

(...) Y así las mujeres de su familia, una después de otra, generación tras generación, todas soñando, siempre soñando. Se pregunta si el destino de ser mujer está ligado a la inconformidad o si el mundo sigue disparejo. Y esas vidas, una replicante de la otra, espejos inconclusos reflejando el pasado para duplicarlo en el presente y delinear futuros para tal vez algún día perdido conformar el trazo de una identidad, un perfil dibujado por todas ellas (...)⁶⁶.

De igual forma que con sus antepasadas, el Caribe resulta clave en la historia de vida de esta Candelaria moderna. Por un lado, este espacio se relaciona con la nostalgia infantil pues pasó parte de sus vacaciones escolares

64 Salaverry, *Rastro de sal*, 163.

65 Salaverry, *Rastro de sal*, 173.

66 Salaverry, *Rastro de sal*, 172.



en la hacienda familiar en Moín. Por otro, estos recuerdos juveniles no están ausentes de dolor: justamente es en Playa Bonita donde pierde su virginidad con Guillermo a los 16 años. Como resultado de este encuentro, Candelaria queda embarazada, pero –con la ayuda de un médico, padre de una de sus amigas– interrumpe el embarazo. Esta decisión permite que eventualmente Candelaria pueda –a diferencia de su tatarabuela y abuela– liberarse del ciclo familiar.

Esta emancipación, sin embargo, no es gratuita: implica un esfuerzo consciente del personaje, el cual se ve reflejado en el cumplimiento de la antigua promesa familiar: ir a Cartagena a buscar a Candelaria. Si bien originalmente el compromiso se refiere a la pesquisa de la hija extramatrimonial de Bonifacio y la Candelaria decimonónica; la promesa se concreta de otra forma. Para explicar el cómo, se debe ahondar en el valor simbólico del desplazamiento a Cartagena.

Respecto a este viaje, en un primer lugar, es llamativa la representación de Cartagena. Ahí el tiempo se comporta de una manera particular: parece que no transcurriera. A pesar del paso de los siglos, mantiene “su antiguo esplendor”⁶⁷. Esta idea de un tiempo paralizado se refuerza también en los lugares visitados por la Candelaria contemporánea: el Barrio de Getsemaní y la Iglesia de San Pedro Claver, lugar donde la Candelaria decimonónica dejó a su hija. Como se observa, el desplazamiento a Cartagena es geográfico y, a la vez, temporal: simboliza un regreso al pasado y al origen de la historia. Por eso mismo, Cartagena transmite a Candelaria una sensación hogareña: “(...) Es como si llegara a casa. ¡Llegar a casa! Incontables veces lo intenté. (...)”⁶⁸ Esta familiaridad se refuerza a través de los olores que impregnan el lugar.⁶⁹

Esta preponderancia de los sentidos no se limita solo al olfato, sino que abarca también a los otros: Cartagena es una ciudad sonora. Ejemplo de ello es el sonido de los tambores en honor a la celebración de San Pedro Claver⁷⁰. El sentido de la vista también forma parte de la aprehensión de la ciudad por parte del personaje. Este aspecto se observa en el espectáculo

67 Salaverry, *Rastro de sal*, 194.

68 Salaverry, *Rastro de sal*, 195.

69 Salaverry, *Rastro de sal*, 200.

70 Salaverry, *Rastro de sal*, 204.



de baile frente a la plazoleta de la iglesia: “(...) En el centro una pareja como sobre la espuma, como sobre el aire, siguiendo una cumbia (...)”.⁷¹

La aparición de esta pareja de bailarines es importante para el desenlace de la novela: la mujer en ella se llama también Candelaria y entabla conversación con la costarricense. De esta forma, si bien la joven Figueroa no encuentra rastro de su antepasada –pues los registros de la época son inexistentes–, su contacto con la Candelaria de Cartagena resulta revelador. Esta –a diferencia de la costarricense– es una persona sencilla y alegre que vive el día a día, sin sobreanalizar su significado, en “ese estado de inocencia primigenia”⁷². Ella goza de una libertad que la otra Candelaria, siempre inconforme y analítica, envidia.

Sin embargo, la Candelaria costarricense no se limita a admirar la libertad y la vitalidad de su tocaya colombiana, sino que aprende de ella y se impregna de su vitalidad: el personaje evade las pulsiones suicidas de arrojar por la ventana del hotel y opta, en cambio, por la escritura y por la preservación de la memoria a través de este ejercicio creativo: toma el lápiz y comienza a escribir. Justamente en estas últimas líneas del texto se revela que la historia que Candelaria escribe es la historia familiar, es decir, la diégesis que forma la novela.

Este final permite reflexionar sobre la literatura como un espacio vinculado con la preservación de la memoria personal y colectiva, pero también con la esperanza: la consciencia del pasado posibilita la comprensión del presente, el cual siempre puede modificarse. Es decir, hacer un recuento de un pasado doloroso permite compararlo con el presente y observar cómo el panorama ha cambiado: “Sí, revuelta con la sal queda esperanzada la palabra”.⁷³

Conclusiones

A grandes rasgos, para finalizar este ensayo, interesa destacar tres rasgos que –según la presente propuesta– determinan el espacio caribeño en la novela de Salaverry, ya sea tanto en lo público como en lo privado, en lo general como en lo específico. Estas características son: la contradicción, la dinamicidad y la desigualdad.

71 Salaverry, *Rastro de sal*, 204.

72 Salaverry, *Rastro de sal*, 208.

73 Salaverry, *Rastro de sal*, 213.

Con respecto a la contradicción, como se explicó, hay una serie de relaciones opuestas básicas para la constitución del espacio. Piénsese, por ejemplo, cómo la naturaleza puede ser dadivosa y fértil, a la vez que indómita y peligrosa. Lo anterior también aplica para los espacios domésticos: el hogar, relacionado generalmente con la seguridad y el resguardo, se convierte más bien en una cárcel para los personajes femeninos.

En cuanto al carácter dinámico, este se observa en dos sentidos: en primer lugar, porque el Caribe en la novela no se mantiene estático, su representación cambia con el tiempo, según los vaivenes de la historia. En segundo lugar, el Caribe es también un espacio dinámico gracias a los desplazamientos de los personajes, los cuales permiten establecer conexiones a lo interno de su área. En relación con esto último, vale la pena destacar cómo el Caribe en la novela de Salaverry es un universo basto por sí mismo que no requiere del centro del país para desarrollar los acontecimientos.

Por último, *Rastro de sal* hace hincapié en las relaciones desiguales del espacio, sean estas las vinculadas a las condiciones de explotación que han sufrido históricamente los trabajadores de la zona, en especial los migrantes, así como aquellas derivadas de las relaciones de género. Quedan por explorar más representaciones del Caribe centroamericano para, como se indicó en la reflexión inicial de este texto, construir un corpus que dé chance a más Caribes.

Referencias bibliográficas

- Anglin Fonseca, Lloyd R. <<La alteridad interna: las representaciones sobre el Caribe en la construcción de la identidad nacional costarricense>>. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 15, no. 1 (2018): 76-99.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2003.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, España: Cátedra, 1990.
- Duchesne Winter, Juan Ramón. <<Inland Caribbean: A Glance into Wayuu Space>>. En *New Perspectives on Hispanic Caribbean Studies*. Edición de Magdalena López y María Teresa Vera-Rojas. Cham: Springer International Publishing, 35-46. 2020.



- López, Magdalena y María Teresa Vera-Rojas. <<Introduction: New Theoretical Dialogues and Critical Reflections on Hispanic Caribbean Studies Hispanic Caribbean Studies >>. En *New Perspectives on Hispanic Caribbean Studies*. Edición de Magdalena López y María Teresa Vera-Rojas. Cham: Springer International Publishing, 1-12. 2020.
- Quesada de Haro, Estefanía. *La donna angelicata, de creación literaria a construcción social: importancia de la literatura en el imaginario colectivo*. Tesis de grado, Universidad de Salamanca. 2021.
- Quintero Herencia, Juan Carlos. <<Towards an Archipelagic Effect (): Poetics, Politics and Sensorium in the Caribbean.>> En *New Perspectives on Hispanic Caribbean Studies*. Edición de Magdalena López y María Teresa Vera-Rojas. Cham: Springer International Publishing, 13-33, 2020.
- Rebolledo Garrido, Edith Aurora <<Legados, herencias y rupturas en la literatura haitiana escrita por mujeres>>. *Revista Ístmica* (2022): 9-25.
- Salaverry, Arabella. *Rastro de sal*. San José, Costa Rica: Uruk, 2020.
- Shrimpton Masson, Margaret. <<Representaciones literarias en el Caribe continental>>. En *Desde otros Caribes: fronteras, poéticas e identidades*. Edición de Margaret Shrimpton Masson y Antonino Vidal Ortega. Santa Marta, Colombia: Editorial Unimagdalena, 387-436. 2021.
- Timmer, Nanne. <<Place Becoming Space: Nation and Deterritorialisation in Cuban Narrative of the Twenty-First Century.>> En *New Perspectives on Hispanic Caribbean Studies*. Edición de Magdalena López y María Teresa Vera-Rojas. Cham: Springer International Publishing, 67-83. 2020.
- Vidal Ortega, Antonino y Margaret Shrimpton Masson. <<Un Caribe transdisciplinario: aportes para el estudio de la región.>> En *Desde otros Caribes: fronteras, poéticas e identidades*. Edición de Shrimpton Masson y Antonino Vidal Ortega. Santa Marta, Colombia: Editorial UniMagdalena, 30-44. 2021.



Centroamérica exportable: Aportes a la historiografía del arte moderno centroamericano

Exportable Central America:
Contributions to the historiography
of Central American Modern Art

Sofía Vindas Solano
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

RESUMEN

El siguiente artículo plantea una reflexión sobre la historiografía del arte centroamericano y latinoamericano, para establecer algunas tendencias en cómo se han estudiado y qué aportes han realizado estos campos de conocimiento al entendimiento de las artes visuales regionales y la historia cultural centroamericana. Adicionalmente, en contraste con este estado de la cuestión, se plantean las contribuciones que realiza la tesis doctoral “Hacer exportable a Centroamérica: activación de circuitos artísticos internacionales y su impacto en la consolidación de los museos de arte moderno y sus colecciones en Guatemala y Costa Rica, 1950-1996”, al conocimiento de esta historiografía. Se analizan dos aportes puntuales que realiza la tesis: por un lado, la investigación evidencia contundentemente que determinados/as artistas centroamericanos/as participaron con vigor de las redes artísticas internacionales en la segunda mitad

del siglo XX; esto se logra reconstruir mediante un mapeo de los eventos en los que participaron. Seguidamente, se abarca otro aporte, en el que la investigación problematiza lo que se ha dicho sobre las características del arte moderno centroamericano mediante un análisis de las colecciones de tres museos regionales.

Palabras clave: historia cultural, arte centroamericano, arte moderno, museos de arte centroamericano, artes visuales centroamericanas, arte latinoamericano, museos de arte moderno.

Abstract

The following article studies the historiography of Central American and Latin American art, to establish some trends in how they have been analyzed and what contributions these fields of knowledge have made to the understanding of regional visual arts and Central American cultural history. Additionally, in contrast to this state of the matter, the article establishes some contributions made by the doctoral thesis to the knowledge of this historiography, the thesis is: “Making Central America exportable: activation of international art circuits and its impact on the consolidation of modern art museums and collections in Guatemala and Costa Rica, 1950-1996”. Two specific contributions made by the thesis are analyzed: on the one hand, how the research conclusively evidences those certain Central American artists that vigorously participated in international artistic networks in the second half of the 20th century. The research reconstructs this, through a mapping of the events in which these artists participated. Additionally, another contribution is how the research problematizes what has been said about the characteristics of Central American modern art through an analysis of the collections of three regional museums.

Keywords: Cultural history, Central American art, modern art, Central American art museums, Central American visual arts, Latin American art, modern art museums.

I. Presentación

Entre las décadas de 1950 y 1990, ciertos artistas centroamericanos formaron parte de una compleja y amplia red de espacios culturales, locales e internacionales (públicos y privados), los cuales se dedicaron a la promoción

del arte moderno latinoamericano. Esta actividad permitió a estas y estos artistas de la región insertar su trabajo en las capitales internacionales del arte del momento, tales como Nueva York, Brasil, París, entre otros. La intensa movilización cultural en la que participaron coincidió también con la consolidación de los mercados de arte en la segunda mitad del siglo XX, la confrontación cultural al marco de la Guerra Fría, así como la institucionalización local de entidades estatales reguladoras del ámbito cultural. Es en este contexto, que se inserta la investigación doctoral titulada: “Hacer exportable a Centroamérica”¹ (Universidad de Costa Rica, 2021).

¿En qué lugares y de qué maneras se promovían a estos artistas?, ¿qué actores sociales formaron parte de estas redes artísticas entre 1950-1990?, ¿de qué manera se financió esta actividad?, ¿qué tipo de trabajos artísticos fueron producidos por los artistas participantes de esta movilización?, ¿por qué estas personas estaban siendo incluidas en esta activación y promoción general del arte moderno latinoamericano durante este período? Estas son algunas de las preguntas detonantes del estudio.

Para dar respuesta a estas inquietudes, este estudio indagó dos procesos socioculturales transnacionales y contemporáneos por medio de un análisis comparado: por un lado, se estudió un proceso local referente a la institucionalización de la cultura, por medio de los museos de arte moderno en Costa Rica y en Guatemala en la década de 1970, así como sus antecedentes, la Dirección General de Bellas Artes, en Guatemala, y la Dirección General de Artes y Letras, en Costa Rica (creadas entre las décadas de los años cincuenta y sesenta), y por otro lado, se analizó un proceso transnacional relacionado al desarrollo de una intensa actividad artística transnacional liderada por la Organización de Estados Americanos (OEA) y su Departamento de Artes Visuales (DAV) a escala internacional, de la cual fueron partícipes de manera activa, las instancias locales, así como las y los artistas centroamericanos, en la segunda mitad del siglo XX.

Con este enfoque, “Hacer exportable a Centroamérica” se perfila como una investigación transdisciplinar que plantea un estudio desde y sobre la historia sociocultural, la sociología del arte y las artes visuales de la región centroamericana en la segunda mitad del siglo XX. Los elementos y características que mediaron los intercambios entre los actores estudiados son

1 Disertación disponible en línea: <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/83689?show=full>



muy complejos, por ello, una propuesta desde estas disciplinas permite un acercamiento más integral a estas interacciones.

A partir de lo anterior, el presente artículo articula algunas reflexiones sobre el aporte que realiza esta investigación al estudio de la historia cultural, y en particular, de la historiografía del arte moderno de la región centroamericana. Para establecerlo, en primera instancia se plantea un breve estado de la cuestión sobre lo que se ha dicho por algunas personas autoras sobre el arte moderno centroamericano y el rol de este arte en el panorama más amplio del arte latinoamericano, para así mapear las tendencias y temáticas que se han abordado u obviado acerca de la presencia de Centroamérica. Además, se contrasta esto con el debate sobre lo que debía ser el arte latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX, de manera que sea posible establecer los aportes que realiza la tesis doctoral al conocimiento de esta historia. Finalmente, se abordan dos aportes puntuales que realiza la tesis a este conocimiento: por un lado, la investigación permite afirmar de manera contundente que las y los artistas centroamericanos participaron vigorosamente de las redes artísticas internacionales en la segunda mitad del siglo XX, mediante un mapeo de los eventos en los que participaron y seguidamente, la investigación problematiza lo que se ha dicho sobre las características del arte moderno centroamericano mediante un análisis de las colecciones de tres museos regionales.

II. La historiografía del arte centroamericano: Temáticas, tendencias y campos de posibilidad para generar aportes

A escala regional, existen pocas publicaciones académicas que estudien el arte moderno centroamericano en general. No contamos con textos que hagan análisis comparativo entre países del arte moderno centroamericano, por lo que la investigación acá estudiada aporta inicialmente a este campo de estudio. En esta breve revisión del estado de la cuestión del tema, se abordan algunos libros que han intentado realizar revisiones panorámicas sobre el arte moderno centroamericano, y algunos artículos claves que han aportado en este sentido. No se toman en cuenta, por un tema de espacio, los artículos que estudian casos particulares o específicos, sino aquellos que han intentado realizar una lectura regional de este tipo de práctica artística.

Por un lado, la mayoría de las fuentes encontradas analizan el arte moderno en Centroamérica y en Latinoamérica, desde una postura relativa a la

crítica de arte. Por tal razón, estos textos tienden a ser descriptivos y en su mayoría anecdóticos, ya que los autores con frecuencia fueron protagonistas de la escena cultural y, por ende, brindaron sus testimonios vivenciales sobre el fenómeno artístico.

Por otro lado, una producción más fecunda, pero mayoritariamente realizada desde Sudamérica, ha planteado la lectura del arte moderno latinoamericano desde la sociología del arte, vinculada a una visión estructural y marxista. Los máximos exponentes de esta corriente han sido: Marta Traba, Juan Acha y Damián Bayón. Otras importantes voces han sido las de Rita Eder, Gerardo Mosquera, Nelly Richard, entre otros. En los textos de las personas anteriormente mencionadas, Centroamérica es incluida en las teorizaciones sobre el arte latinoamericano, aunque de manera tangencial. A pesar de ello, estos son referentes contextuales y teóricos capitales para analizar el arte moderno del Istmo.

En el ámbito de la región centroamericana, uno de los textos más conocidos sobre arte centroamericano pertenece a Bélgica Rodríguez². En este texto, la autora no se plantea una exposición analítica sobre el tema en particular, sino que hace un recuento del arte desde la colonia hasta el siglo XIX. Este tipo de enfoque ha sido común en los autores que tratan el tema de arte moderno. Por otro lado, la autora entabla una narración que ahonda poco en sus postulados teórico-metodológicos, y se centra más bien en datos curiosos, en una revisión cronológica y en un relato de historias sobre personas concretas.

En el aspecto metodológico, la autora parte de una visión anclada en lo nacional del arte. Rodríguez parte de una reseña algo somera del arte moderno de cada país para reconstruir el arte de la región. De esto se desprende que no sea posible detectar lo que la autora entiende por arte moderno centroamericano. La lectura historiográfica de la autora tampoco abarca las artes plásticas en general, sino que otorga un gran peso a la pintura y a la escultura. Esto no es casual, sino que es característico de la historiografía del arte moderno occidental, pero mayoritariamente latinoamericano, donde la pintura ha sido considerada la expresión artística predilecta.

Más allá de los libros, ha sido realmente a través de revistas y artículos, que se ha difundido más que todo la historiografía del arte moderno en Centroamérica.

2 Bélgica Rodríguez, *Arte Centroamericano: una aproximación* (Caracas: Editorial Ex Libris, 1994).

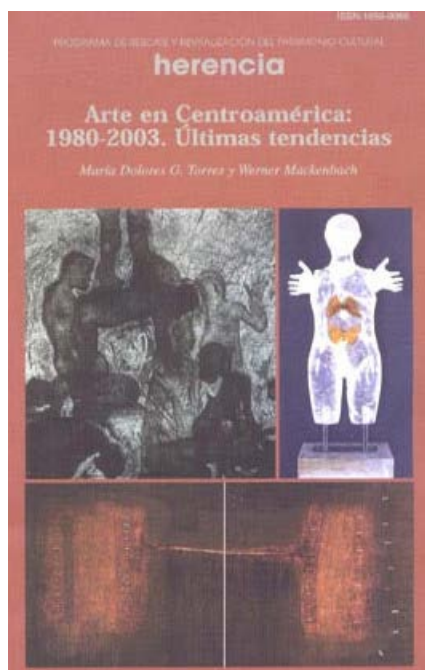


En “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003”, María Dolores G. Torres (Fig. 1) propone un artículo esclarecedor sobre algunos elementos importantes en la historia del arte moderno en Centroamérica.

Para la autora, así como para otros autores que participaron de la revista, la cintura de América se ha caracterizado por un aislamiento y sentimiento de insularidad con respecto al resto de los países latinoamericanos. Este elemento ha hecho que los artistas opten por exiliarse y producir sus obras en lugares más receptivos. Torres comenta, en particular, que otros dos condicionantes del arte regional son el pasado colonial compartido y el pasado bélico, el cual ha motivado a varios grupos artísticos a producir arte de denuncia. La afirmación de Torres es interesante y estimulante, no por reiterar el nexo entre “arte y política” del arte centroamericano, sino que la autora problematiza este vínculo, afirmando³ que el arte funcionó como un registro de actos y hechos sociales que no estaban siendo reconocidos, tanto a lo externo como a lo interno de la región centroamericana.

Este matiz que presenta Torres es importante, puesto que, en otros textos, la relación arte y política se ha analizado desde argumentaciones simplistas desprovistas de un análisis del contexto. Es decir, como si por haber sido ciudadanos de una región en reincidentes conflictos bélicos, los artistas no hubieran tenido otra opción que hacer referencia a la situación de sus países de origen, o como si ser centroamericano implicase una suerte

Figura 1. Portada de *Herencia* titulada “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003”



Fuente: *Herencia*, revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

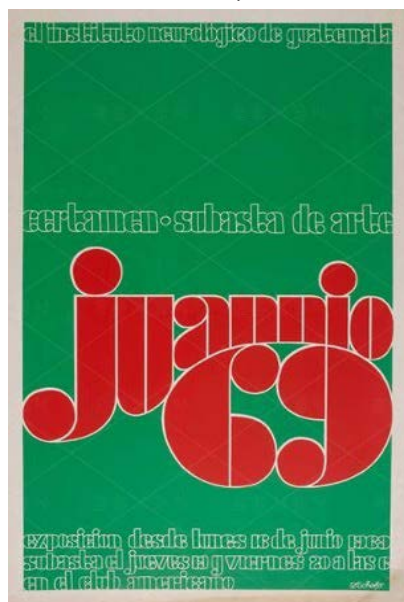
3 María Dolores G. Torres, “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003”. *Revista de Historia*, núm. 17. (2007): 10.

de determinismo estético en la producción de arte de corte político. Más allá de ello, Torres argumenta que el arte funciona como un registro de las narrativas oficiales de la historia centroamericana, con lo cual problematiza el nexo entre arte y política, más que lo da por sentado.

Es importante también el recuento que hace la autora del rol de las exposiciones que se realizaron desde la década de los sesenta, patrocinadas por empresas como la Esso Standard Oil, la Corporación Xerox, en 1969, y otras organizadas gracias a la OEA, así como realizar la mención de estas actividades acerca de un nivel analítico transnacional en el que participan actores que dinamizan los estilos, estéticas y mercados del arte moderno centroamericano, y la consolidación de fundaciones privadas y públicas, para resguardar el arte moderno de la región. Algunos ejemplos de esto son los certámenes Juannio, que tuvieron lugar desde 1964 en Guatemala (Fig. 2), la Bienal de Arte Paiz en Guatemala creada, en 1978, la Fundación Ortiz Gurdíán de Nicaragua, en 1977, la Bienal Lachner & Sáenz de Costa Rica, en 1982, entre otras.

La autora menciona que los factores en común en el arte de Centroamérica son la fusión del rol del arte-registro con el rol de la crítica social; la propuesta de estilos innovadores no como mera copia de los estilos occidentales del arte; y una aversión a la noción del indigenismo, lo primitivo, lo sobrenatural y lo fantástico, lo que ha estimulado a que el arte moderno en Centroamérica proponga la creación de “neo identidades que rompen con el monolitismo del discurso predominante”⁷⁴. Finalmente, es refrescante que la autora, además, señale que la historiografía del arte en Centroamérica ha sido escrita mayoritariamente por hombres, o ha sido

Figura 2. Afiche Certamen Subasta de arte. Juannio 69. Junio 16-20, 1969, Club Americano, Guatemala



Fuente: *Herencia*, revista de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

4 G. Torres, óp. cit., 11.



protagonizada en forma aplastante por hombres, y sin tomar en consideración grupos considerados como “subalternos” como las minorías étnicas, las mujeres y el arte que se crea entre fronteras.

Otro recurso documental importante es el número 31 de la *Revista Atlántica* del año 2002, en el cual, aunque se recopilaban artículos y entrevistas sobre el arte contemporáneo de la región centroamericana también se aportan elementos para efectos del análisis del arte moderno. Estos artículos cubren diversos debates no resueltos sobre arte moderno centroamericano, como, por ejemplo, la sostenida discusión sobre la dicotomía “arte y política”. Para los diversos autores de la revista, este arte moderno estuvo marcado por el peso de programas ideológicos en los años setenta y ochenta, cuyo trasfondo político continúa estando presente en las propuestas artísticas de la región. Para Virginia Pérez-Ratton⁵, por ejemplo, el arte contemporáneo centroamericano heredó del arte moderno propuestas vinculadas a tres ejes fundamentales: lo urbano, lo popular y lo marginal.

En “Arte en Centroamérica”⁶, Tamara Díaz Bringas plantea algunas revisiones sobre el arte de la región, a partir de las opiniones de los artistas, tomando siempre en cuenta otras perspectivas jerárquicas transversales al arte. Por su parte, Rosina Cazali⁷ introduce una interesante reflexión al decir que, basada en la historia de la región, el arte centroamericano no posee perspectiva a largo plazo, sino que está sentenciado al cortoplacismo.

Además de estas revistas, han existido espacios de discusión que se han compilado como simposios y conversatorios, los cuales aportan significativamente a la lectura del arte moderno en la región. Han sido las propias instituciones privadas, en especial y de manera reciente los espacios que resguardan el patrimonio artístico de la región, las que se han dedicado a publicar algunos catálogos comentados sobre el arte moderno. Dichas publicaciones no son de fácil acceso tampoco, ya sea por sus elevados precios o porque es difícil comprarlos fuera de la institución que los publicó.

5 Virginia Pérez-Ratton, “El istmo dudoso: Centroamérica Arte Contemporáneo”, *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento* (2002): 1.

6 Tamara Díaz Bringas, “Arte en Centroamérica: la mirada crítica”, *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento* (2002).

7 Rosina Cazali, “La venganza del águila descalza”, *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento* (2002).

También existen catálogos razonados y recopilaciones de conversatorios y simposios, los cuales han abordado, aunque limitadamente, la temática del arte moderno centroamericano: por ejemplo, la publicación llamada “Entre siglos: Arte contemporáneo de Centroamérica y Panamá” de la Fundación Rozas Botrán (Fig. 3), el “Simposio Temas Centrales I”, organizado por la Fundación Ars TEOR/ética, y el catálogo del XX Aniversario del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, titulado “El día que nos hicimos Contemporáneos”.

En el “Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas”⁸ o “Temas Centrales I”, se registraron algunos debates interesantes que influyeron en el arte de la región. Por ejemplo, se mencionó la influencia que pudo tener el acceso que tuvieron los artistas centroamericanos a becas de estudio en el exterior. Sobre esta realidad, se argumentó que estos artistas volvieron formados a Centroamérica a mitad del siglo XX, y en su mayoría producían un tipo de arte que no reflejó necesariamente lo que se vivía en la región, sino que planteaba una visión analítica y crítica vista desde el exterior.

El debate sobre el vínculo del arte y la política fue clave en el Simposio de “Temas Centrales”. Es más, en el evento se discutió hasta qué punto el hecho de hablar de la política y el arte como una unidad en Centroamérica era una predisposición panfletaria o una suerte de carta de presentación de la región que daba cabida a discursos refrutados vaciados de significado sobre el trabajo artístico.

Figura 3. Portada del catálogo “Entre siglos: Arte contemporáneo de Centroamérica y Panamá” de la Fundación Rozas Botrán”



Fuente: TEOR/ética y Museo de Arte y Diseño Contemporáneo.

⁸ TEOR/ética y Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, *Temas Centrales I, Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*. (San José: TEOR/ética-Getty Foundation, 2000).



En el evento también se entabló la discusión sobre la relación entre centro-periferia, es decir, se abordó el tema de si Centroamérica había sido una región periférica con respecto a los centros artísticos y si dentro de los países, la concentración de la producción y exhibición de arte se daba en sus capitales. Estos temas y debates evidencian que el análisis y la reflexión teórica del arte centroamericano ha producido preguntas interesantes que se enriquecen desde un abordaje que parta de una perspectiva transnacional, tal y como lo plantea la presente investigación. En el siguiente apartado, se plantean algunos elementos sobre cómo la tesis doctoral complejiza las lecturas planteadas particularmente en estos dos textos.

Por otra parte, Virginia Pérez Rattón ha aportado una lectura fundamental para el análisis del arte centroamericano de la segunda mitad del siglo XX: en especial, por medio de su texto “Estrecho Dudoso”. Este es quizás el texto más completo sobre el tema. Lo presentan de manera póstuma los editores Víctor Hugo Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner y Dominique Rattón Pérez, como editores. Para estas personas, “La realidad artística centroamericana refleja una comunidad que se desarrolla no solo dentro de un espacio determinado -por más permeables o mutantes que sean sus límites- sino dentro de un tiempo específico”⁹.

Importantes textos de este libro son, no solamente las revisiones de los escritos de Pérez Rattón, sino también la lectura de Pablo Herkenhoff sobre el rol de la crítica de arte y el arte centroamericano. Para este autor, “en el contexto centroamericano, la historiadora apunta algunos pioneros entre 1960 y 1980, y observa que el lenguaje se empieza a definir a finales de la década de los 90 con Priscilla Monge. Resalta la importancia del *performance* en Guatemala, desde las manifestaciones iniciales de Luis Díaz y de Margot Fanjul”¹⁰. Por otra parte, de acuerdo con la concepción de estrecho dudoso de Pérez Rattón, el autor afirma que esta noción se vincula primordialmente a las prácticas curatoriales que desarrolló Pérez; sin embargo, su enfoque tiene un fuerte asidero en la experiencia de la práctica artística de la región. Centroamérica es dudosa en tanto “objeto de deseo”¹¹, así como

9 Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al., *Virginia Pérez-Rattón: travesía por un estrecho dudoso* (San José: TEOR/ética, 2012), 46.

10 Paulo Herkenhoff, “Virginia Pérez Rattón, y la reinención de Centroamérica”. En *Virginia Pérez-Rattón: travesía por un estrecho dudoso*, eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al. (San José: TEOR/ética, 2012), 171.

11 Herkenhoff, óp. cit., 201.

terreno hostil y de difícil tránsito. Finalmente, para el autor, Pérez Rattón aportó elementos claves para entender a Centroamérica como espacio de multi-relacionalidad y de movilidad, como componentes fundamentales de su historia, concepciones que cruzan la presente investigación.

Por su parte, el texto de Pablo Hernández, del año 2012, “Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales contemporáneas”, plantea algunos elementos fundamentales de las características estéticas del arte centroamericano, en los albores de las últimas dos décadas del siglo XX. Para el autor, “Centroamérica no se define, como toda frontera, de manera más exacta tanto por las unidades que separa como por los movimientos y relaciones que posibilita y que la atraviesan modificando constantemente”¹². Esta afirmación resalta la dinámica constante y la transferencia cultural que tiene lugar en la región. Centroamérica ha sido un espacio poroso y en constante movimiento de sus gentes y de sus expresiones artísticas.

Estos son solo algunos textos cruciales en la historia cultural y de las artes visuales de la región, pues representan esfuerzos por sistematizar la historia cultural local. Sin embargo, existen algunas limitantes en sus enfoques. Por ejemplo, un elemento importante es que estas publicaciones es el uso de una metodología, asociada al nacionalismo metodológico y vinculada al análisis cronológico y personalista. Por ende, en el análisis del arte centroamericano de algunas de estas publicaciones, aún no se ha superado el enfoque desde una óptica nacional, esto parece responder a la dificultad en el acceso a la información pertinente para poder plantear estudios comparativos.

Adicionalmente, estos textos presentan poco esfuerzo de teorización sobre la particularidad del arte centroamericano. Esto puede ser porque, más que historiografía del arte moderno, el corpus se asemeja a una historiografía de la crítica del arte moderno, puesto que es más un compilado de opiniones de expertos y críticos del arte.

Aunado a ello, los textos carecen de estructuras metodológicas que permitan realizar dichos análisis, quizás debido a que quienes han realizado estudios sobre arte han sido, en su mayoría, críticos de arte y sus lecturas se basan eminentemente en la descripción formalista de las obras. Este tipo

12 Pablo Hernández Hernández, *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas* (Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2012), 83.



de abordaje es una herencia que persiste como la metodología principal en la investigación vinculada con el arte.

Una interesante problemática en estas publicaciones es que existe una confusión entre los términos de “moderno” y “contemporáneo” al referirse al tipo de arte que se analiza. Esto denota aún más la noción de que la historiografía del arte no tiene un vínculo con la teoría del arte. De manera que también, se ha hecho poco esfuerzo por analizar las tendencias estéticas generales de la región, pero sí existe sobre las técnicas de la pintura y escultura.

Con frecuencia, estas publicaciones hacen eco de una narrativa de exclusión y aislamiento de Centroamérica y de su arte moderno, en relación a los procesos globales de la cultura, sin indagar o cuestionarse sobre los vínculos que sí se pudieron establecer desde acá. Por ejemplo, se enfatiza sin problematizar, una narrativa de pasado bélico y de injerencia de potencias del norte, como España, Gran Bretaña y los Estados Unidos.

Esta lectura no toma en cuenta el complejo rol de estas potencias culturales y el papel que han jugado dichas capitales occidentales en promover también una reactivación del mercado del arte moderno de Centroamérica. Por ejemplo, no se han analizado las consecuencias y el impacto que tuvieron las exposiciones que se realizaron desde la década de los sesenta patrocinadas por organismos como la Esso Standard Oil y la Corporación Xerox, entre otras.

Otros autores y autoras en el ámbito internacional, se han aproximado al arte latinoamericano, incluyendo en su teorización a la región centroamericana; acerquémonos a lo que han adelantado estas personas y los aportes y vacíos que nos presentan estas revisiones.

III. ¿Qué se ha dicho del arte moderno centroamericano en lo dicho por la historiografía del arte latinoamericano?

Para empezar, el libro de E. J. Sullivan sobre *Arte Latinoamericano en el Siglo XX*¹³ ha sido un referente indiscutible en el estudio del arte del continente, por su comentario sobre regiones antes no abarcadas, como el arte del Caribe. Dicho texto posee un capítulo dedicado al arte de la región centroamericana, escrito por Mónica Kupfer, que consta de apenas

13 E. J. Sullivan, ed. *Latin American Art in the Twentieth Century* (London: Phaidon Press, 1996).



27 páginas de las 351 que componen el tomo. En el capítulo se comentan únicamente artistas vinculados a la pintura, los cuales se clasifican por país. Sin embargo, Kupfer sí menciona algunas variables del contexto que son importantes de rescatar.

Para la autora, el contexto de dicho arte es el mismo que los autores previamente estudiados han dilucidado entre los círculos académicos: las guerras y el aislamiento son centrales en el estudio del arte centroamericano. La autora analizó de modo cronológico una sucesión de condiciones que marcaron al arte de la región, entre ellos: en la década de los años veinte y treinta donde se da el regreso de la primera generación de artistas que estudian en Europa, los cuales inspiran un “estilo académico del siglo diecinueve de corte regionalista inspirado en el post-impresionismo”¹⁴. Para la década de los años cuarenta y cincuenta, los artistas comenzaron a utilizar lenguajes contemporáneos en términos de la “modernidad” de las vanguardias artísticas.

Kupfer es una de las autoras que brevemente mencionan la relación geopolítica entre la región, los Estados Unidos, España y Gran Bretaña, apuntando que más allá de la dominación cultural que han supuesto estas hegemonías en la historia de la región, algunas veces Centroamérica se ha beneficiado de esta relación caótica y desigual, ya que –retomando a Marta Traba–, el escenario en el cual se potenció el arte centroamericano, fue por medio de numerosas exposiciones en diversas ciudades norteamericanas. La autora explicó esta situación, diciendo: “esto fue particularmente evidente en las exhibiciones organizadas por José Gómez de Sicre como Director Artes Visuales en la Unión Panamericana (hoy día la OEA) en Washington D.C. donde promovió la carrera de algunos de los mejores pintores y escultores centroamericanos activos en dicho momento”¹⁵ en la década de los sesenta.

La autora menciona en el texto, lo que considera son las tendencias estéticas más importantes en la región. Para ella, la dura realidad de los países centroamericanos impulsó a los artistas a retomar el realismo, el simbolismo, la fantasía e inclusive el humor, tanto abstracto como figurativo, para comentar lo que sucedía en su entorno sociocultural. Una última precisión que hace la autora es el cuestionamiento sobre la unidad del arte centroamericano. La autora comenta que más que una región, este arte ha

14 Mónica Kupfer “América Central”, en *Latin American Art*, ed. Edward Sullivan (London: Phaidon Press, 1996), 52.

15 Kupfer, óp. cit., 53.



evidenciado una cantidad diversa de “historias paralelas e individuales las cuales, asiduamente en medio de la efervescencia política, se han desarrollado diferentemente a los artistas de otros lugares, por lo cual debe ser reconocida su estética, su propuesta formal y filosófica como un aporte al arte del siglo veintiuno”¹⁶.

Por otra parte, en la historiografía del arte latinoamericano, sabemos que diversos autores protagonistas claves en la escena del arte durante la segunda mitad del siglo XX, teorizaron sobre el lugar del arte en Centroamérica en la producción general del arte de América Latina. Quizás una de las figuras más importantes, tanto teóricas como vinculadas a la crítica del arte en Latinoamérica, fue la crítica Marta Traba. En su libro: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, publicado por primera vez en Caracas en 1973, caracterizó los procesos de producción artística en Latinoamérica, los que deben ser retomados para analizar el arte moderno de nuestra región.

En la prolífica obra de la autora, Centroamérica ocupa un lugar tangencial. Existen algunas razones para esto. Primeramente, como lo dijo la misma Traba, la labor de su vida versó sobre la construcción de una noción de arte latinoamericano, caracterizado por una multitud de voces y formatos. Para ella¹⁷, había que luchar contra una noción de “americanismo” radical, puesto que su defensa podría resultar en un errado nacionalismo continental, tan “nefasto” como los nacionalismos regionales. Fue crítica a su vez, de la necesidad de evocar un sentimiento continental en el arte, ya que, para ella, el arte latinoamericano se parece a una gran familia: una que posee rasgos en común y elementos distintivos, pero todos con diferentes expresiones. La autora trató de evidenciar esa multiplicidad de voces en el arte continental, dado que¹⁸:

es posible que invocar el americanismo sea un deseo de provincianos nacidos de un complejo de inferioridad por nuestra falta evidente de cultura o un concepto falsamente romántico... pero también es posible que esta expresión no tenga nada de colectivo, puesto que las condiciones económicas, geográficas y culturales son muy distintas de un país a otro en América; es posible que se trate de una expresión individual.

16 Ibidem.

17 Marta Traba, “¿Qué quiere decir un Arte Americano?”, *Mito 1*, núm. 6 (1956): 478.

18 Traba, óp. cit., 477.

Marta Traba escribió también el texto, “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas”, en la segunda mitad del siglo veinte. En este, la crítica argentina se pregunta en qué medida el arte latinoamericano se somete arbitrariamente a las corrientes europeas y norteamericanas y asume preocupaciones que no son suyas. A esta tendencia estética, la llama, la “estética del deterioro”, heredada desde los Estados Unidos de Norteamérica. Para la autora, el arte que adoptó esta postura se propuso “divertir, liberar y destruir”¹⁹ al arte mismo, mediante elementos artísticos prefabricados.

Un aporte conceptual y analítico adicional de esta obra fue la estructuración del continente que propuso la autora, separándolo en áreas abiertas y cerradas y dentro de las cuales clasifica al arte centroamericano. En este sentido, Centroamérica se ubicaba en las áreas cerradas, las cuales comprendían a aquellos países cuya reacción fue la de replegarse en sí mismos ante la irrupción de estilos y movimientos artísticos foráneos. Para Traba, estas áreas cerradas funcionan en sociedades endogámicas y monolíticas. Además, poseen el “elemento de la tradición, que los exime del futurismo típico de las áreas abiertas”²⁰. Las zonas cerradas comprendían a países como Colombia, Perú, Quito, Bolivia, Costa Rica, Nicaragua y Guatemala, y Paraguay.

Si bien las categorías de Traba son un documento invaluable para la historia del arte de la región, sin embargo, su vigencia puede ser revisada, especialmente en el caso de Centroamérica. Países como Guatemala, Costa Rica y Panamá podrían haberse perfilado como zonas intermedias entre la apertura y el cierre, pues experimentaron procesos económicos dinamizantes hacia el siglo XX, similares a los procesos como los que vivieron otros países como Colombia, con problemáticas de desigualdad agudas y concentración de capital en manos de pocos. Paralelo a estas situaciones, en campo del arte se movilizaron redes de artistas y compradores de arte, lo que activó la figura del coleccionismo privado, el financiamiento público y privado de certámenes, bienales y demás concursos auspiciados por entidades privadas.

19 Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2005), 61.

20 Traba, óp. cit., 92.



Traba, sin embargo, parece haber aprovechado la oportunidad que tuvo en 1971 para conocer el “arte joven de la región”, pues en su siguiente libro: *Arte de América Latina: 1900-1980*, publicado de manera póstuma en 1994 por el Banco Interamericano de Desarrollo, incluyó en mayor medida a artistas centroamericanos.

En estos textos publicados hacia la década de los años ochenta –y antes de su fatídica muerte en un accidente aéreo–, Traba había cultivado y consolidado su conocimiento sobre Centroamérica. Con asiduidad mencionó a artistas centroamericanos para ejemplificar casos exitosos de trabajo artístico. Por ejemplo, en *Arte de América Latina*, la autora mencionó la fuerza con que renacieron el grabado y el dibujo en los sesenta en la región y consideraba que Centroamérica había dado buenos ejemplos de expresionismo abstracto²¹, e interesantes exploraciones estéticas en geometría. En este texto, hace especial mención del arte guatemalteco y nicaragüense. Estas lecturas realizaron importantes aportes a nuestro conocimiento sobre el arte de la región.

Otro analista que aportó en su lectura sobre el arte latinoamericano fue Juan Acha, en especial en su texto, *Las culturas estéticas de América Latina*²². Su propuesta es sugerente en términos de categorización y periodización de la estética del arte latinoamericano. Además, puede ser útil en contraste con la postura de Traba, puesto que Acha propuso una lectura histórica de las coyunturas que marcaron el arte del siglo veinte. Esta revisión histórica realiza importantes aportes a cómo podemos abordar la historia cultural regional.

Centroamérica no figura como tal en el libro de Acha, no como resultado de una invisibilización de la región, sino por el marco teórico desde el cual el autor se aproximó al fenómeno artístico. A Acha parecen interesarle las tendencias de las culturas estéticas más que el análisis de los contextos nacionales, por lo cual, solo ocasionalmente, y de manera escueta, menciona a exponentes artísticos de los países centroamericanos. Vale la pena mencionar que otras voces valiosas en este debate sobre el arte latinoamericano fueron Mario Pedrosa, Jorge Romero Brest, Damián Bayón, Nelly Richard, Rita Eder, entre otros. Estos textos serán

21 Marta Traba, *Arte de América Latina: 1900-1980* (Washington, D.C., Baltimore, Inter-American Development Bank, 1994), 88.

22 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina* (México: Trillas, 2008).

abordados con mayor profundidad como parte de una discusión teórica sobre el arte latinoamericano y centroamericano en el marco teórico de la presente investigación.

Si bien sabemos que Centroamérica fue incluida en estas visiones de la historiografía del arte latinoamericano por críticos y personalidades sudamericanos de la época, no contamos con estudios para entender cómo se experimentó *in situ* este ajedrez cultural y por qué la región centroamericana fue incluida en esta construcción teórico-estética. En este sentido, existe un campo fecundo para realizar más aportes sustanciales y comprender qué lugar ocupó la región centroamericana en el arte latinoamericano e internacional, de la segunda mitad del siglo XX.

A manera de síntesis, algunas características del corpus analizado son: la existencia de una mayor cantidad de propuestas teóricas sobre la estética de Latinoamérica; sin embargo, algunas persisten y dan continuidad a la narrativa bélica en el arte moderno centroamericano. En los textos abordados, no se propone una superación del nacionalismo metodológico, pero sí existen reflexiones sobre la relación entre el mercado internacional y las economías culturales en torno al arte moderno en Centroamérica. Además, se presenta en su mayoría un acercamiento metodológico más consolidado y evidente, lo que fomenta una problematización mayor de categorías analíticas para entender el arte moderno de Latinoamérica aplicables al caso de Centroamérica. Finalmente, estos textos enfatizan en el análisis de la pintura y la escultura, lo que desdeña las demás artes plásticas que se activan en el contexto del arte moderno, tales como el grabado, el dibujo y la fotografía. Lo mismo sucede, como ya se apuntó, en la historiografía del arte moderno en Centroamérica.

Como hemos visto hasta acá, en esta revisión aún existen muchos vacíos de conocimiento sobre qué aportaron las y los artistas centroamericanos a esta historia. Por ejemplo, no sabemos mucho de la participación de estos artistas, en los circuitos artísticos de la segunda mitad del siglo XX, en especial entre 1950 y 1980, tampoco conocemos qué discursos estaban planteando los artistas por medio de sus trabajos.

Como veremos en el siguiente apartado, la disertación “Hacer exportable a Centroamérica” realiza dos primeros aportes fundamentales en este



sentido. Para empezar, afirma contundentemente que las y los artistas centroamericanos participaron vigorosamente de las redes artísticas internacionales en la segunda mitad del siglo XX. El estudio logra este cometido mediante un mapeo de los eventos en los que participaron diversos artistas centroamericanos, y con una caracterización de los tipos de eventos, los lugares en que se realizaron y frecuencia de estos. El siguiente aporte es que la tesis doctoral problematiza lo que se ha dicho sobre las características del arte moderno centroamericano mediante un análisis de las colecciones de tres museos de manera que sea posible identificar algunos discursos preponderantes en el trabajo artístico con el que se están movilizandando estos artistas durante la segunda mitad del siglo XX.

IV. Los aportes de una disertación: El lugar de Centroamérica en esta historia

El grueso del análisis que plantea esta investigación se realizó a partir de varios tipos de fuentes. Por una parte, se analizaron publicaciones de la OEA, las cuales funcionaron como una vitrina para promocionar la actividad de artistas de la región. Gracias al trabajo del Departamento de Artes Visuales (DAV), liderada por el crítico y gestor cultural José Gómez Sicre (1916-1991), quien estuvo a la cabeza de esta sección hasta la década de los ochenta, se editaron dos publicaciones periódicas sobre el acontecer artístico latinoamericano, como lo fueron la *Revista Américas* y el *Boletín Artes Visuales*. Por otra parte, se hizo uso de fuentes orales (artistas, personas expertas, etc.), y finalmente, se recopilaron y analizaron las obras artísticas de artistas centroamericanos presentes en las colecciones en el Museo de Arte Moderno Carlos Mérida (en adelante MUNAM), Museo de Arte Costarricense (en adelante MAC) y el Museo de las Américas de la Organización de los Estados Americanos (en adelante AMA), de entre los años de 1950 y 1996.

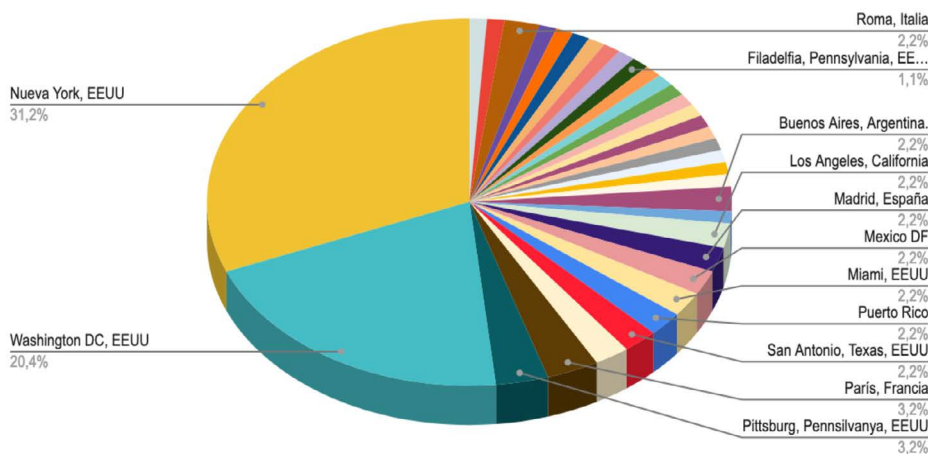
Exportando el arte centroamericano: Los eventos y su geografía

En este amplio cosmos de aportes a la historia de la cultura regional, “Hacer exportable a Centroamérica” tiene mucho que decir. La investigación, especialmente en su segundo capítulo, subraya que las y los artistas centroamericanos estaban involucrados/as en un complejo circuito de exhibiciones de arte, concursos de arte como bienales, conferencias, entre otros, en la segunda mitad del siglo XX. “Hacer exportable a Centroamérica”

logra mapear una diversidad y centenares de actividades culturales en las cuales una serie de instancias locales e internacionales promovieron al arte moderno centroamericano.

La actividad que registran las fuentes es amplia: el principal país donde participaron en exposiciones, en ventas de obras, donde residieron y trabajaron estas y estos artistas centroamericanos, fue en EE. UU. Ciudades como Nueva York y Washington se convirtieron en centros de actividad en este tránsito, donde los centroamericanos llegaron a construir sus carreras artísticas. Juntas estas dos ciudades reunieron más del (Fig. 4) 50% de la actividad internacional en la que participaban estos artistas entre 1950 y 1990. Necesitamos más investigaciones para entender lo que esto implicó, la presencia de estos centroamericanos en estas ciudades, para las colecciones de arte que estas albergan y su memoria.

Figura 4. Ciudades y países donde exponen artistas centroamericanos, 1950-1996



Fuente: Elaboración propia, 2020.

En menor medida, se encontraron exposiciones de artistas de Sudamérica, Norteamérica, Europa y Asia. Además, se encontró información sobre la participación de artistas de Honduras, Panamá, Nicaragua, El Salvador, Guatemala y Costa Rica, así como de exponentes de las islas del Caribe. Algunos de los nombres que más figuran en estas fuentes son: Armando Morales (Nicaragua), Asilia Guillén (Nicaragua), José Antonio Velázquez (Honduras) y Julio Zachrisson (Panamá), Rodolfo Abularach (Guatemala), Carlos Poveda (Costa Rica), entre otros/as.



Estas personas registran una alta frecuencia en el plano individual de participación de exposiciones junto a otros centroamericanos. Sin embargo, existe una excepción en este movimiento para el caso de Belice, probablemente por tratarse, hasta ese momento, de una colonia británica en buena parte de los años de estudio. En este sentido, las fuentes muestran que Centroamérica como región no solo está participando de este intercambio, sino que, a lo interno, estos y estas artistas estaban movilizándose en espacios privados y públicos, en especial por medio de certámenes locales y, entonces, generaban un reconocimiento mutuo entre artistas de diversos países centroamericanos y del Caribe.

Toda esta información la sabemos, mediante el mapeo de actividades encontrado en las fuentes disponibles, donde se determinó que la movilización de artistas centroamericanos en la segunda mitad del siglo XX se produjo en torno a una multiplicidad de tipos de eventos que buscaron promover el arte de la región. A continuación, planteamos los tipos de eventos encontrados en las fuentes:

-Exposiciones de arte latinoamericano, donde participaron artistas de la región centroamericana: Estos eventos son los que dominan la actividad artística en la que los centroamericanos movilizaron su obra. En las casi cinco décadas estudiadas, se encontraron más de un centenar de eventos. Esto significa que hubo al menos una exposición mensual en la que se presentó arte moderno centroamericano. Puede que no parezca mucho, pero durante un período en el que apenas sabemos nada sobre este compromiso cultural, esto significa que los artistas locales se involucraron y colocaron su trabajo en las arenas artísticas internacionales y fueron reconocidos como artistas modernos dignos.

Una gran parte de la movilización de estos artistas, entre las décadas de 1950 y 1970, se produjo más que nada a través de la organización de grandes exposiciones, en las que formaban parte de una lista más amplia de artistas de todo el continente. En estas exposiciones se presentó un grupo de entre 30 y 50 artistas latinoamericanos, y dentro de estas encontramos aproximadamente cinco artistas de la zona centroamericana en cada evento. Aunque este número puede ser muy pequeño en relación con la movilización experimentada por otros artistas sudamericanos, es al menos significativo saber que, en efecto, varios artistas de América Central participaron en estas actividades de las que sabemos

muy poco. Aunque, cuantitativamente, los centroamericanos no fueron un grupo mayoritario en estos eventos, podemos revisar la frecuencia de participación de artistas centroamericanos en exposiciones de arte latinoamericano.

-Exposiciones centradas en el arte centroamericano y caribeño: Por otro lado, varias docenas de eventos celebrados principalmente en los Estados Unidos, en los que se promovió el arte de la región centroamericana y caribeña. Ejemplo de ello es una de las primeras exposiciones encontrada en las fuentes, se realizó entre 1956 y 1957 y se tituló: “Exhibición del Golfo de México y el Mar Caribe”, según el ²³*Boletín de Artes Visuales*.

La exposición también fue conocida como la “Exposición Internacional de Arte del Golfo y el Caribe”, como apareció en la *Revista de las Américas*²⁴. Las fuentes no compartieron datos sobre el tipo de arte que participó en la exposición, pero se mencionó que se mostró en el Museo de Houston, Texas. Este evento parece ser una de las primeras ocasiones en que el arte moderno centroamericano se posicionó como tal y se promovió internacionalmente. Las naciones que participaron en el espectáculo fueron los países de Centroamérica, además de Cuba, Haití, República Dominicana, Puerto Rico, y según las *Américas*, incluso Colombia. Otra exposición, titulada “Pintores centroamericanos”. La misma exposición, según el *Boletín*, también visitó la Universidad de Pensilvania y fue organizada por el Colegio de Arte y Arquitectura de esta institución.

Después de esto, parece ser que el arte centroamericano alcanzó su mayor movilidad gracias al evento organizado en torno al Salón Esso en 1964, que reunió a más de dos decenas de artistas de la región. La exposición circuló ampliamente por todo Estados Unidos y después de este evento, el Departamento de Artes Visuales de la OEA creó una serie de películas sobre arte centroamericano, que se mostraron en todo el continente. En estas exposiciones, se ha podido identificar la promoción de un “Arte Centroamericano” eminentemente colorido, sintético en sus formas, en algunas ocasiones figurativas, en otras geométricas.

23 Unión Panamericana, *Boletín de Artes Visuales* 1, núm. Junio 1956-Junio 1957 (1956-1957): 42.

24 José Gómez Sicre “Arte del Caribe”. *Revista Américas* 8, núm. 6, (1956): 32-35.

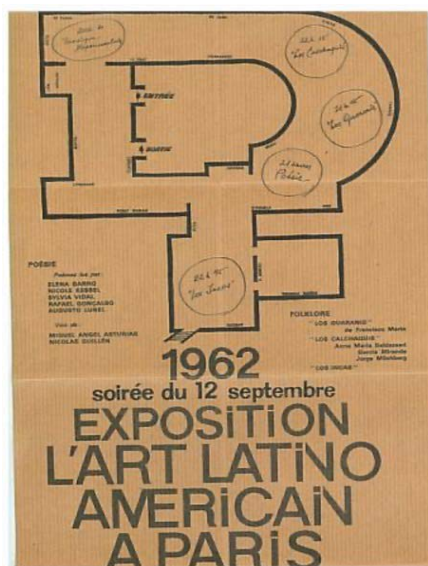


-Exposiciones individuales o colectivas por nacionalidad: Esta es una categoría importante encontrada, y representa un número sustancial de eventos. Estas exposiciones se organizaron para mostrar el arte de grupos de artistas conocidos de un país o países específicos de la región. Estos ocurrieron principalmente en los Estados Unidos.

Más de 50 eventos de este tipo se encontraron en las fuentes. Algunos eventos se llevaron a cabo en Europa (principalmente en Italia y Alemania) de exposiciones de arte costarricense o guatemalteco, aunque la mayoría de estas exposiciones se llevaron a cabo en el continente americano, especialmente en los Estados Unidos. Una de las primeras menciones a la participación de centroamericanos en Estados Unidos ocurrió con la llegada de los artistas Roberto González Goyri y Roberto Ossaye a Nueva York. Juntos, los artistas realizaron una exposición en la Galería Roko, alrededor de 1950. Esta parece haber sido la primera exposición colectiva encontrada en las fuentes. También encontramos participación de artistas centroamericanos en ciudades europeas, como fue el caso de Juan Luis Rodríguez (Fig. 5) en la “Exposición Latinoamericana en París” (1962), ciudad en donde se encontraba estudiando este artista. Según el ²⁵*Boletín de Artes Visuales*, ambos artistas habían vivido en ese país por más de un año, gracias a que habían recibido becas para estudiar arte del Gobierno de Guatemala.

-Concursos internacionales que contaron con participación centroamericana: Este grupo de actividades es fundamental de resaltar, puesto que algunos artistas centroamericanos recibieron reconocimientos en estos concursos y Bienales de arte, como la Bienal de São Paulo, las ferias internacionales

Figura 5. Afiche de la “Exposición Latinoamericana en París” (1962), donde participa Rodríguez



Fuente: Fondo de Archivos Públicos, del Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

25 Unión Panamericana, *Boletín de Artes Visuales* 3, núm. Mayo (1950): 17.

en los EE. UU., entre otros. Esto significa que su trabajo fue reconocido junto con sus pares de América del Sur y del Norte. Un destacado ejemplo de esto fue el triunfo del guatemalteco Luis Díaz en Brasil. El artista brilló en la Bienal de São Paulo, esta vez en la edición número XI de dicho evento en 1971 (Fig. 6). Su participación le aseguró el gran premio latinoamericano en escultura como parte de la delegación de Guatemala, con la instalación *El Gucumatz en persona* (1971).

Figura 6. Fotografía de la nota “Luis Díaz en la Bienal de São Paulo: *El Gucumatz en persona*”. En la imagen se puede ver la instalación que le dio el triunfo. *Periódico El Imparcial* (1971).



Fuente: Biblioteca Nacional de Guatemala.

Esta categoría pone de relieve los círculos artísticos internacionales en los que estos artistas estaban siendo presentados, reconocidos y premiados con sus obras de arte. Se encontraron más de tres docenas de eventos similares en el ámbito internacional y regional.

Por otro lado, en la promoción de estos eventos, las empresas privadas también jugaron un papel central, estas facilitaron el financiamiento para que se llevaran a cabo. Estos espacios de competencia públicos y privados –en muchos casos financiados por industrias multinacionales– permitieron la circulación de otros actores importantes en el ecosistema cultural regional: críticos de arte e intelectuales asociados al arte centroamericano.

Destacados artistas, curadores y críticos de arte de los ámbitos internacionales del arte moderno fueron traídos a la región para juzgar a los artistas y compartir conferencias y clases magistrales. Esto significó que los artistas centroamericanos estaban ganando proximidad con nombres cruciales en el circuito del arte, y su trabajo se mantuvo en los más altos estándares de la escena artística en América Latina y Nueva York.

-Eventos dentro de la región centroamericana: Esta categoría tiene como objetivo mostrar que las redes creadas internacionalmente por centroamericanos de estos países fueron tan importantes y activas, tanto dentro como fuera



de Centroamérica. Los espacios de intercambio local muestran los esfuerzos individuales e institucionales que se realizaron para asegurar un intercambio cultural de artistas dentro de la zona centroamericana. Aunque esta categoría es más limitada en términos cuantitativos, vale la pena traer a colación esta dimensión de los vínculos transnacionales de los países estudiados. Sin duda, para estos eventos fue crucial el apoyo brindado por los estados locales, pero también por otras instancias como universidades, institutos de turismo, los Ministerios de Educación, así como por galerías privadas fundadas por artistas, ejemplos de los cuales veremos más adelante. Ejemplos de estos concursos son: El Certamen “15 de Septiembre”, organizado por diversos países de la región, los Certámenes Xerox, el Salón Esso, entre otros.

Un crítico de arte y promotor como José Gómez Sicre, desde la Organización de Estados Centroamericanos, fue un protagonista central a escala internacional de la promoción de estos artistas de la región. En este sentido, para Gómez Sicre (Fig. 7), estos concursos en el plano regional fueron parte integral del fortalecimiento del estímulo para el arte latinoamericano.

Figura 7. Felo García, Lola Fernández, José Gómez-Sicre, el presidente de Esso Standard Oil (quien patrocinó la exposición de artistas modernos de Costa Rica, en 1964, en la OEA), Tanya Kreysa, Manuel de la Cruz González y Carlos Poveda, en San José, Costa Rica, 1963.



Fuente: Cortesía de Carlos Poveda.

Aunque el curador cubano también fue crítico con lo cíclicos y rutinarios que podrían llegar a ser estos eventos, premiando siempre a los mismos nombres. En las páginas del *Boletín de Artes Visuales*, Gómez Sicre comentó la necesidad de ampliar oportunidades de este tipo, ya que: “Los estímulos son, en general, o disminuidos u opacos, o bien un tratamiento rutinario que casi siempre se ha limitado a un círculo vicioso: “academia - beca extranjera - salón nacional - premio - facultad”, jerarquía inquebrantable, diseño inflexible de la vida del artista plástico latinoamericano durante mucho tiempo”²⁶.

Exportando el arte centroamericano: Centroamérica en el debate estético del arte latinoamericano

Otros aportes que plantea esta investigación tienen que ver con la historiografía del arte centroamericano y la historiografía cultural de la región. La participación de la que da cuenta el apartado anterior implicó que diversos/as artistas de la región fueran incluidos/as en las lecturas y narrativas estéticas y teóricas acerca de lo que se consideraba que era arte representativo de Latinoamérica.

En los años sesenta y setenta, se consolidaron debates sobre el internacionalismo de las formas del arte de América Latina y los elementos autóctonos que le caracterizaban. Los intelectuales latinoamericanos sostuvieron que el arte, desde acá, podía echar mano de cualquier tradición disponible, tanto europea como local, “para gestar la materia de expresión que requiriera, con el mismo carácter de originalidad que el centro podía arrogarse para sus producciones, tan mezcladas y aprovisionadas en diversas tradiciones como el arte latinoamericano”²⁷.

Por tanto, una vez que la noción de arte latinoamericano se consolidó hacia la década de los sesenta y setenta (liderado, en particular, por artistas de Brasil, Venezuela, Argentina y Colombia), como plataforma reconocida y validada a escala internacional hacia la década de los setenta, esta noción pasó a funcionar como un punto de despegue desde la cual potenciar el trabajo individual de algunos artistas, quienes fueron vistos como exponentes

26 José Gómez Sicre, “Al lector”. *Boletín de Artes Visuales* 9, núm. Enero-Junio (1962): 1-3.

27 Andrea Giunta. “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución”. (Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, 8-21 octubre, 1999), 12, Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaires99.pdf



de un conglomerado de valores asociados a la estética latinoamericana, eminentemente internacional.

Para los años setenta, el arte latinoamericano había logrado un paso necesario hacia la consagración, pues “ya no era un conjunto indiferenciado, un magma de artistas unidos por una geografía o una problemática común, sino que habían surgido artistas individuales”²⁸. Coincidentemente, este quiebre también sucedió debido a que, como afirma Giunta, el concepto de arte latinoamericano se había tornado en un “brebaje diabólico”²⁹ o fórmula que nadie podía resolver.

Diversos críticos del arte como Shifra Goldman, Marta Traba y el mismo José Gómez Sicre (Fig. 8), hacia los años cincuenta y sesenta, comenzaron a teorizar sobre las particularidades de una identidad latinoamericana por medio de su producción artística. Estas personalidades estaban preocupadas por argumentar de qué manera el arte latinoamericano se podía insertar en las corrientes estéticas internacionales, como un arte de alta calidad y autonomía.

Figura 8. Fotografía de la noticia: “Llega hoy al país alto funcionario de la OEA”.



Fuente: *La Nación*, vol. XV, núm. 7344, 15 de febrero de 1970, 42.

28 Giunta, óp. cit., 15.

29 Giunta, óp. cit., 10.

Autores, curadores, críticos y críticas de arte incluyeron a Centroamérica en sus construcciones sobre lo que debía ser el arte latinoamericano, dado que estas personas operaron desde preceptos universalistas y latinoamericanistas que impulsaron sus debates teóricos. Es decir, estas nociones de cultura regional dictaban que el arte y la cultura desde “acá” no podía ser verdaderamente internacional, si se excluía en su teorización y promoción, a zonas como el Gran Caribe y a Centroamérica. Es importante señalar esto, puesto que la inclusión de la zona centroamericana en estos textos ha sido poco rescatada en el plano local para plantear una lectura de la historia cultural centroamericana del siglo XX más compleja.

Si bien sabemos que Centroamérica fue incluida en estas visiones de arte latinoamericano por críticos y personalidades de la época, no contamos con estudios para entender cómo se experimentó *in situ* este ajedrez cultural y por qué la región centroamericana fue incluida en él, ni tenemos investigaciones que nos ayuden a comprender qué papel desempeñó Centroamérica en este movimiento internacionalista de arte latinoamericano.

Además, no hemos debatido y problematizado lo suficiente la noción limitada de cómo se ha entendido el arte latinoamericano y cómo se ha abordado desproporcionadamente en la historiografía del tema, a partir de las experiencias de artistas sudamericanos, o bien, de personalidades provenientes de México, como si los artistas centroamericanos no hubiesen participado de manera relevante, en la consolidación de una noción particular de lo que “debía ser” el arte latinoamericano. Por tal razón, “Hacer exportable a Centroamérica” amplía la noción de cómo el arte latinoamericano puede ser entendido, al caracterizar y evidenciar las experiencias, debates y estéticas aportadas por las comunidades de artistas centroamericanos en la palestra internacional cultural de la época.

Autoras como Andrea Giunta, Claire Fox, María Clara Bernal e Ivonne Pini han planteado complejos análisis en los que explican el papel que jugaron las artes visuales en la configuración de estos mapas de poder durante la segunda mitad del siglo XX. Sus investigaciones han aportado elementos para entender no solamente las particularidades de este intercambio entre EE. UU. y Latinoamérica, sino que lo han hecho analizando las maneras en que, desde la región, los actores que componían el cosmos de la escena cultural resistieron, adaptaron o bien aplicaron los valores promovidos por



el panamericanismo y el internacionalismo liberal en sus contextos, y las razones por las que estos actores coexistieron.

Exportando el arte centroamericano: ¿una impronta centroamericana?

Como hemos visto, con respecto a los hallazgos en relación a las y los artistas, esta investigación ha logrado evidenciar un sostenido flujo, no solo de artistas de estos países de la región al exterior de Centroamérica, sino también a lo interno de las naciones estudiadas. Además, las fuentes consultadas evidencian que, en esta activa escena cultural internacional, participaron artistas de toda la región, así como del Caribe.

Las fuentes muestran un intercambio regional por parte de diversos actores locales en este flujo cultural, bien estudiado para el caso del resto del continente. A partir de esto, podemos constatar que artistas de todos estos países latinoamericanos están acompañando a artistas centroamericanos en este movimiento internacional. Esta movilización e intercambio, sin duda, se dio por interés de las y los artistas. Sin embargo, como se mapea en el primer y segundo capítulo de la disertación, en el plano local existieron plataformas institucionales que de alguna manera mediaron en esta vinculación internacional, por medio de la cual estos artistas y propuestas artísticas circularon, como lo hicieron, por ejemplo, las Direcciones Generales de Bellas Artes de cada país.

A la luz de lo anterior, una conclusión importante del presente estudio es que, al margen de los flujos culturales de los que participaron los artistas de estos países, en lo internacional hubo un intento de integración de una comunidad artística centroamericana en el ámbito local. Esto se evidencia tras el trabajo realizado por las personas artistas estudiadas, quienes, apoyadas por las instancias locales, como las Direcciones Generales y luego los museos, se valieron de las redes estatales y privadas para intercambiar experiencias en espacios públicos y por medio de iniciativas particulares.

No es viable afirmar que la generación de una comunidad cultural regional haya sido una iniciativa concertada o planeada entre los actores investigados, especialmente en lo que concierne a las primeras décadas de estudio. Este hecho parece ser más bien el resultado de las dinámicas del flujo internacional de los artistas centroamericanos; es decir, esta interacción transnacional tuvo impactos sobre las prácticas artísticas regionales al generar un sentido de comunidad centroamericana, pero, sobre todo, uno

impulsado por este espíritu latinoamericanista e internacional. Ejemplo de ello es cómo en el capítulo dos de la investigación se evidencian una serie de actividades realizadas en galerías privadas en países como Guatemala y Costa Rica de las cuales sabemos poco aún.

De igual manera, sabemos que las personas artistas, así como las Direcciones Generales, protagonizaron una serie de iniciativas regionales como certámenes pictóricos y eventos de intercambio, de los cuales también no sabemos mucho más. Este intento de hacer comunidad no fue nuevo, ni sería la última vez que se intentase hacer. Recordemos el de crear un espacio de interacción de las artes centroamericanas que se dio en Costa Rica en 1935, mediante la “Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas”. Posteriormente, de igual manera la *Revista de Guatemala* que fue coordinada por Luis Cardoza y Aragón, motivó el intercambio artístico de artistas de la región con México en la segunda mitad de la década de 1940 e inicios de la de 1950.

En el contexto de este estudio, se ve cómo se intentó articular débilmente una comunidad regional por medio de plataformas estatales e internacionales, tales como la OEA y el CSUCA. Este impulso sería reconfigurado de nuevo en los años noventa, en un contexto geopolítico muy diferente, por parte de otros promotores culturales influyentes, como lo fue Virginia Pérez Rattón. Por esto, esta investigación da cuenta de una serie de diversos intentos por generar integración centroamericana mediante las artes visuales de la región.

Una de las diferencias que distinguen estos intentos por aglutinar una comunidad regional en la época de análisis, tiene que ver con la proyección del arte de la región centroamericana que se dio durante las décadas de estudio. Centroamérica como actor de este intercambio fue validada más que todo desde fuera, legitimada a escala internacional por críticos y críticas de arte extranjeros [en especial Marta Traba], a pesar de existir algunos impulsos integradores locales, encabezados por algunos artistas y críticos en el plano local como, por ejemplo, el propio artista Roberto Cabrera. A diferencia de estos, los proyectos de integración venideros como el de Pérez Rattón, hicieron un esfuerzo por posicionar a Centroamérica como un centro de producción estética desde la región.



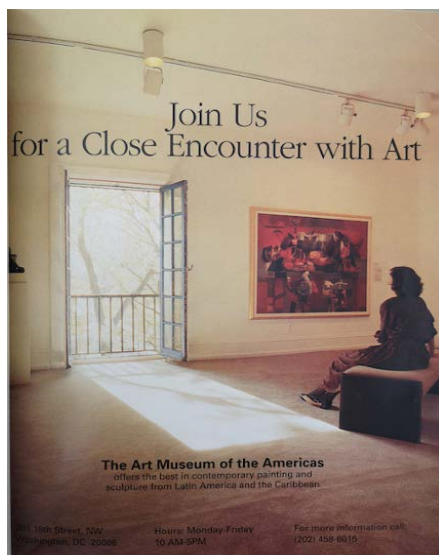
Exportando el arte centroamericano: Las y los artistas en tránsito, sus voces e intereses

¿Qué discursos estaban planteando las y los artistas por medio de su trabajo artístico?; ¿por qué las y los centroamericanos fueron atractivos para críticos y curadores de la segunda mitad del siglo XX, quienes promocionaron, adquirieron y expusieron sus obras?; ¿qué tipos de temáticas plantearon estas personas a partir de su arte en el contexto de estudio?

En relación a las posturas creadas por las y los artistas, y al analizar las obras creadas por estas y estos artistas, queda claro que en estas personas existió el deseo de producir lecturas sobre sus contextos que no se limitaran a hacer referencia a las situaciones y vivencias sociopolíticas centroamericanas, sino que incluyeran, de algún modo, el mundo de sueños, vivencias y preocupaciones que les rodeaba.

Este tema se abarca en el tercer capítulo de la investigación, donde se analizan las colecciones de los museos de Costa Rica y Guatemala, y la colección de artistas centroamericanos que posee el Museo de las Américas de la OEA (Fig. 9). El objetivo de acercarnos a estos acervos, fue el de conocer qué

Figura 9. Fotografía de las salas del Museo de las Américas.



Fuente: *Revista Américas*, N.º 47, vol. 1, Nov., 1995.

estaban diciendo y representando las y los artistas centroamericanos que participaron de este intercambio cultural, es decir, ¿qué tenían para decir? ¿Cuáles eran sus preocupaciones, sus visiones de mundo, sus valoraciones sobre su propia participación en este contexto?

Según lo hallado en la investigación, la producción artística de estas personas estudiadas se enfocaba sobre todo en un tipo de trabajo artístico que se anclara en los debates internacionales sobre la “libertad”, asociada a los derechos humanos o a identidades culturales contestatarias ante las crisis nacionales de la segunda mitad del siglo XX.

Asimismo, tuvo lugar una importante validación de la exploración matérica como espíritu de una época, en plena transición hacia lenguajes artísticos más contemporáneos.

La investigación evidencia que, ya desde la segunda mitad del siglo XX, las y los artistas centroamericanos estudiados plantearon discursos visuales complejos, los cuales reflejan el convulso contexto en que vivieron. A su vez, la investigación plantea que estas personas artistas trabajaron imbuidas en un medio cultural en el cual la noción de “ser internacional” fue un valor fundamental en el trabajo artístico.

Las fuentes estudiadas revelan que este “espíritu internacionalista” fue una especie de *ethos* adoptado por la comunidad artística en el ámbito continental, de la cual formaron parte las y los centroamericanos. El “ser internacional” del arte centroamericano se manifestó de diversas maneras en las cuales parece imperar una propuesta estética autóctona, basada en las nociones yuxtapuestas de “cosmopolitismo” y “periferia”.

De la mano con lo anterior, para argumentar estas afirmaciones, la investigación plantea una síntesis de algunas temáticas preponderantes presentes en los acervos de los museos que poseen obras de las personas artistas estudiadas. Estas categorías establecidas a partir del análisis de las colecciones de los tres museos estudiados no son ni exhaustivas, ni totalizantes. La obra de cada artista puede ubicarse en varias categorías simultáneamente. Estas grandes temáticas son:

La esencia de una utopía: el espíritu prehispánico y la integración plástica del cosmos en el ser humano y en las formas (Fig. 10). Esta categoría detalla que estas personas artistas intentaron

Figura 10. Carlos Mérida, *Glorificación al Quetzal*. (1965).

Óleo sobre tela. 298 x 387 cm. Colección MUNAM.



Fuente: Fotografía de Carolina Morales.



transmitir un sentido de internacionalismo en su trabajo, a partir de una apropiación de las vanguardias estéticas imperantes en el medio internacional, mezclada con una reinterpretación de la herencia visual centroamericana vinculada a los pasados amerindios. En este sentido, los motivos amerindios, los colores y las referencias al pasado prehispánico, fueron fundamentales. Dos grandes artistas destacados en este sentido fueron los artistas Carlos Mérida (Guatemala), y Francisco Zúñiga (Costa Rica), por otro lado, Guillermo Grajeda Mena (Guatemala) y Harol Fonseca (Costa Rica).

La gramática visual de la memoria: el arte como testigo en Centroamérica, en relación a esta veta de trabajo, la investigación abarca un corpus de obras que plantearon narrativas vinculadas a las situaciones sociopolíticas que vivía y vivió Centroamérica en la época de estudio. Estas obras comentan, registran y problematizan, entre otras, la cotidianidad en los países de la región, así como situaciones de violencia de género (Fig. 11), incluso las guerrillas y la guerra en Centroamérica. Algunas personas artistas relevantes del periodo fueron: Francisco Amighetti (Costa Rica), Margarita Azurdía (Guatemala), Felo García (Costa Rica), Efraín Recinos (Guatemala), entre otros.

Figura 11. Margarita Azurdía. De la serie “Homenaje a Guatemala”: *El cocodrilo verde*, (1973). Técnica mixta sobre madera policromada. 140 x 200 x 70 cm. Colección MUNAM.



Fuente: Fotografía de Carolina Morales.

Figura 12. Lola Fernández Caballero. *Arquetipo*. (1976). Óleo sobre madera. 140.2 x 141.4 x 3.8 cm. Colección MAC.



Fuente: Fotografía cortesía del Museo de Arte Costarricense.

térica que plantearon estos artistas. Esta categoría señala la relevancia de las artes en transición para la época. Es decir, muchos de estos y estas artistas estaban incursionando en lenguajes contemporáneos, o bien, utilizaron los materiales (la madera, las texturas, entre otros), para reforzar el mensaje visual y conceptual de sus obras. Por ejemplo, el uso de la madera (Fig. 13) es fundamental como elemento manipulable, susceptible al paso del tiempo, como lenguaje detonador de discursos. Importantes trabajos, en este sentido, son los realizados por artistas como Juan Luis Rodríguez (Costa Rica), Roberto Cabrera (Guatemala).

Figura 13. Efraín Recinos. *Música grande*. (1970). Madera y técnica mixta. 240 x 440 cm. Colección MUNAM.



Fuente: Fotografía de Carolina Morales.

Mágico y maravilloso: El universo onírico de los anhelos. Más allá del registro de los acontecimientos sociales convulsos, las personas artistas también trabajaron en la representación de mundos maravillosos, vinculados a los sueños, la esperanza, las reflexiones vinculadas a los derechos humanos (Fig. 12), a las utopías. Grandes ejemplos de lo anterior son las obras de artistas como Rafael Fernández (Costa Rica), Rodolfo Abularach (Guatemala), Lola Fernández (Costa Rica), entre otros.

Lo matérico: la vida y el poder de comunicación de los materiales. Finalmente, en esta categoría se analizó el trabajo de reflexión ma-

En síntesis, estas tendencias evidencian de qué manera las personas artistas involucradas en la actividad del periodo estudiado construyeron complejas y particulares identidades por medio de su trabajo. Este es un logro crucial de esta investigación, porque nos permite acercarnos a los repertorios, las agendas y las posturas con estas personas artistas que participaron en estos círculos culturales internacionales, a partir de fuentes transdisciplinarias, como las que ofrece el acercamiento al estudio de la visualidad. El arte, en este sentido, tiene aún mucho para decirnos sobre las historias de las sociedades de nuestra región.

V. Reflexiones finales

Como hemos visto, esta investigación realiza un esfuerzo por contribuir al entendimiento del lugar que ocuparon las artes centroamericanas en el contexto más amplio de la consolidación del arte latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX. En términos metodológicos, la propuesta se decanta por un análisis comparado de los artistas de dos países, así como de las colecciones oficiales de arte moderno de dos museos centroamericanos, como una forma de comprender las coyunturas sociopolíticas cruciales en torno al arte de esta región. Estos enfoques nos permiten buscar maneras de comprender mejor la historia de las sociedades centroamericanas, y sobre todo sus vínculos con la globalidad, superando las investigaciones realizadas desde un foco nacionalista.

Para hacerlo, la investigación ha caracterizado las dinámicas locales y transregionales en las que se vincularon diversos actores, a saber, entes estatales en el plano local como las Direcciones Generales y los museos, organismos internacionales como la OEA y las propias personas artistas. Este estudio no solamente aporta al entendimiento de la historia latinoamericana, sino que se acerca particularmente al conocimiento del panamericanismo como espacio de oportunidad que reunió bajo sus preceptos, a actores asociados a la escena cultural de Guatemala y Costa Rica.

Una de las razones por las que esta investigación ha sido un acierto para la historia cultural centroamericana y latinoamericana, consiste en la propuesta metodológica planteada. Es notable que la investigación propone en primera instancia un complejo análisis histórico, sociológico y cultural, sobre el papel del arte en nuestras sociedades centroamericanas y su historia reciente.



La investigación plantea aportes para poner un acento en los intentos que diversos críticos de arte realizaron para incluir a Centroamérica en sus teorizaciones sobre lo que debía ser el arte latinoamericano, mientras que al mismo tiempo la investigación caracteriza el contexto en el que vivieron y trabajaron estos artistas.

El estudio evidencia que las y los centroamericanos formaron parte de un circuito complejo de artistas latinoamericanos guiado por los preceptos de un espíritu cultural internacionalista. Además, la investigación adelanta algunas categorías para comprender de qué manera los discursos visuales de estas personas artistas son más complejos de lo que se ha estudiado y descrito en la historiografía del arte centroamericano y latinoamericano. Por otra parte, la disertación aporta algunos elementos para entender de qué manera en la segunda mitad del siglo XX, por medio del arte y la cultura, se planteó una incipiente comunidad centroamericana, la cual, sin embargo, no se sostuvo en el tiempo. Contrario a lo que se ha argumentado, esa comunidad no se constituyó en los años noventa, sino que hubo ensayos para articular una comunidad centroamericana por medio de las artes visuales que poco se ha estudiado.

Finalmente, esta investigación realiza un aporte fundamental en la sistematización de fuentes primarias básicas sobre la historia social y cultural del arte moderno de Centroamérica, ya que los vacíos y la carencia de ellas ha dificultado la investigación extendida de estos fenómenos. Es necesario continuar realizando este tipo de acercamientos analíticos, los cuales partan de enfoques que tomen en cuenta las geografías ampliadas de los procesos históricos que viven y han vivido nuestras sociedades.

A partir del presente análisis, se abren muchos otros campos de exploración sobre la historia cultural de las artes visuales centroamericanas, como, por ejemplo, el estudio de las políticas estatales que acompañaron las decisiones descritas en esta investigación; es necesaria la profundización en el análisis de casos de estudios de artistas particulares para conocer aspectos atinentes a la microhistoria; es necesario también ampliar el estudio de la actividad cultural acá investigada, para el resto de Centroamérica y el Gran Caribe, para conocer realmente la dinámica de esta zona geográfica particular, y saber si las conclusiones a las que llega esta investigación sobre Guatemala y Costa Rica son aplicables para la zona aledaña.



Bibliografía citada

Fuentes primarias:

Unión Panamericana. *Boletín de Artes Visuales* 1, núm. Junio 1956-Junio 1957 (1956 1957): 42.

Unión Panamericana. *Boletín de Artes Visuales* 3, núm. Mayo (1950): 17.

Gómez Sicre, José. “Arte del Caribe”. *Revista Américas* 8, núm. 6, (1956): 32-35.

Gómez Sicre, José. “Al lector”. *Boletín de Artes Visuales* 9, núm. Enero-Junio (1962): 1-3.

Bibliografía secundaria:

Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina* (México: Trillas, 2008).

Acuña Ortega, Víctor Hugo, Ortiz Wallner, Alexandra *et al.*, *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso* (San José: TEOR/ética, 2012).

Acuña Ortega, Víctor Hugo. “Centroamérica en las globalizaciones (siglo XVI-XXI)”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 41, núm. 1 (2015).

Cuevas Molina, Rafael. “Estado y cultura en Guatemala y Costa Rica”, *Anuario de Estudios Centroamericanos* 18, núm. 2 (1992).

Cuevas Molina, Rafael. *De Banana Republics a Maquila Republics: Tendencias de la dinámica de la cultura en Centroamérica en la era de la globalización neoliberal (1990-2010)* (San José: EUNED, 2012).

Cuevas Molina, Rafael. *El punto sobre la i: políticas culturales en Costa Rica, 1948-1990* (Costa Rica: MCJD Dirección de Publicaciones, 1996).

Cuevas Molina, Rafael. *Identidad y Cultura en Centroamérica: Nación, integración y globalización a principios del siglo XXI* (San José: Editorial UCR, 2006).

Cazali, Rosina. “La venganza del águila descalza”. *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento* (2002).

- Díaz Arias, David y Viales Hurtado, Ronny. *El impacto económico de la Independencia en Centroamérica (1760-1840). Una interpretación desde la Historia Global* (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2016).
- Fonseca, Elizabeth, ed. *Centroamérica: su historia* (San José, Costa Rica: FLACSO, Educa, 1996).
- Díaz Bringas, Tamara. “Arte en Centroamérica: la mirada crítica”. *Revista Atlántica, Revista de Arte y Pensamiento*, (2002).
- Giunta, Andrea. “Crítica de arte y Guerra Fría en la América Latina de la Revolución” (Conferencia presentada en La teoría y la crítica de arte en América Latina, Buenos Aires, 8-21 Octubre 1999). Consultado en: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/giunta_buenosaires99.pdf
- Herkenhoff, Paulo “Virginia Pérez Rattón, y la reinención de Centroamérica”. En *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso*, eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, et al. (San José: TEOR/ética, 2012).
- Hernández Hernández, Pablo. *Imagen-palabra: lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas* (Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2012).
- Kupfer, Mónica. “América Central”, en *Latin American Art*, ed. Edward Sullivan (London: Phaidon Press, 2000).
- Mackenbach, Werner. “Introducción”, en *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas* – I ed. Werner Mackenbach (Guatemala: F & G Editores, 2018).
- Mackenbach, Werner. “Nuevas tendencias en los estudios centroamericanos de la Revista Iberoamericana”, *Diálogos Revista Electrónica* 7, núm. 2 (2007).
- Marín, Juan José y Vega, Patricia, comps. *Historia cultural en Centroamérica: balances y perspectivas* (Guatemala: Centro de Estudios Folklóricos, 2006).



- Pérez Brignoli, Héctor. “Transformaciones del espacio centroamericano”, en *Para una historia de América*, eds. Marcello Carmagnani, Alicia Hernández Chávez, y Ruggiero Romano (México, D. F: Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas: Fondo de Cultura Económica, 1999).
- Pérez Brignoli, Héctor. *Breve historia de Centroamérica* (Madrid: Alianza Editorial, 1985).
- Pérez Ratton, Virginia. “El istmo dudoso: Centroamérica Arte Contemporáneo”. *Revista Atlántica, revista de Arte y Pensamiento*, (2002).
- Pérez-Ratton, Virginia. “¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso”, en eds. Víctor H. Acuña Ortega, Alexandra Ortiz Wallner, *et al.*, *Virginia Pérez-Ratton: travesía por un estrecho dudoso*. (San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2012).
- Rodríguez, Bélgica. *Arte Centroamericano una aproximación* (Caracas: Editorial Ex Libris, 1994).
- Silva Hernández, Margarita. “El nombre de Centroamérica y la invención de la identidad regional” (Ponencia presentada en el Coloquio internacional: “Los nombres de los países de América Latina: identidades políticas y nacionalismos”, México D.F. 28-30 de Junio 2006). Consultada en: <https://shial.colmex.mx/textos/MargaritaSilva.pdf>.
- Sullivan, E. J., ed. *Latin American Art in the Twentieth Century* (London: Phaidon Press, 1996).
- Taracena Arriola, Arturo. “Nación y República en Centroamérica (1821-1865)”. En ed. Jean Piel y Arturo Taracena, *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, (México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2015).
- TEOR/ética y Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. *Temas Centrales I, Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas* (San José, TEOR/ética-Gate Foundation, 2000).
- Torres-Rivas, Edelberto. *Revoluciones sin cambios revolucionarios: ensayos sobre la crisis en Centroamérica* (Guatemala: F&G Editores, 2011).

Torres-Rivas, Edelberto. *Centroamérica: entre revoluciones y democracia*, Colección Pensamiento Crítico Latinoamericano (Bogotá: CLACSO, 2008).

Torres, María Dolores G. “Arte en Centroamérica: Últimas tendencias 1980-2003”, *Revista de Historia*, núm. 17 (2007).

Traba, Marta. “¿Qué quiere decir un Arte Americano?”, *Mito 1*, núm.6 (1956).

Traba, Marta. “Las décadas emergentes”, en *Arte de América 1900-1980*, ed. Banco Interamericano de Desarrollo (Washington D.C., 1994).

Traba, Marta. *Arte de América Latina: 1900-1980* (Washington, D.C., Baltimore, Inter-American Development Bank, 1994).

Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2005).





ARTES VISUALES



**Claudio Sotolongo
Menéndez**

*Universidad de La Habana
Cuba*

El tiempo en ruinas: ensayo fotográfico

The time in ruins: photographic
essay

Resumen

Este es un ensayo fotográfico que, ante el deterioro del fondo habitacional de Centro Habana, Cuba, se pretende construir un archivo tipológico de las decoraciones con azulejos o baldosas hidráulicas vidriadas, aún visibles en algunas edificaciones, mediante la fotografía documental, para preservar lo que alguna vez fuera parte de la vida cotidiana de residentes y transeúntes, y que ha sido reconocido por los especialistas como parte del patrimonio de la ciudad.

Palabras clave: azulejos, baldosas, fotografía, La Habana, Cuba.

Abstract

This is a photographic essay that, faced with the deterioration of the housing stock in Centro Habana, Cuba, aims to build a typological archive of the decorations with tiles or glazed hydraulic tiles, still visible in some buildings, through documentary photography, to preserve what was once was part of the daily life of residents and passers-by, and that has been recognized by specialists as part of the city's heritage.

Keywords: tiles, tiles, photography, Havana, Cuba.

Yo nací en la misma casa en la que aún vivo. En estos cuarenta años, he podido conocer mi barrio y encontrar en él un lugar de reconocimiento. Soy de los pocos cuya familia ya estaba aquí a finales de la década de 1930, y es a través de la historia oral contada por mis abuelos y mis padres, que he podido encontrar los cambios que, casi por un siglo, han modificado no solo el tejido urbano, sino el social.

La Habana es una ciudad-capital dividida en municipios, de los 15 que la componen, el más pequeño pero el más densamente poblado y con mayor ocupación de la parcela por edificaciones (hasta un 85%) es Centro Habana. Desde su construcción, condensa cientos de miles de habitantes en unos pocos kilómetros cuadrados. Desde la esquina de Galiano y San Rafael, que en la primera mitad del siglo XX albergó las cuatro tiendas más importantes de la ciudad: El Encanto, Fin de Siglo, Flogar y Woolworth (en Cuba conocida como Tencent) se irradia un conjunto de vías comerciales que abarca las calles Galiano y San Rafael, se completa con Neptuno, Reina y Monte de este a oeste y Prado, Belascoaín e Infanta de norte a sur. Centro Habana es extramuros, la ciudad histórica tiene su borde en el actual paseo del prado continuado en la calle Egido.

No obstante, hacia 1890, la zona que se extiende hasta la calle Infanta, límite oeste del actual municipio Centro Habana, aparece reconocida como parte de la ciudad. Pero no es hasta el siglo XX que se comienza a caracterizar el actual municipio de Centro Habana. Con una cuadrícula más o menos homogénea, solo fracturada en la zona de la calle Zanja, ya que esta sigue la ruta irregular del primer acueducto construido por europeos en América –inaugurado en 1592– y por la calle Monte con un sentido inclinado que la hace bordear el barrio de Los Sitios. El malecón, en el límite norte de Centro Habana, forma parte del perfil de la ciudad, que, a manera de postal, ofrece al visitante, mientras que hacia el sur el municipio se convierte más en el del cubano de a pie.

Un municipio con una rica historia política, económica y cultural, con asentamientos de inmigrantes chinos, aun hoy es en el barrio chino donde se come la mejor comida italiana, y de descendientes de africanos, que tienen su énfasis en el callejón de Hammel; es en este municipio donde tuvieron residencia permanente grandes de la cultura cubana, desde Gonzalo Roig hasta José Lezama Lima.



El principal elemento constructivo será la calzada porticada, la cual cumple disímiles funciones, desde garantizar la sombra y la protección de la lluvia hasta facilitar la entrada de los transeúntes a las tiendas. Las calzadas o avenidas separan los barrios que, a su interior, se configuran con edificaciones residenciales, aunque el comercio de esquina es característico. Al interior de los barrios lo que destaca es la tipología, sin poner énfasis en ningún edificio particular, son las variaciones sobre el tema de vivienda las que permiten establecer la característica principal, desde edificios del primer cuarto de siglo, de dos viviendas, una en planta baja con un patio y la segunda en la primera planta con un pasillo que bordea las habitaciones, con una configuración de sala, habitaciones, pasillo y patio para terminar en comedor y cocina en el fondo, con fachadas que van desde el *art nouveau*, el eclecticismo, hasta edificios de apartamentos de una habitación en pasillos abiertos de estilo *art déco* o moderno, es esta diversidad lo que le otorga su actual valor.

Sus construcciones de dos o más niveles, con comercios en la planta baja y vivienda en los pisos superiores, ya fuese esta una sola propiedad o un edificio de apartamentos. Una estructura que propicia que la mayor parte de las entradas a los domicilios sea a través de escaleras con una puerta a la calle, con algunas excepciones en construcciones de finales del siglo XIX o principios del XX, que tienen la estructura de casa colonial de un solo nivel, con gran entrada y patio interior y que en una primera reconversión fueron destinadas a alquiler, donde los inquilinos compartían un patio interior, baño y área de cocina y lavado.

Sin embargo, la más común entre las tipologías, independiente del estilo o los materiales constructivos, es la de edificios de apartamentos de dos niveles. En los últimos años y como resultado del abandono y la decadencia, muchas de estas edificaciones se han visto transformadas, aquellas de una sola planta con servicios comunes han cambiado en los últimos decenios, y se han incorporado a las habitaciones los servicios, ya como “apartamentos” con propietarios independientes y sin estructuras sociales responsables por las áreas comunes, estas quedan a merced del deterioro, la improvisación y la falta de recursos.

En el caso de los edificios, la violación constante e impune de las regulaciones constructivas, la reconversión arbitraria de locales comerciales en vivienda, la proliferación de la “barbacoa”, nivel intermedio ejecutado



primero con materiales ligeros y luego con hormigón armado que divide a manera de entresuelo las construcciones y que, en algunos casos, se proyecta hacia la fachada en forma de mini-balcón, ha minado la riqueza constructiva del municipio al modificar no solo los interiores, sino las fachadas, en muchos casos de manera casi irreversible. Sin embargo, es notable la existencia, tanto en las entradas como en las escaleras que conducen a los pisos superiores de apartamentos o casas, de decoraciones con azulejos o baldosas hidráulicas vidriadas. Aunque los estilos arquitectónicos se mueven entre lo ecléctico, neocolonial y moderno, es curiosa la diversidad de los patrones decorativos en estos azulejos, que desde el rodapié hasta la cenefa hacen gala de combinaciones cromáticas. Desde lo floral hasta lo geométrico, desde lo figurativo hasta lo abstracto.

Su riqueza visual evidencia la diversidad de diseños y manufacturas. En la mayoría de los casos, la vivienda no presenta rasgos distintivos de las demás en la cuadra, a excepción los azulejos colocados en la pared opuesta al pasamanos. Si nos dejamos llevar por la información relativa a otros elementos constructivos o materiales de la construcción, podemos deducir que la mayoría de estas baldosas son de producción nacional; no obstante, los talleres, diseñadores y artesanos que las generaron ya desaparecieron, probablemente queden algunos registros en los archivos municipales, provinciales o nacionales, pero el objetivo de este ensayo fotográfico es presentar una documentación lo más exhaustiva posible de las tipologías de diseño y la riqueza cromática, así como la excelencia técnica en el acabado, ya que esto es lo que está en precario, debido al lamentable estado de conservación de estos inmuebles, los que de conjunto representan el desarrollo de una nación a medida que avanzaba el siglo XX, pero de manera individual tienen poco o ningún valor patrimonial.

Esta presentación pretende documentar, ante el deterioro del fondo habitacional de Centro Habana, en la ciudad de La Habana, la riqueza visual de estas entradas, prontas a desaparecer engullidas por una autofagia, cuyas causas, entre otras, están en el limitado acceso a los recursos por parte de los pobladores, la ausencia de acciones que pongan en vigor las diversas estrategias planteadas por especialistas y la improvisación y desidia con la que nuevos pobladores enfrentan la reconversión de espacios comerciales en viviendas. En ese contexto, es mediante la fotografía documental que se construye un archivo tipológico como única manera de preservar lo que



alguna vez fuera parte de la vida cotidiana de los transeúntes, y que ha sido reconocido por los especialistas como parte del patrimonio construido, de lo que fuera, durante casi medio siglo el corazón vibrante de la vida cultural, económica e intelectual de la capital cubana.

Con imágenes capturadas a través de un teléfono, lo que pudiera ser un ejercicio de fotografía artística, vista la composición de la imagen y la luz en el contraste entre los materiales que dignifica la decadencia y el abandono, deja de serlo, pues el registro es absolutamente documental, geolocalizable y perfectamente clasificable dentro de un archivo, probablemente un próximo paso, también asociado a la reconstrucción digital de los patrones ya perdidos entre los fabricantes de estos azulejos. Si bien en la realidad el rescate de estos elementos queda subordinado a las necesidades más urgentes, su conservación, al menos a través de la fotografía, nos ayudará a reconstruir la historia común de los pobladores de este barrio, emprendedores, comerciantes, intelectuales, artistas, el tipo de comunidad a la que aspiramos como sociedad.

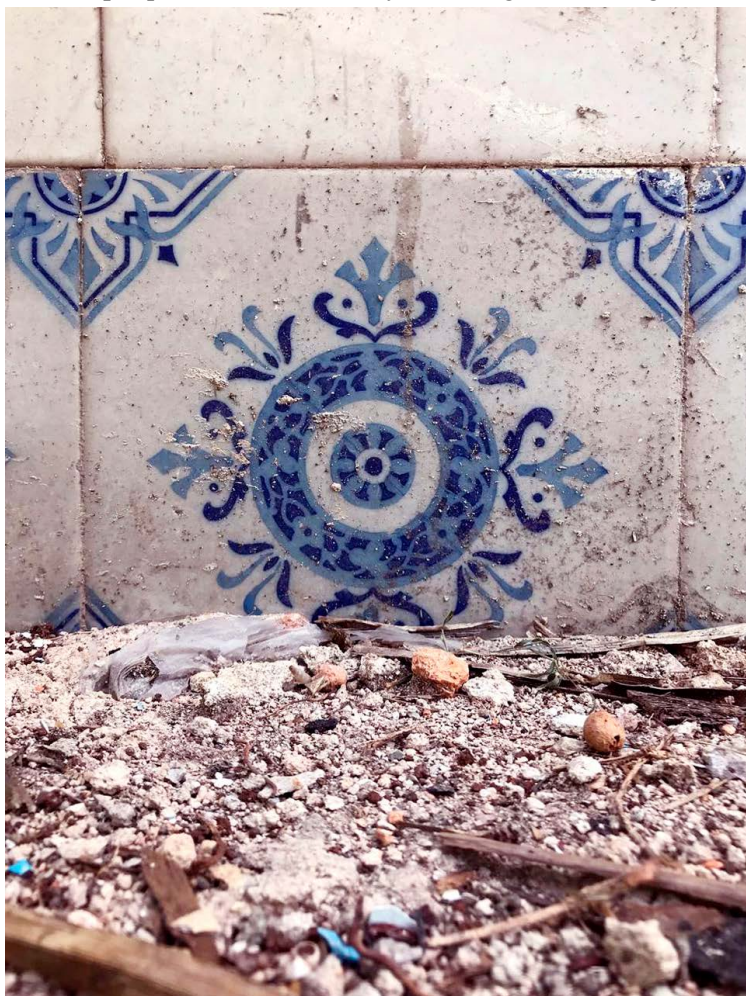
Figura 1. La Habana, ESSO Standard Oil, circa 1959.



Fuente: Propiedad del autor.

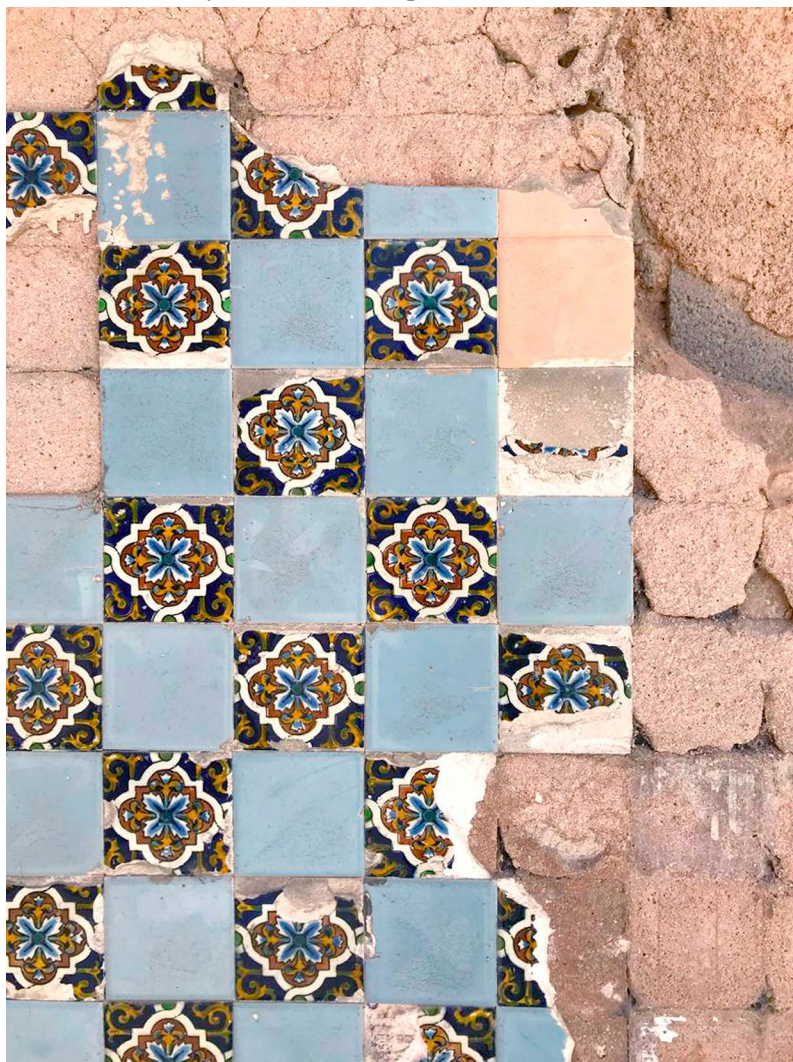


Figura 2. Avenida de los Presidentes y Calle 17. Estas baldosas pertenecen a un área de servicios de una vivienda que, al desaparecer, quedaron expuestas en el área perimetral del parque, el cual se construyó en el lugar de la antigua residencia.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.

Figura 3. Avenida Malecón y Capdevila. La particularidad de esta edificación, actualmente en ruinas, es la de estar completamente cubierta en su superficie exterior y áreas comunes por baldosas hidráulicas.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.



Figura 4. Obrapia y Villegas. Una escalera abierta a la calle conduce a un segundo piso, en lugar de haber un pasamanos hay una tubería de agua. Antes que sustituir el sistema original, que probablemente permanece por debajo del suelo de la vivienda o dentro de la pared, la solución más económica fue conectar una tubería externa a la acometida de acueducto, que con una bomba suministra el agua a un tanque elevado.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.

Figura 5. San Juan de Dios y Compostela.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.



Figura 6. Infanta y San Rafael. La calle Infanta es el límite oeste de Centro Habana, una avenida porticada cuya planificación y desarrollo comprende comercios a nivel de la calle y las viviendas en los pisos superiores, este ejemplo exterior de balda hidráulica vidriada es raro, pues pertenece a una de las pocas viviendas que se encuentra a nivel de la calle.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.

Figura 7. San Lázaro y Soledad. La zona donde se encuentra esta intersección ha sido fuertemente afectada por inundaciones costeras, lo que ha debilitado muchas de las edificaciones, y contribuido a su reclasificación como inhabitable por parte del grupo de trabajo del Plan Maestro de la Oficina del Historiador de la Ciudad que se ocupa de su monitoreo.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.

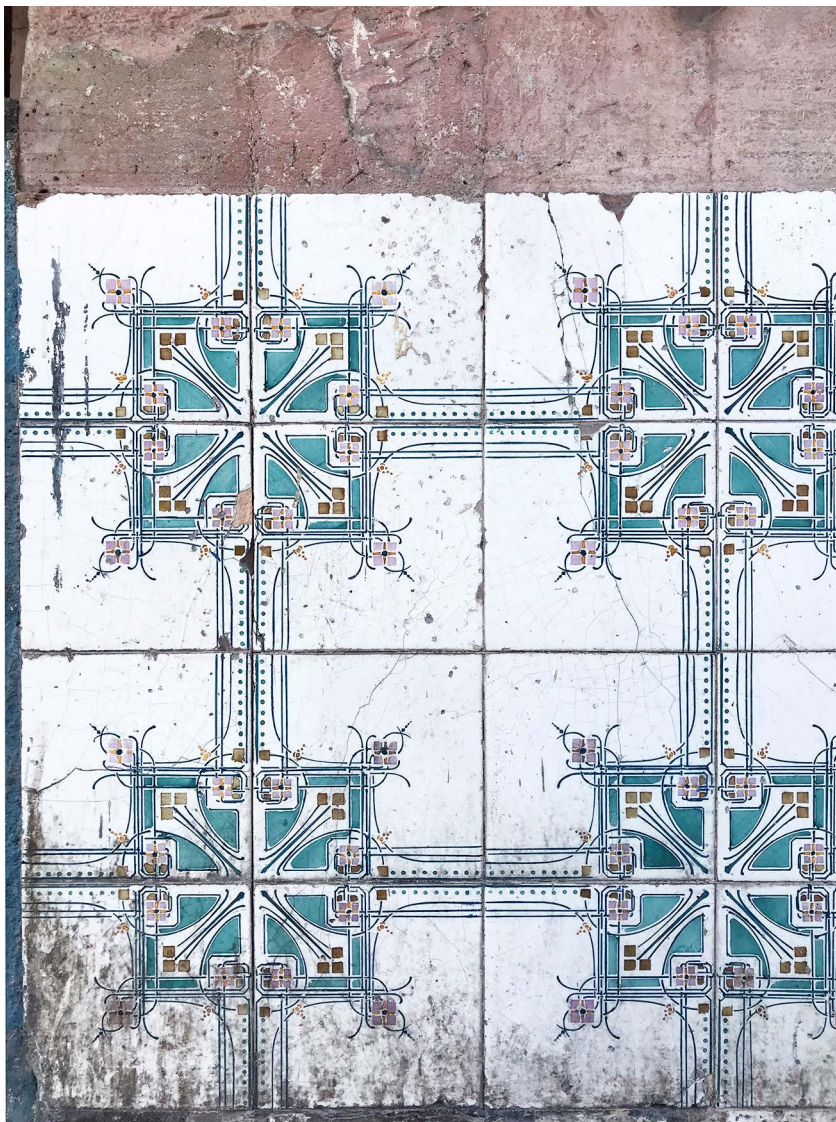


Figura 8. Amargura y Teniente Rey. En el corazón de la Habana Vieja estos motivos de inspiración *art nouveau* se corresponden con una zona reurbanizada durante el cambio de siglo.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.

Figura 9. Infanta y San Miguel. Otra rareza de la calzada de Infanta, estas baldosas vidriadas corresponden a una de las pocas viviendas a nivel de la calle.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.



Figura 10. Obrapía y Aguiar. El tiempo ha casi borrado por completo lo que alguna vez fue una baldosa vidriada en la que se combinan elementos geométricos y florales, en una disposición de patrón simétrico, no solo muy popular, sino fácil de montar, al tener todas las baldosas la misma disposición.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.

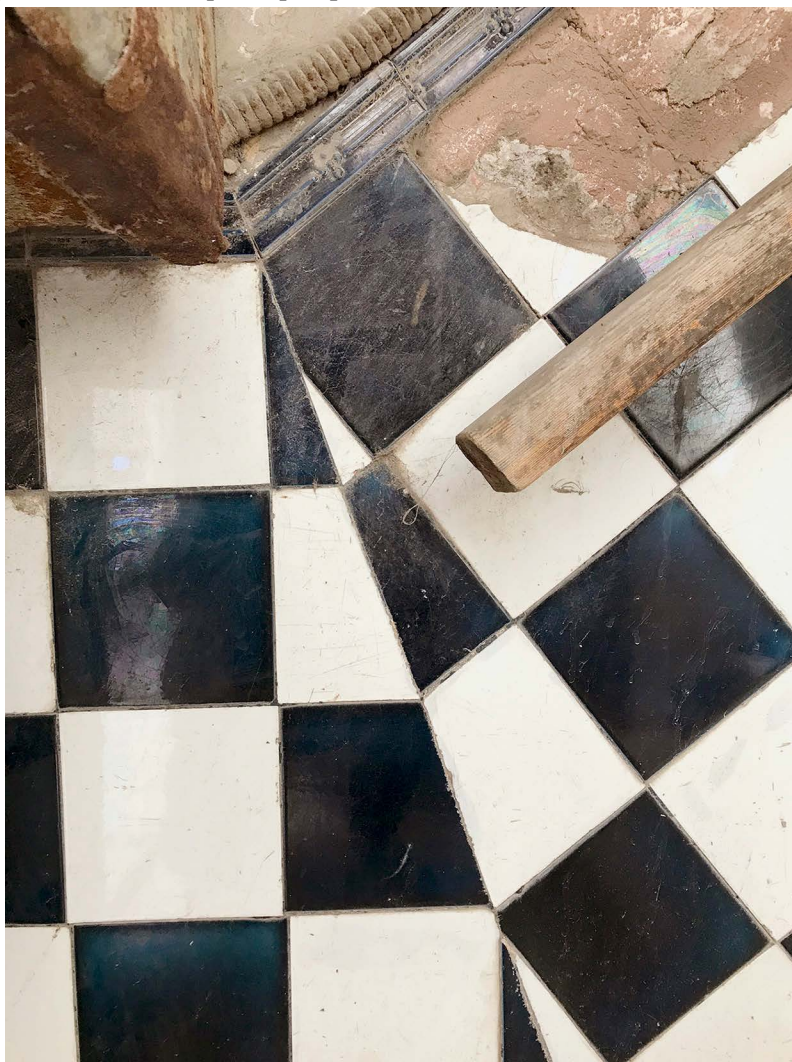
Figura 11. O'reilly y Habana. Este patrón azul y blanco combina elementos de la heráldica con una secuencia de secciones de anillos alternados, lo que crea un efecto óptico de disco giratorio. Este diseño contrasta con la profusión cromática y la complejidad de otros motivos de inspiración natural.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.



Figura 12. Cuba y Amargura. Un paso de escalera en la que la vertical y la diagonal se alternan en una secuencia de tablero de ajedrez de extrema simplicidad, a la vez que arquetípico de la vivienda habanera de clase media.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.

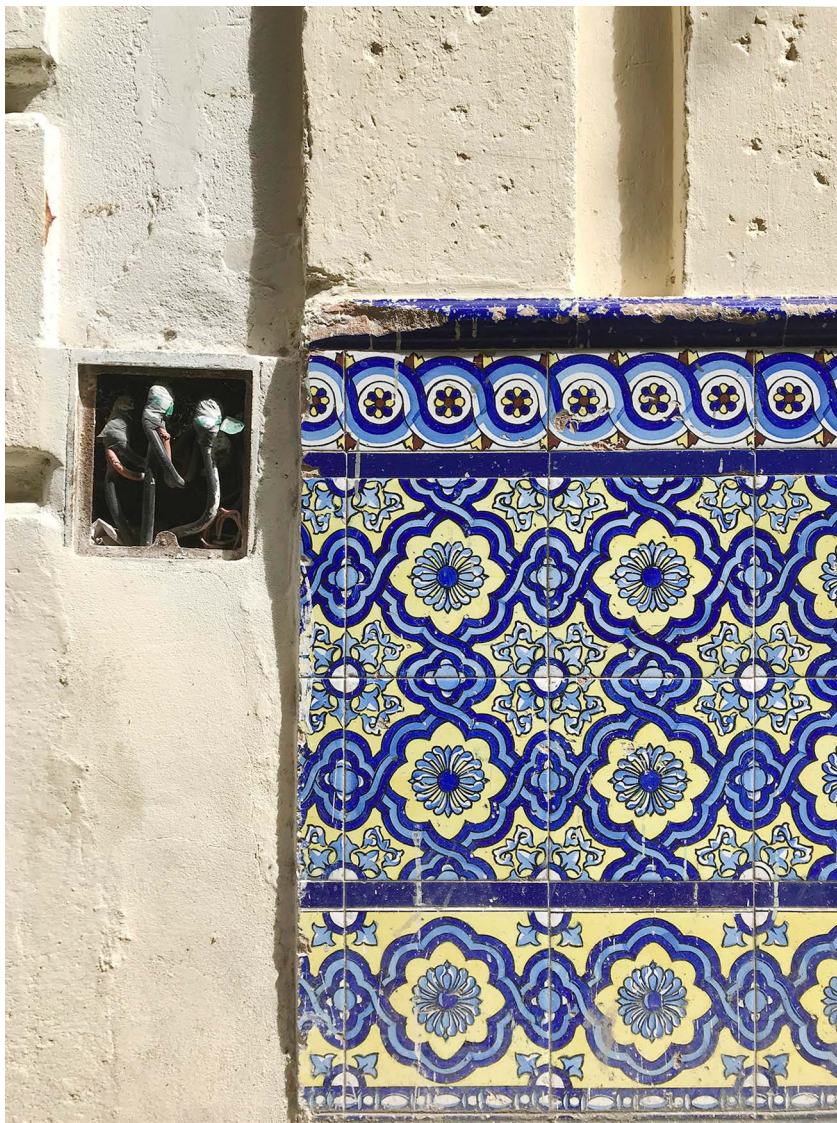
Figura 13. Pasaje H. Upmann y Valle. Vivienda ubicada en la intersección de estas calles, con la pared lateral cubierta enteramente con la baldosa, hasta la altura de las ventanas.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.



Figura 14. Habana y Obrapía. En esta combinación de baldosa con cenefa se aprecian claramente los elementos que se integran y componen la fachada; por una parte el diseño en bandas horizontales, unas baldosas que hace las de cenefa, y las demás que conforman el cuerpo del diseño, perfectamente integrado a las columnas de la fachada.



Fuente: Fotografía de Claudio Sotolongo.

Referencias bibliográficas

Carpentier, Alejo. *La Ciudad de las Columnas*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982.

Mañach, Jorge. *Estampas de San Cristóbal*. Editorial Minerva, La Habana, 1927.

Noever, Peter *et al.* *Proyecto Habana, arquitectura otra vez*. Prestel, Viena, 1999.

Plan Maestro de La Habana, URL: <http://www.planmaestro.ohc.cu/>

Rey, Gina *et al.* *Centro Habana, un futuro sustentable*. Facultad de Arquitectura de la Universidad de La Habana, 2009.





LITERATURA



**Laura Fuentes
Belgrave**

Directora Revista *Ístmica*

Torres en llamas: poesía de Isabel de los Ángeles Ruano

Burning towers: poetry of Isabel de los Ángeles Ruano

La sección de literatura de esta edición N.º 32, nos trae una selección alegremente subjetiva y, por lo tanto, abierta a controversias, de la poesía de la guatemalteca Isabel de los Ángeles Ruano. Esta escritora, periodista y docente, nació en 1945 y se le otorgó el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, en el año 2001, pese a esto, su obra ha tenido escasa divulgación, no más allá de los mismos diez o quince poemas publicados por doquier.

Por ello, en esta sección reproducimos textos más bien poco conocidos de los poemarios publicados de la autora: *Cariátides* (1967, México DF: Ecuador OO'O) y *Canto de Amor a la Ciudad de Guatemala* (1988, Guatemala: CENALTEX, Ministerio de Educación), incluidos en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, Guatemala: Grupo Literario Editorial RIN-78), así como de los poemarios publicados por primera vez en dicha antología, según lo describe Ruano en su prólogo a esta obra, los cuales son: *Tratados de los Ritmos*, *Tratados de las Olas*, *Poemas de Arena*, *Los Muros Perdidos*, *Iconografía del Tiempo*, *El Mar y Tú*, *Cantar Indio*, *Retablo Lírico* y *Cartas de Fuego*, estos dos últimos, una colección de sonetos.

Igualmente, la autora ha publicado los poemarios: *Los del viento* (1999, Guatemala: Óscar de León Palacios), *Café Express* (2002, Guatemala: Editorial Cultura), *Versos dorados* (2006, Guatemala: Editorial Cultura), *Poemas grises* (2010, Guatemala: Editorial Cultura) y *El perro ciego* (2020, Guatemala: Editorial Cultura).

A fines de la década de 1980, Ruano comenzó a padecer trastornos mentales, desde entonces es vendedora ambulante, posteriormente cambia su expresión de género y en la actualidad reside –con gran estrechez económica– en la Zona 21 de Ciudad Guatemala.

Cansancio

Isabel de los Ángeles Ruano

Sin tendones, latitudes sin geografía,
sueño humedecido de nostalgia;
cangrejos y cíclopes hebreos enlazándome.
Hay en el crepúsculo una armonía de grises
y desde las flores el tedio, se nos huye,
pero es un intento fracasado;
en el cielo hay caracoles de luto,
la consigna semanal es la rutina,
y cuando llueve nos humedecemos de bruma.
El cinematógrafo se puebla de polillas
y hay una salvaje esperma en la sala;
pero en la tarde se nos fuga la risa
y lo leído es germen de encubrimientos miserables.
Hay muchos que se callan, lo siento;
es doloroso ir contando cuitas, sollozos
desagradables;
cuando la mariposa roja los proscribe;
otros entran en el autobús negro
o a un tren con paralelas de metal,
y se fugan; sin comentarios; no hay esquelas.
Desayunamos, hay olor a novela
en estar huyendo de la psicología,
si te repliegas no funciona lo automático que te
embota.



Lloramos, no hay cementerio que te agrade;
hay noches que no tienen remedio, pero llegan.

Publicado originalmente en el poemario: *Cariátides*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, pp. 46-47).

Las llamaradas

Isabel de los Ángeles Ruano

Se vislumbran, encienden
este infierno,
saquean las moradas
del dolor,
son amargas.

Agitan una celeste imprecación urgente,
se alzan en rebeliones, mascan la tierra,
se echan a llorar como monstruos,
juegan como olas, brincan, saltan,
encrespan salvajes arboladuras
y queman,
sobre todo, queman
y retrocedo con espantadizos miedos,
con temores,

porque estas quemaduras me sellarán
porque vienen de la candente lava,
porque no reprimen sus gritos
y se tiran de mar en fondo,
a tarascada rugiente
con sus fauces abiertas.

Esta sensación de vivir,
esta angustia
que vuela con el fuego,
esta fogata que me envenena
todo eso sin salida.

Porque ¿a dónde voy que ignoren los geranios?
en dónde mariposas disecadas, olvidadas?
en dónde dejaré la vida, en qué rincón,
en qué lugar olvidaré la vida?
Mi boca está sangrienta, amoratada,



cegada, violada por los ríos candentes,
por los lagos de sangre,
por las auroras que no nacieron,
por la sonrisa quebrada
y ese ayer de tristeza que cargas
como una bola incendiada
estrella falsa que duele
en las tapias,
en los rincones oscuros
y en el bermellón de los crepúsculos
que nacen para morir como nosotros.
Llama viva incendiaria, pira,
llamarada que duele, quemadura,
en dónde me quedaré, en dónde
me esconderé, en dónde?
No chisporrotees, no saltes,
no te alboroces, porque ya no tengo regazo,
porque he muerto de pronto
entre las flores,
porque no vibres, porque no te quemes
dentro de ti misma
¡llamarada!

Incluido en el poemario: *Tratados de los Ritmos*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, pp. 96-97).



Espectros

Isabel de los Ángeles Ruano

Palideces mortuorias alargándose
en estilizadas siluetas destruidas,
ecos cavernosos esfumando sus líneas...
tas, tas, tas, tas.
Y el taconeo desdobra las baldosas fantasmas.
Arrastra las veletas emigrantes
por el aire
en lúgubres perspectivas de penumbra.
Atrae la desfigurada actitud esparcida
de las fosforescencias macabras.
En una esquina la muerte afila
las aspas del tiempo.
Aprisiono las tumbas perseguidas
y detengo el tiempo desmoronando
sus murallones.
Aquí vacilo, porque los espectros coruscan
tengo que rescatarlos del pasado
y los muero.

Incluido en el poemario: *Tratados de las Olas*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, pp. 134-135).



D.T.

Isabel de los Ángeles Ruano

La estancia azul iluminada
como una idea.

Sirróc, sirróc, sirróc,

¡PLAS!

¡atrapé la mosca!

llega

y se traslapa

en subconsciencia,

en submundos,

en suburbios

en yerta luz,

en mí.

¡YA NO!

Eso oscuro

eso oscuro

eso oscuro

aplastante,

aplastante,

aplastante.

Pero si yo quiero

esa luz iluminada,

esa estancia,

ese algo que no veo.

Aparece un ejército de hormigas

¿En dónde están las hormigas?

¡Miren insectos! No hay insectos

Sirróc, sirróc, sirróc

no hay luz en la conciencia

¿En dónde estoy, en dónde ando

quién soy yo?

Y solo contemplo el vaho del alcohol,

las sombras.

Incluido en el poemario: *Poemas de Arena*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, pp. 146-147).



XV

Isabel de los Ángeles Ruano

Mendigaré

a través de las increíbles ciudades del otoño.

Mendigaré la sal, el agua

y el día venidero.

Mendigaré, no importa

porque ahora que provengo de territorios

olvidados

puedo decir con verdad a mis hermanos

me cortaron la lengua y me pusieron marcas al

rojo vivo

pero en nombre de ustedes yo sufrí en el

silencio.

Mendigaré en los parques la luz y los colores

mendigaré la risa de los niños

y el sobresalto y el júbilo de tu corazón.

Y esta tarde en que el llanto entrecruza mi

pecho

solo puedo decirles en nombre de mis versos

mendigaré, mendigaré para dejar regada la

canción

y hacer que mis palabras sean un arcoíris de mi

ser ante ustedes.

Incluido en el poemario: *Los Muros perdidos*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, p.183).



¿Qué fue lo que pasó?

Isabel de los Ángeles Ruano

Sólo somos navegantes perdidos
que marchamos a través de las ciudades
con itinerarios inventados
pasajeros de llanto amargo y horas desvaneciéndose
que se hundan derrotadas en tiempo amarillento
increíbles ciudades del pasado que se están
precipitando
o surgen y van cayendo desde el ayer hacia el
presente
la ciudad se desplaza con una evolución
que viene hacia el ahora hacia el aquí
y discurre silenciosamente
con fantasmales velas
largas, largas y taciturnas velas sombrías
sonámbula voz mía enronquecida
por anticuado llanto
no veas aquellas antiguas y perdidas
siluetas deformadas.
Toda la ciudad desfila con compases dolientes
y se me va mostrando en un abanico de siluetas
lágrimas raras y temerarias
las siluetas se retuercen en un abandonado
caracol adolorido
entre las calles abandonadas
escombros polvaredas canciones de baratillo
torturas de tugurios en sombras
cárceles de latigazos implacables.
¿En dónde está esa ciudad? ¿existe?
He visto pasar desfiles callados y de luto
que van llegando a mi mente
con lágrimas retorcidas y enfebrecidas
y carruseles de ansiedades muertas
alambres al rojo vivo sobre la piel
y descargas de alta tensión sobre mi carne.

En las atalayas de la ciudad hay vigilantes
sombríos
que miran hacia el pasado
y descubren las guaridas del dolor
de donde voy saliendo.
Ciudad estoy transmigrando en tus arterias
vengo escapada directamente de la muerte.
Devienen tragedias indecibles, oscuras,
ahora vengo al balcón de la ciudad, la contemplo
y acompaño su paseo bajo ojos que me miran
fúnebres y terribles.
Ante ti, ciudad, dime
¿soy yo la que regresa, quién soy yo?
No caminen por escarpadas avenidas
pero díganle a la calle 18 de septiembre
que yo sé que ella fluiré, fluiré
que siempre llevará dentro de su corriente
trozos de mi alma cristalizada
y el temblor extraño de esta canción.
Marcas y cicatrices vean mis cicatrices
los tatuajes de dolor en la piel
devienen las lágrimas que fueron al silencio
¿En dónde quedó plasmado aquel ayer
si yo estaba prendida en el vacío...?
¿Será milagro decirles que retorno?
aquel dolor, aquel dolor
¿En dónde está ahora, en dónde está?
Ciudad, mírame, yo soy la que regresa
yo soy la que te amaba en el templo increíble.
Ahora todo se deshace entre las brumas del tiempo
se disuelve, se disgrega, se esparce
todo es como ceniza, como una leyenda
todo se desvanece todo se vuelve como un sueño
todo se va esfumando
como una luz apagándose en la llama
sólo quedan recuerdos que vuelan y se dispersan



¿Qué se hizo aquel dolor?
¿Qué fue lo que pasó entre mudos calendarios,
qué fue lo que pasó?

Publicado originalmente en el poemario *Canto de amor a la ciudad de Guatemala*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, pp. 216-218).

Meditación iconoclasta

Isabel de los Ángeles Ruano

Estoy orando
con un silencio sostenido
o una meditación iconoclasta.
No vengo a decir la condición de la llama
ni hablo del fuego que crepita en la hoguera.
Yo vengo en las volteretas de la nada
y transito en la primavera
sin temores.
No digamos la esencia de la muerte
o la sustancia del miedo
el tétrico pavor de soledad.
No quiero referirme a sentimientos
o dolores
no quiero mencionar la dimensión de la vida.
Hoy saldré de todo lo absurdamente cotidiano
hasta del llanto del día suicidado
y paseo tranquilamente en la floresta.
Beban agua de paz a mi salud, amigos,
mientras la verde alfombra me llena de
masedumbre
y me tiro sobre la hierba
a respirar de la celeste bóveda
un minuto sin tiempo tormentoso.

Incluido en el poemario *Iconografía del tiempo*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, pp. 246-247).



Oigo mi corazón

Isabel de los Ángeles Ruano

Oigo mi corazón
jadea como un extraño peregrino.
Ulula la sirena del viento
y tú apareces en la brisa
como un recuerdo aéreo
trepidando mi fiebre
con sensación de ti.
Y deseo tu carne
con la flor de mi cuerpo
con la furia quemante de hojarasca y arena.
Y en la brisa de fuego de la tarde
sé que te amo
con la guitarra agreste rasgada por mis nervios
y humaredas violentas lanzadas al crepúsculo.
Y aquí estás tú en mi ser en mis manos
en la gaviota ágil del sueño
y en la hoguera terrible que me enciende.

Incluido en el poemario *El mar y tú*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, pp. 272-273).



11

Isabel de los Ángeles Ruano

Diego Tojín Túm
tendido
en la choza de barro
miraba al infinito
con sus ojos abiertos.
Mientras arriba
en el cielo luctuoso
brillaban las luciérnagas.
No tuvo tiempo
para ver
si venían
las lluvias
él, simplemente,
había muerto.

Incluido en el poemario *Cantar indio*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, p. 287).



59

La esquina

Isabel de los Ángeles Ruano

Amor de mis desvelos en la esquina
te estoy esperando, silbo mucho,
atravieso la calle, pasa un chucho
y espero que aparezcas, luz divina.
Lentamente la tarde se desliza
entre miradas y suspiros idos
un acordeón que tiembla en sus gemidos,
melodía que trepa tornadiza.
Cancionero del tiempo, calle larga
rumor de sinfonías fugitivas
en dulces notas por tu amor espero.
Y desespero en esta hora amarga
tarareados melódicos y vivos
en que navego ardiente cual velero.

Incluido en el poemario *Cartas de fuego*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, pp. 332-333).



Juan

Isabel de los Ángeles Ruano

Tiembla la orilla del tiempo, la cima
donde el verbo trepidante estallara
prende la antorcha del hombre, luz rara,
cuando la virgen visita a su prima.

De Zacarías a Juan ella espera
Isabel con su niño, el mensajero,
el profeta del Jordán, el pionero,
Isabel la madre de Juan, ella era...

Llueven en nubes los rayos lejanos
clamaba Juan junto al río azulino
bautizo de agua y de extraños arcanos.

Se le cortó la cabeza. Era el sino
de ese niño bajo el sol: lo terreno
de Juan Bautista sencillo y sereno.

Incluido en el poemario *Retablo lírico*, reproducido en la antología *Torres y Tatuajes* (1988, p. 362).





COLABORADORES

Pastor Bedolla Villaseñor

Mexicano

Es doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha investigado sobre la historia de América Latina, con énfasis en ideas revolucionarias, particularmente, se ha interesado por la historia de grupos insurgentes y corrientes de pensamiento disruptivas (EZLN, Cherán Keri, Teología de la Liberación). Está adscrito a las Universidades para el Bienestar “Benito Juárez”, en México.

Correo electrónico: pastor.bedolla.v@gmail.com

Enrique Camacho Navarro

Mexicano

Es doctor en Estudios Latinoamericanos, por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Investigador Titular en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, y profesor de la Licenciatura y del Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Destacan sus libros *Gomes Casseres y su Banana Series (1907-1920)*, *Imaginación fotográfica en postales de Costa Rica (2020)*; y *Cómo se pensó Costa Rica. Imágenes e imaginarios en tarjetas postales, 1900-1930 (2015)*.

Correo electrónico: camnav@unam.mx



Rafael Lara-Martínez

Salvadoreño

Es un antropólogo, lingüista, crítico literario y escritor salvadoreño. Su trabajo ha sido reconocido con el Premio Nacional de Cultura y la distinción de «Notable Antropólogo de El Salvador» por parte de la Asamblea Legislativa. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México, donde obtuvo el grado de Licenciatura en Antropología Lingüística en 1976, y alcanzó el Doctorado en Lingüística en Francia de la Universidad de La Sorbona en 1984.

Ha fungido como asesor del Ministerio de Educación de El Salvador entre 1994 y 1995; y se ha desempeñado como catedrático en México, Francia, Costa Rica, El Salvador y Estados Unidos, en varias materias que incluyen la literatura española y francesa, cultura y literatura latinoamericana, literatura centroamericana, historiografía literaria latinoamericana, lingüística, antropología, y semiótica, entre otras.

Correo electrónico: rafael.laramartinez@nmt.edu

Diana Martínez Alpizar

Costarricense

Es licenciada en Filología y tiene una Maestría en Literatura Latinoamericana, ambas por la Universidad de Costa Rica. Ha colaborado como docente, tanto en grado como en posgrado en diferentes universidades estatales. Actualmente, es docente e investigadora en la Sede del Caribe de la Universidad de Costa Rica, donde también forma parte del Programa en Estudios del Caribe. También es docente-investigadora en la Prueba de Aptitud Académica, en el Instituto de Investigaciones Psicológicas de la Universidad de Costa Rica. Sus áreas de interés son la literatura centroamericana y la caribeña, la ciencia ficción latinoamericana y la evaluación educativa.

Correo electrónico: DIANA.MARTINEZ@ucr.ac.cr

Diana Karina Mejía Cuéllar

Mexicana

Es licenciada en Estudios Latinoamericanos, por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Estudiante de Maestría en el Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM.

Correo electrónico: dianak.mcuellar@gmail.com

Isabel de los Ángeles Ruano

Guatemalteca

Es escritora, periodista y docente, nació en 1945 y se le otorgó en Guatemala el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, en el año 2001. Ha publicado los poemarios: *Cariátides* (1967, México DF: Ecuador OO'O), *Canto de Amor a la Ciudad de Guatemala* (1988, Guatemala: CENALTEX, Ministerio de Educación), la antología *Torres y Tatuajes* (1988, Guatemala: Grupo Literario Editorial RIN-78), además de los poemarios: *Los del viento* (1999, Guatemala: Óscar de León Palacios), *Café Express* (2002, Guatemala: Editorial Cultura), *Versos dorados* (2006, Guatemala: Editorial Cultura), *Poemas grises* (2010, Guatemala: Editorial Cultura) y *El perro ciego* (2020, Guatemala: Editorial Cultura).

Claudio Sotolongo Menéndez

Cubano

Es máster en Gestión e Innovación de Diseño por el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI) en Cuba. Se desempeña como profesor de Historia del Diseño en la Universidad de La Habana, Cuba.

Correo electrónico: Claudio@fayl.uh.cu



Sofía Vindas Solano

Costarricense

Es doctora en Historia por la Universidad de Costa Rica (UCR), investigadora del Instituto de Investigaciones en Arte de la UCR, coordinadora del Repositorio de Patrimonio Cultural Centroamericano y profesora de la Escuela de Historia de la UCR.

Correo electrónico: sofia.vindas@ucr.ac.cr