



ISSN: 1023-0890
EISSN: 2215-471X

ÍSTMICA

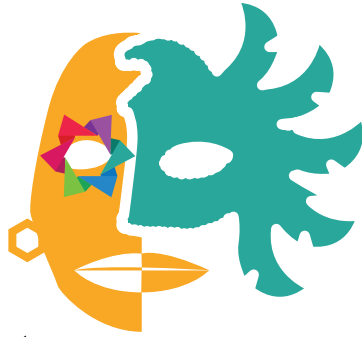
REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL

“Memorias ocultas”

Número 22 
II semestre • Año 2018



UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA



ÍSTMICA

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

Número 22
II semestre • Año 2018

“Memorias ocultas”

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA





EISSN 2215-471X
ISSN 1023-0890

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

Rector

Alberto Salom Echeverría

Directora

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

Grupo Editor

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica
José Marco Segura Jaubert, Universidad Nacional, Costa Rica
Amanda Rodríguez Vargas, 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
Francisco Mena Oreamuno, Universidad Nacional, Costa Rica
Dorelia Barahona Riera, Universidad Nacional, Costa Rica
José Matarrita Sánchez, Universidad Técnica Nacional, Costa Rica
Graciela Salto, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
Verónica Ríos Quesada, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Patricia Fumero Vargas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Andrés Mora Ramírez, Universidad Nacional, Costa Rica
Mario Oliva Medina, Universidad Nacional, Costa Rica

Consejo Asesor Internacional

Horst Nitschack, Universidad de Chile, Chile.
Lucía Stecher, Universidad de Chile, Chile.
Héctor Miguel Leyva 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, canje y suscripciones

Revista ÍSTMICA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Heredia, Costa Rica
Teléfono: 2562-4070
Apdo postal 86-3000
Correo electrónico: istmica@una.cr
Página web: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica>

ÍSTMICA es una publicación anual dedicada al estudio del humanismo, la cultura, la literatura y el arte en Centroamérica y el Caribe. Es un espacio de reflexión, diálogo y debate. Los artículos son responsabilidad de los autores 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.



Consejo Editorial EUNA

Marybel Soto Ramírez, Presidenta
Francisco Méndez
Gabriel Baltodano Roman
Erik Álvarez Ramírez
Shirley Benavides Vindas
Daniel Rueda
Fabian Campos

Dirección editorial

Alexandra Meléndez • amelende@una.cr

Portada

Programa de Publicaciones

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE

Contenido

Editorial	5
Laura Fuentes Belgrave Directora de la Revista Ístmica	
Dossier: “Memorias ocultas” (sección arbitrada)	
La política visual y editorial de la revista Diáspora(s) a través de sus cubiertas y manifiestos <i>Guadalupe Silva</i>	11
El telar de cintura, inmanencia itinerante de la memoria <i>María Oliva Méndez González</i>	29
Ciudadanía, visibilidad y multiculturalismo con respecto a lo afro en Santa Marta, Caribe colombiano <i>Véronique Benei</i>	47
La poesía de Tania Pleitez Vela: memoria y rememoración <i>Emanuela Jossa</i>	65
Defender Fantasía: Hacia un modelo de crítica cultural feminista <i>María Teresa Garzón Martínez</i>	79
Arte, culto y devoción: la imagen de San José en la cultura hondureña <i>Nelson René Carrasco Casco y Josué Omar Flores Osorto</i>	101
Literatura (sección arbitrada)	
Cuentos <i>Ana Escoto</i>	121
“Brazos” (<i>cuento inédito</i>)	123
El ojo (<i>Cuento publicado en “Voces de América Latina – Fictio – III” (Media Isla, 2016)</i>)	125
Artes Visuales (sección arbitrada)	
Las huellas de un maestro: Breve comentario a la vida y obra de Rudy Espinoza (1953-2018) <i>Esteban Alfredo Calvo Campos</i>	129
Colaboradores	145
Normas Editoriales	149





Editorial

La memoria colectiva es aquello que permite recuperar lo vivido; sensaciones, hechos, representaciones, ideas, conceptos y relaciones sociales, todo lo experimentado no ya por un individuo, sino por un grupo en su interacción con un entorno particular en una época determinada, tal como lo planteó el sociólogo y filósofo Maurice Halbwachs. Existen también *memorias ocultas*, las cuales llevan la impronta de lo encubierto, o a veces también de lo ignorado, en algunos casos por razones patentes, en otros, por motivos subrepticios. La problematización de la memoria colectiva, entendida esta última como una evocación pública, sugiere entonces que existen memorias relegadas a los confines de lo privado, cuyo salto al espacio público depende, en buena medida, de la sospecha epistemológica.

Este tipo de sospecha, se expresa en el cuestionamiento de las formas y los métodos en los que fue instaurada cierta memoria colectiva, con la subsecuente exclusión de otras memorias, frecuentemente relegadas al ámbito del olvido. Es sobre estas memorias ocultas, que estriba el dossier de la edición número 22 de la Revista Ístmica, el cual inicia con el artículo de Guadalupe Silva, investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, quien analiza estética y políticamente la revista *Diáspora(s)* (La Habana, 1997-2002) para mostrar la coherencia de la política visual y editorial de la citada revista, con su programa “antilírico” y su enfrentamiento a la ideología de la Cuba postsoviética, en una época donde aquello era innombrable.

En esta excavación de las memorias veladas, continúa María Oliva Méndez González, de la Universidad Nacional (Costa Rica) con su análisis del arte textil maya, representado por el telar de cintura de las mujeres, convertido en un lugar de resistencia a la dominación masculina persistente en el entronque patriarcal que propició la Conquista y que aún perdura en las sociedades centroamericanas. Por su parte, Véronique Benei reflexiona desde el Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain (IIAC, CNRS-EHESS), ubicado en Francia, sobre los procesos de construcción cultural en el Caribe colombiano, donde “lo afro” en la ciudad de Santa Marta produce actualmente una forma de ciudadanía cultural que rompe con la primacía fenomenológica derivada de la modernidad política, la cual se expresaba en el sentido de la vista y por ende, en la “visibilidad”, como las únicas formas de categorización existentes dentro del Estado-nación.

Seguidamente, Emanuela Jossa, profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Calabria, Italia, examina la obra de la poeta salvadoreña Tania Pleitez Vela, caracterizada por el dolor presente en la rememoración del pasado, para posteriormente recobrar la voz, al narrar la preguerra en El Salvador de los años setenta, caracterizada por la represión armada y el horror presentes en la lucidez del yo lírico infantil que desentierra las angustias de un pueblo sacudido y violentado. En un ejercicio de reflexión interseccional, María Teresa Garzón Martínez, investigadora del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, se aboca a la discusión sobre el “giro cultural” del feminismo en Latinoamérica a partir de lo que significa “hacer trabajar la cultura”, desde posicionamientos feministas, por medio de la novela *La historia sin fin* (1979) de Michael Ende, preguntándose por el poder y la transformación social, en un subcontinente a menudo amnésico.

El dossier finaliza con el trabajo de Nelson René Carrasco Casco y Josué Omar Flores Osorto, de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, quienes identifican desde la Colonia hasta la actualidad, algunas manifestaciones culturales relacionadas con el culto, la iconografía y la devoción popular a la figura de San José que subsisten en el imaginario hondureño.

En la sección de literatura, reproducimos dos cuentos de la escritora salvadoreña Ana Escoto, quien rememora con humor negro la sangre heredada que no cesa de brotar y de doler, así como los ojos que todo lo miran, pero no escuchan, desde todas las ventanas de la infancia. La sección de artes visuales cierra esta edición, con un homenaje contra el olvido, dedicado al artista Rudy Espinoza (1953-2018), uno de los pioneros costarricenses del grabado en metal, descrito en su trayectoria por Esteban Calvo Campos, investigador de la Escuela Casa



LAURA FUENTES BELGRAVE
EDITORIAL

del Artista Olga Espinach Fernández, del Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica.

Este número es un pequeño tributo a la exhumación de lo olvidado en nuestras identidades centroamericanas y caribeñas. Lamentablemente, nuestras fosas comunes siempre son más profundas que lo develado.

Laura Fuentes Belgrave
Directora
Revista Ístmica





Dossier
"Memorias ocultas"



Guadalupe Silva
Universidad de
Buenos Aires
Argentina

La política visual y editorial de la revista *Diáspora(s)* a través de sus cubiertas y manifiestos

Resumen

El artículo analiza la revista *Diáspora(s)* (La Habana, 1997-2002) desde el punto de vista de su programa estético y político. Poniendo énfasis en el aspecto más concretamente material de la publicación (su forma de realización, distribución y circulación), propone una lectura del mensaje estético implícito en decisiones editoriales tales como el uso de los términos “proyecto”, “documentos” o “vanguardia”. El objetivo es mostrar, tanto a partir del análisis conceptual como del diseño y las cubiertas, la coherencia de la política visual y editorial de *Diáspora(s)* con su manifiesto programa “antilirico” y su fuerte discusión con la ideología del Estado. La puesta en contexto de *Diáspora(s)* resulta fundamental para comprender la potencia política de este proyecto en el marco de la Cuba postsoviética.

Palabras clave: estética, política, Cuba, postcomunismo, *Diáspora(s)*

Abstract

This article studies the *Diáspora(s)* magazine (Havana, 1997-2002) from the point of view of its aesthetic and political program. It proposes a reading of the aesthetic message implicit in editorial decisions such as the use of the terms “project”, “documents” or “avant-gard”, examining the appearance more specifically material of the publication (its form of execution, distribution and circulation). The aim is to show, through the conceptual analysis and the reading of its graphic design and covers, the coherence of visual and editorial policy of *Diáspora(s)* with its “antiliric” program and its strong discussion with the ideology of the State. The context of *Diaspora(s)* implementation is essential to understand the political power of this project within the framework of the post-Soviet Cuba.

Keywords: aesthetics, politics, Cuba, post-communism, *Diáspora(s)*

*

No le cantes al paisaje. Porque no son reales.
Detrás de un lindo paisaje se esconde... ¡un poeta lírico!
(Sánchez Mejías, 2000, pp. 91-92)

La revista *Diáspora(s)* se publicó entre 1997 y 2002 en La Habana. Fue una publicación realizada sin ningún tipo de permiso oficial y sin la mediación de ninguna editorial ni casa de impresión. Se hacía artesanalmente, circulaba en fotocopias y se pasaba de mano en mano de forma privada. Si actualmente es posible acceder a ella es gracias a la edición facsimilar realizada por Jorge Cabezas Miranda en la editorial Linkgua de Barcelona, durante el 2013. En esta edición no solo se recogen los ocho números de la revista (seis números, en rigor, dos de los cuales son dobles), sino también una gran cantidad de testimonios y textos críticos que reponen el contexto del llamado “proyecto *Diáspora(s)*”¹. A la cabeza de este proyecto estaban Rolando Sánchez Mejías y Carlos A. Aguilera, los “coordinadores”, y junto a ellos, como parte del proyecto propiamente dicho, Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer y José Manuel Prieto. Sánchez Mejías había sido el fundador o autor intelectual del grupo a principios de los '90, pero al emigrar a España en 1997 luego de manifestar públicamente sus diferencias con el gobierno, queda Carlos A. Aguilera como el principal editor en Cuba. Junto a este equipo estable, la revista publica a otros escritores cubanos afines al proyecto, como Antonio José Ponte, Víctor Fowler, Emilio Ichikawa o Duanel Díaz. La mítica “azotea de Reina” (María Rodríguez) había sido -en los años '90- el espacio de reunión de este grupo (Morán, 1998) que, con el tiempo, va a entrar efectivamente en la diáspora. Luego de la partida de Aguilera en el 2002, la revista deja de publicarse².

El hecho de que el grupo *Diáspora(s)*³ se definiera como “proyecto”, en lugar de llamarse “equipo”, “staff” o “comité editorial”, habla de una específica dinámica grupal. Ante todo, refleja el propósito de constituir un colectivo organizado, sujeto a un cierto plan, con un cierto programa. En efecto, aunque existieran diferencias de estilos o de poéticas, la revista muestra una unidad compacta y funciona, tal como se describe, como una fuerza de combate en la arena cultural. “*Diáspora(s)*: un Grupo (?). Una avanzadilla (sin)táctica de guerra. Una vanguardia enfriada durante el proceso” (Sánchez Mejías, 2013, p. 176). Esto significa, en primer lugar, que los textos allí reunidos tienen, además de un significado propio, un sentido que los excede y que surge de la orientación programática de la publicación

1 Así se autodefine la revista en la portada interna de todos los números.

2 En la actualidad (2017) solo residen en Cuba Ricardo Alberto Pérez e Ismael González Castañer.

3 Con respecto al significado del título, véase Morejón Arnaiz, 2013 y Silva, 2016.



en conjunto, lo cual nos lleva a leer con especial atención los manifiestos y declaraciones, pero también la factura material de la revista, su forma de circulación y su mensaje estético. El grupo *Diáspora(s)* se mueve efectivamente como una vanguardia, y propone en distintos planos una estética vanguardista. Esto es un aspecto notable del proyecto, dado que indica una modalidad disruptiva de intervención cultural dentro de un país en el que la función de vanguardia era prerrogativa del Estado⁴. Como colectivo organizado, o “vanguardia enfriada durante el proceso” (“enfriada” en una larga Guerra Fría que mantuvo intacto el poder rupturista de las vanguardias)⁵, *Diáspora(s)* recupera la vieja idea de *avant-garde* como frente de combate, pero no a la manera -digamos- clásica, o sea anunciando una destrucción detrás de la cual vendría el triunfo de la nueva doctrina, sino en los términos post-utópicos del arte político posmoderno. La acción de la revista es localizada y coyuntural, responde a un contexto específico, que es el de Cuba postsoviética, y opera dentro de ese contexto minando el discurso oficial, o sea batallando dentro de lo que reconoce como el verdadero campo de lucha contra el poder: el terreno de los discursos y los regímenes de sentido centralizados. Si bien no hay una utopía en *Diáspora(s)*, sí hay una meta, y esta meta es la apertura de una esfera pública, un espacio discursivo plural, independiente, en el que ya no sería forzosa la interlocución directa, uno a uno, entre el discurso “menor” de esta “avanzadilla” y el discurso “mayor” del Estado.

La biblioteca detrás del proyecto *Diáspora(s)* -biblioteca que importa o trafica autores incómodos para el sistema- es fundamentalmente europea, postestructuralista y deleuziana, como declaran Aguilera y Marqués de Armas en una entrevista al grupo que publica la propia revista en su número 6:

Salir de la miseria literaria y mental solo es posible partiendo de una reflexión desde fuera: Brodski, Deleuze, Derrida y otros que iremos publicando. En fin, el problema es más que local. Está en juego la condición del escritor contemporáneo que no puede prescindir de cierta reflexión sobre la libertad o su carencia. (Giraudon, 2013, p. 547)

No por casualidad el primer artículo del primer número de *Diáspora(s)* no es un texto propio del grupo, sino una traducción de un ensayo de Jacques Derrida sobre la poesía (“*Che cos’è la poesia?*”), que bien puede leerse como un manifiesto más de la revista contra toda visión espiritualizadora del lenguaje poético y contra

4 Tal como reza la Constitución vigente: “El Partido Comunista de Cuba, martiano y marxista-leninista, *vanguardia organizada de la nación cubana*, es la fuerza dirigente superior de la sociedad y del Estado, que organiza y orienta los esfuerzos comunes hacia los altos fines de la construcción del socialismo y el avance hacia la sociedad comunista” (*Constitución de la República de Cuba*, capítulo 1, artículo 5, subrayado mío). El Estado se atribuye, por lo tanto, la misión de representar a la *verdadera* y única vanguardia nacional, claro que en el sentido marxista y no en el estético.

5 *Diáspora(s)* venía a llenar un lugar vacante en la cultura cubana: “Vería *Diáspora(s)* como el fantasma de la vanguardia que no hubo” (Sánchez Mejías y Cabezas Miranda, 2013, p. 133).



toda metafísica del “corazón”. El texto derrideano juega, justamente, con la figura del “dictado del corazón” y del “*apprendre par coeur*”. Este ensayo se encuentra a continuación de la “Presentación” de Rolando Sánchez Mejías y unas páginas antes de dos ensayos que revisan críticamente el origenismo (“Olvidar Orígenes” de Sánchez Mejías y “Orígenes y los ochenta” de Marqués de Armas)⁶. En esta disposición puede verse resumida la orientación central del proyecto *Diáspora(s)*, su doble crítica del lirismo sentimental y de los dictados (aquí literalmente *dictadores*) del corazón. Pero antes de llegar a este punto, detengámonos en el aspecto más concretamente *material* de la revista: con qué estaba hecha, cuál era su apuesta artística, qué mensaje transmitía a través de su forma de realización y circulación.

Samizdat y performance

Según Carlos A. Aguilera, el proyecto *Diáspora(s)* evitó definir la publicación como una revista y prefirió usar el término “documentos”. ¿Por qué “documentos”? Recurrir a esta palabra implicaba, en principio, eludir la idea de estar produciendo una mercancía cultural que podría ligarse al entretenimiento, la puesta al día, la construcción de valor o el placer. El documento informa de otra manera y ante todo es válido por el registro que deja de cierto acontecimiento, es decir, por su específica materialidad y existencia física. Presentar cada volumen con el término “documentos” es insinuar la importancia de una existencia material y, al mismo tiempo, la posibilidad de que esa existencia sea borrada, ya que el documento es justamente lo que hay que preservar de la desaparición, así como debe preservarse la actividad de quienes publican en él. En otras palabras, el subtítulo “documentos” construye un escenario de amenaza y sitúa dentro de este escenario su intervención político-estética. Esto no significa que dicha escena fuese imaginaria, dado que la amenaza era real y la posibilidad de castigo o censura era concreta. El señalamiento de una amenaza les daba a los textos de *Diáspora(s)* el marco discursivo dentro del cual operar, respondiendo como “avanzadilla” a un estado de control totalitario. Así describió Carlos A. Aguilera el proceso de realización y distribución de la revista en una comunicación personal por correo electrónico:

Te explico: yo hacia la revista en Cuba, en una computadora. Y me sacaban tres copias de ellas.

Una copia se la enviaba a Rolando, en Barcelona. y la otra a Carlos M. Luis y Lorenzo García Vega, en Miami.

Ellos fotocopiaban la revista y la repartían afuera.

6 Ambos ensayos habían sido leídos tres años antes en el Coloquio Internacional sobre Orígenes, Casa de las Américas, 1994 (Díaz, 2005, pp. 330-332).



Yo y Pedro [Marqués] íbamos lentamente sobornando gentes para que nos fotocopian nuestra maqueta adentro. Y cuando teníamos las primeras 20 las repartíamos en la isla.

Generalmente en Cuba les poníamos un plastiquito que nos traían de Alemania o de alguna parte. Generalmente de Alemania.

Y siempre eran muy largos. Entonces yo con un cuchillo y un martillo, ¡zas!, los cortaba en la misma tabla donde mi mamá aplastaba la carne.

pero las que hacía Rolo [Rolando Sánchez Mejías] o Lorenzo sí podían tener grapas... E incluso hasta un vinilo que tapaba las grapas. pero en Cuba no. En Cuba: plastiquito, cuchillo y ¡zas!

Todo era papel normal. O el que hubiera!⁷

El proceso que describe Aguilera es exactamente el de un *samizdat*, término ruso que significa auto-publicación o auto-edición. *Samizdat* fue un neologismo creado en la Unión Soviética en los años '50, tras la muerte de Stalin, para dar nombre a las publicaciones clandestinas que comenzaron a producirse y reproducirse de forma independiente y artesanal, recurriendo a la tecnología disponible -máquinas de escribir, papel carbónico, fotocopias, transcripciones manuales, fotografías, entre otros (Skilling, 1989). Estos papeles se hacían pasar de mano en mano evitando el control oficial, con el fin de expresar ideas, literaturas prohibidas por el Estado o difundir información que el gobierno ocultaba. El fenómeno creció entre los '60 y '70, y declinó con la caída del régimen soviético. *Diáspora(s)*, en cambio, surge después de la desintegración del bloque, cuando en Cuba se estaba desdibujando la impronta soviética de los años '70. De ahí que la insistencia de *Diáspora(s)* en regresar al tema del totalitarismo comunista (y por extensión del totalitarismo nazi-fascista), fuera parte de esa construcción de contexto desde el cual operar. Ese contexto era designado en términos que por sí mismos constituían una afrenta al socialismo de Estado.

¿En qué medida *Diáspora(s)* fue un verdadero *samizdat* y hasta qué punto aquello era parte de una puesta en escena o *performance* antitotalitaria? Si bien la publicación no gozaba de ningún permiso oficial, lo cierto es que tampoco se ignoraba su existencia ni pesaba sobre ella el mismo tipo de amenaza que podía existir en la Unión Soviética de los años '50 o en la propia Cuba de los '70 que vivió Reinaldo Arenas. Tal como dice Ponte en *La fiesta vigilada* (2007), las formas de censura y silenciamiento de los '90 fueron mucho menos espectaculares -aunque no menos persistentes- que en los años que sucedieron al caso Paddilla. Si la publicación no podía salir a la luz como “revista”, entre otras razones

7 Comunicación vía e-mail, 26 de octubre 2017.



porque ponerle ese título hubiera constituido una franca transgresión de la ley⁸, el hecho de que su existencia fuera tolerada a regañadientes por las instituciones oficiales, debía probablemente responder a “una cuestión de pragmatismo”, como dice Marqués de Armas (Cabezas Miranda, 2013, p. 102), o de presiones externas, como sugiere Daniel Balderston⁹. De allí que la condición de *samizdat* de una publicación como *Diáspora(s)* fuera en parte real y en parte performática. La rusticidad de sus materiales, el hecho de que se terminara de “cortar”, por así decir, sobre la tabla de picar carne, su propagación en forma “rizomática” o en “líneas de fuga” (Díaz, 2002; Dorta, 2013; Morejón Arnaiz, 2013; Silva, 2016), eran, además de condiciones impuestas por la necesidad, señales de una específica apuesta estético-política.

Basta advertirlo en su aspecto. La encargada del diseño de la revista fue la artista Tania Bruguera, a quien se le pidió -en palabras de Aguilera- “algo sobrio, efectivo y de luto”¹⁰. El encargo fue respetado completamente, como se ve en la casi total ausencia de ornamentación, en el riguroso blanco y negro de todos los números y en el diseño de cubierta de líneas rectas, estrictamente simétrico y sobrio hasta el laconismo. Recurrir a Bruguera tenía sus implicancias. Bruguera era una artista conceptual que se interesaba en el *performance* como medio de intervención estético-político. En los años 1993 y 1994 Bruguera había realizado dos obras o intervenciones, relacionadas con el tema de la libertad de expresión, que tenían mucho en común con el proyecto *Diáspora(s)*. Se titulaban *Memoria de la postguerra I* y *Memoria de la postguerra II* (figs. 1 y 2), y consistían en diarios ficticios en los que se creaba un espacio de encuentro plural entre cubanos “de adentro y afuera”. El contexto de esta obra eran los años de la diáspora en el Período Especial. La referencia a la guerra y la creación de un presente como tiempo de desastre (tiempo del que se hace “memoria”, o sea del que se hace *documento*), no solo se conecta con el proyecto de *Diáspora(s)*, sino también con los ensayos posteriores de Antonio José Ponte sobre la *mise en scène* de La Habana como escenario de posguerra (Ponte, 2007).

8 En Cuba estaba y sigue estando prohibido publicar una revista sin aprobación oficial. *Diáspora(s)* de todos modos no quería definirse con un término convencional. Lejos de ser una concesión, la ausencia de la palabra “revista”, y su reemplazo por el término “documentos”, contenían una decisión estético-política. Para Sánchez Mejías, “fue un gesto que tuvo su valor político cívico en un momento en el que publicar una revista eran diez años de cárcel” (Sánchez Mejías y Cabezas Miranda, 2013, p. 133).

9 En 2001 Balderston viaja a La Habana con un grupo de alumnos de la Universidad de Iowa y Grinnell College, para realizar una serie de encuentros en la UNEAC. “Cuando llegó la sesión sobre revistas insistí en que Aguilera y Marqués de Armas participaran, a pesar de que su revista no gozaba de ningún tipo de aprobación oficial. Las autoridades locales de la UNEAC (López Sacha en literatura y Carlos Martí en la presidencia) se opusieron, pero lo logré (nosotros les estábamos pagando por organizar esos encuentros, y pude insistir en que las inclusiones las decidía yo). [...] Supongo que por eso [Aguilera y Marqués de Armas] me lo agradecieron, porque fue la única o una de las pocas veces que hablaron en un escenario oficial”. (Balderston, 2013, p. 91)

10 Comunicación vía e-mail, 26 de octubre 2017.



Figura 1



Figura 2



Fuente: Imágenes provistas por Tania Bruguera

De nuevo, entonces, la palabra “documento” muestra peso conceptual. Es una palabra política y a la vez una alusión estética, porque remite inevitablemente al arte político-conceptual de los Documenta de Kassel, las grandes exposiciones de Alemania (se puede ver incluso el parecido tipográfico en el uso de la minúscula), y a la revista *Documents* (1929-1930) de Georges Bataille, cuyas imágenes y textos buscaban transgredir el sentido convencional del límite, poniendo en primer plano -justamente- lo que *no* se debía ver.

Diáspora(s) tiene con todo esto un aire de familia. Evidentemente busca incomodar, y no solo incomodar al poder, sino también al lector, en especial al lector cubano aislado en su cultura, al que enfrenta con textos difíciles de digerir, tanto por su densidad teórica y política como por su experimentalismo. Es una apuesta que recrea en distintos registros el gesto disruptivo de las vanguardias, no solo por el tono de los textos, la bibliografía teórica, la forma secreta y casi conspirativa de circulación o sus referencias estéticas, sino también por el aspecto que presentan sus imágenes de cubierta. Crudas y agresivas, estas imágenes, cuya elección estaba a cargo de Aguilera, componen una galería de formas inhóspitas, en la que cualquier relación sentimental con las artes y la moral

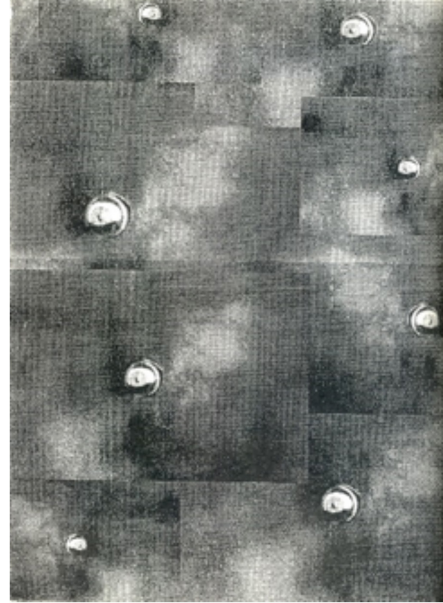


humana es paralizada por medio de referencias a lo *in*-humano a través de la máquina, el animal, el cadáver, el cuerpo torturado o distintas formas de fragmentación. Estas imágenes, unidas al diseño lacónico o “de luto” de la revista, imponen distancia al espectador, llamado a comprometer, no su “corazón” -en un acercamiento sentimental- sino su capacidad de reflexión y juicio. Hagamos un repaso de las seis portadas:

Figura 3



Figura 4



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

La imagen del primer número (figs. 3 y 4) pertenece a Tania Bruguera. Se trata de un fotomontaje de lo que parece ser un timbre, un remache o alguna especie de ojo mecánico, repetido en forma de patrón con leves variaciones de ángulo, lo que da la idea de una máquina (y de un panóptico). Con esta cubierta la revista parece estar literalmente enfundada en una armadura. La tapa estaría así interpretando visualmente la definición de la revista como dispositivo de combate: “Diáspora(s): un Grupo (?). Una avanzadilla (sin)táctica de guerra” (Sánchez Mejías, 2013, p. 176).

Figura 5



Figura 6



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

En la segunda portada (fig. 5) vemos cabezas de ganado en las que se dibujan contornos de huesos o esqueletos. La obra -una pintura al óleo titulada *Animales peligrosos*- pertenece al artista Rafael Zarza (Cuba, 1944) y está fechada en 1971, año de inicio del “decenio gris” durante el cual se profundizó la impronta soviética de la cultura cubana. El motivo de la animalidad también puede leerse en diálogo con la presentación de Sánchez Mejías. Específicamente, con la línea en la que traza un programa de escritura anti-metafísico: “Escribir como se cazan gorriones. No en la Casa del Ser sino en el Callejón de las Ratas”. Esta línea del texto de presentación se relaciona con otro ensayo de Sánchez Mejías titulado “Addenda. Vacas y ratas” (1997)¹¹, en el que recurre a la rata como figura del pensamiento crítico: “En cajas cerradas del pensar no entran ratas. A no ser que ya estuvieran dentro, o que royeran hacia adentro, ésa, su misión desde siempre, roer hacia adentro” (Sánchez Mejías, 2000, p. 88). La rata es aquí metáfora de un pensamiento que abre fisuras, deconstruye o “roe” la “caja cerrada del pensar”. Lo que en otro momento de este mismo texto Sánchez Mejías llama “paisajes”, serían los discursos que componen esas “cajas”, regímenes de sentido erigidos

¹¹ Este texto de Sánchez Mejías es una lectura especular y en expansión de un libro-poema de Carlos A. Aguilera: *Retrato de A. Hooper y su esposa* (1996). La primera intención de Sánchez Mejías fue hacer una reseña, pero la escritura fue derivando en un texto híbrido que juega con el texto de Aguilera.

como grandes lienzos o espectáculos totales de lo real. De ahí la consigna: “No le cantes al paisaje. Porque no son reales. Detrás de un lindo paisaje se esconde... ¡un poeta lírico!” (Sánchez Mejías, 2000, pp. 91-92). La contraportada (fig. 6) replica el mismo motivo del ganado y los huesos en el cuadro titulado *El encierro*, de la misma fecha, también al óleo. La ironía resulta evidente cuando se considera que esos animales “peligrosos” y “encerrados” son bueyes que marchan pacíficamente, acaso al matadero.

Figura 7



Figura 8



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

La tercera cubierta contiene imágenes del artista Luis Cruz Azaceta (Cuba, 1942, emigrado a Nueva York en 1961). En la portada (fig. 7) se ve una pintura en acrílico titulada *Rafters: Agony & Hope* (1993), en la que dos hombres embutidos en un bote (o cuna, o cuenco) se gritan salvajemente, mientras parecen flotar sobre un fondo plano, cuadrículado, que remite tanto al mar como a un laberinto o un enrejado de connotaciones carcelarias. El cuadro parece remitirse a las fugas por mar que se volvieron masivas durante el Periodo Especial y llegaron a su punto máximo en la llamada “crisis de los balseros” de 1994. La agonía y la esperanza de estos personajes conviven en un rictus de dolor. Así como Zarza (Zarza, Aguilera y Bermúdez, 1998), también Azaceta se reconoce influenciado por la pintura neoexpresionista en auge durante los años '80. Es interesante advertir que del neoexpresionismo neoyorkino -del que participa Azaceta- proviene también

la obra pictórica de Julián Schnabel, director del film *Before Night Falls* (2002) sobre la autobiografía de Reinaldo Arenas. Este dato sería anecdótico si no fuera porque nuevamente remarca una relación estética con el grito, la expresividad y el gesto libertario propio del neoexpresionismo con el que estos artistas se identifican. La insistencia en el trazo o la palabra desemozada, “cruda”, irreverente (la “mala” palabra que acompaña a la “mala” pintura, *Bad Painting*), así como la reivindicación de un arte libre y personal, sin preceptos formales, son parte de esta nueva política de la creación¹². En la contraportada (fig. 8) se ve una cabeza tronchada, con los ojos y la boca muy abiertos, en un gesto de espanto. La cabeza viaja en un bote que flota sobre un mar de números, números que sugieren un “sistema” de fondo, o una masificación de la pérdida (mutilación y éxodo) que la cabeza tronchada insinúa.

Figura 9



Figura 10



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

12 Dice Azaceta: “El arte para mí tiene que saltar de la pared. El arte no tiene que ser placentero y armónico. Me encanta cierta cacofonía visual, formas y colores chocantes. Lo demasiado armónico es aburrido como música de elevadores. Un bostezo. De esta realidad callejera, violenta, nace el neo-expresionismo, una combinación de grafitis, visión cruda, nada bien terminado, chocante y atrevido, sin reglas. Muchos de mis compatriotas ya bien formados y con la forma de pensar establecida de la escuela parisina encontraban mi arte feo, violento y aberrante, como si sus vidas no hubieran pasado por una revolución, por cambios, ejecuciones, estados policiales, opresión y dictadura. Estaban exilados del sistema comunista pero con una estética falsa, creando objetos que no tenían nada que ver con su nueva realidad de extranjeros; sentimentales” (Cruz Azaceta y Aguilera, 2016).

En el número doble 4/5 (1999) se elimina el título y solo se deja la palabra “documentos”. Esta economía textual contrasta fuertemente con la saturación de la imagen, un fragmento de la obra *Film de estreno* (1998) del artista cubano Eduardo Zarza Guirola (fig. 9). Con una técnica acorde a la estética del *samizdat* -en cuanto a la precariedad de los materiales- este dibujo realizado en bolígrafo sobre cartulina plantea una escena fúnebre-carnavalesca en la que esqueletos amontonados -los espectadores- miran fijamente algo elevado (¿una pantalla?) desde sus cuencas vacías, con un ademán imprecisable de risa, dolor, espanto o mera ausencia de sentido. En la imagen de contraportada titulada *Jefa de destacamento* (1998) (fig. 10), los esqueletos aparecen caminando como niños-zombies en traje de escuela, mirando hacia nosotros. Estas imágenes parecen representar una sociedad mentalmente anulada, muerta o infantilizada, alucinada con visiones falsas como los esclavos en la caverna de Platón (aunque también podrían verse en forma contraria, como seres al borde del colapso y la ingobernabilidad). Coincidentemente con esta imagen, en el prólogo de la antología *Memorias de la clase muerta*. En *Poesía cubana 1988-2001* de Aguilera (2002), Lorenzo García Vega juega con la idea de una Cuba que está en camino a convertirse en parque temático de la Guerra Fría, un gran centro de entretenimientos donde “la Ideología” se transforma en espectáculo. Aguilera (2002) añade a esto la figura del poeta como miembro de una “clase muerta”, aunque no por la ceguera sino por su propia improductividad y repudio de toda “utilidad” pedagógica. El rechazo de las instituciones pedagógicas (la mayor de las cuales sería el Estado como gran escuela), es el hilo que conecta todo esto: los *zombies* de cuencas vacías se dejan atrapar por paisajes artificiales, en tanto que los poetas renuncian a proseguir con el espectáculo, dando guerra a las “cajas de pensar”.

En la portada del número 6 (2001) reaparece el título *Diáspora(s)* sobreimpreso sobre un dibujo sin título de Ezequiel Suárez González (Cuba, 1967), realizado en tinta y bolígrafo (fig. 11). Este es el único número que incluye dibujos en el interior de la revista (las figs. 15 y 16 son dos de las seis imágenes). La función de estos dibujos -del mismo Suárez- no es decorativa ni ilustrativa, ni tampoco pretende hacer un catálogo de obra: se trata de introducir en la revista un objeto de reflexión a la par de los otros textos, como una nueva forma de inscripción. Los dibujos de hecho son acompañados por un texto del autor, “Microanálisis de dibujos”, donde se esboza un manifiesto contra el fetichismo del objeto artístico, cuyo último punto declara: “alguien debería borrar estos dibujos cm. a cm. Y dejar solos los documentos” (Cabezas Miranda, 2013, p. 561). Al dejar “solos los documentos”, es decir las copias o registros, se eliminaría el valor aurático (y económico) del original, y solo quedaría la reproducción virtualmente infinita del dibujo. Así, “la obra” pasaría al dominio público como pura imagen sin fuente y entraría en un sistema de reproductibilidad equivalente al



Figura 11



Figura 12



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

Figura 13



Figura 14



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

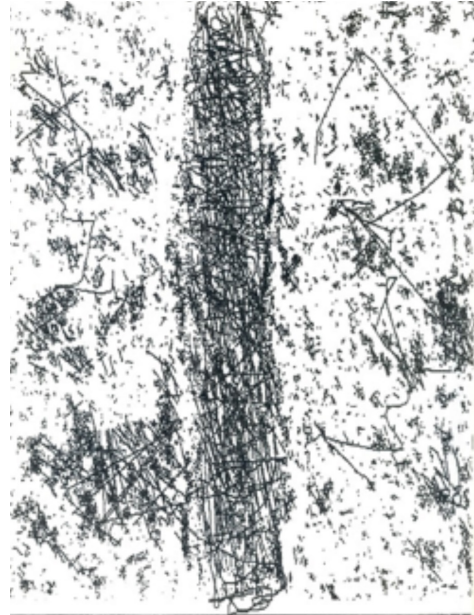


de los textos, carentes de valor aurático. Como en los casos anteriores, la estética de estas imágenes es brutal, en el sentido de rechazar toda belleza: trazos de tinta sumamente expresivos funcionan como signos del pulso del autor, combinando representaciones esquemáticas y deformantes del cuerpo humano, con manchas, palabras y garabatos dispuestos sobre la hoja o “cal fría” (Suárez González, 2013, p. 561)” como grafitis en la pared. La imagen de contraportada es prácticamente un muro con inscripciones (fig. 12).

Figura 15



Figura 16



Fuente: Ed. facsimilar (Cabezas Miranda, 2013)

En la cubierta del número doble 7/8 (2002) aparecen dos imágenes creadas por Carlos M. Luis (Cuba 1932, Miami 2013), sin título ni aclaración sobre la técnica (figs. 17 y 18). Parecen recortes o formas realizadas con herramientas digitales básicas, inquietantes por su misma simplicidad (bordes toscos, formas planas, contraste riguroso blanco/negro, estética naif con un personaje que mira fijamente al lector-espectador). Son, nuevamente, formas expresivas dentro un estilo “bruto” o “primitivo”. La presencia de Luis en la portada es significativa por otras razones, además de la imagen. Luis era un intelectual exiliado tempranamente, y uno de los pocos que podía hacer memoria de los años origenistas. Se había formado intelectualmente junto a Lezama Lima, en

el entorno del grupo Orígenes, en la Cuba de los años '50. Amigo cercano de Lorenzo García Vega, Luis también compartió una visión divergente del origenismo respecto de la imagen difundida por Cintio Vitier. La revista *Diáspora(s)* recupera esta versión “otra”, en disidencia con la interpretación adoptada por la cultura oficial. En la revista se publican dos textos de Luis en los que vuelve a sus recuerdos de los años de *Orígenes* y reflexiona sobre los usos de la memoria: “El estado origenista. Entrevista a Carlos M. Luis (Carlos A. Aguilera, Víctor Fowler)” (Cabezas Miranda, 2013, pp. 324-330) y “Del mal uso de Lezama y otros temas” (Cabezas Miranda, 2013, pp. 380-382). En este sentido, la presencia de Luis en la cubierta del último número se podría relacionar con el retorno a *Orígenes* que propone la revista desde el comienzo, especialmente con el ensayo de Sánchez Mejías, “Olvidar *Orígenes*”, donde *Diáspora(s)* plantea provocativamente la necesidad de olvidar para volver a descubrir.

Final sobre la poesía

“No le cantes al paisaje. Porque no son reales. Detrás de un lindo paisaje se esconde... ¡un poeta lírico!” (Sánchez Mejías, 2000, pp. 91-92) ¿De qué paisaje se habla aquí? ¿Por qué el repudio constante de las poéticas “idílicas”, “arcádicas”, y los “dictados del corazón”? El punto clave es que el rechazo del paisaje no es simplemente una postura estética en discusión con otra. No es un debate interno de poetas, sino una reacción *desde el arte* contra lo que podríamos llamar el “lirismo de Estado”. Lo que se está combatiendo, en última instancia, no es solo una cuestión estética, sino política, a saber: la formación de un discurso, una poética y una moral nacional afirmados sobre la supuesta existencia de un destino o “telos” insular, destino cuyo principal agente es el Estado¹³. De ahí la obsesión del grupo con el origenismo, o más exactamente, con la versión oficializada del origenismo que ingenió Cintio Vitier (Díaz Quiñones, 1987; Rojas, 2006). La crítica de este origenismo *aggiornado* fue uno de los principales elementos aglutinadores del grupo antes de la aparición de la revista. Lo que *Diáspora(s)* denuncia, por lo tanto, es esa alianza entre poesía y poder, y la utilización del idealismo estético como legitimación de un programa de Estado (Díaz, 2005). Por eso la crítica del lenguaje es aquí crucial, y por eso se insiste tanto en acciones como minar, horadar, corroer o trabajar como las ratas (ratas que podrían verse como el exacto reverso

13 “Sin dudas, Cuba ha sido un productor de mala ontología, de malas y reificadas abstracciones. Lo ontológico ha sido practicado más como macrorrelato que castra que como historia que problematiza, más como aplanadora que como descentralización. Y esto ha hecho que la mayoría de los escritores de la isla no solo no encuentren salidas a sus grandes y ‘hermosas’ fictualizaciones: atornilladas a un yo y a un psicologismo barato, sino que cuando lo hacen (hay momentos que miran al cielo, cantan un avemaría y lo hacen...) lo intentan apoyándose en nomenclaturas fáciles: teleología, origen, canon... como si nada hubiera cambiado, como si Mao no hubiera matado gorriones en nombre de la Verdadera tradición” (Aguilera, 2002).



de la paloma que se posa en el hombro de Fidel, figura del don y la comunicación inefable)¹⁴. La denuncia de la alianza entre razón poética y razón de Estado, a su vez permite leer en el origenismo algo que hasta esos años no se había leído: la voluntad de poder que *ya* existía larvadamente en el programa origenista de salvación por la poesía. Quien sí había leído esta voluntad de poder implícita en el legado lezamiano, fue Lorenzo García Vega en su ensayo y memoria *Los años de Orígenes* (García Vega, 1979), un libro prohibido en Cuba -como casi toda la obra de García Vega- debido a su postura abiertamente disidente. Ese texto fue un hallazgo para quienes buscaban una tradición de pensamiento contrapuesta a la del nacionalismo oficial, una “tradición cubana del no”, como la denominó Antonio José Ponte (Ponte, 2004). García Vega fue una referencia fundamental para los escritores que intentaron construir esa tradición negada y negadora que ponía en movimiento una memoria ampliada, plural, y una práctica de la diferencia. También García Vega fue un vanguardista y un detractor de la imagen sacralizada del origenismo. Fue, en particular, un crítico agudo del “marco barroco” que según él doró los contornos origenistas, “marco” en el que García Vega vio menos una revuelta bataillana contra el lenguaje utilitario, tal como decía Sarduy (*Barroco*, 1974), que un dispositivo de encubrimiento (Silva, en prensa). El barroco-“tapiz”, el barroco-“tapujo” (García Vega, 1979) era, a su juicio, un gran telón decorativo capaz de velar la realidad, ocultando su pobreza o su fealdad bajo magníficos paisajes y *trompes l’oeil*. El gran reproche que dirige García Vega a Lezama es, en consecuencia, el haber legado ese gran dispositivo encubridor a quienes lo sucedieron, legado retomado por el Estado socialista. *Diáspora(s)* recupera esta lectura de García Vega a través de sus ensayos sobre *Orígenes* y de testimonios como el de Carlos M. Luis. Sería interesante analizar en cuánto se parece esta revuelta vanguardista y posmoderna contra el romanticismo *kistch* del Estado socialista, al arte postutópico soviético que estudia Groys en su libro *Obra de arte total Stalin* (2008). Porque lo que Groys (2008) plantea cuando afirma que Stalin se constituyó en el artista total de la nación, moldeándola según su proyecto, es parecido a lo que afirma el grupo *Diáspora(s)* cuando plantea que la obra del estado socialista cubano es, en definitiva, una creación del lenguaje aplicado a la sociedad y la historia. “Detrás de un lindo paisaje se esconde... ¡un poeta lírico!” El más peligroso de estos poetas, dice *Diáspora(s)*, es el poeta que detenta el poder.

Lista de referencias

Aguilera, C. A. (1996). *Retrato de A. Hooper y su esposa: poesía*. Ciudad de La Habana: Ediciones Unión, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

14 Al respecto, véase la *performance* de Tania Bruguera en la Bienal de Arte de La Habana: “El susurro de Tatlin” (Bruguera, 2009).



- Aguilera, C. A. (2002). *Memorias de la clase muerta: poesía cubana 1988-2001*. México, D.F.: Aldus.
- Balderston, D. (2013). Daniel Balderston [testimonio sobre *Diáspora(s)*]. En J. Cabezas Miranda, *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)* (p. 91). Barcelona: Linkgua.
- Bruguera, T. (1993). Memoria de la postguerra I. Recuperado a partir de <http://www.taniabruquera.com/cms/504-1-Memoria+de+la+Postguerra+I.htm>
- Bruguera, T. (1994). Memoria de la postguerra II. Recuperado a partir de <http://www.taniabruquera.com/cms/564-1-Memoria+de+la+Postguerra+II.htm>
- Bruguera, T. (2009). El susurro de Tatlin. Recuperado a partir de <http://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>
- Cabezas Miranda, D. (2013). *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua.
- Constitución de la República de Cuba*. (s. f.). Recuperado a partir de <http://www.cuba.cu/gobierno/cuba.htm>
- Cruz Azaceta, L. y Aguilera, C. (2016). Conversación con Luis Cruz Azaceta. *Hypermedia*. Recuperado a partir de <https://hypermediamagazine.com/2016/10/02/carlos-a-aguilera-conversacion-con-luis-cruz-azaceta/>
- Díaz, D. (2002, verano). De la casa del ser al callejón de las ratas: *Diáspora(s)* y la “literatura menor”. *La Habana Elegante*. Recuperado a partir de <http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html>
- Díaz, D. (2005). *Límites del origenismo*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Díaz Quiñones, A. (1987). *Cintio Vitier*. San Juan: Editorial Sin Nombre.
- Dorta, W. (2013). Discursos (pos)nacionales, política de (des)autorización y terrorismo literario: la poesía no lírica de los escritores del grupo *Diáspora(s)*. En J. Cabezas Miranda, *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)* (pp. 43-51). Barcelona: Linkgua.
- García Vega, L. (1979). *Los años de Orígenes*. Caracas (VE): Monte Avila.
- Giraudon, L. (2013, 2001). *Diáspora(s): consideraciones intemperativas*. Entrevista a C. A. Aguilera y Pedro Marqués de Armas. *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, 6, 546-548.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.



- Morán, F. (1998, verano). El razguño en la azotea. *La Habana Elegante*. Recuperado a partir de <http://www.habanaelegante.com/Summer98/Azotea.htm>
- Morejón Arnaiz, I. (2013). Diáspora(s): Memorias de la (post)vanguardia. En *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)* (21-23). Barcelona: Linkgua.
- Ponte, A. J. (2004). Por Los años de Orígenes. En *El Libro perdido de los originistas* (pp. 85-116). Sevilla: Renacimiento.
- Ponte, A. J. (2007). *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rojas, R. (2006). Cintio Vitier: poesía y poder. En *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (228-243). Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Mejías, R. (2000). *Cálculo de lindes (1986-1996)*. México, D.F.: Aldus.
- Sánchez Mejías, R. (2013, 1997). Presentación. *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, 1, 174-176.
- Sánchez Mejías, R. y Cabezas Miranda, J. (2013). Entrevista a Rolando Sánchez Mejías. En *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)* (133-138). Barcelona: Linkgua.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Silva, G. (en prensa). Contra el imperio de la imagen. Sarduy leído por Lorenzo García Vega. En V. Díaz (Ed.), *Severo Sarduy*. Buenos Aires: Eduntref.
- Silva, G. (2016). La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s) – Cuba, 1997-2002. *El jardín de los poetas*, 1, 146-163.
- Skilling, H. G. (1989). *Samizdat and an independent society in Central and Eastern Europe*. London: MacMillan.
- Suárez González, E. (2013, 2001). Microanálisis de dibujos. *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, 561-567.
- Zarza, R., Aguilera, C. y Bermúdez, C. P. (1998, 2013). El campo. Entrevista a Rafael Zarza. *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*, 2, 269-274.





**María Oliva
Méndez González**
*Universidad Nacional
de Costa Rica
Costa Rica*

El telar de cintura, inmanencia itinerante de la memoria

Resumen:

El testimonio histórico que se desprende de los textos coloniales, escritos por los hombres de la conquista, no registró el papel fundacional de las mujeres en la sociedad, sino que enunció, tácita y recíprocamente vinculados, los conceptos de *nación* y *masculinidad*. La institucionalización de la supremacía masculina constituye una de las razones por las cuales las mujeres figuran como el sector de la población más desposeído y violentado de la sociedad centroamericana actual. Como veremos en el siguiente análisis, el arte textil maya representa un lugar de la memoria colectiva que resiste los sistemas de dominación masculina.

Palabras clave: mujeres, Centroamérica, arte textil maya, memoria colectiva.

Abstract:

The historical testimony that emerges from the colonial texts, written by the men of the conquest, did not register the foundational role of women in society, but enunciated, tacitly and reciprocally linked, the concepts of nation and masculinity. The institutionalization of male supremacy is one of the reasons why women figure as the most deprived and violent sector of the current Central American society. As we will see in the following analysis, Mayan textile art represents a place of collective memory that resists male domination systems.

Key words: women, Central America, Mayan textile art, collective memory

La historia de una nación forja los mitos que tejen la conciencia colectiva de identidad nacional. El testimonio histórico que se desprende de los textos coloniales, escritos por los hombres de la conquista, no registró el papel fundacional de las mujeres en la sociedad, sino que enunció, tácita y recíprocamente vinculados, los conceptos de *nación* y *masculinidad*. La institucionalización de la supremacía masculina, expresada también a través de la creación literaria, constituye una de las razones por las cuales las mujeres figuran como el sector de la población más desposeído y violentado de la sociedad centroamericana actual. Como veremos en el siguiente análisis, el cual se constituye como una investigación bibliográfica, que estudia la transversalidad del binomio nación-mujer en la literatura colonial centroamericana y su relación con la memoria colectiva que transmite el arte textil maya, el lenguaje literario empleado en crónicas, cartas y relaciones de la conquista expresa la naturalización de la opresión de las mujeres -indígenas, mestizas y blancas- y los sistemas de dominación masculina.

Uno de los mitos fundacionales de la imaginería occidental sobre los habitantes originarios de América, enfatizado enunciativamente por las crónicas de la conquista y representado gráficamente a través del dibujo, el lienzo y el grabado, fue su desnudez. Según los estudios de diversos investigadores, entre los que destacan los de Todorov (2009) y Durán (1999), el cuerpo desnudo de los indígenas americanos, particularmente el de las mujeres, fue utilizado por Cristóbal Colón, Américo Vespucio y otros, como señuelo que alimentaría el deseo de los navegantes y marineros, para los cuales la ambición por el oro hallaba su complemento perfecto en la arcadía de la dominación sexual: “Y hay muy lindos cuerpos de mujeres, y ellas las primeras que venían a dar gracias al cielo y traer cuanto tenían” (Colón, 2008, p. 81).

Sin embargo, a lo largo y ancho de la vasta geografía americana, fueron encontrando comunidades ataviadas con trajes elaborados a partir de henequén, algodón, cuyuxcate y otras materias primas desconocidas en el Viejo Mundo, cuyo colorido y relieve asociaron con la categoría social de los miembros de la comunidad. En su segunda carta, escrita el 30 de octubre de 1520, Hernán Cortés da cuenta de las riquezas de Tenochtitlán, entre las que figuran los tejidos que Moctezuma había recibido como ofrenda o tributo. Incluso la traducción y estudio de los códices antiguos, como el *Códice Florentino*, nos ha revelado el concepto indígena del mal gusto relacionado con la forma de vestir (Olko, 2006):

E allí (Moctezuma) me tomó por la mano y me llevó a una gran sala, que estaba frontero de un patio por do entramos. E allí me fizo sentar en un estrado muy rico que para él lo tenía mandado hacer y me dijo que lo esperase allí, y él se fue, y dende a poco rato, ya que toda la gente de mi compañía estaba aposentada, volvió con muchas y diversas joyas de oro y plata, y plumajes y con fasta



cinco ò seis mil piezas de ropa de algodón, muy ricas y de diversas maneras tejida y labrada. (Cortés, 1866, p. 85)

De ahí que una de las primeras regulaciones impuestas por la colonia fuera la prohibición de la técnica de brocado, que obligaba a los indígenas americanos a vestirse de manera sencilla. Aquella cédula real del año 1563, aunque provisional y desoída por los mayas, constituyó una de las estrategias ideológicas coloniales para borrar la memoria histórica de la región:

...que, a ninguna persona, hombre o mujer, le sea permitido vestir ningún textil que fuese bordado...ni que tuviese oro o plata en el tejido... aunque fuesen falsa imitación...como también estuviese prohibido que se use oro o plata en las mantas que fuesen usadas para caballos y mulas. (Otzoy, 1992, p. 97)

Sin embargo, otras medidas, como la prohibición de entrar a las iglesias con el torso descubierto, reforzó, principalmente entre las mujeres, la confección y uso de los huipiles que habían sido utilizados por la élite durante la época prehispánica. Y el panteón de santos e imágenes venerables fueron envueltos con los fardos sagrados, con los que los indígenas “mayanizaron” la divinidad católica como encarnación de sus propios dioses.

Más de 500 años después del acontecimiento que cambiaría el devenir del continente americano, un amplio y diverso grupo de organizaciones y colectivos reivindican el valor del tejido ancestral como legado del patrimonio cultural de los pueblos originarios de América. Mas, a este indiscutible valor artístico y cultural, debemos añadir el que dignifica la memoria colectiva del pasado y el papel desempeñado por las mujeres en su conservación y transmisión.

I. Cosmogonía indígena americana

A pesar de las diferencias que existieron entre los diversos grupos humanos que poblaron el continente americano antes de 1492, podemos reconocer como elemento común indisociable de su cosmovisión la comunión del individuo con los elementos naturales, los ciclos de la vida, la astronomía y la totalidad del entorno. Las distintas manifestaciones artísticas que han sobrevivido el paso del tiempo dan cuenta de los rituales que rendían los protagonistas de la historia antigua de América para reafirmar su pacto con la naturaleza, fuente, origen y retorno. Nada más valioso que una pluma de quetzal, que una semilla, que el azul del cielo o que la polifonía cromática del crepúsculo. Los artesanos se especializaron en desarrollar una riquísima industria de tintes vegetales con los que insuflar la vida a la piedra, al barro y al hilo.

Tejer fue una de las actividades que hermanó a las hablantes de náhuatl, con las cachiqueles, las habitantes del Darién o las del altiplano andino. Las tejedoras



mayas del período preclásico solían usar materiales de origen vegetal. Existen evidencias arqueológicas de más de tres mil años antes de la llegada de los conquistadores, que prueban el uso de fibras de agave en urdimbres rudimentarios. En el Cenote Sagrado de Chichén Itzá, que data del período clásico tardío (Otzoy, 1992), se hallaron más de seiscientos fragmentos de textiles. Otros restos procedentes del período clásico temprano fueron encontrados en dos tumbas adyacentes en Río Azul.

La confección de los tejidos tradicionales americanos no responde únicamente a una necesidad asociada a la supervivencia, ni siquiera podemos limitarla a su función ornamental. El entramado de hilos que componen los tejidos tradicionales es un lenguaje en sí mismo, un signo y un lugar de la memoria individual y colectiva:

Tejer en los Andes no es solo tejer; es sostener un diálogo con el origen. Es un sistema de comunicación muy eficiente entre el inicio de la vida y este instante presente. Tejer es atrapar la información del cosmos, reconociéndose uno en lo divino y manifestarla con aparente simpleza en un complejo manto andino. Y así nomás tejiendo se va comprendiendo que cada planeta en el universo es un cuerpo vivo que funciona en relación a otro cuerpo, bajo un solo latido, y cada estrella es tan solo un punto, pero un punto indispensable en ese gran tejido. Y así nomás tejiendo, se va comprendiendo que un árbol no es solo un árbol. Es un eje que se ancla en la tierra y se proyecta hacia el cielo (...). Recoge con sus raíces la memoria del fondo de la tierra... del centro de ese centro. Y recoge con sus hojas la que viene con el sol, el origen de ese origen.

Para tejer, que no es solo tejer, las mujeres andinas se amarran al árbol desde su centro, como quien se conecta a través de un cordón umbilical a esa memoria ancestral. Los hilos de urdimbre son como venas que irrigan el vientre y en su entramado se va plasmando, con infinita paciencia, esos miles de años de abstracción que forman parte de su genética y conciencia.

Los símbolos de los mantos, que no son solo símbolos del azar, condensan conceptos universales con absoluta precisión, una ciencia geométrica que se funde con el arte en una constante integración.

En cada tejido se descubre el sueño de un pueblo que ancla su identidad en sus vestimentas (...) Pero los mantos andinos protegen más allá de los humores del clima. Ellos cubren los cuerpos de conocimiento y protegen del miedo más temido por cualquier pueblo consciente: el olvido. (Tschudi, 2017)

En el caso de Guatemala, las distintas piezas empleadas en la indumentaria artesanal masculina y femenina, entre las que podemos citar huipiles, tzutes, cintas, fajas, capixayes, entre otras, contienen dos tipos de figuras bordadas: los motivos, que cumplen una función estética, y los símbolos, los cuales transmiten mensajes con significados particulares. Algunos de los conceptos que representan se remontan a la época prehispánica, mientras que otros son el resultado de la dominación española (Knooke, 2005). Uno de estos símbolos es el sol, bordado en



las camisas de la indumentaria masculina, el cual puede simbolizar adolescencia, madurez o vejez, según la posición del sol saliente, de plenitud o decadente. Este mismo concepto se representa por medio del bordado de una luna en las camisas de la indumentaria femenina. Los rectángulos paralelos tejidos en las blusas representan los surcos de los sembradores, que suelen acompañarse de otros símbolos como el del huracán, tejido en las mangas, y el de la lluvia en los hombros. Otro de los símbolos más recurrentes es el de la serpiente, tejido en los huipiles femeninos, que representan el sube y baja de los cerros, considerados, junto con las cuevas y los nacimientos de agua, espacios sagrados. La serpiente se asocia también con la fertilidad (Knooke, 2005) y con la energía sagrada generadora de la vida y del cosmos. El águila con dos cabezas (Otzoy, 1992) representa la dualidad, el bien y el mal, el cielo y la tierra, el pasado y el futuro. Aunque se ha atribuido esta figura zoomórfica al emblema de la casa real de los Habsburgo, no se puede asegurar que se incorporara a la indumentaria maya tras la colonización, ya que este diseño era común al imperio hitita desde tiempos prehistóricos.

Junto con los motivos y símbolos, los tejidos mayas representan una iconografía (Barrios, 1985) a través de la cual se cuentan leyendas y mitos. El icono del pájaro colocado sobre una planta de tabaco cuenta la historia de B'alam, el sol, enamorado de Po, la luna, dedicada a tejer en su telar de cintura. Para llamar su atención, el sol se disfrazó con una piel de venado, pero no logró su objetivo. Entonces, le pidió su plumaje a un colibrí, se transformó en él y voló. Otras leyendas se representan con bordados de árboles, pájaros y un sinfín de elementos de la naturaleza y el paisaje de la región mesoamericana.

II. La memoria y la historia en la literatura colonial

A diferencia de la historia, que “reconstruye el pasado desde una distancia crítica” (Menjívar, 2005, p. 19), desprovista de compromiso emocional, la memoria colectiva confirma las similitudes entre pasado y presente en la medida en que transmite un sentido del pasado que se revive. Pierre Nora (1984) acuñó el término *lugares de memoria* para referirse a aquellas realidades históricas en que la memoria se ha encarnado de forma selectiva y simbólica. El lugar de la memoria maya más privilegiado es el *Popol Vuh*, donde se demuestra que, para los antiguos mayas, la escritura, el brocado de figuras en la tela y la siembra de un campo de maíz (Tedlock, 1985), constituyen la metáfora de la unidad y la coherencia. Los antiguos libros mayas habían sido creados como un *ilb'al*, un espejo, instrumento para ver. En ese plano, un huipil también es *ilb'al*, el libro tejido, el libro luz. Escrito probablemente entre 1554 y 1558, el libro se presenta como la copia de otro manuscrito anterior al que se refieren con epítetos reiterativos: *saq petnaq chi k'a palo*, la luz que viene del otro lado del mar, *utz'ib'axik qamujib'al*, la historia de nuestra oscuridad (Kemtzi, 2008).



En el pasaje referente a los fundadores de los tres primeros linajes quichés, cada uno de ellos lleva una capa cubierta con brocados rítmicamente repetidos y con adornos de jaguares, águilas y abejas, respectivamente (Otzoy, 1992). Y el pasaje referente a la creación del “Cielo Tierra” en el que se miden cuatro lados y cuatro esquinas que marcan el tránsito del Sol, es una metáfora que se aplica a las actividades básicas de la vida cotidiana: la milpa se mide con una cuerda y clavando cuatro estacas en las cuatro esquinas; el plano de una casa se diseña igualmente de esta forma; el telar se establece con cuatro palos y una larga cuerda, mientras que el tejido requiere de un sistema de dos hilos que se entrelazan como los movimientos solares que dan paso al día y la noche.

Metáfora y símbolo en el pensamiento maya conectan la creación del mundo con los pequeños actos sagrados cotidianos, como sembrar y tejer. Así se recrea el mundo y se regenera la energía, de igual forma, se rememora el inicio de los tiempos que es herencia colectiva e inmemorial. Libro y tejidos, valores supremos de la continuidad.

III. El telar de cintura: el libro de la memoria guatemalteca

Guatemala es uno de los países de América con mayor población indígena. A pesar de los siglos de colonización extranjera, las guerras civiles y del paramilitarismo que diezmaron las comunidades originarias del territorio guatemalteco, las distintas colectividades indígenas heredadas de la cultura maya representan el 55% de la población. La inestimable aportación historiográfica de Bartolomé de las Casas acota, sin espacios para la imaginación, la impronta de la aniquilación a la que sucumbieron los naturales americanos:

Acabados los estragos y matanzas de las guerras, refieren las crueldades de los repartimientos y tratamientos que se hacían en las ánimas, y los otros trabajos, las faltas de los mantenimientos y olvido de la salud corporal, ni cura en sus enfermedades; de cómo las mujeres que se sentían preñadas tomaban hierbas para echar muertas las criaturas, por no velas o dejallas en aquellos infernales trabajos; el ningún cuidado de dalles algún conocimiento de Dios, ni consideración de las ánimas, más que si sirvieran de animales. (De las Casas, 1986, p. 24)

Una de las tradiciones artísticas y culturales de los mayas que ha perdurado hasta la actualidad desde la época prehispánica es el arte del tejido, considerado por las mujeres mayas como una labor divina relacionada con las enseñanzas de la diosa Ixchel, la patrona del hilado. Diversas escenas representadas en vasos policromos del período clásico tardío (600-900 d.C.) representan a monarcas recibiendo textiles como tributo. Igualmente, los dinteles de Yaxchilán muestran a Xoc realizando una ofrenda de sangre en la que viste un huipil brocado con motivos diferentes. En los murales de Bonampak (790 d. C) aparece una escena en la que



visten al gobernante en su trono, imagen que subraya la significación política del traje. La posición social de los sacerdotes y dignatarios que le rinden homenaje, también se puede reconocer a través de sus indumentarias que incluyen impresionantes tocados con plumas de quetzal, largas capas blancas, taparrabos decorados, fajas y sandalias y ornamentos de jade. En la isla de Jaina se han encontrado innumerables figuras que representan a mujeres tejiendo en el telar de cintura, instrumento utilizado para tejer, aunque el término se aplica igualmente a la técnica de bordado.

El telar de cintura es un artefacto de madera con dos extremos, uno de los cuales se ata a un árbol o poste mientras que el otro se enrolla en torno a la cintura de la tejedora, la cual permanece sentada sobre sus rodillas. La cuerda que une el telar con el árbol o poste se denomina yuqu` “cordón umbilical” (Kemtzi, 2008), el conducto hacia los antepasados, mientras que el árbol se nombra como el RuTe`Che` “árbol madre”. La técnica consiste en entrelazar perpendicularmente hilos de fibra de henequén entre los hilos que se sitúan a ambos extremos del telar. Esta operación se realiza por medio de unos palillos de lanzadera que traman el tejido, y mientras la mujer trabaja en su telar está conectada mediante el “cordón umbilical” y el “árbol madre” a la creación, al comienzo de la vida y a sus antepasados. Su movimiento de caderas hacia adelante y atrás se vincula con el embarazo y el parto, conceptos asociados a la diosa Ixchel, responsable de los nacimientos y la primera tejedora. Desde este punto de vista, vestir el traje significa mantener un diálogo con el pasado y adquirir, en el presente, la forma de los antepasados.

En 1577, fray Bernardino de Sahagún, el experto en lengua náhuatl autor de los doce volúmenes que reconstruyen la historia de México antiguo antes de la llegada de los españoles, registró en su compendio etnográfico *Historia General de las cosas de la Nueva España* el inestimable valor de las tejedoras, hilanderas y costureras:

Y si por ventura vinieres a necesidad de pobreza, mira, deprende muy bien y con gran advertencia el oficio de las mujeres, que es hilar y texer. Abre bien los ojos, ver cómo hacen delicada manera de texer y labrar, y de hacer las pinturas en las telas, y cómo ponen los colores, y cómo juntan las unas con las otras para que digan bien, las que son señoras y hábiles en esta arte. Deprende bien cómo se urde la tela y cómo se ponen los lizos en la tela, cómo se ponen las cañas entre la una tela y la otra para que pase por el medio la lanzadera. Mira que sea en esto muy avisada y muy mirada y muy diligente. (Sahagún, 2001, p. 254)

Sahagún compendió también la amplísima variedad de piezas que se confeccionaban, sus usos, el origen de los tintes -como el obtenido a través del gusano del nopal, conocido como *cochinilla*- las combinaciones para lograr colores



compuestos y la industria para fijar los materiales empleando nitro y salitre. La Real Academia de la Historia de Madrid conserva el manuscrito original de los *Primeros Memoriales* en los que fray Bernardino de Sahagún ilustró con dibujos sus descripciones sobre la indumentaria mexicana.

Durante el período prehispánico, se confeccionaban prendas sin tallarlas al cuerpo, pues unían los lienzos cuadrados o rectangulares tal y como salían del telar de cintura. Algunas eran usadas tanto por hombres como por mujeres: faldillas enrolladas y amarradas a la cintura, cinturones y capas. Otras, como los taparrabos y los xicolli o chalecos acolchados empleados por guerreros y jugadores de pelota, eran exclusivos de los hombres. Los tocados con los que adornaban sus cabezas formaban parte del atuendo ceremonial y generalmente incluían una cabeza zoomorfa. La dimensión simbólica de la indumentaria aludía al poder sagrado, riqueza, rango, prestigio y género del usuario o de la ocasión en la que se utilizaba (Kemtzij, 2008). Tanto los tejidos como los materiales empleados eran un elemento relevante en el comercio, en el pago de tributos y en el afianzamiento de las relaciones políticas. Los moradores de las costas de Yucatán, con los que tuvo contacto la expedición comandada por Cortés, entregan a los españoles variadas telas bordadas con plumas e hilos coloridos, tal y como se detalla en la *Primera carta de relación* escrita en 1519, en cuyos últimos párrafos se enumera el detalle de los cuantiosos bienes acopiados que los procuradores entregarán en la Corte, en su mayor parte, piezas de orfebrería zoomórfica:

Ropa de algodón: ítem: más dos piezas grandes de algodón tejidas de labores de blanco y negro, muy ricas. Ítem: dos piezas tejidas de plumas y otra pieza tejida de varios colores: otra pieza tejida de labores, colorado, negro y blanco, y por el envés no parecen los colores. Ítem: otra pieza tejida de labores, y en medio unas ruedas negras de pluma. Ítem: dos mantas blancas en unos plumajes tejidas. Otra manta con unas presecillas de colores pegadas. Un sayo de hombre de la tierra. Una pieza blanca con una rueda grande de plumas blancas en medio. Dos piezas de guascasa pardilla con unas ruedas de pluma, y otras dos de guascasa leonada. Seis piezas de pintura de pincel: otra pieza colorada con unas ruedas y otras dos piezas azules de pincel, y dos camisas de muger. Once almaizares. ítem seis rodela que tiene cada una una chapa de oro que toma toda la rodela y media mitra de oro. (Cortés, 1866, p. 33)

Aunque prevalece la creencia de que los rasgos que distinguen los atuendos de cada municipio es de origen colonial, no se ha podido establecer que hayan sido las autoridades españolas las que establecieron tales diferencias. En su estudio sobre la época colonial, Severo Martínez (1979) afirmó que en las postrimerías de la época colonial los indígenas guatemaltecos todavía no habían adoptado la gran variedad de trajes que visten en la actualidad. No obstante, los trajes que visten los mayas contemporáneos tienen cierto carácter territorial, ya que



permiten diferenciar las distintas comunidades, lenguas y municipios guatemaltecos. En Comalapa, los huipiles suelen representar en la parte central el *rupan*, el plato ceremonial para las ofrendas rituales (Asturias, 1985). En San Pedro Sacatepéquez, los huipiles empleados para los casamientos o las ceremonias llevan un chompipe bordado, ya que la tradición establece que los padres del novio entreguen un pavo a los padres de la novia el día de la boda. Los colores empleados en el bordado de surcos y otras figuras geométricas también distinguen unas comunidades de otras. Mientras que el *tupuy* rojo elaborado con lana distingue el tocado de las cofrades de Cobán para representar a la serpiente enrollada, solo las ancianas de Santiago de Atitlán pueden usar el tocado multicolor que representa la serpiente arcoíris del cielo (Knooke, 2005), el cordón umbilical que protege a las comadronas.

La manera de pensar y actuar con respecto al pasado ancestral sufrió una creciente inestabilidad desde 1962 como consecuencia del conflicto armado y su política de “tierra arrasada”. La violencia política ocasionó el desplazamiento de los habitantes de las comunidades indígenas y muchos abandonaron la costumbre de usar el traje distintivo para evitar ser identificados. Según el estudio *Los tejidos mayas. Espejos de una cosmovisión*, “algunas tejedoras revelan que durante esta época las madres no les enseñaban a tejer a sus hijas por temor a delatar su identidad a través del tejido” (Kemtzi, 2008, p. 71). El deseo de conservar u olvidar las antiguas costumbres y tradiciones, entre ellas el traje tradicional, se ha visto también oscurecido por el surgimiento de las iglesias protestantes, que cada vez están más extendidas y que prohíben el uso del vestido regional.

Frente a la acción del olvido institucional del legado cultural maya, han surgido organizaciones que se esfuerzan por rescatar, valorar y divulgar la huella de ese legado a través del telar de cintura. Así, proliferan los museos que exhiben la riqueza artística de los tejidos. Sin embargo, de acuerdo a diversas investigaciones, como la que se realizó entrevistando a 40 tejedoras del Comité Textil Pro-Teje, la mayoría de las artesanas evidencia un escaso conocimiento acerca del simbolismo de los tejidos (Knooke, 2005). La mayoría apunta a la idea de que los tejidos forman parte de la costumbre, que contienen símbolos antiguos o que su lenguaje ha perdido el referente con el cual canalizar la interpretación del símbolo. Analizado desde este punto de vista, el telar de cintura guatemalteco representa un lugar de la memoria de carácter selectivo, limitado, parcial y discontinuo, en el que intervienen proporcionalmente silencio y olvido. Mas, la memoria no es solo conocimiento auténtico del significado original, sino también inserción en un entramado cultural que da sentido colectivo, que se transmite desde el pasado y permite construir identidad.



El silencio oscila entre la ocultación y lo indecible en la medida en que el símbolo bordado en los tejidos mayas constituye en sí mismo un signo a través del cual se representa artísticamente la cosmovisión de las culturas originarias de Mesoamérica que fue parcialmente aniquilada y usurpada por la colonización europea. La conversión religiosa ha desempeñado un papel esencial en la mentalidad de las comunidades indígenas del presente, para las cuales los símbolos se han transmutado en signos indescifrables debido a su falta de referencialidad. Por ejemplo, el árbol que florea bordado en los sobre-huipiles ceremoniales de San Pedro Sacatepéquez, suele ser interpretado por los miembros de la comunidad como el símbolo de la regeneración de la vida humana y vegetal (Knooke, 2005). Se compara con la vida de la mujer, cuya existencia perdura a través de la de sus hijos. De ahí que forme parte de la indumentaria utilizada en los casamientos y rituales de la cofradía, sin embargo, su memoria omite recordar que este árbol de la vida es la ceiba que se sitúa en el centro del mundo y de los cuatro puntos cardinales, el árbol cósmico del Chilam Balam derrotado por la colonización.

Del pasado colonial y precolonial, que prolongó hasta el presente el hábito de naturalizar la subalternidad de las mujeres, hallamos en las crónicas, cartas y relaciones de la conquista una monolítica representación de la condición femenina, oprimida exponencialmente a través de procesos combinados de racialización, colonización y explotación capitalista (Quijano, 2000). El reprimido apetito sexual del español se libera de todas sus ataduras y restricciones frente a los innumerables cuerpos de mujeres desnudas que considera ingenuas y generosas. Su desenfreno se arrebató lejos de la mirada de la Inquisición hasta el punto de que la violencia sexual se convierte en el foco principal de los testimonios de Girolamo Benzoni, Bartolomé de las Casas y otros: “No había jovencita que no hubiera sido forzada por sus captores, por lo que con tanto fornicar había españoles que enfermaban gravemente” (Durán, 1999, p. 74).

La imagen que asocia a las mujeres con el trofeo y la recompensa fue retratada por Bernal Díaz en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* como un elemento vinculado a las tradiciones de los tlaxcaltecas y de los mexicanos, cuyos caciques, como Xicotenga, ofrecían a los españoles mujeres jóvenes que más tarde lamentarían no volver a recuperar, así como mujeres *viejas y ruines* para que las sacrificaran y comieran. Esta costumbre mercantilista que concibe a la mujer como unidad de cambio se registró igualmente en la memoria de las que arribaron al suelo americano procedentes del viejo mundo, tal y como sucedió con las veintidós consortes que acompañaron a Beatriz, la esposa de Pedro de Alvarado, quienes fueron rápidamente vendidas o canjeadas a los conquistadores que habían accedido a los puestos de mayor relevancia en la sociedad colonial,



los encomenderos. En su carta a los señores del Cabildo, el Adelantado se refiere a estas veinte doncellas muy gentiles como mercadería (Fuentes y Guzmán, 1882).

Estas mujeres, que habían sido seleccionadas de acuerdo a su pureza de sangre y abolengo, tampoco escaparon de la violencia. Así, en el testimonio lascasiano sobre *el mal tratamiento que hacían los españoles a los indios*, el fraile dominico recuerda un hecho sangriento un tanto marginal, por ser la víctima una mujer procedente del grupo social invasor, pero que comparte con el resto de atrocidades atestiguadas en *Historia de las Indias*, la impunidad y el olvido:

Allegòse a esto, que uno de los españoles que se habían hallado en hacer las matanzas y estragos crueles que se habían hecho en estas gentes, mató su mujer a puñaladas, por sospecha que della tuvo que le cometía adulterio, y ésta era de las principales señoras naturales de la provincia de la Vega, señora de mucha gente; éste anduvo huido por los montes tres o cuatro años, antes que la orden de Santo Domingo a esta isla viniese, por miedo de la justicia; el cual, sabida la llegada de la orden y el olor de santidad que de sí producía, vino una noche a la casa que de paja habían dado a los religiosos, para en que se metiesen, y hecha relación de su vida, rogó con gran importunidad y perseverancia que le diesen el hábito de fraile lego, en el cual entendía, con el fervor de Dios, de servir, toda su vida. (De las Casas, 1986, p. 11)

Ni siquiera la reina Juana, quien aparentemente ordenó y legitimó las leyes de Burgos (1512), escapó del ostracismo y de la ambición de los agentes masculinos. Cuando analizamos la biografía¹ de la sucesora de los Reyes Católicos, intuimos que fue víctima de una conspiración y que jamás redactó ni firmó, ni posiblemente conoció nunca, las ordenanzas que Bartolomé de las Casas critica como injustas, inútiles y crueles:

Doña Juana, por la gracia de Dios, reina de Castilla, etc. Por cuanto el Rey, mi señor y padre, y la Reina, mi señora madre (que haya santa gloria), siempre tuvieron voluntad que los caciques e indios de esta isla Española viniesen en conocimiento de nuestra santa fe católica (...) fue acordado que para el bien y remedio de todo lo susodicho sean luego traídos los dichos caciques e indios cerca de los lugares y pueblos de los dichos españoles que hay en la dicha isla (...) (De las Casas, 1986, p. 50)

1 Juana I de Castilla vivió confinada durante 50 años. La primera en ordenar su aislamiento fue su madre, la reina Isabel I, quien la mantuvo cautiva como medida correctiva contra su desinterés por las prácticas religiosas. Volvió a encerrarla cuando se separó provisionalmente de su esposo Felipe de Habsburgo, con quien tuvo cinco hijos mientras vivieron en la corte de Flandes. Tras la muerte de su madre primero y la de su esposo después, fue encerrada nuevamente por su padre, Fernando II, alegando incapacidad para ejercer el poder. Este cautiverio lo perpetuó su propio hijo Carlos I, por los mismos motivos, hasta su muerte.



En cuanto a las mujeres mestizas, sufrieron la doble marginación de ser rechazadas por las clases dominantes, debido a su impureza de sangre, así como por los grupos indígenas a los que tampoco pertenecían. Su existencia representó un problema para la sociedad colonial, tal y como se registra en la correspondencia del obispo de Guatemala, Francisco Marroquín, quien propone a la Corona española la creación de un colegio donde recoger y adoctrinar a las mestizas desparamadas por todo el reino:

un colegio para recoger a las mestizas que ya son grandes y están sin doctrinar, porque de sus padres y de sus madres no han heredado cosa buena, ni de la leche que mamaron, que todas han sido criadas con leche de indias. (Casás, 1990, p. 89)

Curiosamente, el único caso registrado por los testimonios de la conquista como aparente excepción de la violencia patriarcal, el de Malintzin, constituye el origen del mito romántico con el que las excolonias americanas asociaron traición, vulnerabilidad y concupiscencia con identidad femenina. La mujer a la que Bernal Díaz dedicó el capítulo XXXVII de su crónica, en el que resalta la inteligencia y nobleza de la intérprete de Cortés, ha sido estigmatizada por historiadores y escritores modernos no solo porque aseguró la victoria de la empresa española sino también por engendrar la nación mestiza, hija de la traición, hija de la chingada (Glantz, 1994). Recientemente, el feminismo descolonial y la historiografía crítica han deslegitimado esta apropiación distorsionada de la historia y reivindicado *la historia verdadera* de Malinalli Tenepatl, cedida primero por sus padres a unos indios de Xicalango que la entregaron a un cacique de Tabasco. El cacique la regaló después al conquistador Alonso Hernández Portocarrero, el cual la retuvo hasta su regreso a España. Entonces pasó a manos de Hernán Cortés quien, finalmente, la casó con el hidalgo Juan Jaramillo. En medio de esta espiral de violencia y usurpación sistematizada, el telar de cintura, tejedor de símbolos se ha convertido en símbolo mismo de la resistencia femenina. La huella que impregnó en la memoria de las mujeres mesoamericanas le permite focalizarse en el presente y actualizar su significado, proyectado hacia la construcción de una identidad la cual, según la reflexión abordada por Oyarzún (2001), es el efecto de la producción simbólica y material, por un lado, y de la memoria como práctica discursiva personal y colectiva, por otro.

La sobreexplotación de los recursos naturales a partir de los cuales se elaboraron los tintes empleados en los hilos constituye otro elemento asociado a este análisis. Rafael Landívar registró en su poema escrito en lengua latina *Rusticatio Mexicana* (1782) la existencia de un caracolito de mar del cual los naturales de Nicoya extraían el tinte morado que sería tanpreciado para la indumentaria eclesiástica:



Se halla en extremos confines de América un pueblo / notable, no lejos de una llanura situado, / (...) A este pago los Indios de antaño llamaron Nicoya, / más dióle su Púrpura fama con célebre nombre. / Terca horroriza la cresta del ponto espumante / en la cóncava playa, y la fila inflexible de rocas / por furias del viento azotada y por olas gigantes. / Muy fijo a estas rocas se adhiere un tenaz molusco / de parvo tamaño, mas noble por lúcido tinte, / movable envoltura le presta la concha liviana, / su insigne morada y su cuna y su triste sepulcro. / Ávido el indio recorre buscando la costa / rocosa, y hallada la concha la roba al peñasco, / y la guarda por tiempo en vasijas turgentes de linfa, / mientras tanto aglomera un acervo de turba reptante. (Landívar, 2012, p. 127)

Sin embargo, en el estudio *La explotación del tinte de caracol y la lucha de los indígenas por su preservación en el Pacífico de Costa Rica (siglos XVI-XIX)*, la investigadora Payne (2017) señala que la explotación de los recursos marinos, efectuada desde tiempos inmemoriales de forma sostenible y utilizados como tributo y objeto de cambio, sufrió el impacto mercantilista asociado a la época colonial. Igualmente, durante el periodo liberal que siguió a la Independencia, se suscitaron numerosos conflictos de orden social debido a los intereses económicos por la explotación y comercialización del caracol de tinte². La comunidad boruca ha reclamado con insistencia su legendario derecho sobre este recurso marino declarado en vías de extinción.

Actualmente, en Guatemala solo las mujeres tejen y visten el traje tradicional bordado en el telar de cintura, ya que mucha de la población masculina ha sustituido su vestimenta originaria por la indumentaria occidental. La restricción que, una vez alcanzada la independencia de la metrópoli, prohibió el uso del vestido tradicional masculino en el caso de ostentar algún cargo gubernamental (Otzoy, 1992), forzó a los hombres mayas a renunciar a él. Las mujeres indígenas guatemaltecas son las depositarias y garantes transmisoras de la memoria histórica y cultural. Su producción artesanal y su indumentaria tradicional representan una especie de narrativa de la memoria, una resistencia contra las políticas del olvido tanto como un instrumento de prevención. Desde este punto de vista, la memoria en Guatemala se interrelaciona con la condición de género. A pesar de ser originaria del departamento de El Quiché, Rigoberta Menchú viste blusas y huipiles de otras comunidades, fórmula que refuerza la reivindicación de la identidad étnica de los mayas como grupo.

2 Moluscos y caracoles como el *Plicopurpura pansa* forman parte del hábitat marino del Pacífico desde Baja California hasta Perú. Los pueblos originarios los recolectaban entre octubre y marzo, evitando el período reproductivo. Su tinte de color púrpura lo expele como forma defensiva y es considerado como el más firme del mundo ya que no necesita fijador, solo agua salada, sol y oxígeno.



Cuando una mujer maya viste su huipil, ella emerge simbólicamente a través del cuello, como el eje del mundo. Los dibujos del universo irradian desde su cabeza, extendiéndose por las mangas y el cuerpo del huipil para formar una cruz abierta con la mujer en medio. Aquí es donde lo sobrenatural y lo normal se encuentran, en el centro de un mundo tejido con sueños y mitos, entre el cielo y el inframundo. (Carrasco, 2006, p. 19)

IV. Conclusiones

Los tejidos ancestrales se han utilizado para almacenar información cultural, de la misma manera que lo hace la escritura, mas los vestidos mayas son también los portadores de una historia de exclusión y de resistencia. Las mujeres mayas que los visten desafían y subvierten el imaginario de nación construido por la oligarquía. Para estos colectivos, tejer es una actividad que ha trascendido su materialidad tangible para convertirse en sinécdoque colectiva de orden, amor, luz y paz. De ahí su valor simbólico en publicaciones como *Tejedoras de paz*, libro publicado en el 2008 por tres organizaciones de la sociedad civil guatemalteca para presentar testimonios de más de treinta supervivientes del conflicto armado que desean contribuir a consolidar la paz y la democracia.

El hecho de que la producción textil artesanal represente una de las principales manufacturas guatemaltecas, sitúa a la población artesana en el foco del interés de la política económica nacional, la cual ha logrado obtener para estos productos la exoneración de aranceles en el mercado internacional. Además, un nutrido grupo de organizaciones no gubernamentales financia asociaciones de mujeres tejedoras, motivando a sus integrantes a organizarse, capacitarse y relacionarse con otras agrupaciones nacionales e internacionales que enriquecen y potencian su desarrollo.

Gracias a la experiencia que esta asociación de mujeres tejedoras ha logrado alcanzar en los últimos años, surgen iniciativas destinadas a exigir el fortalecimiento de políticas estatales que protejan los derechos de las tejedoras sobre sus diseños. Su pugna por la autoridad propició que la legislación sobre la propiedad intelectual en Guatemala esté siendo revisada por la Corte Constitucional. Su pretensión es lograr algo similar a lo alcanzado por los pueblos Kuna en Panamá o el pueblo Navajo en Estados Unidos, los cuales se ampararon en el marco jurídico internacional existente en materia de protección de los conocimientos tradicionales de los pueblos autóctonos para defenderse de la apropiación de sus diseños artísticos o señas de identidad por parte de marcas comerciales.

Por tanto, analizada desde esta multiplicidad de perspectivas, la oposición de las tejedoras guatemaltecas a la apropiación cultural de los textiles indígenas, es un gesto testimonial que reivindica justicia; es un gesto político que simboliza



la construcción de las mujeres mayas como personas históricas; es el hilo de su expresión cultural que teje un puente entre pasado, presente y futuro.

Referencias bibliográficas:

- Asturias de Barrios, L. (1985). *Comalapa: El traje y su significado*. Guatemala: Museo Ixchel.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Carrasco, S. (2006). *Geometrías de la imaginación, Chiapas*. México: CONACULTA-FONCA.
- Casás, M. (1990). La mujer en el contexto centroamericano: el caso de Guatemala. *Revista Africa-América Latina. Cuadernos*, Núm. 1, pp. 83-94.
- Colón, C. (2008). *Diario de a bordo*. Barcelona: Linkgua ediciones.
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico (1999). *Guatemala: Memoria del silencio*, Vol. 3, Guatemala: UNOPS.
- Consortio de Organizaciones (Asociación Política de Mujeres Mayas, Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala, Instituto de Estudios Comparados en Ciencias Penales) (2008). *Tejedoras de paz. Testimonios de mujeres en Guatemala*. Guatemala: Magna Terra editores.
- Cortés, H. (1866). *Cartas y relaciones de Hernán Cortes al Emperador Carlos V*. París: Imprenta central de los Ferro-carriles. Colección bibliográfica digital de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Patronato de la Alhambra y Generalife.
- De las Casas, B. (1986). *Historia de las Indias. Volumen III*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Díaz, B. (1904). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Oficina tipográfica de la Oficina de Fomento. Colección bibliográfica digital de Harvard College Library.
- Durán, J. (1999). *Entre la espada y el falo: la mujer americana bajo el conquistador europeo*. Costa Rica: EUNA.
- Fuentes y Guzmán, F. (1882). *Historia de Guatemala*. Tomo I. Madrid: Luis Navarro Editor. Colección digital de la Biblioteca Pública de Nueva York.
- Glantz, M. (1994). Las hijas de la Malinche. En *Esguince de cintura*. México: Conaculta.
- Kemtzij (2008). *Los tejidos mayas. Espejos de una cosmovisión*. Guatemala: Talleres Nawal Wuj.



- Knoke de Arathoon, Bárbara (2005). *Huellas prehispánicas en el simbolismo de los tejidos mayas*. Guatemala. Recuperado de: <http://www.famsi.org/reports/03101es/01arathoon/01arathoon.pdf>
- Lagarde, M. (1990). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México.
- Landívar, Rafael (2012). *Rusticatio Mexicana*. Costa Rica: EUNA.
- León-Portilla, M. (1959). *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: Universidad Autónoma de México.
- Lugones, M. (2010). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 24 (4), pp. 105-119.
- Martínez, S. (1979). *La Patria del criollo: Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*, Guatemala: Editorial Universitaria Centroamericana, Educa.
- Menjívar, M. (2005). Los estudios sobre la memoria y los usos del pasado: perspectivas teóricas y metodológicas. En *Historia y memoria: perspectivas teóricas y metodológicas*. San José: FLACSO.
- Nora, P. (1984). *Les Lieux de Mémoire* 1. Paris: Gallimard.
- Nora, P. (1978). *Memoire collective. La nouvelle histoire*. Ed. Jacques LeGoff, pp. 298-401. Paris: Editions Retz, CEPL.
- Oliva, J. (1974). *La Resistencia indígena ante la conquista*, México: Siglo XXI.
- Olko, J. (2006). Traje y atributos del poder en el mundo azteca: significados y funciones contextuales. *Anales del Museo de América*, 14, 61-88.
- Otzoy, I. (1992). Identidad y trajes mayas. *Mesoamérica*, 23, 95-112.
- Oyarzún, K. (2001). Des/memoria, género y globalización. En Olea, R. (Ed.) *Volver a la memoria* (21-38). Santiago de Chile: La Morada.
- Payne, E. (2017). La explotación del tinte de caracol y la lucha de los indígenas por la preservación en el Pacífico de Costa Rica (Siglos XVI al XIX). *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (septiembre-diciembre), 142-167.
- Sahagún, B. (2001). *Códice Florentino, Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Libros Más Cultura y Editorial Aldus.
- Tedlock, B. (1985). Text and textile. Language and Technology in the Arts of the Quiché's Maya. *Journal of Anthropological Research*, 41 (2), pp. 121-146.



Todorov, T. (2009). *La conquista de América: el problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.

Torres, E. (1998). *Sobre el terror y la violencia política*. Cuaderno de Ciencias Sociales, Guatemala: FLACSO.

Tschudi, M. (2017). *Tejido andino*. (Archivo de vídeo). Recuperado de: <https://vimeo.com/214892893>





Ciudadanía, visibilidad y multiculturalismo con respecto a *lo afro* en Santa Marta, Caribe colombiano¹

Véronique Benei

*Institut Interdisciplinaire
d'Anthropologie du
Contemporain (IIAC,
CNRS-EHESS)
Centre National de
Recherche Scientifique
(CNRS)
École des Hautes Études en
Sciences Sociales (EHESS)
Laboratoire
d'Anthropologie des
Institutions et des
Organisations Sociales
(LAIOS)
Francia*

Resumen

En varios escritos de ciencias políticas, filosofía política, historia y antropología política, la cuestión de la visibilidad ha adquirido un lugar central dentro de los debates relativos a la ciudadanía multicultural. En estas páginas, trataré de esclarecer los procesos de construcción cultural que están en juego en el Caribe colombiano de hoy, a través del caso de Santa Marta, tomando prestado el modelo evolutivo de la ciudadanía propuesto por T.H. Marshall. En este modelo, la fase cultural resulta ser la última de una cadena de reivindicaciones hacia un reconocimiento por parte del Estado-nación. Sin embargo, este marco sigue reproduciendo y oscureciendo una primacía fenomenológica inherente a la concepción derivada de la modernidad política, en donde el sentido de la vista – y el término resultante de “visibilidad” – se ha vuelto el único modo de categorización. En este artículo, se pretende demostrar cómo el caso de la producción de una forma de ciudadanía cultural por medio de “lo afro” en la ciudad de Santa Marta, interrumpe actualmente esta cadena fenomenológico-política, y nos faculta para imaginar otras modalidades sensoriales que lleguen a ser parte integrante de una práctica ciudadana “multicultural”.

Palabras claves: ciudadanía, multiculturalismo, visibilidad, afro, sensorio

¹ Este artículo forma parte de un argumento que estoy desarrollando con más textura etno e historio-gráfica en un libro en preparación (en inglés). Aquí se presentan sólo los elementos claves de la demostración que intento hacer más detenidamente en el libro. Agradezco a los lectores cualquier sugerencia que quieran compartir conmigo. Por fin, me queda por señalar la financiación generosa del Economic and Social Research Council (ESRC) en el Reino Unido, con referencia de la beca RES-062-23-2562.

Abstract

In several writings on political science, political philosophy, history and political anthropology, the question of visibility has acquired centrality in the debates related to multicultural citizenship. This article purports to illuminate some of the processes of cultural construction at stake in Caribbean Colombia today. In the first instance borrowing from the evolutionary model of citizenship proposed by T.H. Marshall in which the cultural phase turns out to be the last of a chain of claims towards recognition by the nation-state, I later argue that this framework nonetheless continues to reproduce and obscures a phenomenological primacy inherent in the derivative conception of political modernity, wherein the sense of sight - and the resulting political term of “visibility” has become the one and only mode of categorization. In this article, I intend to demonstrate how the case of the production of a form of cultural citizenship through “Afro” identifications in Caribbean Colombia today both interrupts this phenomenological-political chain, and allows us to imagine other sensory modalities forming an integral part of a “multicultural” citizenship practice.

Keywords: citizenship, multiculturalism, visibility, afro, sensorium

Introducción

En varios escritos de ciencias políticas, filosofía política, historia y antropología política, la cuestión de la visibilidad ha vuelto a adquirir un lugar central dentro de los debates concernientes a la ciudadanía, sean estos relativos a la pulsión escópica concebida por Foucault (2002) y a los dispositivos de vigilancia internalizados y externalizados por el biopoder y sus implicaciones contemporáneas (Andersen y Möller, 2013; Isin y Ruppert, 2015; Krasmann, 2017), o en cuanto a las formas de auto-presentaciones y reclamaciones de reconocimiento en el espacio público y político (Amiriaux, 2014; Commonwealth Foundation and Civicus, 1999, Dutt et al., 2017; García Vargas, 2000; Lucas, 2007; Montoya Ruiz, 2009; Pitseys, 2015; Taylor, 1994; Telesca, 2013). Por supuesto, el concepto de ciudadanía como modelo de organización de las relaciones entre ciertas categorías de personas consideradas como ciudadanos, es decir, que disfrutan de un estatus que les abre derechos y obligaciones hacia y dentro de la organización de la *pólis*, no es nada nuevo y existe desde la época griega.

Igualmente, podemos tener por seguro que, a medida que uno va conociendo la historia de los grandes imperios precolombinos, se encuentran otros modelos que comparten similitudes con este modelo de herencia helenística. Sea como fuere, la noción de ciudadanía en las ciencias sociales ha conocido varias fases de interés en América, Europa y otros continentes, en relación al concepto de Estado-nación. Aquí no se trata de dibujar esta historia con profundidad, sino de señalar algunos momentos que puedan esclarecer los procesos de construcción ciudadana que están en juego en el Caribe colombiano de hoy, especialmente en Santa Marta. Como suele suceder, a veces desde una ventana más lejana se pueden percibir perspectivas diferentes que, siendo sólo una mirada dentro de muchas otras, pueden –no obstante- contribuir a iluminar unos eventos y procesos más cercanos.



Entonces, por el momento, voy a tomar prestado de T.H. Marshall, el padre de la sociología británica de la ciudadanía, su concepto evolutivo de esta noción.

Ciudadanía y multiculturalismo

Aunque fueron escritos en los años cincuenta y sesenta, los análisis de Marshall fueron retomados a finales de los años ochenta y noventa, en un contexto europeo donde era reciente la caída del muro de Berlín y de los regímenes comunistas de Europa del Este. Estos acontecimientos políticos iban de la mano con la (re-)creación de nuevos Estados-nación autónomos, e importantes movimientos de población de un Estado-nación a otro. Recientemente las revoluciones de las “primaveras árabes” en el Magreb y Medio Oriente, han sacado a la luz otras necesidades de cambios políticos hacia modelos que permitan satisfacer un espíritu democrático en el diario vivir. En estas y otras partes del mundo, la violencia tanto política como económica ha causado flujos de inmigración, sean internacionales o domésticos. Todas estas situaciones, que muchas veces son de urgencia para la sobrevivencia de una parte de la humanidad en medio de un tejido social seriamente distendido, han llevado a la necesidad de volver a pensar los criterios de membresía dentro de la sociedad política. Así se ha generado un renovado interés por el concepto de ciudadanía, esta vez asociado al llamado ‘multiculturalismo’.

En las últimas décadas, este discurso del multiculturalismo ha llegado a adquirir una importancia sin precedentes en países europeos, africanos, latinos y norteamericanos (Arocha, 2004; Minority Rights Group, 1995; en cuanto al caso latinoamericano véase Mosquera, 2004; Mosquera et al., 2007). Por ejemplo, en Colombia conviene recordar los debates que dieron luz a la Nueva Constitución en 1991.

Cabe destacar que, cualquier concepción de una ciudadanía contemporánea conlleva una relación “contractual” entre el Estado y los residentes, con derechos y obligaciones individuales hacia el Estado y la comunidad política. Inherente al concepto, están también las nociones de inclusión (de quienes tienen derechos y cumplen con sus obligaciones) y exclusión (de quienes no tienen derechos o que no cumplen con sus obligaciones básicas). Lo importante aquí, es que la ciudadanía es un proceso histórico, evolutivo. Marshall (1963) lo define como un movimiento que inicia con derechos civiles (libertad de culto y opinión, protección, entre otros), pasando por derechos políticos (asilo, voto, entre otros) para llegar a incluir derechos sociales y económicos (educación, ayudas, entre otros) y, en esta época, derechos culturales.

Es importante insistir en el hecho de que, si bien este modelo fue concebido a partir de las turbulencias y vivencias de la Europa de la Ilustración, no se confina únicamente a esta parte del mundo debido a la herencia europea, cultural y



política que contribuyó a dibujar las sociedades y a la creación de los Estados-nación de América Latina a partir del inicio del s. XIX. Así es que el modelo de Marshall se revela adecuado hasta cierto punto, para pensar los modelos de ciudadanía que se han desarrollado en Latinoamérica. En estos lugares, las nociones de honradez y honor han jugado un papel clave en cuanto a la definición de lo que es “ciudadano” por excelencia (Chambers, 1999). Así, a medida que se iba definiendo un espacio llamado “público” (en donde se estaba produciendo un discurso ciudadano) en contraste con un espacio privado (de orden más íntimo), -aunque la noción de honor atravesaba ambos espacios-, la noción de “ser ciudadano” se desplegó paralelamente a la noción de “orden público”.

En la actualidad, la separación precisa y fija entre los dos espacios ha sido puesta en discusión en un número creciente de debates (Arfuch, 2002; Benei, 2008; Frykman, 1994). También lo ha sido el concepto de espacio público definido por un ciudadano burgués, según dice Habermas (1989), por lo que “ciudadano” resulta ser algo exclusivo, por ser dibujado de forma sexista e idealista, y sometido a ciertas determinaciones de clase (Calhoun, 1997). Sea como fuere, en América Latina tanto como en Europa, la cuestión de los particularismos que se debían dejar de lado en una primera fase de constitución de la membresía ciudadana (Geertz, 1973, 2000) nunca dejó de existir y ningún concepto de filosofía política logró extinguir los fuegos de reclamación y reivindicación, que poco a poco se hicieron sentir con más fuerza en medio del espacio de discusiones públicas. Por lo tanto, en la última versión del modelo de ciudadanía, lo cultural y lo étnico -primeros objetos de debate- llegan a ser partes integrales de los criterios de reconocimiento de membresía para la comunidad Estado-nacional de un país. En otras palabras, en este modelo “multicultural”, los criterios de pertenencia a una forma de ciudadanía contemporánea ya no están basados en un modelo económico, político o social, sino en un fundamento cultural.

De forma algo extrema se podría decir que, a primera vista, lo cultural en gran medida hoy define la producción y la definición del ciudadano. Sin embargo, luego veremos que la realidad es más compleja. Por ahora, cabe destacar que la noción de ciudadanía, sea multicultural o no, es producto de una modernidad cada vez más compartida y globalizada, aunque re-inventada a merced del contexto histórico y político de cada Estado-nación en el mundo actual.

Esta modernidad conlleva implicaciones que raramente son expuestas en debates sobre lo político o la ciudadanía. En este artículo, me propongo precisamente traer estas implicaciones a la mesa de debate en lo que respecta a las definiciones afro y a las reivindicaciones de ciudadanía en el contexto multicultural del Estado-nación colombiano. Estas implicaciones tienen que ver con lo sensorial y la forma en que la modernidad ha privilegiado ciertos sentidos sobre otros.



Modernidad y sentidos modernos: la primacía de lo visual

La herencia “ilustrativa” del concepto de modernidad se ha manifestado también en la prevalencia sensorial que ha generado. Por decirlo de manera algo rápida, la modernidad heredada de la Ilustración ha tendido a privilegiar el sentido de la vista sobre los demás sentidos². La vista ha sido concebida como el único sentido que vino a ensombrecer todos los demás con el advenimiento de la modernidad europea (Latour, 1986; Ong, 1991).

De esta forma, se desempeñó una estratificación sensorial y especialización dentro de la cual prevaleció el sentido visual, cuyo contrapunto solía ser la represión de otras disposiciones perceptivas (Feldman, 1994; Seremetakis, 1994). Del mismo modo, en su trabajo sobre el “sensorium” (Benjamin, 1999) africano, Ritchie (2000) sugirió que las culturas europeas gradualmente llegaron a privilegiar la vista sobre cualquier otro sentido en el s. XIX, tanto “en casa” como en los territorios de “ultramar”. Anteriormente Stoller (1989, 1997) había desarrollado una crítica de la epistemología occidental al atacar su premisa principal de la cognición visual y espacial sobre cualquier otra, la auditiva en particular. De hecho, la vista es sólo uno de los sentidos involucrados en una percepción general del mundo y en la construcción de un sujeto político moderno, como lo demuestran las obras de historiadores y antropólogos que restablecieron la importancia de los otros sentidos. Ong (1991), por ejemplo, se refirió a las variadas maneras en que las percepciones de lo sensible son organizadas de forma diferente de una cultura a otra.

Es importante subrayar que la vista y el cambio de perspectiva se produjeron también en el contexto colonial (véase Gruzinski [1991] sobre la colonización de lo imaginario dentro de las sociedades indígenas en México entre los siglos XVI y XVIII). En efecto, el cambio de perspectiva y representación que se dio en ese entonces fueron fundamentales. Además, esto contribuyó a establecer la prevalencia del sentido visual en muchas valoraciones sobre la modernidad, a lo largo de los imperios europeos. En el contexto de la colonización británica, por ejemplo, este despliegue sensorial impactó sobre la política de auto-representación de los británicos hacia los “nativos”, en la cual las manifestaciones de grandeza imperial implicaban primeramente el sentido de la vista, tal y como ocurrió en África y en la India (Apter, 2002; Pinney, 2003; Steggle, 1997).

Este énfasis sobre la vista tuvo un impacto fundamental con grandes repercusiones, tanto en epistemes coloniales como antropológicas. Conjuntos binarios de

2 Aún en el famoso libro epónimo de James C. Scott (1998), *Seeing Like a State*, la noción de vista permanece sin elaborar sus implicaciones sensoriales en la implementación de un proyecto de modernidad estatal. Dicha interpretación se queda en el nivel metafórico, aun cuando se refiere implícitamente al proyecto panóptico del utilitarista británico Jeremy Bentham.



categorías, que fueron objeto de discusión y disputa, dieron forma al entendimiento de la otredad, desde lo que se parecía más estrechamente a las sociedades euro-americanas hacia lo que más se alejaba. Ya se ha comentado que lo que se estaba construyendo por medio de tales tipologías dicotómicas era una clasificación de “otras” sociedades según su grado de coincidencia con las sociedades europeas. De particular interés es la asociación de la noción de “sociedades sin escritura” con una noción weberiana de modo político “sin Estado”, más particularista, irracional y emocional de gobernanza. Su extensión lógica es que las sociedades tendientes a un modo más “oral / aural” y “auditivo” han sido implícitamente consideradas más irracionales y emocionales y, por lo tanto, políticamente más inestables. Incluso hoy, el análisis de conflictos étnicos y la violencia política (especialmente en las sociedades africanas) está a menudo impregnado por tal suposición³.

Para resumir esta primera parte, cabe resaltar que si la fase cultural de la ciudadanía resulta ser la última de una cadena de reivindicaciones hacia un reconocimiento por parte del Estado-nación, este marco sigue reproduciendo y obscureciendo una primacía fenomenológica inherente a la concepción derivada de la modernidad política, en donde el sentido de la vista y el término resultante de “visibilidad”, se ha vuelto el único modo de categorización. Frente a ello, es evidente que una perspectiva antropológica debe al menos reconocer la importancia y significación de otros sentidos en cualquier contexto social, cultural y político moderno dado. De hecho, es fundamental reconocer que la vista no agota la constitución y la experiencia vivida de un sensorio “moderno” (Benei, 2008, 2012). Así, es fundamental indagar las implicaciones que ha tenido la preponderancia de lo visual en el léxico político de la ciudadanía en la actualidad.

Hablar de “visibilidad”, aún por parte de los grupos ciudadanos que la reivindican, significa posicionar sus planteamientos dentro de este legado filosófico, político y sensorial, a costa de formas quizás más cercanas de conocimiento fenomenológico como el modo de la oralidad. De cierta forma, esto reproduce también la pulsión escópica estatal según la cual los grupos que necesitan “visibilidad” siempre son los que se encuentran más al margen de la ciudadanía definida por un grupo, sea cual sea, pero considerado como mayoritario. En otras palabras, la pregunta relativa al alumbrar una “visibilidad ciudadana” se conjuga con cierta forma de marginalidad. Así que las reivindicaciones de visibilidad se quedan del lado de las llamadas “minorías”, sean étnicas, lingüísticas o religiosas. Esto nos lleva entonces a preguntarnos cuáles son los aportes e inconvenientes de una concepción de la ciudadanía multicultural en relación con la noción de visibilidad, especialmente en el contexto caribeño colombiano de Santa Marta. Existen puentes con la

3 Véase para una posición en contra Taylor, 2002.



historiografía –de la esclavitud en especial (Darién, 2007)- que confieren una luz particular al contexto “costeño” visto desde este punto teórico e historiográfico.

En las páginas siguientes, se pretende demostrar como el caso de la producción de una forma de ciudadanía cultural por medio de *lo afro* en el Caribe samario⁴ de la actualidad, interrumpe esta cadena fenomenológico-política, y nos da a imaginar otras modalidades sensoriales que pueden llegar a ser parte integral de una práctica ciudadana “multicultural”.

Para empezar esta demostración, les quiero llevar a una exploración historiográfica en donde se reconocen, a lo largo de la historia colonial, algunos elementos precursores e indicadores de la relación entre visibilidad y existencia legal, que más tarde llegó a estar en juego en la constitución de un sujeto ciudadano multicultural. Luego, veremos cómo se articula esta relación en el contexto contemporáneo para la puesta en escena de la visibilidad de *lo afro* en la misma ciudad.

Visibilidad, historiografía y memoria en el Caribe samario

Siguiendo la noción de multiculturalismo, quisiera profundizar la primacía de lo visual que conlleva las cuestiones de visibilidad y visibilización. Existen aquí dos implicaciones. Por una parte, el sentido de la vista que, con el paso de los siglos, organizó los modos de negociación de derechos con el Estado dentro de una concepción moderna no sólo de la ciudadanía, sino también de derechos jurídicos y políticos. Por otra parte, está el hecho de que dentro de estas mismas organizaciones socio-políticas, la forma usual para reclamar cualquier derecho ha sido también por medio del empleo de la vista.

Primero, refiero particularmente a unas formas de argumentación en casos jurídicos que recurrían al sentido de la vista para comprobar o anular acusaciones de delito, como ocurrió en el caso particular del contrabando que tuvo lugar en Santa Marta durante los siglos XVII y XVIII. Durante estos siglos, se encuentran numerosos ejemplos en los juicios de la Corona contra negociantes acusados de haber introducido esclavos africanos ilegalmente, hacia las costas que se encontraban bajo dominio español⁵. La base sobre la que se llegaba a presumir la veracidad de un relato era la vista, fuera en un contexto jurídico o científico, dado que ambos se retroalimentaban mutuamente⁶. De tal forma que la culpabilidad o la inocencia

4 La palabra “samario”, “samaria”, denota lo relativo a Santa Marta, sea adjetivo o sustantivo (en ese último caso, denota a los residentes de la ciudad). Debo añadir que si bien la base de materiales en la cual me apoyo para desarrollar el argumento de este artículo, se refiere precisamente al contexto de Santa Marta, los mismos paradigmas en cuanto a la ‘auralidad’ se encuentran a lo largo del mundo caribeño.

5 Véase Archivo de Indias, Sevilla, España, en particular ESCRIBANIA, 1025A (1641-1645); Benei, 2018; Laurent, 2003; Navarrete Pelaez, 2003.

6 Véase el trabajo de Hartog (2005) sobre el testigo y el historiador, especialmente el quinto capítulo de su libro sobre la evidencia de la historia.



presumida de un negociante llegó a reposar exclusivamente en las deposiciones hechas por varios actores basadas en el sentido de la vista. Así, al no haber podido ver en un caso, el desembarque nocturno de una “quincena de negros” en el puerto de Santa Marta, según confirmaba el capitán de milicias encargado de la vigilancia y protección de la ciudad, los hombres fueron igualmente juzgados, ya que aunque no se había podido *ver* nada (a pesar de que se haya podido *escuchar* algo), no había prueba, ni tampoco ninguna evidencia.

Segundo, desde lo que se deriva en párrafos anteriores, quisiera sugerir que esta modalidad judicial y científica visual tuvo un papel más grande a lo largo de la historia colonial y postcolonial de lo que solemos considerar. Es decir, que la cuestión de la (in)visibilidad histórica de la llegada de personas esclavizadas oriundas de África a las costas caribeñas suramericanas, ha podido determinar las modalidades de reconocimiento de la importancia histórica de la trata de esclavos en estos sectores. En el ejemplo de Santa Marta, las evidencias historiográficas de inicios del siglo XIX⁷ sugieren como el tratamiento de la apariencia fenotípica *visible* fue central en la percepción de las personas de origen africano, determinando la consecuente adscripción al Estado como persona libre o esclava (Benei, 2018). Por supuesto, esto a la vez generó o al menos dejó un margen de maniobra, para manipular y aprovecharse de los códigos de apariencia con el fin de conseguir la libertad, ya fuera total o relativa.

De esta forma un esclavo (raramente una esclava) podía dejar su condición social y ser registrado como persona libre en los registros parroquiales para que, a los dos años, fuera de nuevo parte de los esclavos incluidos por su amo en el mismo registro, ante lo cual, se puede formular la siguiente hipótesis: este tratamiento escópico pudo llegar a influir hasta en las formas de memoria de la esclavitud en el lugar.

Tercero, esta prevalencia escópica pudo haber sido determinante en las formas de memoria y olvido, tanto de la experiencia como de la vivencia de la esclavitud en la provincia y ciudad de Santa Marta. Dado el énfasis puesto en lo visto (en detrimento de lo escuchado), se puede imaginar cómo, dentro de una cultura ciudadana que no valoraba la historia oral ni tampoco las transmisiones de relatos familiares, se prefería una versión oficial escrita y entonces, *visible* y más fidedigna, dadas las negociaciones y las “artes de vivir” (de Certeau, 1996), que buscaban extraer y aprovechar el más ínfimo margen de libertad dentro de un sistema esclavista hasta mediados del siglo XIX a favor de unos regímenes de apariencia. Por este motivo, es posible que en la memoria colectiva no se hagan visibles o presentes, la experiencia y la rememoración de vivencias y relatos pertenecientes

7 Especialmente cuanto a unos registros parroquiales como el de la cura de San Miguel, hoy disponible en el archivo del Palacio Episcopal de la misma ciudad.



a la esclavitud, tal como se dio en Santa Marta. Es así que, de una forma sugerida por los trabajos del filósofo Antonio Gramsci, los intereses de las estructuras de dominación convergieron con los de los dominados por el sistema en una amnesia común de este hecho histórico. Tanto unos como otros tenían intereses en negar esta memoria, así fuese sólo para poder dejar convivir las dos herencias, a menudo mezcladas en los ciudadanos de las generaciones siguientes, tanto de esclavistas como de esclavizados.

Así es que, hasta hace poco, la gran mayoría de los samarios no *veían* sus orígenes afros, ni se acordaban de ellos, ni tampoco querían acordarse y, a la vez, construían un “fenotipo samario consensual” donde se excluían rasgos raciales que los señalaban como herederos de cualquier pasado africano. Cabe añadir que esto se dio a pesar de que estos rasgos negroides eran objetos de visibilidad y explicitación discursiva por parte de personas oriundas del interior del país⁸ (véase Muñera, 2005). Este “consenso” local sobre el fenotipo samario descrito, se ha manifestado hasta muy recientemente.

Definiciones y nuevas formas de multiculturalismo en Santa Marta

Cabe subrayar que, como ya se he descrito en otros lugares (Benei, 2011), dentro de este modo consensual de auto-reconocimiento local, se valoraban exclusivamente las herencias indígenas y europeas en esta parte del Caribe colombiano.

Estas herencias han sido objetos de demostración, haciéndolas visibles a nivel institucional, ya sea en los museos locales o en el espacio público. Por ejemplo, mediante esculturas desnudas se representan varios grupos indígenas de la Sierra Nevada a lo largo del “camellón” en la orilla del mar que bordea la bahía de Santa Marta.

De esta conmemoración se habían excluido rotundamente las características afro hasta hace algunos años. Es más, éstas características eran *reconocidas*, *visibles* y llevaban la marca de la herencia de la esclavitud, pero exclusivamente en personas que no correspondían al “fenotipo localmente consensual” ya citado. Es decir, solo la gente oriunda del Chocó o de Cartagena era reconocida como de origen afro; pues se podía presumir el reconocimiento en estas personas en determinados rasgos o en un tono de piel, características consideradas propias de la marca indeleble del infortunio histórico vivido por sus ancestros. Así, a mi llegada a Santa Marta, hace más de diez años, empecé a interesarme en el tema de lo *afro*, y escuché decir muchas veces -incluso a gente culta y conocedora de la historia local- que “aquí no hay negros, no hubo esclavitud, allá, en Cartagena o en el Chocó, fue más allá que se dio”. Por supuesto que, a medida que conocía

8 Véase Muñera, 2005.



la sociedad local, alterné con otro tipo de gente dispuesta a reconocer que son personas negras: “¡mira, ves, aquí todos somos negros, todos!”. Este discurso se encuentra particularmente en los medios artísticos y culturales. Sin embargo, el discurso dominante es la invisibilidad de lo afro en Santa Marta... Hasta hace algunos años, cuatro para ser exactos, cuando ocurrieron nuevos acontecimientos. Ya volveré sobre este tema.

Por ahora, es importante destacar que, por lo general, cuando ha sido reconocida la herencia africana en Santa Marta, ha sido adscrita a barrios específicos, los cuales han acogido poblaciones oriundas de otras partes de Colombia, sea en la zona sur del Atlántico o en el Pacífico. Por ejemplo, una señora oriunda de los alrededores de Cartagena, convirtió su casa -ubicada en el barrio portuario de Pescaíto- en un “mini-Palenque”, y se ha vuelto un famoso caso de estudio etnográfico local para los estudiantes de antropología de la Universidad Samaria, de la misma forma, que la gente de Cristo Rey, en las afueras de la ciudad rumbo al aeropuerto, la cual ha sido fuente de estudio etnográfico (véase Rey Sinning, 2006). Estas distancias geográficas tanto espaciales como culturales son, en cierta forma, indicaciones ilustrativas de la condición en la que se considera la herencia africana hoy en Santa Marta: es un irónico movimiento paralelo a la historia de este hecho histórico, esta condición siempre viene “de afuera”.

Son importantes estas poblaciones “de afuera” porque se sitúan en la palestra de asuntos y discursos relacionados con la nueva Constitución multicultural de 1991, la cual le ha dado visibilidad a estos ciudadanos que no habían sido “reconocidos ni vistos” hasta la fecha. Esto, por supuesto, teniendo en cuenta el papel crucial jugado por las múltiples comunidades indígenas a través del país para lograr esta nueva definición. Estas comunidades han ocupado un espacio local de visibilidad pública a la hora de exigir reconocimiento, derechos ciudadanos y las ayudas correspondientes (véase Mosquera et al., 2007). Es por medio de varias asociaciones que se han promovido los derechos de estas comunidades y que se ha logrado conseguir una módica visibilidad y atención pública sobre la herencia africana en la ciudad.

También cabe insistir que, dentro de estas mismas organizaciones socio-políticas, la mejor forma de reclamar sus derechos ha sido por medio del sentido visual. No obstante, formas de mestizaje más avanzadas (con miembros pertenecientes a la sociedad samaria o de afuera), y el reclamo de reconocimiento -tanto en Santa Marta como en Cartagena- han sido gobernados por la apariencia hasta hace poco tiempo (Cunin, 2003).

Por supuesto, manifestaciones folclóricas con degustaciones de especialidades culinarias (especialmente los dulces) han llegado a formar parte del sensorio



socio-cultural de la ciudad donde se destacan miembros de estas asociaciones o de estas poblaciones. Y en esto el caso de Colombia es importante de resaltarlo, ya que abre otras potencialidades de reconocer y dar peso a otras modalidades y disposiciones sensoriales como parte de un dispositivo ciudadano.

Sin embargo, hasta hace poco tiempo, estas modalidades y disposiciones sensoriales se han mantenido separadas, casi reservadas únicamente a las comunidades que, bajo la nueva Constitución multicultural de Colombia, han sido reconocidas como *distintas* culturalmente. Ahí está la potencial falla de la noción de multiculturalismo, como ya se ha discutido en otros sitios.

Es que, el reconocimiento de la especificidad cultural de una comunidad siempre conlleva la exclusión de otros grupos, una distinción que, paradójicamente en un movimiento inverso, impide la consideración de los ciudadanos pertenecientes a la “mayoría cultural” o que se reconocen como tales, de reconocer una proximidad o una herencia histórica común. Es aquí donde el reciente acontecer local donde se reclaman las raíces africanas se torna importante. Nos abre otra ventana para pensar la cuestión de la herencia y del pasado compartidos, esta vez no exclusivamente “desde afuera”, según el principio de exclusión ya referido, sino desde el corazón de la comunidad “dominante”, es decir “desde adentro”.

Durante los últimos cuatro años en Santa Marta, se ha dado un festival anual llamado “Afro In”. Este festival es organizado bajo la iniciativa de “Fafó” Márquez, un joven samario bailarín y profesor de “danzas afro”. Dicho festival ha experimentado con varios formatos encaminados hacia varios públicos, desde los más locales hasta los más turísticos, a nivel nacional o internacional. En cada uno de los eventos propuestos, se han realizado demostraciones de danza tradicional en tarimas, o bien, de danza influenciada por nuevas tendencias (hip hop, afro punk, etc.), o también bailes oriundos de un África contemporánea y tradicional cuya representación todavía es muy nueva en América latina. Así han desfilado Fafó y sus alumnos, tanto como otras agrupaciones de bailarines “afro” oriundos de varias partes de América Latina, ya sea de Chile o Argentina, con expresiones artísticas que a menudo tienen lazos estrechos con bailes tradicionales de África del oeste⁹. Los eventos de los últimos tres años han incluido también varias celebraciones musicales, realizadas por DJ’s o por músicos latinoamericanos.

Varios puntos se pueden destacar aquí. Primero, a pesar de su identidad samaria, el hecho importante de la educación en el exterior de Fafó, tanto en Bogotá como en otras partes de América latina (especialmente en Argentina), lo ha expuesto a otras formas de relacionarse con sus orígenes afros, como relató en las primeras

9 Cabe destacar el aporte esencial de inmigrantes senegaleses en Argentina durante este proceso. Hecho que debe documentarse de forma amplia.



entrevistas que tuvimos en el 2014, lo cual es considerado por el entrevistado como una apertura al mundo que le abrió horizontes nuevos. En segundo lugar, la propuesta de Fafo consiste en difundir danzas que no sean consideradas “folclóricas” sino de influencia “afro”. Este tipo de danza resulta ser una mezcla de raíces africanas y danzas globalizadas (por ejemplo, el “afropunk”). Por medio de esta mezcla, se reclama una inscripción de la visibilidad samaria dentro de un circuito cultural internacional, globalizado y renovado de lo cual África forma una parte activa, ya no como víctima de la trata negrera, sino como agente de reinención y cambio cultural.

De esta forma, esta inscripción permite la activación de una perspectiva de agencia, real o imaginaria, que se distingue de las reivindicaciones llevadas a cabo por las asociaciones afrocolombianas del mismo lugar. De hecho, cuando le pregunté a Fafo por qué no se aliaba con estas asociaciones, me contestó que el proyecto era distinto, ya que no pretendía acceder a ayudas socioeconómicas por medio de su iniciativa artística, que el proyecto se situaba en otro campo: el cultural, donde se busca recuperar la “esencia africana”. Tercero, es el hecho de que no se trata de una reclamación de visibilidad -como se daba antes-, lo que distingue a este proyecto. La presente reclamación de visibilidad ya lleva un objetivo doble y distinto al aspecto social de ciudadanía citado anteriormente: ya no se trata de recuperar derechos, sino a tener un cierto estatus desde el punto de vista estatal, con las ayudas aferentes. Más bien, el propósito se ha vuelto cultural e ideológico, ya que está movido por la voluntad de recordar a todos los ciudadanos samarios la herencia africana que tienen en común. Cuarto, lo que quizá le permite avanzar de forma precisa y determinada en su proyecto, es la inscripción de su movimiento dentro de un reconocimiento internacional de *lo afro* y de la importancia de valorar la herencia histórica de la esclavitud que trajo a tantas personas a nuestro continente pese a su voluntad. De esta forma Fafo, podrá proclamar sin hesitar, y con orgullo: “Ser Afro Esta In” (como está caligrafiado en sus afiches expuestos en las paredes de la ciudad durante la primera versión del festival, en julio del 2014).

A manera de conclusión provisional

Es irónico, una vez más, que se deba llegar “desde afuera” para poder influir “adentro”. Por supuesto, queda todavía por evaluar el impacto de estas gestiones culturales dentro de la población samaria. Las últimas versiones del evento han tendido a dedicarse más a un público ya familiarizado con varias formas globalizadas de reconfiguraciones “in”, a las cuales la mayoría de la población no tiene acceso. Sin embargo, desde cierto punto de vista, esta aplicación de ciudadanía cultural es interesante tan solo por tres razones. Primero, proporciona una ilustración sugestiva del modelo de Marshall, en la cual la reivindicación cultural aparece al final de un largo proceso de reclamación de derechos, ocupando un espacio



autónomo, sin condición de otorgamiento de derechos suplementarios. Segundo, también adelanta el modelo hacia otros caminos, alumbrando una dinámica que va más allá de un modelo simplemente confinado al nivel del Estado-nación. De hecho, el movimiento se nutre de esta dinámica local-nacional-latinoamericana y africana. Tercero, este caso presenta también una importante alternativa al modelo sensorial hegemónico que ha sido asociado con la noción de ciudadanía y de modernidad. De hecho, no sólo se concentra en la vista, sino también proporciona la posibilidad de *sentir*, en ambos sentidos de la palabra, por ejemplo, tanto al escuchar como al tocar música, así como al moverse y bailar al calor del evento.

En otro contexto, en Asia del Sur, he desarrollado la noción de un sensorio de la modernidad reelaborado por los ciudadanos así como por algunos proyectos estatales (véase Benei, 2008, 2012). Aquí tenemos otro ejemplo de lo que hasta la fecha ha sido poco desarrollado dentro de las concepciones de antropología política, filosofía o ciencias políticas: el espacio para pensar lo fenomenológico no como una adición sencilla, sino como una condición fundamental en el núcleo de la experiencia política de los ciudadanos en la cotidianidad.

Entonces, ello nos lleva a cuestionar la concepción misma del multiculturalismo, como se concibe dentro del marco moderno escópico, como si esta concepción puede servir verdaderamente a un propósito que otorgue a todos los que no han sido “vistos”, el reconocimiento y el valor que reclaman como representantes no sólo de un Estado-nación, sino de la riqueza humana. Quizá lo que hace falta es subvertir esta concepción unilateral del multiculturalismo, que es llevada por una modernidad amputada de sus otros sentidos, para llegar a integrarlos de una forma que les haga parte integrante del vivir ciudadano, cotidiano, tanto en el Caribe colombiano, como en otros lugares. De cierta forma, seguir hablando de “(in)visibilidad” o “(in)visibilización” es repetir un modelo estrechamente ligado a unos acontecimientos coloniales que implican relaciones desiguales de poder y un orden sensorial, que no permitirá deshacerse de esa historia. Quizá entonces, ya llegó el momento preciso de transformar esta historia tanto en el plano fenomenológico, léxico y simbólico, girando hacia el oír, el saber, y el sentir, de forma que se puedan incorporar, experimentar y dar a entender otras epistemologías y ontologías, tanto caribeñas como mundiales.

Referencias bibliográficas

- Minority Rights Group. (ed.). 1995. *Afro-Latin Americans Today: No longer invisible*. Minority Rights Publications.
- Amiriaux, V. 2014. Visibilité, transparence et commérage: de quelques conditions de possibilité de l’islamophobie... et de la citoyenneté. *Sociologie* Enero 1 (5), pp. 81-95.



- Andersen, R. S. & Möller, F. 2013. Engaging the limits of visibility: Photography, security and surveillance. *Security Dialogue* 44 (3), pp. 203-221.
- Apter, A. 2002. On Imperial Spectacle: The Dialectics of Seeing in Colonial Nigeria. *Comparative Studies in Society and History* 44 (3), pp. 564-596.
- Arfuch, L. 2002. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arocha, J. 2004. *Utopia Para Los Excluidos: El Multiculturalismo En Africa y America Latina*. Bogota: Universidad Nacional, CES Series.
- Benei, V. (ed.). 2005. *Manufacturing citizenship: Education and nationalism in Europe, South Asia, and China*. Londres/New York: Routledge.
- Benei, V. 2008. *Schooling Passions: Nation, History, and Language in contemporary western India*. Stanford: Stanford University Press.
- Benei, V. 2011. Olvido y memoria en Santa Marta, Colombia: El punto ciego de la esclavitud. *Revista Clio América* 5 (9), pp. 112-135.
- Benei, V. 2012. Sentidos modernos: A propósito de seres, ciudadanos, nacionalidades, y sujetos. En Dube, S. (ed.). *Otras modernidades*. México: El Colegio de México.
- Benei, V. 2018. Reflexiones sobre la importancia de la esclavitud en Santa Marta de los siglos XVI a XIX. En Caro, J.C.; Joaquín Vilorio, J. (eds.). *Historia de Santa Marta y el Magdalena Grande. Del período Nahuange al siglo XXI*. (pp. 131-163). Bogotá: Universidad Sergio Arboleda.
- Benjamin, W. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press.
- Brunnegger, S. & Ann Faulk, K. A. (eds.). 2016. *A Sense of Justice. Legal Knowledge and Lived Experience in Latin America*. Stanford: Stanford University Press.
- Calhoun, C. (ed). 1997. *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge: MIT Press.
- Certeau, M. 1996. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Chambers, S. C. 1999. *From subjects to citizens. Honor, gender and politics in Arequipa, Peru, 1780-1854*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.
- Commonwealth Foundation and Civicus. 1999. *The Way Forward: Citizens, Civil Society and Governance in the New Millennium*. London: Commonwealth Foundation.



- Cunin, E. 2003. *Identidades a flor de piel: lo “negro” entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Bogotá/ Lima: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Davis, D. J. (ed.). 2007. *Beyond Slavery: The multilayered legacy of Africans in Latin America and the Caribbean*. Toronto: Rowman & Littlefield.
- Dutt, B., Reinelt, J. & Sahai, S. (eds.). 2017. *Gendered Citizenship: Manifestations and Performance*. London: Palgrave Macmillan.
- Eisenstadt, S. N. 2000. *Daedalus. Multiple Modernities* 129 (1), pp. 1–29.
- Feldman, A. 1994. From Desert Storm to Rodney King via Ex-Yugoslavia: On Cultural Anaesthesia. En Seremetakis, N. (ed.). *The Senses Still* (pp. 87–108). Boulder: Westview Press.
- Foucault, M. 2002. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Frykman, J. 1994. On the Move: The Struggle for the Body in Sweden in the 1930s. En Seremetakis, N. (ed.). *The Senses Still* (pp. 63–85). Boulder: Westview Press.
- García Vargas, A. 2000. Acción colectiva, visibilidad y espacio público en la construcción de la ciudadanía Los cortes de puentes de mayo del 97 en San Salvador de Jujuy. *Revista Latina de Comunicación Social* 35, pp. 413-433.
- Geertz, C. 1973. The Integrative Revolution: Primordial Sentiments and Civil Politics in the New States. *The Interpretation of Cultures* (pp. 255–279). New York: Basic Books.
- Geertz, C. 2000. *Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics*. Princeton: Princeton University Press.
- Gruzinski, S. 1991. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español S.XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Habermas, J. 1989. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press.
- Hartog, F. 2005. Le témoin et l’historien. En *Évidence de l’histoire. Ce que voient les historiens*. (pp. 191-214). Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Isin, E. & Ruppert, E. 2015. *Being Digital Citizens*. New York: Rowman & Littlefield International.



- Krasmann, S. 2017. Imagining Foucault. On the Digital Subject and ‘Visual Citizenship’. *Foucault Studies* 23, 10-26.
- Kymlicka, W. 1995. *Multicultural Citizenship: A liberal theory of minority rights*. Oxford: Clarendon P.
- Latour, B. 1986. Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands. *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture, Past and Present* 6, 1-40.
- Laurent, V. 2005. *Comunidades indígenas, espacios políticos y movilización electoral en Colombia. Motivaciones, campos de acción e impactos*. Lima: Editorial del IFEA.
- Lucas, J. de. 2007. Integración política, participación y ciudadanía: un balance. *Entelequia. Revista Interdisciplinaria* (4), 271-282.
- Laurent, M. 2003. Nueva Francia y Nueva Granada frente al contrabando: reflexiones sobre el comercio ilícito en el contexto colonial. *Historia crítica* 25, pp. 137-164.
- Minority Rights Group (ed.). 1995. *Afro-Latin Americans Today: No longer invisible*. Minority Rights Publications.
- Montoya Ruiz, A. M. 2009. Mujeres y ciudadanía plena, miradas a la historia jurídica colombiana. *Opinión Jurídica*, Julio - Diciembre 8 (16), 137-148.
- Mosquera, C. 2004. Repensar la afrocolombianidad en la nación pluriétnica y multicultural. En Abello A., Zambrano F. & C. Mosquera (eds.). *150 años de la abolición de la esclavitud. Desde la marginalidad a la construcción de la nación* (pp. 501-506). Bogotá: Ministerio de la Cultura, Cerlalc, Fundación Beatriz Osorio Sierra, Aguilar, Convenio Andrés Bello, Museo Nacional de Colombia.
- Mosquera Rosero, C.; Barcelos, L. C.; Oscar Almario G; et al. 2007. *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Trabajo Social [y] Centro de Estudios Sociales, Grupo de Estudios Afrocolombianos; Medellín: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas; [San Andrés, Colombia]: Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Caribeños; Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano.
- Múñera, A. 2005. *Fronteras imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Bogotá: Planeta.



- Navarrete Pelaez, M. C. 2003. La granjería de las perlas del Río de la Hacha: Rebelión y resistencia esclava (1570-1615). *Historia Caribe* III (8). Universidad del Atlántico, Colombia, pp. 35-50.
- Ong, W. J. 1991. Shifting Sensorium. En David Howes (ed.). *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses* (pp. 25–30). Toronto: University of Toronto Press.
- Pike, M. A. 2007. Values and visibility: the implementation and assessment of citizenship education in schools. *Educational Review* 59 (2), pp. 215-229.
- Pinney, C. 2003. The Image in Indian Culture. En Veena Das (ed.). *The Oxford Companion Encyclopedia of Sociology and Social Anthropology*. Delhi: Oxford University Press, pp. 625–653.
- Pitseys, J. 2015. Le statut de la norme et de la visibilité politique chez Kelsen et Schmitt. En Counet, Jean-Michel (ed.). *La Citoyenneté. Actes du XXXI-Vème Congrès de l'ASPLF*. Louvain-la-Neuve/ Leuven-Paris-Bristol: Peeters, pp. 383-399.
- Ritchie, I. 2000. The Shifting Sensorium and African Orality. En *African Theology and Social Change*. McGill University: Faculty of Religious Studies.
- Scott, J. C. 1998. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale University Press.
- Seremetakis, N., 1994. The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory. En Nadia Seremetakis (ed.). *The Senses Still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity* (pp. 1–18). Boulder: Westview Press.
- Sinning, É. R. 2006. *Cristo Rey: Un espacio para permanecer en el tiempo*. Editorial: Editorial Magisterio.
- Steggles, M. A. 1997. Art and Politics: The Visualization of British Imperialism in the Bombay Presidency, 1800–1927. En Rohatgi, P., Godrej, P. & Mehrotra, R. (eds.). *Bombay to Mumbai: Changing Perspectives* (pp. 192–207). Mumbai: Marg Publications.
- Stoller, P. 1989. *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stoller, P. 1997. *Sensuous Scholarship*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Taylor, C. 1994. *Multiculturalism and the Politics of Recognition*. En Gutman, A. (ed.). Princeton: Princeton University Press.



Taylor, C. 2002. The Cultural Face of Terror in the Rwandan Genocide of 1994. En Hinton, A. L. (ed.). *Annihilating Difference: The Anthropology of Genocide* (pp. 137–178). Berkeley: University of California Press.

Telesca, J. 2013. Preface: What Is Visual Citizenship? *Humanity. An International Journal of Human Rights* 4 (3), 339-343.

Wade, P. 1997. *Gente negra, nación mestiza*. Medellín: Siglo del Hombre Editores y Ediciones Uniandes.

Walters, S. 2003. *All the Rage. The Story of Gay Visibility in America*. Chicago: The University of Chicago Press.

Fuentes archivísticas (extractos):

Archivo General de Indias:

AGI, ESCRIBANIA,1025A (1641-1645), Legajo número 43.

Archivo del Palacio Episcopal de Santa Marta:

Censo nombrado Estado de Almas de la Parroquia San Miguel de Arcángel 1816-1821. Libro 2. Tomo 400.





Emanuela Jossa
Università della
Calabria
Italia

La poesía de Tania Pleitez Vela: memoria y rememoración

Resumen

El presente trabajo propone un estudio de los dos poemarios de la poeta salvadoreña Tania Pleitez Vela, *Nostalgia del presente* (2014) y *Preguerra* (2017). Las dos colecciones comparten una poética de la memoria que adquiere rasgos diferentes que se van a analizar. Se aprecia que, de la imposibilidad de asumir el pasado y de nombrar el dolor, se llega al reconocimiento de una pertenencia. Así que en *Nostalgia del presente* (2014) se perfila el dolido proceso de la rememoración, a través de un yo lírico desamparado e inquieto, mientras que en *Preguerra* (2017) una voz más ponderada y reflexiva transmite la narración de la memoria.

Palabras clave: Tania Pleitez Vela, Poesía, Memoria, El Salvador

Abstract:

The poetry of Tania Pleitez Vela: memory and remembrance
The present paper analyses two works by Salvadorean poetess Tania Pleitez Vela, *Nostalgia del presente* and *Preguerra*, published in 2014 and 2017 respectively. The paper will investigate these two collections of poems and their distinctive poetics of memory by emphasizing the author's trajectory from the impossibility of accepting the past and naming grief, to the awareness of belonging. In this light, the paper will suggest that while *Nostalgia del presente* outlines the painful process of remembrance through a vulnerable and restless poetic self, in *Preguerra* the narrative of memory is conveyed by a more measured and introspective voice.

Keywords: Tania Pleitez Vela, Poetry, Memory, El Salvador

“Ésa es tu pena”: es el primer verso, contundente y certero, de un poema de Olga Orozco (2012, p. 362), incluido en *En el revés del cielo*, que exhorta a cuidar del dolor. La poeta invita a observar de cerca los colores que la pena emana, la nostalgia que exhala; exhorta a no dejarla caer, no gastarla con nadie, no disolverla en la costumbre. Al respirar, la pena exhala nostalgia y “un vaho entretejido de perdón y lamentos”, que singulariza al sujeto. Porque la pena de cada uno es única, es lo que queda después de un desastre, volviéndose parte del ser. La poeta sugiere atisbar la pena, luego abrazarla y por fin enterrarla:

Apriétala contra tu corazón igual que a una reliquia salvada del naufragio:
sepúltala en tu pecho hasta el final, hasta la empuñadura. (Orozco, 2012, 362)

Ahora bien, inquirir la pena (“Colócala a la altura de tus ojos/y mira”) es una de las empresas, íntimas y dolorosas, de la poesía. El poeta recorre su pena, la evoca, tal vez logra nombrarla, para reconstruirse. Muy a menudo, la pena nace de la memoria, es la huella de las experiencias vividas que forja la intimidad. De esta forma, el poema se convierte en el espacio en el que se asume y se interroga el dolor del pasado, sin dejarlo caer, sin gastarlo, para que sea posible un comienzo nuevo, todavía en clarooscuro. Esa dimensión auroral de la poesía caracteriza los versos de Tania Pleitez Vela, quién reconoce entre sus influencias literarias justamente a Olga Orozco¹. Nacida en El Salvador, Pleitez² es autora de dos libros de poesía. El primero, *Nostalgia del presente*, reúne 42 poemas escritos entre 2001 y 2010, finalmente publicados en 2014 por la editorial Índole. El segundo libro, *Preguerra*, se publicó en 2017 por la editorial Kalina.

El origen de estos poemas es un paisaje de la memoria, que duele. Este paisaje do-lido es el lugar de la pérdida y de la laceración, que se ubica en un tiempo pasado y determinado, pero que a la vez es continuado y permanente. De este modo, las dos colecciones comparten una poética del recuerdo, que se manifiesta de manera diferente: en *Nostalgia del presente* (2014) tiene su núcleo en la rememoración, mientras que en *Preguerra* (2017) la poética del recuerdo se fundamenta en la narración de la memoria. Siguiendo a Ricoeur (2000), se utiliza la distinción entre mnéme y anamnesis, entre el recuerdo y el acto de rememoración. Considero la rememoración el trabajo apenado de reconstrucción del pasado realizado por un sujeto. Movido por el deseo o el sufrimiento, este afán de rememoración también es una exigencia. A partir de estas instancias afectivas, la rememoración es un proceso atormentado y un acto que implica un esfuerzo y una tensión³. Así lo

- 1 Otras influencias literarias son Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Julia de Burgos, Rosario Castellanos.
- 2 Tania Pleitez Vela nació en San Salvador en 1969 y ahora vive en Barcelona. Es autora de trabajo académico de crítica literaria y es co-editora de dos antologías bilingües (español-inglés) de literatura salvadoreña: *Teatro bajo mi piel. Poesía salvadoreña contemporánea. 2014*. San Salvador: Editorial Kalina y *Puntos de fuga. Prosa salvadoreña contemporánea. 2017*. San Salvador: Editorial Kalina.
- 3 Ricoeur retoma el concepto de anamnesis de Platón y Aristóteles y luego retoma unos pasajes fundamentales de *L'energie spirituelle* de Bergson por lo que concierne el “esfuerzo de rememoración”.



expresa Ricoeur (2000): “yo designo la rememoración con el término emblemático de búsqueda (*zetesis*)” (p. 47) y añade significativamente “hay pathos en la *zetesis*, hay afección en la búsqueda” (p. 48). La memoria en cambio es el recuerdo, es la evocación del pasado reconocido en su distancia temporal.

Nostalgia del presente: rememoración de lo innombrable

A partir del título *Nostalgia del presente* (2014), Pleitez establece una relación profunda con el homónimo poema de Borges. Además, el libro lleva en epígrafe el citado poema de Borges, sugiriendo una proximidad temática y una disposición emocional. En sus versos, el poeta argentino presenta a un hombre que “en aquel preciso momento” desea estar en Islandia con su amada para compartir el presente, para gozar el ahora; “en aquel preciso momento” se encuentra justamente con ella en Islandia. La paradoja sugiere una ausencia de vida. Restándole plenitud y consistencia al presente, el hombre añora lo que no es capaz de vivir. Los instantes imaginados y prefigurados tienen más consistencia que los instantes realmente vividos. La situación planteada por Borges no presenta el regreso imposible, ni temporal (hacia el pasado) ni espacial (hacia un lugar querido). El poeta transforma la nostalgia, tachando su elemento clave que es el retorno, y muestra la evidencia de la distancia insalvable entre el deseo y su efectivo cumplimiento, entre un proyecto y su realización⁴.

Pleitez retoma de Borges esta concepción de la nostalgia como escisión entre el deseo y la experiencia, asumida como vacío, conjugando el dolor del pasado con el abismo del presente. Pero la poesía de la autora salvadoreña se desarrolla a un nivel más fenomenológico, hay una contingencia secreta y dolida que subyace a esta imposibilidad de vivir con plenitud. No se trata de una condición metahistórica, sino de una condición relacionada a una vivencia, a una pérdida, y por eso fuente de dolor. Por este motivo, en los versos hay una intensa carga vivencial, mientras la anécdota queda en suspenso: diferida, apartada, evocada. El estilo es concentrado, aglutina imágenes sustanciales en versos tajantes y escuetos. Los poemas de *Nostalgia del presente* (2014) nacen de la necesidad de reaccionar a experiencias que siguen afectando dolorosamente a la poeta, alejándola del presente y de sí misma. La negatividad de lo vivido, que hasta cierto punto parecía inapropiable, el dolor de una experiencia que parecía exceder la capacidad de asumirla, finalmente dejan salir unos versos. Ahora puede nombrarse la pena, aunque sea de manera oblicua.

4 Es una versión del tema imperecedero del enfrentamiento entre la realidad y el deseo, que también recurre la obra de Olga Orozco. El poema titulado justamente “La realidad y el deseo” (en *Mutaciones de la realidad*, 1976) termina así: “La realidad, sí, la realidad:/un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo”. Se insiste sobre la figura de la poeta argentina porque influyó mucho en la formación literaria de Tania Pleitez.



En estos versos, el presente y el pasado más que confrontarse se desdibujan, a partir del cruce aparentemente paradójico entre presencia y ausencia. La poesía de Pleitez expresa la pena por lo vivido, pero también la ansiedad para la recomposición del ser, para el recobro de una herida. En “Sueñera”, el sujeto lírico, a la hora de dormirse con la ayuda de una pastilla, siente el “anhelo de haber sido feliz”, expresando su nostalgia del presente; asimismo, en el poema que lleva el mismo título del libro, el yo hablante y su padre comparten el espacio restringido de una pecera, añorando por la noche la inmensidad del océano. En contrapunto a la ausencia del presente, en “Réquiem” se describe la permanencia de un dolido paisaje del pasado:

El paisaje donde el árbol se hunde
los perros se suicidan
los pájaros explotan
y queda a solas el rumor de los neumáticos. (Pleitez, 2014, p. 38)

El paisaje recordado es lugar de la muerte y del desastre. La breve enumeración manifiesta el trastorno de la realidad, a través de elementos naturales (árbol, perros y pájaros) que cumplen actos enteramente innaturales. La pena que suscita el pasado está todavía presente, no ha sido sepultada, retomando los versos de Orozco. Por este motivo, hay un intenso dramatismo en la poesía de Pleitez y la metáfora, en su esconder para revelar, cobra mucha intensidad. Movidio por el deseo de recuperar la vida, por el anhelo de volver al mundo, el yo lírico tropieza en sus tentativas:

“Vuelta al mundo”

Distingo una piedra viva
una piedra que de lejos parece hermosa.
Desde la distancia me envía palabras y luz
pero cuando intento acercarme para amarla
se fragmenta, inerte, opaca;
y tropiezo. (Pleitez, 2014, p. 46)

La recuperación del pasado es llevada a cabo de manera encubierta e implícita y la fuerza operativa de las metáforas, siguiendo a Ricoeur (2001), produce el significado, todavía borroso, de la experiencia. Para volver al mundo, más que otorgar imágenes del pasado, la poeta describe el proceso duro y difícil de la rememoración. Suspende la referencia literal y en poemas como “La noche” crea sinestesias que abarcan todos los sentidos, eso es, todo el cuerpo involucrado en la percepción. El sujeto lírico emprende un descenso “sin destreza ni abrigo” en busca de su propia mirada entre “los escombros del miedo”. La encuentra “minúscula, /entre piedrecitas blancas y lisas”, pero la mirada se vuelve olor del abismo y en los labios del yo se apresura un grito de agua. Este poema comparte



con otros de *Nostalgia del presente* (2014) una negatividad inapropiable de la experiencia, que excede las facultades del sujeto de nombrarla y absorberla. De esta forma, la reconciliación con el pasado es un intento, es un proceso todavía inacabado: la poesía de Pleitez tantea, pero a la vez huye. Retomo las palabras de Zambrano en su *Filosofía y Poesía* (2006), la poesía es “huida y busca, requerimiento y espanto; un ir y volver, un llamar para rehuir” (p. 107). En los versos de Pleitez se realizan estos movimientos de ida y vuelta, hay una búsqueda incierta que a menudo se resuelve en un dolido escape, en este “llamar para rehuir” del que habla la filósofa española. Porque, como afirma Zambrano, el requerimiento se acompaña al espanto, al temor del abismo. En *Nostalgia del presente* (2014) las palabras se asoman de un largo silencio, para luego retirarse de nuevo. El proceso de incorporación de la experiencia no ha terminado todavía: la experiencia duele, sigue arrastrando un sufrimiento antiguo. El yo poético de “Somos árbol” puede afirmar que sus “hojas tiernas ya no niegan la pérdida”, pero su presencia opaca la visión del paisaje en putrefacción: es “la catarata del ojo y el vaho del espejo” (“Tóxica”).

La poesía de Pleitez rememora para “limpiar las escamas de la pérdida” (“Sondeo”), para recomponer la identidad y la intimidad de un yo poético que parece ensuciado y manchado. Muchos versos expresan esta necesidad de limpieza y de purificación, añorando un proceso de transformación de la experiencia vivida, tal vez catártico. El agua es el elemento que favorece esta transformación. Debido a su recurrencia, el agua, el árbol y la semilla, pueden considerarse sememas de dos isotopías: la permanencia y la regeneración, vinculadas por el rasgo inherente de la temporalidad. Tanto el árbol como el agua y la semilla implican, en su simbología, una temporalidad que incluye el pasado, mas se orienta hacia el futuro. El símbolo del agua tiene tres significados principales: fuente de vida, medio de purificación, centro de regeneración. Esta triple significación atraviesa los versos de *Nostalgia del presente* (2014). Los diferentes sememas de la vasta área semántica del agua (lluvia, océano, mar, olas, río) actualizan el rasgo de la transformación, de la posibilidad de un cambio: “el aire cargado de agua me hace niña” (“Reflexiones tropicales”). La mutación, como mencioné anteriormente, requiere una previa purificación. En “Sentimiento oceánico” en el silencio y al lado del mar, se purifica la falda carcomida por el salitre; en cambio, en “Historia de amor” aparece un jaguar limpiando del lodo el cuerpo del yo lírico. El jaguar de estos versos es el tú lírico, al cual se dirigen muchos textos de la colección. Ese “tú” que es ciervo, león, jaguar, es distante, fuente de incertidumbre y motivo de soledad. El yo lírico lo busca y lo rechaza en “Despedida”:

Porque no reconoces ternura,
porque no sabes hilar lo invisible. (Pleitez, 2014, p. 45)



Las recurrentes presencias de animales son imágenes traspuestas de lo que las palabras no pueden restituir a través de la nominación. En lo que atañe a la segunda isotopía encontrada en *Nostalgia del presente* (2014), Pleitez no recoge tanto el significado del árbol como comunicación entre los tres niveles cósmicos, ni alude a su capacidad de regenerarse, más bien se refiere al significado del árbol como pilar, más aun, de *axis mundi*. El árbol es lo cíclico progresivo, como afirma Durand (2004), es crecimiento⁵, pero en la permanencia y estabilidad de las raíces. Considerando el dinamismo organizador del que habla Durand, propongo que la poeta considera el árbol en su función protectora, garantizada por su firmeza, su estabilidad, es decir, su permanencia. Por lo general, esta interpretación del símbolo del árbol no es frecuente, pero sí lo es en las representaciones de las antiguas civilizaciones mesoamericanas⁶. La isotopía de la permanencia actualizada por el árbol se encuentra en muchos poemas de *Nostalgia del presente* (2014): “aquella niña que asesiné y yo somos árbol” (“Somos árbol”). El árbol es sabiduría y estabilidad: “Será que al fin escucha al árbol que le dice sí?” (“Renacer”). A menudo se alude a la pérdida de dicha estabilidad, como en el verso: “Perdí a mi último árbol” (“Árbol”). Mi interpretación es corroborada por el poema siguiente:

“La misma y la otra”

Sigo siendo la niña
refugiada en el trópico, en aquella rama del árbol.
Sigo siendo la niña que también maté
porque de aquel árbol no queda nada. (Pleitez, 2014, p. 10)

Al desaparecer violento de la infancia y del árbol/punto de referencia, solo quedan las semillas. Tal vez este es el símbolo más fuerte de todo el libro. Las semillas son los fragmentos del pasado, el resto, lo que queda del desastre. La semilla encierra el dolor que, quien habla, envía al tú lírico a través de una bandada de pájaros (“El mensaje”), pero más que todo es la vida en potencia que se mueve “en tierra rosada y nueva” (“El día”), el germen. Otra vez el tiempo desdoblado entre el pasado y el futuro: la semilla contiene al árbol del que nació, y al árbol que de ella brotará. De este modo, la semilla reafirma la dimensión auroral de la poesía de Pleitez y se conexiona a la mutación/creación que implica el agua. Este cambio anhelado por la poeta se manifiesta ejemplarmente en los últimos versos del poema “Renacer”, que presenta las tres isotopías (el agua es aludida por la sed):

¿Será que regresa la niña?

5 Para Bachelard (1980) el árbol es una imagen ascensional.

6 Para las antiguas civilizaciones maya y azteca el árbol es el *axis mundi*, es fuente de vida, de protección y de estabilidad. Baste pensar en la centralidad de la ceiba, *yaxché*, en la cosmovisión maya. Miller, M. y Taude, K. (1993) afirman que “at the time of yhe conquest, the Yucatec Maya believed that the ceiba tree shadesthe divine Paradise offering refuge to those fortunate enough to ascend there” (p. 57).



¿Será que al fin escucha al árbol que le dice sí?
Que ella recoge semillas desterradas
y ha estado demasiado tiempo con sed,
siempre su sed. (Pleitez, 2014, p. 47)

El regreso de la niña es metáfora de la purificación y del renacimiento del autoexilio, su vuelta es el escape de la nostalgia del presente.

El acto de recoger las semillas es necesario para que la pena se convierta en experiencia y la poeta pueda hablar con una voz adulta, capaz de dialogar sin rencor. La última sesión del poemario, “Reflexiones tropicales”, es justamente un diálogo entre una mujer y una niña. Su colocación no es casual: es el último poema de la colección, el que viene después de tantos “llamar para rehuir”. El horror evocado pero innominado sigue, la angustia sigue; pero con respecto a los poemas hasta ahora examinados, el yo lírico no se rinde al dolor, sino lo convierte en algo nuevo. Ahora, sepultada la pena hasta la empuñadura, las palabras pueden salir sin odio. Hay un acontecimiento real que permitió esta elaboración de la pena: la poesía se refiere a un hecho ocurrido en El Salvador el 13 de agosto de 2010. Marlene Alejandra Galdámez, una niña de seis años, fue violada y asesinada; una semana después, su cabeza fue encontrada en un pozo. Quizás Pleitez reconoció en aquella niña su misma vulnerabilidad. Este reconocimiento es el presupuesto de la condivisione, es la posibilidad de establecer un vínculo con la víctima. La percepción y el reconocimiento de la vulnerabilidad no determinan solamente una conexión emotiva sino, siguiendo a Butler (2006), permiten un encuentro ético. Este doble resultado es el fundamento de “Reflexiones tropicales”. El poema es integrado por trece partes que alternan la voz de la niña y la voz de la mujer, excepto la última que une a las dos voces. Pleitez utiliza diferentes figuras de repetición (anáforas, paralelismos) para instituir una correspondencia entre las dos. La niña cae en un pozo sin fondo, la mujer cae en un charco sucio que es la bilis de un hombre violento. Las dos se buscan, se llaman, “acércate a mi lecho de arena/irrigalo, dice la niña”. Y la mujer acude, la recoge, porque se hizo hoja para ampararla:

Tú vibras en la hoja
Y yo te miro.
Y soy la hoja (Pleitez, 2014, p. 51)

Sin embargo, las emociones quedan fuera del poema. Rabia y ternura son los antecedentes silenciados. El poema traza las reflexiones surgidas del encuentro con la niña, casi con frialdad. Hay una distancia nueva, que concede hasta cierta ironía: la Osa Mayor se ríe de las consideraciones demasiado trilladas de la mujer. Ahora la mujer se descubre fuerte, capaz de cerrar la puerta de su casa e irse por otro camino. Las dos se van “entre latidos de piedra”. A través de la niña, mejor



dicho, con la niña, la mujer descubre las semillas de su cuerpo, entiende que puede volver a ser fruta de trópico⁷. Entre las dos hay una correspondencia secreta, pertenecen a la misma constelación tropical. El diálogo termina con las dos voces unidas: más allá de la muerte, ellas son piedras lisas, ovaladas por el río o el mar; son música y pertenecen al agua, principio de transformación. Mujer y niña son un “espíritu melodioso e imperfecto” que se atreve a desafinar el canto de la “higiénica maldad”. En este canto a dos voces, no es posible encontrar el significado del horror ocurrido y repetido. Sin embargo, la poesía se vuelve el espacio de la recuperación.

Volvamos un rato al paratexto. En la portada de *Nostalgia del presente* (2014) está la imagen de una mujer desnuda, de espaldas, quizás rendida.

Figura 1. Thelma Seguí, *Fire painting. Reflexiones tropicales*.



Fuente: <http://thelmasegui.blogspot.it/p/tintaink.html>

Es un diseño de la artista mexicana Thelma Seguí, que tradujo en imágenes pintadas con el fuego los versos de “Reflexiones tropicales”⁸. Así que el poemario muestra simbólicamente su recorrido de la experiencia vivida: la mujer encogida de la portada – a la elaboración del dolor – la mujer “de pie” del último poema.

⁷ La fruta es aquí, como en todo el poemario, el erotismo negado adrede.

⁸ Thelma Seguí, Tania Pleitez y la diseñadora Rosa Lladó publicaron en 2014 un librito/plaquette con los poemas de “Reflexiones tropicales” en edición bilingüe (traducción de Jessica Rainey). *Reflexiones tropicales*. 2014. Barcelona: Proyecto Razones Poéticas.

Para el último fragmento de *Reflexiones tropicales*, Segui diseña una mujer y una niña de espaldas, caminando de la mano:

Figura 2. Thelma Segui, *Fire painting*. *Reflexiones tropicales*.



Fuente: <http://thelmasegui.blogspot.it/p/tintaink.html>

La última definición de la poesía que Zambrano otorga en *Filosofía y poesía* (2006) glosa de modo cabal este comentario sobre “Reflexiones tropicales”: la poesía es “una angustia sin límites y un amor extendido” (p. 108).

Preguerra: la memoria compartida

La portada de *Preguerra* (2017) es amarilla y sin imágenes, pero en la primera página está la reproducción de una pintura de la artista salvadoreña Mayra Barraza. Proviene de la serie *Cenit*, retratos de mujeres tomados de las portadas de la revista “Vogue” a partir de los años sesenta. El retrato que aparece en *Preguerra* (2017) se refiere a una portada del 1969, fecha de nacimiento de Pleitez. La opacidad de los colores aleja la figura y unas pinceladas de blanco desdibujan los

rasgos, pero no los ojos negros y maquillados de la mujer, que miran desde una distancia nublada. En la frente de la mujer, pasa la constelación de la Osa Mayor, toda en negro, enmarcada en tratos blancos que sugieren la idea del movimiento. En el apartado XII de *Reflexiones tropicales*, la mujer dice a la niña:

Imagen de ti fragmentada
añicos
vaho
hasta que descubrí que te llevo en mi constelación tropical. (Pleitez, 2017, p. 56)

La imagen de la constelación enlaza la primera y la segunda obra de Pleitez. Pero en *Preguerra* (2017) el yo lírico desamparado e inquieto de *Nostalgia del presente* (2014) es remplazado por una voz más ponderada y reflexiva, que habla desde una distancia que es temporal, espacial y, sobre todo, emocional. Su mirada sobre el pasado alcanza aquí una lucidez y un discernimiento antes inviables. Pleitez define con cierta exactitud su paisaje del dolor. Los poemas se refieren a El Salvador en los años setenta, una década marcada por un fuerte conflicto político, relacionado a una desigualdad económica y a una injusticia social aterradoras. La falta de representatividad política y la represión violenta de cualquier tipo de oposición, fortalecen la opción por un cambio revolucionario del país, llevada a cabo por las organizaciones guerrilleras. La guerra empieza tan solo en 1980, pero durante los setenta el país ya vive una fuerte crisis acompañada por eventos dramáticos y matanzas realizadas por las fuerzas armadas y los paramilitares. Pleitez recién empezaba la escuela primaria cuando ocurrió la masacre de los estudiantes en San Salvador, en 1975. Posiblemente vio muchas manifestaciones y protestas, escuchó comentarios a media voz de sus familiares, vio los títulos dramáticos y las fotos espeluznantes en las primeras páginas de los periódicos. Es decir, percibió la angustia por la inminencia de una catástrofe inexplicable. La preguerra es este momento de aceleración de los eventos violentos que precede el estallido del conflicto verdadero, una suerte de preparación a la guerra declarada: “se acerca la guerra hirviente y viscosa” (“El miedo y lo minúsculo”).

Preguerra (2017) incluye 11 poemas, numerados y con títulos. A lo largo de la colección, a menudo se repite la misma situación enunciativa: el yo lírico se dirige a un tú, con el apóstrofe repetido “pequeña”, que es la voz hablante cuando niña. También las deixis temporal y espacial son enunciadas con cierta claridad. El yo lírico habla desde una distancia espacial (desde el exilio de su país) y temporal (ya es mayor) a la niña que es su yo infantil en El Salvador. La voz hablante ya elaboró la pena, la ha escuchado, mirado, olido y ahora la lleva bien sepultada en su corazón, como dice Orozco. Por lo tanto, puede reconstruir el estado de ánimo de la niña en la preguerra con un tono dolido pero sosegado. En ningún momento



la infancia recobra la consabida imagen de lugar de la plenitud o de la entrevisión de la felicidad, por el contrario, la niñez sigue siendo el lugar de la pérdida, pero ahora distanciada. Si en *Nostalgia del presente* (2014) la poesía se fundamenta en la búsqueda de la palabra que nombre lo innombrable, de la metáfora que diga el miedo y la vergüenza, en *Preguerra* (2017) se realiza la lúcida recomposición de la horrorosa incertidumbre de la infancia. De la rememoración a la memoria. Debido a este giro, en su segundo libro, Pleitez usa menos el estilo nominal que caracteriza *Nostalgia del presente* (2014), más un estilo verbal: se subsiguen circunstancias, sucesos, hay un movimiento seguido. De todo este alboroto, la niña solo tiene una intuición animal:

“Pesquisa”
Animal. Olfateas la rotura.
Pequeña, estás en el umbral
y encuentras parpados donde había flores,
ojos donde había infancia. (Pleitez, 2017, p. 8)

La violencia despedaza la infancia. Frente a esta devastación de su mundo infantil, la niña interroga a las personas mayores, pero las preguntas quedan sin respuestas. En muchos poemas se repite el adagio “calla te ordenan las voces” (“Golpe de silencio”), “calla, no preguntes” (“Pesquisa”). La imposición del silencio acrecienta la angustia. La niña pierde la voz, no encuentra los nombres de las cosas: “No podías nombrar lo que la inocencia se guarda para sí” (“El miedo y lo minúsculo”). Pero ahora, años después, el yo adulto puede recoger la pena de la “pequeña en el umbral” porque aprendió a agarrarse de la vida, como se lee en “Exilio”:

Mira, pequeña, ya puedo suspenderme con grotesca gracia. (Pleitez, 2017, p. 10)

El yo poético no puede restaurar la infancia apresurada y fragmentada, ni puede borrar los ojos de los muertos al lado del río. La única devolución posible es darle a la memoria una voz, que es la poesía. En esta poesía nueva, por fin las cosas cotidianas recuperan su consistencia, emergen de la angustia y se dejan nombrar: la casa, el periódico, las tazas, los manteles y los vasos. El paso de la rememoración a la memoria es marcado justamente por la presencia de estos objetos asociados a lugares determinados: hay cosas, hay acontecimientos que “tuvieron lugar” (Ricoeur, 2000, p. 62-63). En *Nostalgia del presente* (2014) Pleitez exhibe una dimensión afectiva y apenada del esfuerzo de la rememoración, que se conecta de manera dramática con el esfuerzo de nombrar el pasado. En este intento de reanudación, el paisaje es incierto e indefinido. Por lo contrario, en *Preguerra* (2017) el recuerdo se sitúa en un espacio, que se enlaza implícitamente a una datación: es la memoria, evocación emotiva pero llana del pasado.



A través de la dimensión afectiva y emocional de la memoria, la poesía se convierte en un espacio que es sí de conciliación, pero a partir de la cognición del dolor. Las dos edades, infancia y adultez del yo poético, se unen en la misma casa, aunque esta sea “la esfera abatida por la preguerra” (“Tu casa es mi casa”); se juntan en el mismo cuerpo, aunque insomne por los ojos de los muertos “pegados a la noche” (“Filosofía prístina”). Pleitez lleva a cabo la recuperación de la memoria sin concesiones. En “El abrazo de Gaia”, el último poema del libro, el yo poético conoce sus heridas, las percibe en su cuerpo:

Soy almendro fúnebre. De mis poros salen manos.
Flores-pólvora flores-ojos flores-vísceras
Albergo un lamento. Mis piernas son troncos talados.
Mis brazos, ramas heridas.
Mi pecho, un valle quemado. (Pleitez, 2017, p. 28)

Sin embargo, le queda intacta la voz, que es “brizna”. Con esta voz se une al canto de una descolorida Gaia que pone “en movimiento bocas que pronuncian vida”. Las dos, juntas, son “tumba vital”, son la aurora. La memoria de íntima se vuelve compartida. Finalmente, la infancia hecha pedazos, historia individual, coincide con El Salvador en ruinas, historia colectiva. Así, *Preguerra* (2017) marca el paso de la autoasignación del pasado, recordado en primera persona y vivido en la propia carne, a la atribución múltiple, en los términos utilizados por Ricoeur (2003). En los últimos versos del poema que cierra la colección, la poeta retoma las figuras del agua y de la semilla, como lugar de la mutación y de la creación poética, y declara:

Descubro ejes circulares engarzados por una boca,
la boca de un grano, un grano acuoso:
es la gota que sin desprenderse de lago se sabe gota. (Pleitez, 2017, p. 28)

La poeta se descubre parte inseparable de las ruinas históricas y anímicas de su país. Reanudándose a la historia de su país, la poética del recuerdo cumple un giro sucesivo: la memoria se vuelve recuerdo “activo, a la vez inteligible y soportable” (Ricoeur, 2003, p. 11, traducción mía). Cuando la memoria del yo lírico se entreteje con el pasado de otros, finalmente se reconoce “gota”, gota incesante.

Referencias bibliográficas:

- Bachelard, G. (1980). *El Aire y los Sueños*. México: Fondo de cultura económica.
Borges, J.L. (1981). *La cifra*. Buenos Aires: Emecé.
Butler, J. (2006). *Vidas precarias*, Buenos Aires: Paidós.



- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de cultura económica.
- Miller, M. y Taude, K. (1993). *The gods and the symbols of Ancient Mexico and the Maya*. London, England: Thames and Hudson.
- Orozco, O. (2012). *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Pleitez Vela, T. (2014). *Nostalgia del presente*. San Salvador: Índole.
- Pleitez Vela, T. (2014). *Reflexiones tropicales*. Barcelona: Proyecto Razones Poéticas.
- Pleitez Vela, T. (2017). *Preguerra*. San Salvador: Kalina.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia el olvido*. México: Fondo de cultura económica.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria dopo la storia*. Recuperado de http://www.filosofia.it/archivio/images/download/argomenti/Ricoeur_Memoria_dopo_la_storia.pdf
- Segui, T. *Fire painting*. Recuperado de <http://thelmasegui.blogspot.it/p/tintaink.html>
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de cultura económica.





**María Teresa
Garzón Martínez**

*Centro de Estudios
Superiores de México y
Centroamérica
Universidad de
Ciencias y Artes de
Chiapas
México*

Defender Fantasía: Hacia un modelo de crítica cultural feminista

Resumen:

El presente artículo tiene el objetivo de reflexionar sobre los elementos que pueden constituir un modelo de crítica cultural feminista, pensado desde la intersección entre el campo de los estudios feministas y los estudios culturales críticos, con el ánimo de abonar a la discusión sobre el “giro cultural” del feminismo en Latinoamérica. Para ello, se visitan textos clásicos de los citados campos para dar un sentido histórico y epistemológico a la propuesta y se apuesta narrativa y políticamente por un ejercicio de “fabulación”, en el cual se hace una metáfora de lo que significa “hacer trabajar la cultura”, desde posicionamientos feministas, por medio de la novela *La historia sin fin* (1979), de Michael Ende, argumentando que la defensa de Fantasía equivale a dotarnos de otros marcos de inteligibilidad, de otros paradigmas de pensamiento y acción, que aborden de frente la pregunta por el poder y se comprometan con proyectos de transformación social, en contextos específicos.

Palabras clave: Crítica cultural, Feminismo, Estudios Culturales, Latinoamérica

Abstract:

The present article aims to reflect on the elements that can constitute a model of feminist cultural criticism, thought from the intersection between the field of feminist studies and critical cultural studies, with the aim of supporting the discussion about the “turnaround cultural” of feminism in Latin America. For this, classical texts of the aforementioned fields are visited to give a historical and epistemological meaning to the proposal and a narrative and political commitment is made by an exercise of “fabulation”, in which a metaphor is made of what it means to “make the culture”, from feminist positions, through the novel *The Endless History* (1979), by Michael Ende, arguing that

the defense of Fantasía is equivalent to providing us with other frames of intelligibility, of other paradigms of thought and action, that address the question of power and commit to projects of social transformation, in specific contexts.

Keywords: Cultural Criticism, Feminism, Cultural Studies, Latin America

La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotras mismas y a otras de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar a ese otro lugar.

–Judith Butler–

–Exacto– dijo el fuego fatuo–. Tengo un mensaje muy importante que transmitirle.

–¿Qué mensaje? – rechinó el comerrocas.

–Bueno... –El fuego fatuo cambió el peso de su cuerpo de una pierna a otra–, es un mensaje secreto.

–Los tres tenemos la misma misión que tú... ¡Huyhuy! – respondió Vúschvulus, el silfo nocturno–. Estamos entre colegas.

–Es posible que incluso llevemos el mismo mensaje –opinó Úckuck, el diminutense.

–¡Siéntate y cuéntanos! –rechinó Pyernrajzark.

El fuego fatuo se instaló en el sitio libre.

–Mi patria –comenzó a decir después de reflexionar por un momento– se encuentra un poco lejos de aquí... No sé si alguno de los presentes la conoce. Se llama Podrepantano.

[...]

–En Podrepantano, nuestro país –siguió diciendo entrecortadamente el fuego fatuo– ha ocurrido algo... algo incomprendible... Es decir, está ocurriendo aún... Es difícil describirlo... empezó por, es decir... Bueno, al este de nuestro país hay un lago... o, mejor dicho, había... llamado Cálidocaldo. Y todo empezó porque, un día, el lago de Cálidocaldo no estaba ya ahí... simplemente había desaparecido, ¿comprendéis?

–¿Quiere usted decir –preguntó Úckuck– que se secó?

–No –repuso el fuego fatuo–, en tal caso habría ahora ahí un lago seco. Pero no es así. Donde estaba el lago no hay nada... simplemente nada, ¿comprendéis? (Ende, 2010: p. 30).

La anterior escena se desarrolla hace exactamente treinta y nueve años, en el Bosque de Haule, reino de Fantasía. Fantasía es el reino “imaginario” que construyó Michael Ende (1929-1995), escritor de ficción infantil de nacionalidad alemana y que consagró en su famosa novela: *La historia sin fin*, publicada en 1979 y llevada al cine, en 1984, bajo la dirección de Wolfgang Petersen, con la coproducción entre Alemania Occidental y los Estados Unidos. *La historia sin fin* (1979) no es



una fábula sencilla. No obstante, a grandes rasgos, narra la historia del niño Bastián Baltasar Bux quien, en un intento por escapar de otros niños que le acosan, entra en una librería y termina “robando” un libro cuya lectura lo lleva a vivir la aventura que implica salvar al reino de Fantasía de la Nada, dándole un nuevo nombre a la Emperatriz Infantil, para que no sea olvidada por los humanos. Junto a Atreyu, Falkor, el fuego fatuo y otros personajes fantásticos, Bastián aprende que lo humano está unido a Fantasía a tal punto que Fantasía es constituyente de lo humano y que, si Fantasía perece, entonces, ya no habrá esperanzas ni para mundos pasados, ni para mundos presentes, ni para mundos cuyo futuro “ya fue”, ni para mundos donde caben muchos mundos.

Fantasía no tiene límites, ni principio ni final ni una única versión, pues está hecha de los sueños, ilusiones, deseos, creatividades, esperanzas humanas y, sobre todo, de la posibilidad de romper los límites de nuestras existencias, luchar por lo “posible” y apostar por lugares del hacer, el pensar y el vivir que tal vez aún no conocemos, pero sí intuimos y soñamos familiares. En efecto, como asegura Butler (2006):

La fantasía es parte de la articulación de lo posible; nos lleva más allá de lo que es meramente actual o presente hacia el reino de la posibilidad [...] La fantasía no es lo opuesto de la realidad; es lo que la realidad impide realizarse y, como resultado, es lo que define los límites de la realidad [...] La promesa crucial de la fantasía, donde y cuando existe, es retar los límites contingentes de lo que será y no será designado como realidad. (p. 51)

No obstante, tanto en el reino de Fantasía como en nuestras propias vidas, aquí y ahora, algo está acechando y matando. Se trata de la Nada. La Nada no posee definición –aunque se puede decir de ella que vivir su experiencia es como quedarse ciega de repente– pero sí tiene propósito: destruir, dejarnos desnudas de esperanza y despojarnos de nuestros sueños:

- Los humanos están perdiendo sus esperanzas y olvidando sus sueños. Así es como la Nada se vuelve más fuerte- dice Gmork.
- ¿Qué es la Nada? – Pregunta Atreyu.
- Es el vacío que queda, la desolación que destruye este mundo y mi encomienda es ayudar a la Nada.
- ¿Por qué? – insiste Atreyu.
- Porque el humano sin esperanzas es fácil de controlar y aquél que tenga el control, tendrá el Poder. (Constantin y Wolfgang, 1984)

Barrett (2002), en su clásico artículo: “Las palabras y las cosas: el materialismo y el método en el análisis feminista contemporáneo” afirma, con justa razón, que el feminismo se vende mejor como una novela, a lo que yo agrego –situándonos en un mundo más contemporáneo– y como una serie de Netflix. Con ello, Barrett



(2002) apela a una sensibilidad más cultural en el análisis feminista tanto de las palabras como de las cosas, a través del cual podemos “novelar” entidades como la Democracia, el Estado, la Libertad en mayúscula y, claro, el mismo feminismo en minúscula. Sin embargo, el ejercicio de novelar, de hacer relatos, de contar cuentos de aquello que antes eran realidades estructurales y luego, desde una visión más posmoderna, grandes metarrelatos –continúa Barrett (2002)– no significa plantear

una cruda antítesis entre política y ficción, sino señalar lo útil que a muchos les ha parecido usar algo que han hecho ficción metafóricamente como instrumento crítico para desentrañar las pretensiones objetivistas de cosas como la racionalidad, la Ilustración e incluso el mismo feminismo. (p. 217)

Entonces, inspirada por esta posibilidad que presenta Barrett (2002) para la imaginación teórica y la política feminista y porque, en últimas, yo me dedico a contar historias, es decir, soy una visitante asidua del reino de Fantasía, en esta ocasión quiero abordar el hacer del feminismo en conjunción con el campo de los estudios culturales críticos, con el ánimo de formular elementos para la construcción de un modelo de crítica cultural feminista. Así, a través de esa maravillosa historia creada por Ende, deseo usar su relato como metáfora de lo que significa “hacer trabajar la cultura”, desde posicionamientos feministas, capaces de dotarnos de otros marcos de inteligibilidad, de otros paradigmas de pensamiento y acción que aborden de frente la pregunta por el poder y se comprometan con proyectos de transformación social, en contextos específicos, donde nos *habilitemos* en la lucha por los significados y las corporalidades, materialidades y realidades que son consecuencia de ello (Castro-Gómez, 2011). Lo que implica, en últimas, apostar por la transformación del mundo con el mejor conocimiento y entendimiento posible, como propone Grossberg (2009), bajo la premisa de que, si los modelos culturales de crítica feminista también son una colección de textos, entonces –como dice el librero a Bastián– éstos son libros “no seguros” porque cuando los lees y los cierras nunca más volverás a ser la misma.

Entonces, aquí formulo un recorrido a través de textos clásicos en el debate, pues siempre es importante regresar a las “bases” cuando se hacen cartografías y memorias y se historizan los saberes, que presenta la siguiente organización. En el primer apartado, hablo de la crisis disciplinar de las ciencias sociales, en el siglo XX, para construir el marco de sentido en el cual emergen los estudios culturales y se da la institucionalización de los estudios de género, de mujeres y feministas en la academia occidental. En el segundo apartado, formulo enunciados tendientes a dar especificidad al proyecto de los estudios culturales críticos corriendo los riesgos que Grossberg (2009) anuncia para tal ejercicio. En el tercer apartado, intento dar cuenta de ciertos elementos básicos a la hora de definir un modelo de crítica cultural feminista,



desde Latinoamérica, que nos faculte en la lucha por el poder, sus significados y prácticas. Al final, en un *Post Scriptum* consigno unas últimas meditaciones.

¿Qué hay que hacer? Robar un libro

Sobre los estudios culturales, Grossberg (2009) afirma que son una forma diferente de hacer el trabajo intelectual y político, en donde se politiza la teoría y se teoriza la política, sin garantías de nada, pero con la convicción que desde allí se puede producir cierto tipo de conocimiento, entendimientos y *praxis* que, de otra manera, no podrían ser producidas a través de otras prácticas disciplinarias. Y aunque parte importante del campo de los estudios culturales es su falta de definición, Grossberg (2009) invita a asumir el riesgo que supone intentar definiciones porque, de otra manera:

Sin cierto sentido de la especificidad en los estudios culturales, no hay nada que evite que se conviertan en la última apropiación administrativa y en la marginación de la academia crítica o políticamente articulada. Lo más importante: sin tal sentido de especificidad, también se perdería con demasiada facilidad precisamente lo que ellos contribuyen en términos político-intelectuales, a medida que se convierten cada vez más en un significante casi vacío del estudio de la cultura, o del estudio de la política de la cultura, que los hace pasar de nuevo por estrategias de mercadeo. (p. 16)

En consecuencia, para abordar el desafío de Grossberg (2009) es importante primero situar el escenario de la crisis disciplinar de las ciencias sociales, en el siglo XX, pues dicho marco es el terreno en el cual no sólo emergen los estudios culturales, también es cuando los estudios de género, de mujeres y feministas, empiezan su proceso definitivo de institucionalización en la academia occidental. Después de 1945 tres procesos afectaron profundamente la estructura de las ciencias sociales, afirma la Comisión Gulbenkian, en el año 1995, dando cuenta de su análisis para la reestructuración de las ciencias sociales. En primer lugar, se ubica la nueva hegemonía geopolítica de los Estados Unidos lo cual lleva a formular, desde esta visión imperialista, cuáles son los problemas mundiales por enfrentar y cuáles las mejores formas de hacerlo. Lo cual siempre entra en tensión por un fenómeno que casi simultáneamente empieza a hacerse presente: la afirmación histórica de pueblos no “modernos”, considerados colonias, subalternos o subdesarrollados. En segundo lugar, se ubica la mayor expansión demográfica de la población en el mundo y el desarrollo de una capacidad productiva jamás conocida. En tercer lugar, se ubica el esparcimiento tanto cuantitativo como geográfico del sistema universitario en todo el mundo, en el cual se inscribe el “milagro” del crecimiento exponencial de los estudios de mujeres y género (Stimpson, 2005).



No obstante, en este escenario, las ciencias sociales empiezan a sufrir varias crisis, no sólo porque las líneas divisorias que las caracterizaban hasta finales del siglo XIX parecen ya no ser operativas (el estudio del mundo moderno/civilizado –historia– y el estudio del mundo no moderno –antropología–), también porque en este nuevo universo tienen dificultades para argumentar su utilidad en el marco del Estado-Nación. En ese sentido, la crisis cardinal en este horizonte tiene que ver con el “fin de la modernidad”, pensada como el ocaso de una “configuración histórica del poder en el marco del sistema-mundo capitalista, que sin embargo ha tomado otras formas en tiempos de globalización, sin que ello implique la desaparición de ese mismo sistema-mundo” (Castro-Gómez, 2000, p. 88). En efecto, el intento de controlar la vida en su totalidad bajo el dominio del hombre sustentado en un tipo de conocimiento racional –científico y técnico– que tiene la capacidad de “descubrir” las leyes naturales –sociales– y hacerlas jugar a su favor parece ya no operar con la misma fuerza. Frente a ello, necesariamente las ciencias sociales y las humanidades se ven obligadas a hacer un

cambio de paradigma que les permitiera ajustarse a las exigencias sistémicas del capital global [bajo una estrategia de legitimización diferente]: ya no se trata de metarrelatos que muestran al sistema, proyectándolo ideológicamente en un macrosujeto epistemológico, histórico y moral, sino de microrelatos que lo dejan por fuera de la representación, es decir, que lo invisibilizan. (Castro-Gómez, 2000, p. 94)

En este punto, la promesa que hace Bastián a su padre sobre no tener más fantasías y cumplir con sus obligaciones en la escuela irremediablemente se rompe, pues el niño ya intuye que hay un mundo que también murió con la muerte de su madre y que, si va a sobrevivir, a ser fuerte y enfrentarse a sus acosadores, deberá echar mano de Fantasía. Por ello, Bastián decide leer *La historia sin fin* (1979) en el ático de la escuela, y no en otra parte, porque es la manera en que Fantasía irrumpe en la sacralidad de un espacio ya echado a perder. Y es en este lugar, desde el ático de la loca, entre salvajes y pacientes (Stimpson, 2005), donde se alzan las manos de las feministas disidentes para intervenir en el debate afirmando, sobre todo, que lo “universal” de este nosotros de las ciencias sociales apela sólo a un grupo mínimo de la humanidad: hombres blancos, ubicados en el Norte Global, quienes dominan el ámbito del conocimiento porque también dominan el ámbito de la economía, la política, el gobierno y tienen en su poder el monopolio de la violencia y la guerra.

Estas críticas feministas a la producción de conocimiento se articulan a un “movimiento de ideas”, como lo llama Barrett (2002), impulsado por el posestructuralismo, la posmodernidad, el “giro lingüístico” y las teorías post y descoloniales, el cual diezma varias de las ideas eje de las disciplinas sociales: el materialismo



como la doctrina que considera que la conciencia depende de la “materia”; el supuesto general que dice que las relaciones económicas son dominantes; la doctrina del racionalismo; el concepto cartesiano de sujeto humano, el universalismo teórico; la modernización/modernidad como fin último de la existencia humana y la conciencia de que, al final, todo ello se articula en dispositivos de representación y encarnación, que nos vienen del siglo XVI y que hallan en el registro de lo escrito su sustento material, cuyo fin último es la “invención del otro” (Castro-Gómez, 2000).

Con ello, este “movimiento de ideas”, con los estudios feministas a la vanguardia, bombardean las bases del conocimiento parroquial que habíamos heredado al tiempo que deconstruyen los cimientos de las ciencias sociales modernas y coloniales. Al hacerlo:

Los estudios de mujeres refutan el carácter predominante del conocimiento: su *ethos*, sus instituciones y sus paradigmas. Todo desafío a un paradigma dominante entraña dos actividades que se refuerzan mutuamente. La primera desmitifica el paradigma; la segunda muestra cuánto de la realidad que el paradigma había prometido explicar yace fuera de sus fronteras. [...] A mediados y fines del siglo XX, en Estados Unidos, el desafío a las estructuras del conocimiento ha significado sospechar de casi todo: del conductismo tradicional y del psicoanálisis, del marxismo y el funcionalismo, de un humanismo que subsume a todos bajo la rúbrica universal de un “él” blanco y macho, y de las pretensiones de objetividad de la mirada de ese “él” blanco y macho. (Stimpson, 2005, p. 303)

Y aunque estas críticas sobre qué son y cómo funcionan las ciencias sociales pueden venir de Herder, Rousseau, Marx y Weber, nosotras reclamamos una genealogía diferente, encarnada en la voz de Sojourner Truth cuando interroga, en 1851: “¿A caso no soy una mujer?” La cual es una pregunta no sólo por lo universal del feminismo, también por los modos de funcionar, dispositivos de producción de conocimientos y efectos de la consolidación del imperialismo europeo en ultramar. En consecuencia, asegura Richard (2009), es necesario ocupar lugares de saber/poder desde el feminismo para romper los marcos teóricos y desobedecer los protocolos del disciplinamiento académico, dentro y fuera de la academia. Y sí, son

estas prácticas críticas del feminismo las primeras en haber desbordado los archivos y las bibliotecas del conocimiento a salvo, rompiendo así con el principio de ‘no interferencia’ que, según Edward Said, aísla el saber universitario de lo que él llama ‘la resistencia y heterogeneidad de la sociedad civil’. (Richard, 2009, p.78)



Ahora bien, parafraseando a Castro-Gómez (2002), una vez los Estados-Nación dejan de ser los “espacios de concentración” de la hegemonía política y cultural, pues el mundo se “globaliza”, y las industrias culturales se convierten en una principal “fuerza de producción del capitalismo contemporáneo”, la cultura empieza a importar, ya no como valores, costumbres y normas ligadas a un grupo o tradición particular, sino como un repertorio de símbolos y signos que son constitutivos, en su faceta discursiva, de la realidad, dando cuenta de lo que la gente piensa, siente, desea e imagina. El estudio de esa nueva concepción de cultura se hizo práctica en los estudios culturales. En efecto, cuando los mismos aparecen en escena ponen sobre la mesa la importancia de la cultura para el estudio de los sistemas sociales, de la historia, de los estudios de “género”, los estudios post y descoloniales, entre otros. Ya la categoría cultura era usada, desde mucho tiempo atrás, por estudiosos de las humanidades y la antropología, pero no con una connotación radicalmente política. Ahora, se empieza a entender que las vidas de las personas están “articuladas por la cultura y con ella”, de maneras contradictorias, lo que obliga a describir, analizar e intervenir: “en las maneras como las prácticas culturales se producen, se insertan y funcionan en la vida cotidiana y las formaciones sociales, con el fin de reproducir, enfrentar y posiblemente transformar las estructuras de poder existentes” (Grossberg, 2009, p. 17). Así:

Los estudios culturales les han enseñado a las disciplinas que la construcción de los conceptos es inductiva y empieza con el análisis de lo local. De la antropología han tomado su mejor herencia, la mística del trabajo de campo, para mostrar que los modelos teóricos se construyen a partir de la inmersión del investigador en las prácticas de los actores concretos. Mientras que los paradigmas decimonónicos de las ciencias sociales establecían una contraposición entre lo próximo y lo objetivo (a mayor distancia mayor objetividad), los estudios culturales invierten la relación y privilegian el aspecto ético-práctico del conocimiento sobre su aspecto puramente cognitivo. (Castro-Gómez, 2002, p. 176)

Ciertamente, como lo describe Richard (2009), el campo de reflexión contemporáneo en las ciencias sociales ha sido transformado radicalmente por el desplazamiento que se da de la “racionalidad objetiva de los procesos socioeconómicos y político sociales” hacia la dimensión de la cultura “de los regímenes de significación [cada una de las partes de Fantasía, cada una de sus criaturas] que comunican e interpretan la realidad por vías indirectas” (p.75; el agregado es mío). Dicho movimiento, además, ayuda a entablar puentes entre islotes del conocimiento antes separados y apostar a una visión de trabajo ahora de carácter transdisciplinar:

Ciertamente, los estudios culturales han contribuido a flexibilizar las rígidas fronteras disciplinarias que hicieron de nuestros departamentos de sociales y humanidades un puñado de “feudos epistemológicos” inconmensurables [...] Es en este sentido que el informe de la comisión Gulbenkian señala como los



estudios culturales han empezado a tender puentes entre los tres grandes islotes en que la modernidad había repartido el conocimiento científico. (Castro-Gómez, 2000, p. 95)

En consecuencia, el impacto que causó esta nueva visión de la cultura, con la conciencia y reivindicación de que el trabajo intelectual de los estudios culturales importa dentro y fuera de la academia, se hizo sentir en casi todas las disciplinas (Grossberg, 2009; Wallerstein, 2006). Ciertamente, el feminismo también se ve seducido por un “giro cultural” y, en ese sentido, las ciencias sociales pierden su decidida influencia en el campo de los estudios feministas, sin apartarse del todo, teniendo como resultado que la “estrella ascendente” (Barrett, 2002) ahora está en las humanidades, las artes y la filosofía. De esta manera, se genera un cambio de paradigma que, según Benhabid (1990), se mueve de la conciencia al lenguaje, de lo denotativo a lo connotativo y de la preposición al habla y el poder. Y aunque descubrir la pregunta propia de los estudios culturales es una tarea difícil –aunque tenemos claro que siempre la pregunta que impulsa es “¿qué hay que hacer?” (Morris, 2017)–, y más si proponemos una articulación con los estudios feministas, lo que es claro luego de una larga travesía –la travesía de Atreyu– es que cuando atendemos a la cultura como condición de posibilidad y decidimos robar un libro, para re-escribir los cuentos mal contados de ti, de mí y de la Emperatriz Infantil, es porque importan menos las relaciones de sentido y más las relaciones de poder, ya que en el lenguaje siempre es la guerra (Anzaldúa, 1998; Foucault, 1980; Grossberg, 2009; Meschonnic, 2015).

Fantasía

Los estudios culturales, al igual que los estudios feministas, indagan por el poder; es decir, su objeto de estudio son las relaciones de poder que se dan en contextos específicos, bajo condiciones que nosotras no elegimos, creyendo que esa indagación dará a las mujeres las capacidades para reactivar sus posibilidades de agencia y, en consecuencia, cambiar ese contexto y las relaciones de poder que les son inherentes (Grossberg, 2009). Así, quienes habitamos el reino de Fantasía, el ámbito discursivo de la existencia humana, estamos convencidas de que el poder –la Nada– tiene el efecto perverso para sí mismo de generar las condiciones de posibilidad para contestar ese poder y, bajo esa presuposición, generar esperanza en que el cambio histórico no sólo es necesario, sino posible. Un asunto que, de todas formas, no pierde actualidad y se presenta siempre sin agotarse. En efecto, el poder es múltiple, heterárquico y contradictorio, pero incapaz de totalizarse, por lo que siempre habrá grietas, puntos de fuga, *hackeos*... una ruta para llegar al oráculo del Sur. Por ello, Fantasía es el terreno privilegiado donde nos jugamos la sobrevivencia, la resistencia y el cambio, luchando siempre contra su cooptación mercantil, su banalización y su traducción en teorías “pop” (Morris, 2017).



Y esto se afirma con la modestia propia de quienes trabajamos desde la cultura y el feminismo, puesto que más allá de lograr un lugar de reconocimiento en la academia, un SNI¹ o la financiación estatal para un proyecto de investigación “sustantivo”, nosotras hemos decidido trabajar, con las manos desnudas, pues para nosotras, como para muchas mujeres hoy, no existe otra elección diferente a hacernos conscientes de que ya somos parte de *La historia sin fin*, porque si no te haces presente aquí y ahora, asumiendo tu responsabilidad como “sujeto de la historia”, lo que queda de nuestro mundo se ira y nosotras también.

Ahora bien, cómo comprender la cultura en los términos contemporáneos de los estudios culturales, en tanto que: “ningún aspecto de la vida humana (así como la vida humana en su totalidad vivida) podría separarse de las cuestiones y efectos de la cultura” (Grossberg, 2009, p. 24). O, como un día afirmara Hoggart (1957), cuando la cultura nos dota de conocimiento de la vida hecha cuerpo, nos dice qué se sentía estar vivo en cierta época y lugar. O, en palabras de Restrepo (2012), cuando el poder es cultura y la cultura es poder. En este punto debemos hacer un viraje y hablar de los estudios culturales como campo de producción de conocimiento y lo que éstos son y no son. Empecemos por lo segundo. Los estudios culturales proponen una re-definición de la cultura que, según lo constata Castro-Gómez (2002), tiene ciertas implicaciones. Primero, la cultura deja de ser propiedad de la antropología ya que, en el mundo actual, conservar la noción de cultura relacionada con usos y costumbres premodernos implica encerrarla en los límites del museo. Segundo, la cultura deja de ser el “reflejo” de las estructuras materiales de la sociedad, un epifenómeno de la economía, para transformarse en un elemento constitutivo del capitalismo actual y su sistema de producción de realidades. Tercero, la cultura deja de ser propiedad de los estudios humanísticos y de su “alta cultura”, dando cuenta de otras manifestaciones culturales antes tenidas como populares, masivas y, por lo mismo, concebidos como dispositivos exclusivos de dominación a través de los cuales la “audiencia” lo era por su condición de “idiotez”. Y aunque por medio de estas implicaciones pareciera que los estudios culturales estudian la cultura desde otras coordenadas, ello es falso puesto que, como lo explica Grossberg (2009), los estudios culturales no son:

- El estudio de la cultura, de la cultura popular, de las culturas nacionales, de la cultura de masas, de la cultura subalterna, aunque la cultura sea fundamental en su proyecto.

1 Hace referencia al Sistema Nacional de Investigadores, del Conacyt (El Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología), el cual tiene por objeto promover y fortalecer, a través de la evaluación, la calidad de la investigación científica y tecnológica, y la innovación que se produce en México, premiando con una beca económica a los investigadores que acceden a este reconocimiento. Para muchos investigadores en México, la beca representa acceder a un gran estatus en la labor científica, mientras que para muchas otras investigadoras sólo representa una ayuda económica frente a los bajos sueldos otorgados a la labor académica.



- El estudio de los textos y la textualidad, en consecuencia, no son la lectura del poder que se desprende de los textos o la lectura de la sociedad y la realidad como texto.
- La práctica de leer el mundo en un grano de arena.
- Una forma novedosa de acercarse al lenguaje y mucho menos son estudios de área.
- La teoría como metáfora para la inscripción del poder en los textos o en la vida social o una garantía de ello.

Entonces, ¿cuál puede ser la especificidad de los estudios culturales? Ésta es una cuestión siempre en debate, siempre en tracción, siempre en fuga. Lo que no quiere decir que cualquier práctica de producción de conocimiento relacionada con la cultura sean estudios culturales, puesto que la pluralidad no significa falta de criterio, en tanto lo que está en juego es la real pertinencia política, ontológica, metodológica y epistemológica de este proyecto (Restrepo, 2009). Así las cosas, es preciso, una vez más, retomar a Grossberg (2009), para decir que los estudios culturales:

Exploran las posibilidades históricas de transformación de las realidades vividas por las personas y las relaciones de poder en las que se construyen dichas realidades en cuanto reafirman la contribución vital, del trabajo intelectual a la imaginación y realización de tales posibilidades. Los estudios culturales se ocupan del papel de las prácticas culturales en la construcción de los contextos de la vida humana como configuraciones de poder, de cómo las relaciones de poder son estructuradas por las prácticas discursivas que constituyen el mundo vivido como humano. (p. 17)

Entonces, la novedad de este campo, afirma Castro-Gómez (2002), continúa dándose tanto en lo metodológico, como en lo epistemológico y en lo temático. Y se debe sumar en lo político. En lo metodológico, los estudios culturales superan la división entre lo objetivo y lo subjetivo, pensando que la cultura es aquel terreno que conecta tanto la estructura social como a los sujetos que la producen, la reproducen y la experimentan. En lo epistemológico, los estudios culturales rompen la enorme distancia que existía entre la producción de conocimiento y el llamado “sentido común”, puesto que ahora se conciben otras formas de producir conocimiento que no son “objeto” de investigación o de representación, sino *locus* con los cuales comunicarse, habitados por también sujetos políticos. En lo temático, la cultura de los estudios culturales –insisto– tiene que ver menos con los “artefactos culturales” en sí mismos y más con los procesos de producción, distribución y mediación de esos artefactos, siempre pensando todos estos movimientos en contextos de relaciones de poder, por lo que aquí la relación cultura-poder-política es un fundamento, no un punto ni de partida, ni de llegada. Por último, en lo político, es preciso afirmar



que los estudios culturales son, a la vez, una práctica intelectual y una vocación política (Restrepo, 2009). Ello nos lleva a comprender que los estudios culturales se entienden en su relación con el poder desde un pensamiento no reduccionista en donde:

La investigación no es entendida como la simple corroboración de angelicales formulaciones teóricas definidas de antemano, sino como la ardua y honesta labor de comprender la especificidad y densidad de lo concreto en un ejercicio que implica una necesaria conceptualización que no evita poner en cuestión los postulados teóricos desde los que se opera. Por tanto, siguiendo la feliz formulación de Stuart Hall, los estudios culturales se constituyen en un pensamiento sin garantías. (Restrepo, 2012, p. 4)

Dicho quehacer se instala en un horizonte crítico que implica un doble rasero, según lo explica Rodríguez (2017) cuando introduce la obra de Meaghan Morris:

Por una parte, explora la constelación política en la que se inscriben las prácticas culturales, es decir, el vínculo necesario y productivo entre cultura y política. Pero, al mismo tiempo, indaga sobre las propias prácticas y modos de hacer de este campo como elementos constituyentes de, y constituidos por, las relaciones entre el saber y el poder. Con lo primero, reivindica el interés de los estudios culturales por explorar los componentes culturales de la vida social en vínculo con las relaciones de poder, que provocan representaciones culturales entendidas como prácticas sociales en las que se tejen y tramitan conflictos, tensiones y resoluciones. Con respecto a lo segundo, reconoce la condición política que subyace a cualquier disciplina o campo del saber en cuanto a sus modos de hacer y significar. Morris nos recuerda que el proceso de producción y circulación del saber no puede sustraerse de los contextos y modos políticos que están en la base de su enunciación, por tanto, este proceso de producción de saber queda siempre imbricado en las circunstancias y relaciones entre cultura y política sobre las que busca indagar. (pp. 181-182)

No obstante, existe un pero:

Al igual que en el caso de Lyotard, el sistema-mundo permanece como ese gran objeto ausente de la representación que nos ofrecen los estudios culturales. Pareciera como si nombrar la “totalidad” se hubiese convertido en un tabú para las ciencias sociales y la filosofía contemporáneas, del mismo modo que para la religión judía constituía un pecado nombrar o representar a Dios. Los temas “permitidos” – y que ahora gozan de prestigio académico– son la fragmentación del sujeto, la hibridación de las formas de vida, la articulación de las diferencias, el desencanto frente a los metarrelatos. Si alguien utiliza categorías como “clase”, “periferia” o “sistema-mundo”, que pretenden abarcar heurísticamente una multiplicidad de situaciones particulares de género, etnia, raza, procedencia u orientación sexual, es calificado de “esencialista”, de actuar de forma “políticamente incorrecta”, o por lo menos de haber caído en la tentación



de los metarrelatos. Tales reproches no dejan de ser justificados en muchos casos, pero quizás exista una alternativa. (Castro-Gómez, 2000, p. 95)

Así las cosas, si es que existe esa alternativa, será necesario decir que los estudios culturales no se refieren a lo que la gente hace con un texto –como lo explica Hoggart (1957)– sino que, desde una práctica inter-antidisciplinaria, autorreflexiva, rigurosa, genealógica, modesta y riesgosa, hablan de qué relación tiene ese complejo universo para la vida, imaginativa y material, de aquellas quienes constituimos su audiencia, teniendo presente que esas “lectoras” están de por sí, como está quien investiga, constituidas y habilitadas por las prácticas y relaciones de poder –micro y macro– que estamos estudiando, las políticas de nuestro propio quehacer intelectual y las condiciones de posibilidad de nuestra existencia y de nuestro ejercicio de producción de conocimiento. Es aquí cuando nos damos cuenta de que el reino de Fantasía nos construye como lo que somos, lo que hacemos y lo que pensamos, pero también como aquello que queremos ser, hacer y pensar. Por eso es por lo que los estudios culturales, al decir de Restrepo (2012), nunca son sólo estudios, porque siempre son algo más, en tanto poseen una “voluntad política” de transformar el mundo, nuestros mundos, sin ignorar el hecho de que todo en estos mundos son producto de las relaciones de poder, históricas, situadas, contingentes, que configuran el contexto de la existencia, no como telón de fondo, sino como sus escenarios de existencia y cambio. A esto es a lo que se le llama contextualismo radical (Grossberg, 2009).

En lo particular, defino a los estudios culturales con una historia a propósito del reino de Fantasía. De un tiempo para acá pienso en Netflix y sigo con atención varias de sus series; en especial, aquellas que tienen como protagonistas mujeres policías, heroínas o asesinas. Busco en esa parcela de Fantasía un marco explicativo, ni simple ni reducido, pero sí discursivo, imaginario, que me permita narrar relatos de justicia feminista con una “voluntad de verdad”, pese al hecho de que siempre las cosas son más complicadas que eso y que las imágenes hablan más del fracaso que del triunfo. En este punto es evidente que, tanto en los estudios feministas como en los estudios culturales, no se pueden aislar del trabajo intelectual y político las propias pasiones, la biografía y la militancia (Grossberg, 2009). Recientemente, encontré una serie francesa titulada: “La Mantis”, del canal TF1, que narra la vida presente de Jeanne Dever, una asesina en serie que ha pasado 25 años en la cárcel y vuelve a renacer cuando un imitador entra en escena. El diario La Vanguardia ha calificado a Jeanne como una discípula de Hannibal Lecter o, mejor, su resurrección y augura futuro para la serie ya que *thrillers* de psicópatas tienen atractivo comercial. Pero Jeanne no es una sicópata, aunque la oficialidad de un diario la quiera patologizar-normalizar como tal. Si nos movemos de ese lugar, si nos hacemos conscientes de nuestros contextos, sus relaciones constitutivas y sus condiciones de posibilidad, pero en especial de nuestras esperanzas



y propios deseos, Jeanne es una mujer que hace justicia sin siquiera imaginarse, como no lo pudo imaginar Bastián, que siendo tan pequeña es tan importante. Esa es la resistencia de la mediación de un mensaje, pero más es el efecto de Fantasía y sus coordenadas en nuestros cuerpos, puesto que cuando podemos entrar a otros mundos que también son nuestros sabemos que no estamos solas.

Defender Fantasía: De la náusea al vómito

Richard (2009), da cuenta de cómo se da un giro “cultural” en la nueva crítica feminista, lo que supone poner en el corazón de los análisis esa dimensión que define como imaginaria, simbólica y figurada, cuya misión es dar sustento a los procesos y prácticas de simbolización y representación de las prácticas concretas en la vida humana. Dicho giro, como afirmé antes, lejos de adelgazar las luchas feministas en cuestiones vitales de la realidad material, nos dota de “una orientación vital para incidir en las luchas por la significación que acompañan las transformaciones de la realidad y sus sociedades” (Richard, 2009, p. 75), ya que entendemos que: “la realidad es una construcción estratégica para intervenir en situaciones situadas y cargadas de poder. [Por lo que las relaciones entre cultura y poder] son el escenario donde sucede la acción política” (Rodríguez, 2017, p. 182). En efecto, como bien lo expresa Grossberg (2009) a propósito de los estudios culturales, podemos decir que el giro cultural en el feminismo también: “está comprometido con la realidad de las relaciones que tienen efectos determinantes, pero se rehúsan a asumir que tales relaciones y efectos tengan que ser, necesariamente, lo que son” (p. 30). Y esto, sí o sí lo hacemos desde una ética fatal, como la llama Morris (2017), porque sabemos de la contingencia ética y política de la investigación, la condición situada de la persona cognoscente y de la política de la identificación y transferencia entre la investigadora y su “objeto” de estudio:

En una de las anécdotas de Baudrillard (una enunciativa *mise en abyme* de su teoría), ambientada vagamente en el contexto cortesano de una novela epistolar francesa de mediados del siglo XVIII, un hombre trata de seducir a una mujer. Ella le pregunta: “¿Qué parte de mí encuentras más seductora?” Él responde: “Tus ojos”. Al día siguiente, él recibe un sobre. En el interior, en lugar de la carta, se encuentra con un ojo ensangrentado. [...]El hombre es el seductor banal. Ella, la seductora fatal, le tiende una trampa con su pregunta mientras él se disponía a engañarla. En la lógica trivial del cortejo, él sólo puede responder “tus ojos”, en lugar de nombrar algún órgano más vital que ella no habría sido capaz de enviarle, partiendo de que los ojos son la ventana del alma. Baudrillard concluye que la literalidad de la mujer es fatal ante la figuración banal del hombre: ella pierde un ojo, pero él pierde la cara. Él jamás podrá volver a “echar un ojo” en otra mujer sin pensar, literalmente, en el ojo sangriento que sustituyó a la carta. Así que la resolución final del juego entre la banalidad y la fatalidad



de Baudrillard es la siguiente: una teoría banal asume, al igual que el seductor trivial, que el sujeto es más poderoso que el objeto. Una teoría fatal sabe, como la mujer, que el objeto es siempre peor que el sujeto (“*je ne suis pas belle, je suis pire...*”). (Morris, 2017, p. 193)

Entonces, podemos argumentar sin lugar a dudas que la “estrella ascendente”, en la academia feminista, se encuentra hoy en las articulaciones entre estudios feministas y estudios culturales la cual, definida por su relación con el poder, hace de la crítica feminista una crítica cultural en un doble sentido: como crítica de la cultura y como crítica desde la cultura, donde las realidades en sus naturalezas discursivas siempre son “más que eso” y “nunca del todo” (Richard, 2009). Claro, no estamos ante una cuestión nueva. Como varias colegas y yo hemos afirmado, en nuestro artículo: “Ninguna guerra en mi nombre. Feminismo y estudios culturales en Latinoamérica”:

La pregunta por el feminismo y los estudios culturales ha estado muy presente en los contextos anglosajones, ya que ciertas reivindicaciones del feminismo metropolitano fueron totalmente compatibles con las preguntas nodales de los *cultural studies* (McRobbie, 1994; Morris, 1990; Payne, 2000; Portugal, 2005). No pasa lo mismo en Latinoamérica. En consecuencia, vale la pena reflexionar una vez más sobre ¿cuál podría ser la relación entre mujeres, cultura y poder? ¿Para quiénes es significativa esa relación? ¿El llamado *giro cultural* de la lucha feminista puede aliarse con los estudios culturales? Si todo lo anterior es afirmativo, ¿qué tipo de conocimiento y prácticas se desprenden de la intersección entre estudios culturales y feminismo? Aún más: ¿cómo es representada, estudiada y analizada la relación entre feminismo y estudios culturales desde el propio feminismo y desde los mismos estudios culturales? Por último, y tal vez sea la pregunta fundamental: ¿nuestro feminismo “*crapped on the table of cultural studies*”, como un día lo afirmó Stuart Hall (1992) con referencia a la experiencia inglesa? (Garzón et. al., 2014, pp. 160-161)

No obstante, es preciso reconocer que los estudios culturales en Latinoamérica han sido históricamente alimentados por el trabajo de las mujeres quienes, siendo feministas o no, han contribuido de manera significativa; en especial, en lo que tiene que ver con el esfuerzo de abrir el campo más allá de la discusión sobre “identidad” y “diferencia” (Richard, 2009). Y porque los estudios culturales nacieron de un esfuerzo auténtico por dar voz, imagen, registro, memoria a las más crudas experiencias de raza, clase y género (Morris, 2017), es posible desprender de su conjunción con los estudios feministas un modelo –o varios– de crítica cultural que nos sean útiles, alegres y creativos, esperanzadores y determinados, y nos orienten en la responsabilidad de descubrir la “cura” para Fantasía, evitando el rayo devastador de las esfinges. A propósito, Richard (2009) ubica dos rasgos que pueden ayudarnos a definir, entonces, qué implicaría la articulación entre estudios culturales y feminismo en pro de la configuración de un modelo de crítica cultural feminista:



- 1) Son antidisciplinarios por definición, lo que quiere decir que, en la práctica, aspiran a lo transdisciplinar como esa apuesta de, en palabras de Foucault (1980), insurreccionar los saberes sometidos. Lo que exige de nosotras especializarnos realmente en una disciplina, en un marco teórico que no es otro que el de las teorías feministas, en una metodología para, luego, juntas poder romper los protocolos del hacer academia en Occidente, sin que ello implique que producir conocimiento riguroso, complejo, conjuntivo y reflexivo sea un imposible.
- 2) Se enmarcan en los usos del análisis del discurso más como estrategia política y menos como metodología a seguir. Es decir, el discurso aquí se concibe como praxis, como: “un campo conflictivo y político mediante el cual se pueden también destejer las maniobras ocultas de los signos que, supuestamente neutros, fingen que la razón abstracta del pensamiento universal es una razón superior, ya que es imparcial y desinteresada” (Amado, 2000, p. 76, citado por Garzón et.al., 2014, p. 162). De lo cual se desprenden dos consecuencias. La primera tiene que ver con el desmonte, desde una visión antiesencialista, de la categoría mujer como “signo”, es decir, como categoría de opresión y sus encarnaciones posibles en cuerpos materiales. La segunda tiene que ver con la conciencia de que, si no luchamos por el lenguaje, el discurso y sus significados, no vamos a lograr nuestros objetivos políticos como movimiento, puesto que las prácticas pueden cambiar, pero si no cambian sus significados no habrá transformación ninguna.

A esto, no obstante, se deben sumar otros rasgos posibles que son puestos en el debate por la vieja Morla, no como lo que deber ser un modelo cultural feminista, sino como lo que podría llegar a ser hilado desde campos de disputa y confrontación:

- Deberá ser producto de largas caminatas, como afirma Morris (2017) de su propia experiencia, ya que leer no es re-leer sino viajar.
- Deberá sumir que la realidad se construye y buena parte de esta construcción es discursiva y eso no hace menos material a la realidad. En efecto, esta premisa pone en primer plano la noción del lenguaje, el discurso, los significados, como prácticas que “sistemáticamente forman [haciendo posible] los objetos de los que hablan” (Barrett, 2002, p. 214; el agregado es mío).
- Deberá tener una metodología de la sospecha (Garzón et. al., 2014, p. 162).
- Debe partir del deseo y la “irritación”. Del deseo de lo que se quiere preguntar y no se ha podido o no se ha querido, de aquello con lo que sueñas y te quita el sueño, de las obsesiones, del cuerpo, de lo que te hace sonreír y llorar, de lo que te vuelve valiente y te reta el miedo porque, una vez más, en los estudios culturales –feministas o no– es imposible eludir tu biografía, la



rabia. Así, en tanto el conocimiento está situado en el propio contexto radical, éste debe responder a esa “relevancia visceral” de la que habla Restrepo (2012), siempre sabiendo que, en dicho esquema, “los deseos del vagabundo están colonizados igual que la peor de las pesadillas del colonizador” (Morris, 2012, p. 209).

- Deberá tener una vocación genealógica; es decir, preguntarse siempre por las condiciones de posibilidad de las prácticas, del yo y de la otra y de lo que no es.

Y esto se debe a que dichos encuentros fugaces con el otro también constituyen la sustancia del análisis, pues acordarse conlleva no solamente una poética del lamento, sino además la historia de lo que vamos dejando de lado implica un “forcejeo contra el olvido”. (Morris, 2017, p. 203)

- Deberá estudiar el fracaso de una manera, al decir de Grossberg (2009), decididamente anti-reduccionista. Ciertamente, la realidad tiene que ver tanto con el fracaso, la pérdida, la frustración y el miedo, como con visiones y posibilidades de triunfo por más pequeños que ellas sean. Estar preparadas para ello es aumentar nuestro umbral de dolor, lo cual nos obliga a ser humildes en nuestros proyectos de producción de conocimiento y militancias, a valorar críticamente nuestros privilegios como académicas y a aceptar que tal vez seamos incapaces de salvar a Artax, como metáfora de nuestra mejor amiga, de los pantanos mortales de la tristeza.
- Deberá ser experimental y creativo, pues no hemos llegado a este punto para escribir ensayos científicos en la tercera persona del singular del masculino y eso no es lo que merecemos. Aquí, en este mundo donde no existen inocentes sino diversos grados de responsabilidad, la idea del robo de los medios de producción discursiva y la figura de la *hacker* se hacen presentes, fuertemente presentes. Entonces, en tanto actividad también académica, debemos hacer visible que aquí se cruzan necesariamente las estratificaciones del mundo y sus poderes y las operaciones poéticas, creativas, disruptivas. Por lo tanto, nuestra autonomía en el mundo escolarizado “dependerá de una transformación de las relaciones sociales que sobre condicionan su relación con los textos” (Morris, 2017, p. 202).
- Deberán ser suicidas, ya que ese ejercicio de poner el cuerpo, de saberse parte del objeto de estudio y las relaciones de poder que lo constituyen, de descubrir las posibilidades de desarticulación y rearticulación del poder, de hallar las costuras de esas totalidades de la vida social y la realidad que parecen ser una pieza única que se sostiene en la nada como una tela de araña (Grossberg, 2009), en el propio ámbito académico y fuera de él, puede hacer



que la tristeza nos invada y, con ello, hundirnos en el pantano mortal de la tristeza lo que, en últimas instancias, nos costará la vida: laboral, existencial, política, creativa.

- Deberán ser doblemente suicidas, pues comprender que el feminismo es una apuesta también sin garantías, un campo de batalla condicionado por sus propios ejercicios de poder y hegemonías, por una razón feminista eurocéntrica que está siendo descolonizada, entre otras muchas historias que rompen y desbaratan como construyen y hacen posible, nos obliga a movernos de los lugares apacibles de comodidad y ver de frente a nuestra propia bestia de la sombra (Anzaldúa, 1998) y, tal vez, sólo tal vez, ponerle alas de colibrí.
- Deberán ir, en suma, de la náusea al vómito, pues como dicen Mujeres Creando, no nos definimos como artistas, sino como agitadoras callejeras, activistas, lo que nos obliga a actuar de manera directa y a construir opciones de transformación y agencias en el marco de relaciones de poder específicas, aceptando la

difícil necesidad de producir unos estudios culturales [feministas] que sean propositivos acerca de las capacidades de la gente común en la vida cotidiana, a la par que sigan manteniéndose críticos sobre las cosas malas que están aconteciendo en el mundo. (Morris, 2017, p. 184)

Como se observa, este artículo peca, en algún momento, de mentiroso puesto que, si abre la expectativa de la exposición más sistemática y eficaz de un modelo de crítica cultural, al final, esa expectativa no se cumple. Y no se cumple porque el objetivo es ambicioso y el imperativo de este hacer está mediado por un tiempo futuro compuesto, en donde tanto las palabras y las cosas se siguen produciendo, de forma constante, en el presente y en un futuro supuesto, que espero sea diferente a este que habitamos. En ese sentido, el reto no es otro que seguir impulsadas por la pregunta: “¿qué hay que hacer?” Y hacerlo y dignificar nuestro trabajo dentro y fuera de la academia como una apuesta válida, pese a la complejidad que todo ello implica: Fantasía y su defensa, analogía de lo que son y pueden llegar a ser los estudios culturales hechos desde posicionamientos feministas y de sus intentos de construir modelos de crítica cultural, prestos a enriquecer un movimiento histórico y político de producción de conocimiento y acción transformativa, al igual que una colección de textos y un “discurso humano y optimista, que trata de derivar sus valores a partir de los materiales y las condiciones efectivamente disponibles para las personas” (Morris, 2017, p. 198).

Por esta razón, hoy llamo a la defensa de Fantasía no para, como afirma Morris (2017), convertirnos en sujetos de la banalidad en el viejo sentido de esta palabra, o para emitir decretos, o para ganar un SNI, o para convertirnos en superimitadoras de aquello que el Conacyt financia, sino para seguir teorizando, “mediante



un grandísimo esfuerzo”, pues nosotras, “personas incómodas e insatisfechas”, “alegres y creativas”, debemos comenzar a estructurar una crítica a nuestra vida cotidiana y sus prácticas, a través de la cual “la crítica cultural feminista resistirse a su propio confinamiento como una práctica académica reiterativa y autopropaganda” (Morris, 2017, p. 206). Y esto hoy no es negociable, pues las guerreras de Piel Verde, habitantes del Mar de Hierba, “renunciamos a este tiempo que se repite y nos calla. Hoy gritamos vida en este cementerio que llamamos patria” (Lane, 2014 citada por Garzón, 2017, p. 11).

Post Scriptum

Novelar el trabajo del feminismo con la cultura es una alternativa eficaz para explicar lo que en el diario vivir puede transformarse y lo que no, en escenarios académicos donde se banalizan y se despolitizan los estudios feministas y mucho más si éstos se hacen desde el trabajo con la cultura. Lastimosamente, escribo este texto en ese contexto, en un espacio de producción de conocimiento donde, al tiempo que se echa a andar un posgrado en estudios feministas, se silencia, aparta y expulsa a las feministas que con nuestro trabajo hicimos de ese programa una realidad. Por eso mis palabras están obligadas a llevar esta impronta de la esperanza, porque es en esa lucha por salir del pantano de la tristeza, asumir nuestra responsabilidad histórica y trabajar por cambiar las condiciones de nuestra existencia, enfrentar a la Nada y salvar Fantasía, donde nos hacemos feministas. Y ello necesariamente nos ubica en un lugar del camino en el cual, sabiendo que la Nada “llena el paisaje entero, es gigantesca y se acerca lenta, muy lentamente, pero sin pausa” (Ende, 2010, p. 132), Fantasía es mucho más fuerte y será protegida por aquellas que decidieron aceptar la encomienda de la Emperatriz Infantil. Y llegara ese día en que pareciera que nunca existió la Nada.

Referencias bibliográficas

- Anzaldúa, G. (1988). Hablar en lenguas. En Moraga, C. et al. (Eds.). *Este puente, mi espalda*. San Francisco: ISM.
- Barrett, M. (2002). Las palabras y las cosas: el materialismo y el método en el análisis feminista contemporáneo. En Barrett, M. y Phillips, A. (coord.) *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. México: Pueg, Paidós.
- Benhabib, S. (1990). Epistemologies of Postmodernism: A Rejoinder to Jean-François Lyotard. En Nicholson, L. (Ed.) *Feminism/Postmodernism*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós: Barcelona.



- Castro-Gómez, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. En Lander, E. (Coord.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.
- Castro-Gómez, S. (2002). Historicidad de los saberes, estudios culturales y transdisciplinariedad: desafíos desde América Latina. En Flórez, A. y Millán de Benavides, C. (Coord.) *Desafíos de la transdisciplinariedad*. Bogotá: Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.
- Castro-Gómez, S. (2011). *Crítica de la razón latinoamericana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cejas, M.; Viera, M.; Hernández, L. F.; Villegas Mercado, L. D. (2014). Ninguna guerra en mi nombre: feminismo y estudios culturales en Latinoamérica. *Revista Nómadas*, 40, 159-173.
- Ende, M. (2010). *La historia interminable*, México: Punto de lectura.
- Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge*. Brighton: Harvester.
- Garzón, M. T. (2017). Presentación. *Revista Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, XV (2), 7-12.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualismo, construccionismo y complejidad. *Tabula Rasa*, 10, 13-48.
- Lane, R. (2014). “Primavera marchita”. En Canto [disco compacto]. Ciudad de Guatemala: Outstanding Productions.
- Meschonnic, H. (2015). *Spinoza poema del pasamiento*. Buenos aires: Editorial Cactus y Tinta Limón ediciones.
- Morris, M. (2017). Banalidad en los estudios culturales. *Revista Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, XV (2), 181-212.
- Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista*, 20 (40), 75-85.
- Restrepo, E. (2009). Antropología y estudios culturales: distinciones, tensiones y confluencias, documento de trabajo recuperado de <http://w.ram-wan.net/restrepo/documentos/notas-antropo-eccss.doc>
- Restrepo, E. (2012). Estudios culturales en América Latina. *Revista de Estudos Culturais*, 1. Recuperado de <http://www.each.usp.br/revistaec/>
- Rodríguez, V. M. (2017). La banalidad en los estudios culturales, por Meaghan Morris. *Revista Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, XV (2). 181-187.



- Stimpson, C. R. (2005). ¿Qué estoy haciendo cuando hago estudios de mujeres en los años noventa? *Academia. Revista sobre el derecho en Buenos Aires*, 3 (6), 301-327.
- Wallerstein, I. (2006). *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*. México: Siglo XXI Editores.
- Constantin, N. y Wolfgang, P. (1984). *La historia sin fin*. [Película] Estados Unidos: Warner Bros Pictures; Alemania Occidental: Westdeutscher Rundfunk (WDR); Reino Unido: Neue Constantin Film.





Arte, culto y devoción: la imagen de San José en la cultura hondureña

Resumen

La presente investigación pretende hacer un análisis histórico sobre la figura de San José y sus diferentes manifestaciones en la cultura y sociedad hondureña, como consecuencia de su culto, creación artística y devoción popular. Este culto tiene su origen en la época colonial, específicamente en el s. XVI, con los Concilios de Trento (1545 – 1563), Nueva España (1555, 1565, 1585) y Lima, Perú (1556 y 1561), los cuales contribuyeron a expandir el evangelio desde la iconografía hasta la fundación de poblados que adoptaron esta imagen como Santo Patrón. También, se analiza esta imagen en el imaginario hondureño durante la secularización del Estado, su adopción y creación como un ideal de paternidad que simboliza protección, sustento y responsabilidad en la construcción de la organización familiar, finalizando con la vinculación de San José como patrono de la clase obrera en el siglo XX.

Palabras clave: Arte, culto, devoción, San José, fiestas patronales, religiosidad popular, Honduras.

Abstract

The present investigation intends to make a historical analysis about the figure of San José and its different manifestations in Honduran culture and society, as a consequence of its cult, artistic creation and popular devotion. This cult has its origin in the colonial era, specifically in the sixteenth century, with the Councils of Trento (1545 - 1563), New Spain (1555, 1565, 1585) and Lima, Peru (1556 and 1561), which contributed to expand the gospel from iconography to the founding of villages that adopted this image as Patron Saint. Also, this image is analyzed in the Honduran imaginary during the secularization of the State, its adoption and creation as an ideal of paternity that symbolizes protection, sustenance and responsibility, in the construction of the

Nelson René

Carrasco Casco

*Universidad Nacional
Autónoma de Honduras
Honduras*

Josué Omar

Flores Osorto

*Universidad Nacional
Autónoma de Honduras
Honduras*

family organization, ending with the connection of San José as patron of the working class in the twentieth century.

Keywords: Art, worship, devotion, San José, patron festivals, popular religiosity, Honduras.

Introducción

El estudio de las devociones cristianas ha constituido un verdadero hito en la historiografía hondureña, ya que siempre se le dado mayor interés a temáticas de orden político, dejando de lado las manifestaciones culturales y religiosas que por siglos se han practicado en el territorio, como son las fiestas patronales y las devociones populares. En este sentido, son pioneras las obras de Leticia de Oyuela: *Honduras: Religiosidad popular. Raíz de la identidad* (1995) y *De santos y pecadores: un aporte para la historia de las mentalidades (1546-1910)* (1999), las cuales nos acercan al estudio de la cultura y religiosidad popular manifestada en el imaginario hondureño.

Según Oyuela, en América Latina, los santos juegan un papel fundamental en la lucha contra el demonio y las representaciones del mal: enfermedades, terremotos, lluvias y pestes, siendo estos la oposición para cada una de estas adversidades, por ejemplo:

San Roque, contra las pestes, San Ramón Nonato, para los partos, San Rafael, para los distintos tipos de enfermedades; San José; padre universal, consigue marido, cuidador y delicado; San Antonio, consigue novio y encuentra los objetos perdidos, hasta para la tos estaba San Blas, con su invocación San Blas, San Blas, que no se atore más. (Oyuela, 1995, p. 196)

Al reconocer el papel fundamental de cada santo en el sentido que le otorgan muchas personas, se cree pertinente desarrollar la presente investigación, la cual gira en torno a la conceptualización y ejemplificación de San José como santo representativo de la cristiandad, para ello se abordará su figura desde el punto de vista teológico, iconográfico y popular, examinando esculturas, fiestas patronales e invocaciones en rezos y novenas.

Para comprender el significado de la imagen de San José, se utiliza el método iconográfico según Panofsky (1987) aplicado a las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura, fotografías, grabados, impresos), desde tres niveles: Descripción Pre-Iconográfica, Análisis Iconográfico e Interpretación Iconológica.

Un aporte importante para este método lo realiza Burke con su obra, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (2001). En esta obra, Burke (2001), realiza una historia cultural de la imagen, donde vincula la interpretación



de la iconografía e iconología con el análisis de las imágenes religiosas, indicando que las imágenes pueden considerarse sagradas y sobrenaturales, ya que “desempeñan un papel primordial a la hora de producir la experiencia de lo sagrado” (p. 59).

Para el análisis de las fiestas populares en honor a San José, se emplea la etnografía, la cual es comprendida aquí como el estudio personal en las comunidades, cuyo objetivo principal es registrar, conocer, describir y explicar la realidad sociocultural de una comunidad o de un aspecto en específico del lugar donde se realizará el trabajo de campo, donde se aplican encuestas, observación participante y entrevistas dirigidas.

Finalmente, se utiliza el análisis de contenido, basándonos para ello en la lectura documental como instrumento de recolección sistemática de la información objetiva, replicable y válida; tanto de los periódicos como de las revistas consultadas en la Hemeroteca del Archivo Nacional de Honduras.

Arte, culto y devoción en la América colonial

Arte, culto y devoción son manifestaciones que nos han legado un rico patrimonio, tanto material como inmaterial. Objetos religiosos provenientes del ámbito privado y público son portadores de una creencia y un vínculo a lo sobrenatural presente en la humanidad desde el principio de los tiempos (Martínez, 2011).

A partir del siglo XVI, se instaló en América un complejo imaginario que buscó el dominio hispánico de este territorio, convirtiéndose en uno de los instrumentos de evangelización por parte de la Iglesia católica. En este sentido, la Iglesia utilizó las imágenes para dos fines principales: reverenciar a los santos, y mover la voluntad del pueblo y despertar la devoción por ellas (Plazaola, 1996).

En el inicio de la época moderna, como respuesta a la reforma protestante, el Papa Paulo III -a instancias del emperador Carlos V- convocó en 1545 a un Concilio en la ciudad italiana de Trento, el cual se extendió hasta 1563. Durante el Concilio el Papa ordenó a todos los obispos y las personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, a que instruyeran con exactitud a los fieles sobre la intercesión e invocación de los santos, el honor de las reliquias, y el uso legítimo de las imágenes, según las costumbres de la Iglesia católica y apostólica. A este Concilio se le conoció como La Contrarreforma.

Enseñándoles que los santos reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo y que piensan impiamente los que niegan que se debe invocar los santos



que gozan en el cielo de eterna felicidad; o los que afirman que los santos no ruegan por los hombres. (Borrero, 1983, p. 742)

Además de esto, se declaró que se debían tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de otros santos, donde se les brindara el honor correspondiente y la respectiva veneración.

En este sentido, Mâle (1996) citado por Martínez (2011) afirma que “conocer la vida de los santos equivalía a conocer la humanidad y la vida entera; en ellas se podía estudiar cada edad y todas las condiciones humanas. La imagen de culto contiene algo incondicionado” (p. 15). Los santos significaban más que devoción: histórica y culturalmente son una representación del sujeto ideal para una sociedad.

En el Primer Concilio Mexicano, celebrado en 1555, se favoreció el culto a los santos: los “patrones de las iglesias catedrales y de los pueblos”. Ahí, se designó a San José como patrono de la Iglesia mexicana en sus condiciones de intercesor tradicional contra “las tempestades, el trueno, los rayos y el granizo que tanto atormentan esta comarca” (Gruzinski, 1994, p. 110).

Para evangelizar a “los indios”, algunos religiosos crearon catecismos que representaban visualmente los rudimentos de la doctrina cristiana en tiras dibujadas. Esto llevó a que los santos se volvieran símbolos del pueblo, de la comunidad en torno a la cual los campesinos e indígenas reconstruyeron nexos sociales y culturales, al abrigo de las intrusiones de los españoles en el siglo XVII.

En este sentido, imagen y santo quedaron asociados por doquier. No es posible explorar la primera sin tener en cuenta a la segunda. Se crearon, además, instituciones para orientar a los fieles en el culto y reproducción de la imagen del santo, convirtiéndose así en “una persona” con la cual su poseedor y los cofrades establecieron relaciones familiares, al devenir una entidad que podía recibir padrinos o madrinan en el seno del grupo doméstico o de la comunidad.

Así pues, algunos indios deseaban ser enterrados cerca del santo al que más veneraban. Esta proximidad física, el cuerpo del difunto asociado para siempre a la imagen, contribuyó a personalizar las relaciones y a manifestar en el imaginario una serie de lazos que la familia cristiana, restringida y monógama, supuestamente encarnaba y materializaba en la tierra. (Gruzinski, 1994, p. 190)

La figura de San José desde la representación teológica

“Uno de los santos más gloriosos del catolicismo fue San José, a quien el Señor le concedió la extraordinaria gracia de darle por esposa a la Santísima Virgen y ser padre nutricio del Verbo encarnado” (Luna, 2001, p. 7). No obstante, el culto fue



tomado en consideración tardíamente por parte de los eclesiásticos, siendo su conmemoración el 19 de marzo, fecha promulgada en 1621 por el papa Gregorio XV.

La propagación de la devoción a San José se desarrolló en el siglo XVII. Dicha devoción fue fomentada principalmente por las dos ramas carmelitas, junto a otras congregaciones religiosas como jesuitas, franciscanos, capuchinos, teatinos, cistercienses, tanto en Europa como en América (Laurentino, 1982).

En esta difusión influyó la devoción popular, con sus propias manifestaciones: las prácticas piadosas y la fundación de muchas cofradías, con su doble vertiente de difusión del culto y beneficencia entre los cofrades y hacia el resto. Aparte de la devoción popular, se robusteció este culto por una predicación encomiástica de notable base teológica y la formación de una literatura sobre temas josefinos sólidamente fundamentada (Laurentino, 1982).

Para el teólogo P. José Antonio Carrasco, presidente de la Sociedad Iberoamericana de Josefología,

San José es un verdadero padre en una doble vertiente padre de Jesús y padre espiritual de la Iglesia, y, por tanto, de todos los cristianos. La paternidad de San José es virginal, por su matrimonio virginal con María, adoptiva, en cuanto Jesús le adopta como padre, para que José lo sea realmente y con todas las consecuencias, y legal. (Laurentino, 1982, p. 357)

Representaciones iconográficas de San José

Para comprender el desarrollo de la iconografía de San José es necesario conocer cómo el cristianismo condujo al culto del santo. José, descendiente del rey David, figuró como padre nutricio de Jesús, esposo de María y cooperador en el misterio de la encarnación, misión que la Iglesia no consideró importante en un principio. Fue a finales de la Edad Media cuando los teólogos ensalzaron la dignidad y santidad del personaje como modelo de esposo, padre y trabajador.

Los padres de la época primitiva prácticamente ignoraron la figura de San José por dedicarse a divulgar el mensaje de Cristo y cuando lo mencionaban, era sólo por algún hecho relacionado con el misterio cristológico. Los padres griegos, en especial San Juan Crisóstomo, desarrollaron el tema josefino en el siglo IV d.C., al igual que los padres latinos como San Jerónimo y San Agustín. Este último hizo un estudio sobre la santidad, genealogía, matrimonio y paternidad de José (Luna, 2010). Hasta en los siglos XII y XIII hay un gran silencio sobre el tema que vuelve a aparecer con los escritores y reformadores eclesiásticos.

San José, quien practicó las virtudes de la pobreza, la castidad y la obediencia, fue tomado como modelo ejemplar por las órdenes monásticas. Es importante



resaltar que muchos aspectos de la vida de San José son oscuros, pues es poco lo que relatan los evangelios de Lucas y Mateo, únicas fuentes principales de la vida del santo. De ahí que los artistas tomaron de los evangelios apócrifos y la Leyenda dorada muchos datos ocultos de San José (Luna, 2001).

San José y sus atributos

En las pinturas antiguas aparece San José como un hombre viejo con barba larga, porque en los primeros tiempos de la época cristiana era necesario afianzar la doctrina de la virginidad de María, de modo que los artistas debían representar a un José anciano en el momento del nacimiento del niño, demostrando la madurez de un padre adoptivo.

Por la influencia de Santa Teresa de Jesús, el culto se difundió durante el siglo XVI, al igual que las imágenes de San José. Desde ese momento hasta el siglo XVIII se generó polémica acerca de qué manera se debía representar al santo. Luna (2001) indica que:

El teólogo Canisius apoyaba a los artistas que seguían la tradición de representar a San José como un anciano, pues los fieles ya estaban acostumbrados a esa imagen. En contraposición, Molanus abogaba por que los artistas consideraran al santo como un hombre joven y vigoroso que sirvió de protector a la Virgen, lo cual fue apoyado por muchos escritores de la época. (p. 14)

De modo que desde el siglo XVI aparece San José con cabellos negros sin la calvicie tradicional, joven y bello; no obstante, persistió el modelo antiguo de representarlo como un anciano, sobre todo en Italia. Además, aparecen algunas imágenes del santo completamente a solas, portando un báculo florecido, atributo tomado de los evangelios apócrifos como signo de su virginidad. De acuerdo a Luna (2001) que sigue a Revilla (1995), “a partir del siglo XVI comenzó a ser representado como un varón maduro en su plenitud. Cuando no empuña la vara, sus atributos son algunas herramientas de carpintero. Muy a menudo, sostiene en brazos al niño Jesús” (p. 15).

San José es representado desde entonces como un hombre joven que lleva de la mano a Jesús con una vara florida. Esta se considera la imagen prototípica que se encuentra en España y América, y que tiene como modelo los grabados flamencos.

El país que probablemente aceptó más los cambios del tipo de representación fue España. San José tomó un lugar importante en la producción pictórica de Murillo, quien sacó de la sombra al personaje para resaltar sus valores como trabajador y padre de Jesús, representándolo con vigor y nobleza, solo o en el grupo de la Sagrada Familia. Otros pintores que lo reprodujeron fueron Zurbarán y El Greco, en obras como San José y el niño Jesús (1597 – 1599).



Lógicamente la efigie de San José fue más representada con la Sagrada Familia que de forma individual. Conforme a esto, hay imágenes donde el santo es la figura central y en otra forma parte de un episodio con un rol secundario, de manera que se puede hablar de imágenes devocionales e imágenes narrativas. Dentro de las primeras se tienen: San José y el Niño (1597 – 1599), Los Sueños de San José (1620), La Coronación y Muerte de San José (finales del siglo XVII). Entre las imágenes narrativas están: Los Desposorios de la Virgen (1504), La Visitación (1517), La Natividad (1470 – 1485), La Adoración de los Magos o Epifanía (1485 – 1500), La Huida a Egipto (1303 – 1306), La Presentación de Jesús en el Templo (1670) y La Circuncisión (1490 - 1491) (Luna, 2001).

Iconografía de San José en los templos coloniales de Honduras

Sin duda alguna, la imagen de San José se ha perpetuado en el imaginario y la memoria colectiva desde la época colonial, el padre terrenal de Jesús aparece representado en la mayoría de los templos como patrono universal, como el santo más conocido después de la Virgen María. Su máximo esplendor en la imaginería colonial se desarrolla en el siglo XVIII, principalmente en la sede del Obispado de Comayagua y la Alcaldía Mayor de Tegucigalpa.

Iniciaremos con la iconografía representada en la Catedral de Comayagua, donde la fachada fue concebida como una exaltación a la Concepción de María que señorea en el tercer cuerpo de la calle central acompañada de San José y San Juan Evangelista, ambos testigos de la Concepción Inmaculada de María, San José lleva de la mano al Niño Jesús, mientras que San Juan lleva de la mano el testimonio escrito que dejó el Nuevo Testamento (Martínez, 1997).

En el interior de la Catedral de Comayagua se destacan importantes obras de arte, producto de la expansión universal del discurso de la Iglesia, en este caso obedeciendo al recién creado Arzobispado de Guatemala (1743) de donde provienen la mayoría de los artistas de la época.

Al museo religioso de la ciudad se trasladaron obras pintadas por Blas de Mesa en el año 1724 y, sobre todo, el San José del pintor indígena hondureño José Miguel Gómez, firmado y fechado en 1778, pintura destacada por el oro que invade los lienzos cubiertos de pequeñas flores doradas, los mantos, las vestiduras, los nimbos y los resplandores (Martínez, 1997).

Una característica especial -que denota una escuela local- es la de las pinturas de San José que se encuentran en la catedral, el museo y en algunas casas particulares, donde tanto San José como el Niño Jesús tienen en sus cabezas grandes coronas imperiales. Probablemente esta particularidad sea la solución a una bula papal llegada a Comayagua en 1775, donde se declaraba a San José Patriarca de América.



Figura 1. San José con el niño
Autor José Miguel Gómez (1778)



Figura 2. San José y el niño Jesús
coronado como Patriarca.
Museo de arte colonial Comayagua
Siglo XVIII



Fuente: Grupo Financiero El Ahorro Hondureño, 2000, pp. 78 y 79.

En cuanto a la lectura del mensaje iconográfico e iconológico de la actual Catedral de Tegucigalpa, debe de tomarse en cuenta el desarrollo de estas devociones paralelas a su construcción, como un proceso de actualización de la Iglesia católica expresada en la fundación del Arzobispado de Santiago de Guatemala.

En el exterior de la Catedral de Tegucigalpa hay dos pórticos, ambos cuentan con dos hornacinas con esculturas. La del lado del Evangelio, posee en la parte inferior a un ángel y en la superior a San José. La relación de ambas esculturas alude al papel de los ángeles como mensajeros divinos. San José porta al Niño Jesús, evidencia que nos permite establecer como lectura didáctica aplicada: “El sueño de San José, cuando un ángel le anunció el nacimiento de Jesús por intervención del Espíritu Santo” (Mateo 1: 20-21), y cuando otro ángel “le avisa para salvaguardar al Niño Jesús de Herodes y huyen a Egipto” (Mateo 2:13) (Urquizú & Carrasco, 2016, p. 24).

En el interior, tanto en el retablo mayor como en el púlpito, se encuentran las obras del escultor guatemalteco Vicente Gálvez, quien llegó a Tegucigalpa llamado por el bachiller José Simón de Zelaya, para la hechura de los altares de la Parroquia de San Miguel. Los dos retablos laterales, tanto el de las Ánimas como

Figura 4. San José como protector del niño Jesús, Catedral de Tegucigalpa. Tegucigalpa.



Fuente: Fotografía de Nelson Carrasco, 2016. Fuente: Grupo Financiero El Ahorro Hondureño, 2000, p. 131.

Figura 5. San José cargando el niño con bastón y lirios, sus atributos conocidos. Iglesia San Francisco,



el de San José, parecen ser de la misma mano de Gálvez, aunque en su testamento dado en Tegucigalpa, solo hace mención del Altar Mayor dorado, del púlpito y la hechura de las imágenes de las Ánimas y San José (Martínez, 1997).

Tanto la imaginería en la Catedral San Miguel Arcángel como en la Iglesia de Nuestra Señora de Los Dolores de Tegucigalpa son de vital importancia para comprender la teología de San José y su discurso iconológico ya que, en el testamento dejado por Don Pedro Mártir de Zelaya, el hombre más adinerado de Honduras en el siglo XVIII,

Declara que es su voluntad que a la Iglesia Parroquial de esta Villa se le den 4000 pesos, para concluir y colocar al señor San Joseph en su retablo, haciéndole 6 blandones de 8 marcos cada uno, fundaran de ellos 1000 pesos para que con sus réditos se acelere la función del 19 de marzo de ese santo patriarca; pero en caso de que esta misma fundación se haga, el señalado día en la ermita de Nuestra Señora de los Dolores, se invertirá el redito de los 50 pesos de los 1000 señalados en la celebridad del patrocinio de este santo patriarca. (Oyuela, 1992, p. 131)

Para 1732, la Iglesia estaba ya adornada de retablos de talla dorada, los dos más antiguos son los ejecutados por el ensamblador y pintor Blas de Meza, que dedicó uno a San José, y el otro es una escultura en talla rodeada de pinturas alegóricas

al santo. Ambos retablos son del estilo barroco salomónico, con sus columnas recubiertas de parras de uva (Martínez, 1997).

Entre las manifestaciones materiales del patrimonio cultural eclesiástico, los retablos son importantes para la comprensión y transmisión de la fe. Estos se pueden apreciar desde varios puntos de vista:

- Como comprensión del discurso iconológico o adoctrinador.
- Como configuración el espacio litúrgico dentro de un recinto religioso.
- Como una obra de arte, testimonio del estilo artístico de una época.

En resumen, es importante comprender los retablos y valorarlos desde lo simbólico y artístico, ya que al ser obras religiosas son veneradas solamente por una parte de la población y, además, sufren continuas modificaciones según el discurso de la Iglesia u otros factores. Su valor patrimonial se concentra en el conocimiento de su historia, significado y función.

Devocionales. San José y el Niño

Dado que se asume que José tuvo la gracia de estar al lado de Jesús durante su infancia, y se encargó de su educación y cuidado tan fervorosamente, la Iglesia católica lo hizo merecedor de la santidad. Tal reconocimiento hizo que en el siglo XVI San José se representara frecuentemente con el Niño Jesús. Indican Duchet-Suchaux & Pastoureau (1996) que:

Fue Santa Teresa de Jesús quien definió el tipo de San José con su hijo portando un lirio y un hacha en las representaciones artísticas. El hacha y el lirio se relacionan con la virginidad del santo y el trabajo de carpintero. El lirio es el símbolo de la pureza y de acuerdo con la leyenda, está relacionado con la vara florida que brotó en el Templo cuando San José fue escogido como esposo de la Virgen María. (Luna, 2001, p. 17)

La muerte de San José

Gracias al texto “Los Dones de San José” de Isidorus Isolanus (Pavía, 1522), se dio a conocer el relato de la muerte de San José, Santo que fue ignorado durante la Edad Media, pero posteriormente se convirtió en motivo de inspiración para muchos artistas. Isolanus (Pavía, 1522), –citado por Mâle (1985)- expresa que Jesús cuenta directamente los últimos instantes de su padre nutricio:

Me siento a su cabecera y mi madre a sus pies. Entrelazo sus manos con las mías durante una larga hora. Los arcángeles Miguel y Gabriel se acercaron a él, y rindió el último suspiro con alegría. Yo le cerré los ojos con mis manos y los ángeles vinieron a vestirle con un traje blanco. (Luna, 2001, p. 19)



Por su fallecimiento al lado del Salvador se designó como “el patrón de la buena muerte” de modo que se hicieron muchas representaciones de esta escena en pintura. Se cree que el tema nació a finales del s. XVI por la obra atribuida a Annibale Carracci. Esta imagen aparece a menudo en Italia, Francia y España.

La devoción a San José, en cierto modo, es como la de María, un signo de predestinación, pues se considera que es un “abogado de la buena muerte” que nunca deja de socorrer a sus fieles servidores en su última hora (Celajes, 1930, pág. 3).

Figura 5. “La sagrada familia” en la Iglesia Los Dolores de Tegucigalpa. Donde se aprecia a San José como esposo al cuidado de la Virgen y el Niño Jesús.



Fuente: Grupo Financiero El Ahorro Hondureño, 2000, p. 145.

Devoción popular: Novenas y fiestas patronales

El estudio de las fiestas y celebraciones tiene variadas implicaciones; algunas asociadas al ejercicio lúdico, creativo de la población, unas a expresiones de catarsis social y otras a sistemas simbólico-rituales (García & Aragón, 2006).

En esta misma línea García & Aragón (2006):

explican que las fiestas y celebraciones son formas de catarsis social y están asociados a períodos de liminaridad cuando el hombre deja de hacer lo rutinario para festejar, celebrar, conmemorar, recordar, añorar, renovar, agasajar, olvidar o modificar hechos, situaciones o momentos trascendentales de la vida que generan estados de angustia que son necesarios de afrontar, tratar o asumir de manera especial, dando licencia liminar a la rutina y desarrollando el talante creativo, festivo y fantástico. (p. 13)

La fiesta es en sí misma un rito social que permite remarcar un hecho o acontecimiento especial. Debe de ceñirse a patrones determinados, donde los participantes asumen diferentes roles en concordancia con esos patrones. Música, danza y comida son los acompañantes de este ritual. En las fiestas religiosas los dioses y santos son invocados para que haya buenas cosechas o para que no ocurran terremotos y que la naturaleza arroje frutos de bonanza. También se invoca a los dioses para pedir milagros de toda índole (Casanova, 2009).

Un caso concreto de cómo se celebran estas festividades, lo encontramos en el Municipio de Caridad, departamento de Valle, donde los moradores de esta población, desde hace muchas décadas, celebran el día del Patriarca San José y han designado para tal fin el 19 de marzo de cada año. Al ser esta la fiesta popular más grande del pueblo, se procura revestirla de la mayor solemnidad, siempre que las condiciones económicas lo permitan, concediendo mayor atención a la parte religiosa.

Los días 19, 20, 21 y 22 de marzo se celebran comuniones. De la misma forma el día 19 de marzo en horas de la tarde, la imagen del Patrón San José recorre las principales calles del lugar en una imponente procesión (Celajes, 1927, p. 452).

Esta misma festividad es celebrada en el Municipio de San José en el Departamento de Choluteca, donde el 19 de marzo los feligreses del municipio concurren a la iglesia a pagar sus promesas, celebran bodas, bautizos y una alborada en honor al cumpleaños de San José a las 4 de la mañana, sumado de una procesión acompañada de música y cohetes, donde también se arreglan y se cambian las vestimentas al santo (López, 2017).

Además de estas fiestas populares y a través de la tradición oral, surgen los imaginarios y creencias con respecto a la percepción existente sobre los santos, ejemplo de ello es lo expresado por María Félix Álvarez, rezadora del Municipio de San José, Choluteca:

Considero a San José como un hombre trabajador, quien laboraba en una montaña y se mantenía con mieles de colmenas de abeja. En cuanto al casorio de la



Virgen María, se dice que ella era una niña muy linda, y que no podía ser que esta niña, se fuera a casar con cualquiera, sino que ojalá se casara con un hombre bien estudiado, y entonces dijeron que había que cortar una hoja o una rama de escobilla de chanco que le decimos [sic. malva sylvestris]; después hicieron una gran reunión para ver a quien le florecía, entonces convidaron a gente solo de corbata, varones y le fueron pasando uno a uno aquella rama seca y al caso que ninguno la hizo florecer, entonces dijeron falta uno, pero que es pobrecito, hay que ir a traerlo, que era San José.

Entonces cuando vino San José y le dieron la ramita, quien rápido la hizo florecer, es la esposa de él, dijeron. Pero no es que allí los casaron, si no que le dijeron que se la iban a entregar para que él la cuidara, se la entregaron y el la llevó a la montaña. A la niña, se la entregaron con la orden que si salía interesante [sic. embarazada] entonces iba ir preso, o lo iban a matar, era a cuidarla, y él se iba dice a trabajar y ella se quedaba solita. (Álvarez, 2017, s.p.)

En este sentido podemos observar como la religiosidad popular integra en el culto oficial la cosmovisión regional, la cual se expresa en los elementos propios del lugar que adopta o produce la manifestación, como considerar a San José una persona dedicada a la explotación de la miel y no al oficio de la carpintería.

Otro elemento propio de la religiosidad popular es la caracterización de los santos, quienes adoptan formas y costumbres de la vida de los pobladores. Es común, en reiteradas ocasiones, la existencia de un mismo santo con características distintas.

Figura 6. San José peregrino talla popular.



Figura 7. San José permanente y oficial.



Fuente: Fotografías de Josué Omar Flores. Iglesia Católica del Municipio de San José, Choluteca, Honduras, 2017.



Con el afán de crear devociones, las imágenes se van reproduciendo en cada pueblo. Siendo común encontrar en las iglesias dos imágenes representando a un mismo santo, una de menor tamaño, de madera, con la finalidad de poder moverla, llamándola santo de carga o peregrinación (Figura 6), y otra de mayor tamaño y menor movimiento (Figura 7). La imagen peregrina suele ser de mayor antigüedad y es la que tiene reconocimiento y adopción por parte de la comunidad, ya que acoge los patrones culturales del pueblo. En este caso miramos a un San José luciendo un sombrero y no una corona como es la representación oficial.

Así mismo, al ser una imagen peregrina, pasará de un espacio cerrado y de culto oficial a un espacio público y popular. Además, la presencia física de la imagen convierte el lugar que la alberga en un espacio estimado como milagroso, dotándolo de una singularidad en prestigio y beneficio económico (Sánchez del Olmo, 2015). Siguiendo esta interpretación, también a la imagen peregrina se le atribuyen propiedades curativas y milagrosas, y por ello cobra importancia la acción de peregrinar por todo su espacio o jurisdicción percibida como sagrada. De esta forma, la imagen circunscribe territorios sagrados, calles, caminos, ermitas, rocas y lugares de paso, que unen el centro con la periferia.

Un ejemplo de ello es la peregrinación de la imagen de San José, en el municipio de San José. Donde un mes antes de su celebración (17 de febrero-17 de marzo), la imagen es llevada a todas las aldeas cercanas con el objetivo de unificar a las familias y predicar el ejemplo de trabajo y humildad, así como para recolectar ofrendas destinadas a cubrir los gastos de su feria patronal (López, 2017). Creando de esta manera en las comunidades mecanismos de cohesión e interacción social, necesarios para ligar a los grupos dispersos en regiones centrales, posibilitando así una eventual acción de integración comunitaria.

San José en la memoria colectiva hondureña

San José es honrado cada 19 de marzo en Honduras, fecha en la que también el país celebra el día del Padre, celebración estipulada mediante decreto legislativo publicado en La Gaceta el 9 de febrero de 1960. En dicho decreto se considera que “el Padre es acreedor de la misma veneración, respeto y cariño que se le guarda a la Madre, pues en unión con ella, es un baluarte indiscutible en el santuario del hogar” (Heraldo, 2015, pág. 18).

Esta festividad de San José relacionada con la conmemoración del Día del Padre, se celebra en España y Portugal. En América, tanto Honduras como Bolivia son los países que mantienen esta herencia del imaginario colonial de San José, al institucionalizar la celebración desde el Estado.



Además, cada 1 de mayo, las asociaciones de trabajadores católicos del país celebran a San José Obrero, promoviendo dentro de la conmemoración del Día Internacional del Trabajo, el espíritu evangélico entre empresarios y clase obrera en su lucha por el respeto a los diversos derechos laborales.

En el caso específico de Honduras, desde 1964 se erige en Choluteca la Parroquia de San José Obrero, que ha sido la encargada de enseñar a los obreros de la zona Sur del país las virtudes encarnadas por San José: persona trabajadora, humilde, ejemplar, padre de familia, amante del orden y guía en el camino de la redención.

Destacándose el valor simbólico del taller de Nazaret como modelo de familia trabajadora y de amor fraternal de los trabajadores; José representa el empresario perfecto y Jesús el trabajador ejemplar en los años que ayudó en el taller y al morir en la cruz por la salvación de los demás hombres. (Velasco, 2003, p. 101)

Además, la parroquia buscó solventar las necesidades de sus fieles como la carestía de fuentes de trabajo y de atención médica. Sobresale, en este sentido, el Presbítero Alejandro Flores quien abrió en la zona una pequeña clínica, una fábrica de guantes de trabajo, una fábrica de sillas y un taller de carpintería que traía el pan a la mesa de tantas familias de la zona. De igual forma, en este proceso, se encuentra la incompreensión de algunos obreros y sindicatos que tenían sospechas acerca de los verdaderos objetivos del Presbítero Flores, ya que lo miraban más como un empresario y no como un sacerdote (Guillet, 2005).

Conclusiones

El imaginario de San José en la cultura hondureña es constante debido al arraigo de esta devoción desde la época colonial, manifestándose en la pintura, escultura y arquitectura existentes en los templos coloniales y en las festividades. Esta devoción es vista desde la religiosidad popular como una acción integradora de la Iglesia con la comunidad.

La imagen de San José es adoptada por el Estado hondureño porque representa un ideal de paternidad para la sociedad, es un pilar fundamental de la unidad familiar y se considera al santo un esposo ejemplar, padre protector, responsable y trabajador. Y es que actualmente esta imagen no es adoptada de forma homogénea por la sociedad hondureña, debido a la diversidad de creencias religiosas y la inclusión de una conmemoración civil, de un Estado laico en el marco de una festividad religiosa.

Finalmente, encontramos a San José Obrero, afiliado en primera instancia al gremio de los carpinteros, para luego representar a la colectividad de trabajadores católicos, cuyas asociaciones le otorgarán el título de mediador en las



relaciones entre obreros y patronos, al propugnar el respeto a los derechos laborales conquistados.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, M. F. (22 de Julio de 2017). Entrevista a la rezadora del Municipio de San José sobre las fiestas a San José. (J. O. Flores, Entrevistador) Cacerío Las Garzas, San José, Choluteca, Honduras.
- Borrero, J. M. (1983). *La pintura popular del Carmen, identidad y cultura en el siglo XVIII*. Quito: CIDAP.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Campos, F. J., & OSA, F. d. (2014). *Cofradías de San José en el mundo hispánico*. Madrid: R.C.U. Escorial - M. Cristina Servicio de Publicaciones.
- Casanova, J. G. (2009). *Memorias X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos. Fiestas y rituales*. Perú: Dupligráficas Ltda.
- Crónica de Nacaome. (24 de Julio de 1927). *Celajes. Semanario Católico* (139), p. 450.
- Ecos de Caridad. Fiesta del Patrón San José. (24 de Julio de 1927). *Celajes. Semanario Católico* (139), p. 452.
- El Primero de Mayo entra en el calendario católico con la Fiesta de San José Obrero. Su Santidad habla a más de 150,000 trabajadores congregados en la Plaza de San Pedro. (Mayo - junio de 1955). *Boletín Eclesiástico* (40), p. 12.
- El Santo de la Semana. San José. (14 de Marzo de 1948). *El Buen Amigo. Semanario Católico* (755), p. 9.
- García, J. J., & Aragón, K. T. (2006). *Fiestas populares y tradicionales de Perú*. Ecuador: Instituto Iberoamericano Natural y Cultural IPANC.
- Gómez, J. H. (2007). Historiografía y hagiografía: vidas ejemplares y escritura de la historia en el Nuevo Reino de Granada. *Revista Fronteras de la Historia* (12), 53-78.
- Grupo Financiero El Ahorro Hondureño para el fomento de la cultura y las artes. (2000). *Por las Rutas de la Plata y el Añil, desarrollo del arte colonial religioso hondureño*. Tegucigalpa.



- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbla Colon a Blade Runner*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guillet, P. (2005). *Los Padres Javerianos y su obra. El clero hondureño, resultado de su trabajo de promoción. La transmisión de su carisma misionero. Sociedad de los Padres Misioneros Javerianos*. Tegucigalpa: Talleres Gráficos de AZER Impresos.
- Heraldo, D. E. (22 de Marzo de 2013). *Día del Padre hondureño*. Recuperado el 14 de octubre de 2017, de Día del Padre hondureño: <http://www.elheraldo.hn/pais/823735-214/d%C3%ADa-del-padre-en-honduras>.
- Latuz, C. L. (Diciembre de 2016). En torno al concepto de religiosidad popular. *Aistheis* (60), 297-302.
- Laurentino, M. H. (1982). Historia de la devoción y la teología de San José. *THEOLOGICA*, 1(14), 355-360.
- López, M. E. (22 de Julio de 2017). Entrevista a la Delegada de la Palabra de Dios de San José sobre las fiestas patronales de San José. (J. O. Flores, Entrevistador) San José, Choluteca, Honduras.
- Luna, M. (2001). *La iconografía de San José en la colección de pintura del Museo de Arte Colonial de Nérida*. Colombia: Universidad de Los Andes.
- Mâle, E. (1996). *El arte religioso del siglo XII al XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, J. M. (2011). *Arte y culto. El poder de la imagen religiosa*. Chile: Colecciones del Museo Histórico Nacional.
- Martínez, M. F. (1997). *Cuatro centros de arte colonial provinciano hispano criollo en Honduras*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria.
- Oyuela, L. d. (1992). *Fe, riqueza y poder. Una antología crítica de docuemntos para la historia de Honduras*. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Cultura Hispánica.
- Oyuela, L. d. (1995). *Honduras: Religiosidad popular. Raíz de la identidad*. Choluteca: Centro de Publicaciones del Obispado de Choluteca.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza .
- Plazaola, J. (1996). *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: Biblioteca de autores cristinos.
- San José abogado de la buena muerte. (19 de Octubre de 1930). *Celajes. Semanario Católico* (554), p. 3.



- Sanchez del Olmo, S. (2015). Prodigiosa y peregrina...imagen mariana, tiempo sagrado e identidad colectiva en patzacuaro virreinal. En R. P. Luque, & R. Castañeda García, *Entre la Solemnidad y el regocijo: fiestas, devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*. (pp. 161-181). Michoacán: Colegio de Michoacán: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Undurraga, A. (s.f.). *Evaluación de la religiosidad popular latinoamericana*. Chile: Ediciones Paulinas.
- Urquizú, F., & Carrasco, N. R. (2016). Análisis iconográfico e iconológico de la catedral de San Miguel de Tegucigalpa. *Estudios Digital* (10).
- Velasco, M. D. (2003). El Primero de mayo y su transformación en San José Artesano. *AYER*(54), 87-113.
- Wide, A. J. (2018). *ArtBible*. Recuperado el 20 de Septiembre de 2017, de ArtBible: <http://www.artbible.org/es/pintura-lucas-el-greco-san-jose-y-el-nino-jesus-291/#.Wk-aIN9sbIW>





Literatura



Cuento

Ana Escoto
Escritora
El Salvador

Ana Escoto (El Salvador, 1984) es economista y doctora en Estudios de Población, radicada en la ciudad de México, donde se dedica a la investigación y la docencia. No obstante, su alma se encamina a la narrativa breve y a la poesía.

Perteneció en 2006-2007 al taller literario *La Casa del Escritor*, dirigido por Rafael Menjívar Ochoa. En narrativa ha publicado el libro de cuentos cortos “Menguantes y Otras Creaturas” (Dirección de Publicaciones e Impresos, 2008), así como ha contribuido con la antología “Memorias de la Casa – Narrativa” (Índole Editores, 2012), y con el proyecto de narrativa erótica “Cuerpos” (FyG Editores, 2015). También formó parte del proyecto bilingüe “Vanishing Points/Puntos de fuga” (Kalina, 2017) y ha participado en la antología internacional seleccionada por María Farazdel [Palitachi], “Voces de América Latina – Fictio – III” (Media Isla, 2016).

Algunos de sus poemas han sido publicados en antologías en El Salvador como “Nuevas Voces Femeninas en El Salvador” (Universidad de El Salvador, 2009), “Memorias de la Casa – Poesía” (Índole Editores, 2010) y “Voces del Extremo” (2006) en Huelva, España, también

está indizada en el “Segundo índice antológico de la poesía salvadoreña” (Vladimir Amaya, Índole Editores, 2014).

En esta ocasión, la Revista Ístmica comparte dos cuentos de la autoría de Ana Escoto con nuestro público lector.





Brazos

(Cuento inédito)

Es difícil tener brazos que sangran. Cuando eran los hombros los que sangraban, la horizontalidad del brote permitía acomodarme un poco más. En esos días, me dejé crecer el pelo, largo –muy largo– cubría los hombros y llegaba hasta la mitad de la espalda. Es femenino, me decían. Qué bonita, señalaban otros. Durante esa época, mejoré mi postura. Porque el equilibrio necesario para no tirar la sangre lo demandaba. Mis hombros no son pequeñas piscinas, como alguna vez pensé sobre las clavículas de una modelo que salía de bañarse con su bikini: creí ver el agua que se le estancaba y llenaba esos tremendos hoyos que dejaban ver sus huesos y unos brazos que parecían no soportar el líquido que cargaban. Mis clavículas no son tan profundas y no pueden ser copas de sangre. Mis hombros son gruesos –eso sí– como todo mi cuerpo y su índice de masa. Para compensar el problema de mis clavículas poco definidas, que no recogían suficiente volumen de sangre, me colocaba unas esponjas que absorbían la sangre y hacían las veces del anacrónico uso de hombreras que nadie notó, pero sí advirtieron una silueta más estilizada y un poco nostálgica, como sacada de video pop de los '80. Pero un día, cuando ya me había encariñado a mi reflejo en el espejo, las esponjas estaban secas. Los hombros dejaron de sangrar. Después de comprobarlo varias veces apretándome las cuencas de las

clavículas y poniéndome una esponja con cinta adhesiva por días para que succionara cualquier rastro de sangre, salí con una camisa desmangada a la calle y me recogí el pelo. Caminé y sentí el viento en mi cuello. Estaba ensimismada en esta sensación que no recordaba; esa de tener un espacio entre mis hombros y mi cabeza, cuando una niña gritó detrás de mí, señalándome, asustada. Eran mis brazos: sangraban. Mis brazos tienen su caída, su gravedad, su peso y se mueven al caminar y, ahora, les escurren líquidos rojos que asustan a las pequeñas niñas en las calles. Al principio intenté caminar con los brazos extendidos hacia el frente, pero fue inútil. Dado que no soy muy atlética, mis brazos se cansan. Además, un pequeño desequilibrio en cómo se intentan alargar los brazos hace que todo el esfuerzo anterior sea en vano y la sangre siga la gravedad inexorable del goteo contra el suelo. Y no menos se puede decir sobre que el *look* de zombi que camina con los brazos al frente no queda, y hacia los lados se hace complicado por lo estrecho de las aceras. Entonces, no hay manera de no dejar un rastro de sangre donde sea que paso. Sangro cuando ando. No duele, pero sangro. Molesta, pero sangro. Sangro, pero dejo rastro. Así que estoy ahí frente a todos, sangrando. Todo el tiempo. Me toca llevar mi propio trapeador para limpiar a donde me mueva. Y es que mi madre me enseñó a ser responsable con mi propio sangramiento. Como ella lo hizo siempre. Cómo quisiera no haber heredado esta sangre. Esta sangre que brota. Que no puede quedarse quieta. Tiene que salir. La gente suele observarme cuando paso el trapeador y hacerme cara de asco mientras lo estoy lavando en la cubeta para poder caminar unos cuantos pasos más. Sonríe e intento pensar en lo positivo. Que ya no uso hombreras y las odiaba. Que me corté el pelo. Qué bueno, pienso, porque la melena era insoportable con estos calores. Y después de todo, no me gusta caminar acalorada.





El ojo (Cuento publicado en “Voces de América Latina - Fictio - III”, Media Isla, 2016)

En la esquina superior izquierda hay un ojo. Siempre lo he sabido pero las persianas lo ocultan. Por eso no abro las persianas, por el ojo, le explico a la señora que me ayuda a limpiar las ventanas. Tengo que llamarla porque de todos los ojos, los que me dan más miedo son los que se pegan en las ventanas y están ahí “viéndolo todo”. La señora, Ariadna, no me entiende nunca. Despega las persianas con cariño. Limpia los vidrios, moviendo un poco las caderas, da una última pasada con uno de esos sacudidores que parecen pelucas de payaso y se va. A veces pienso que debería controlar más mis ansiedades, sobre todo si son contradictorias. Porque odio las ventanas sucias. ¿Pero su suciedad no le quitaría visibilidad al (muy) posible ojo de la esquina superior izquierda? Además, le aliviaría un poco a Ariadna el tener que oír la historia de los ojos.

El primer ojo apareció en mi infancia. Yo no tenía persianas. No había cortinas. Mi ventana daba a otra parte de la casa, no hacia afuera, entonces poner cortinas o cualquier cosa no era más que un trabajo decorativo, totalmente prescindible. Pero uno de joven, anhela los cuartos rosas de revista, con edredones y miles de sábanas. Esos, totalmente inútiles en climas tropicales donde hasta la más delgada sábana sobra, incluso la pijama: el calzón y una camiseta, ya.

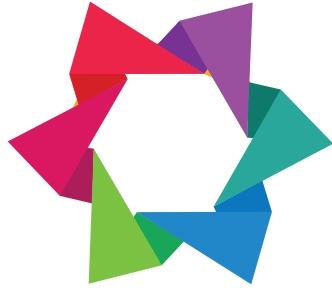
Por ese tipo de ventanas tropicales el ojo se había adherido a uno de los vidrios. Mis *tropiventanales* eran de esos que tienen un montón de vidrios apilados, vienen con una manija que hace que estos giren de posición vertical hasta la horizontalidad del paso completo del aire. No son tan prácticos. Los vidrios se zafan y causan un despelote, como bien lo sabrán algunas cicatrices. Pero sí son algo prácticos. Uno suele tener una docena de vidrios extras para cuando eso pasa.

Ahí, en uno de esos vidrios rectangulares apilados: un ojo. Como todo buen ojo maligno, verde. El ojo permanecía cerrado durante el día. Y se abría durante las noches. Con el globo blanquecino brillante y con iris luminoso. Listo para verme: dormir, leer, cambiarme de ropa y quién sabe qué más, porque mi vida tampoco ha sido muy visible. He de confesar que sentirme observada, trajo en mí, buenas costumbres. Al inicio. Yo ordenaba mi cama, porque el ojo juzgador estaría ahí viendo mi cama desarreglada. *Compre su ojo que todo lo ve, señora, si quiere castigar al adolescente desordenado, nada como un juicio constante, llévelo (dos por uno para las familias grandes)*. Yo preparaba mi grabadora con música y un cepillo para actos musicales de niña ochentera. *Detrás de mi ventana veo pasar la mañanaaaa*. Claro, me tomó un poco de tiempo darme cuenta que el ojo v-e-í-a, no oía.

Digamos que ser protagonista de algo, y ser juzgada estableció una crianza llena de otro "algo". No sé muy bien qué. Primero, la ausencia de soledad. *Lleve su ojo, un ojo en la ventana que lo haga sentirse protegido, como la presencia divina, como el ojo que está en la pirámide, cree a su dios en su cuarto*. Luego, la sensación que la intimidad no existe. *Ojo por ojo, por cada ojo hay otro ojo que te ve*. Pero, sobre todo, la sensación de no entender nada. *Un ojo para la rebeldía temprana, señora, mejor entrene a su adolescente, con un ojo contra el que rebelarse ¡Mejor que sea frente al ojo y no frente al horario de llegada! ¡Diga no a las drogas!* El ojo con mirada impenetrable me podía dar tranquilidad, pero justo ahí, en el momento que uno quiere quitarse el horrendo moco, estaba ahí viendo. Peor que si hubiese sido educada en colegio de monjitas descalzas, el Ojo fue para mí, mi religión.

¿Qué? ¿Un ojo en un cuarto? Claro. Eso parece inofensivo. Un ojo contra el mundo es nada. Pero, empecé a ver ojos en todas las ventanas. Tropicales, invernales, polarizadas, de manijas, de madera. Incluso a veces creo que están en los vidrios de las puertas que son como ventanas que nunca pudieron ser. Tengo la idea, no más bien, tengo la certeza que las ventanas están llenas de ojos. Y, por eso, no puedo limpiarlas. ¿Qué tal si hay un ojo que todo lo ve, viendo la suciedad de las ventanas? Y cuando digo esta frase Ariadna aleja sus ojos de lo que le digo, toma el estropajo y empieza a limpiar.





Artes Visuales



**Esteban Alfredo
Calvo Campos**

*Escuela Casa del
Artista Olga Espinach
Fernández*

Las huellas de un maestro: Breve comentario a la vida y obra de Rudy Espinoza (1953-2018)

Resumen

Breve biografía y comentarios de algunas de las obras¹ más significativas del grabador costarricense Rudy Espinoza (1953-2018), quien durante los últimos diez años de vida, amplió su legado como docente y formador a través del “Taller Nacional de Grabado” de la Escuela Casa del Artista, un espacio alternativo para la enseñanza y aprendizaje de las diferentes técnicas del grabado en todos sus aspectos.

Palabras clave:

Rudy Espinoza (1953-2018), Grabado en metal, Arte costarricense, Escuela Casa del Artista

Abstract:

Brief biography and comments of some of the most significant works of the Costa Rican engraver Rudy Espinoza (1953-2018), who during the last ten years of life, extended his legacy as a teacher and trainer through the “National Workshop of Engraving” of the School Casa del Artista, an alternative space for teaching and learning the different techniques of engraving in all its aspects.

Keywords:

Rudy Espinoza (1953-2018), Metal engraving, Costa Rican art, School Casa del Artista

1 Se agradece a la Sra. Rosy Severino, viuda del artista Rudy Espinoza, quien autorizó la reproducción de las obras que ilustran este artículo.

Cuatro décadas dedicadas al grabado en metal

Con la energía y vitalidad de un joven veinteañero, el grabador costarricense Rudy Espinoza Morales (1953-2018) se enfrentó a la producción de un ambicioso proyecto expositivo con el cual celebrar su decimocuarto aniversario de trabajo creativo. La muestra que concibió fue titulada sin mayores pretensiones como: “Cuarenta años de grabado en metal 1976-2016”. Se trató de una exhibición retrospectiva que engalanó por tres meses las salas Manuel de la Cruz González del Museo Histórico Calderón Guardia, en San José de Costa Rica.

El artista presentó, en esa oportunidad, un conjunto de 81 obras de pequeño y mediano formato, desarrolladas todas a partir de un especial interés por alcanzar el perfeccionamiento de la técnica del grabado en metal, sus múltiples variables y procesos experimentales.

El trabajo de curaduría y selección de obras para dicha exhibición, significó una labor de ordenamiento de sus trabajos de forma cronológica e identificar las piezas que pertenecían a series mayores, de igual manera, se realizó labores de fotografía e inventario de su producción completa. El equipo de esta muestra estuvo integrado por el historiador del arte costarricense Luis Núñez B., quien junto a mi persona desarrollamos la curaduría, la selección de las piezas y el diseño de la museografía; por su parte el equipo de fotografía fue liderado por Alex Arias y asistido por Flavia Sánchez. Hoy, a dos años de distancia de este trabajo, nos percatamos que lo logrado en esa oportunidad trascendió la exhibición, porque gracias a ello contamos con un inventario bastante preciso de toda su producción, lo que nos permitirá ir poco a poco analizando a profundidad su vasto y rico legado.

Esbozo biográfico y breves comentarios a algunas de sus obras

Rudy Espinoza era licenciado en Artes Plásticas con especialidad en Pintura por la Universidad de Costa Rica (UCR) desde 1975. Durante su estancia en este centro de estudios, el profesor Juan Luis Rodríguez Sibaja (artista grabador costarricense nacido en 1934) quien pocos años antes había regresado a Costa Rica después de concluir sus estudios en Francia y Holanda, le motivó a que experimentara en el taller de grabado en metal de la UCR recién inaugurado. Mediante una comunicación oral en su taller (como parte del trabajo de curaduría de la exposición retrospectiva del 2016), Espinoza nos comparte que en el año 1973 Rodríguez Sibaja se dirigió a él y le dijo: “Si usted viene aquí y entra, [refiriéndose al taller] nunca saldrá”; y así fue, porque esas palabras se convirtieron en una especie de sentencia de vida para el artista.

A partir de ese momento, Espinoza decide orientar sus esfuerzos en el campo del grabado sobre metal por dos razones fundamentales: la primera, vio la



posibilidad de divulgación de la obra en términos de compartir el producto por medio de la edición, y la segunda, por una afinidad entre sus proposiciones estéticas, los materiales y técnicas que éste le ofrecía. (Durán, 2014, p. 25)

Figura 1. La cuesta (1976)



Fuente: Familia de Rudy Espinoza.

Desde su primera estampa titulada *La cuesta* (Figura 1.), un aguafuerte de 1976 hasta finales del 2017, Espinoza llegó a producir un *corpus* de más de 250 estampas en metal, de las cuales cerca de 220 están debidamente editadas y cuidadosamente fotografiadas, lo que se traduce en cientos de estampas y una innumerable cantidad de horas de trabajo en el taller.

A partir de 1978 el taller de la UCR se vio mejorado, ya que se convirtió en la sede del Centro Regional de las Artes Gráficas (CREAGRAF), una iniciativa de la Organización de Estados Americanos (OEA), donde esta organización auspiciaba talleres de grabado orientados a artistas de Centroamérica, el Caribe, Colombia y Venezuela, con la instrucción de maestros grabadores internacionales conocedores del grabado en metal, xilografía, litografía, intaglio, fotograbado, entre otras especialidades. Los artistas latinoamericanos que participaban como estudiantes se seleccionaban por medio de concurso. Espinoza participó en varios de estos cursos donde tuvo la oportunidad de conocer gran cantidad de personalidades de las artes latinoamericanas e internacionales y de esta forma inició una nueva etapa de intercambio de conocimientos y práctica de la técnica (Alvarado, 1992).

Para inicios de la década de los '80, Espinoza ya se desempeñaba como docente del Taller de Grabado de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA) y fue desde este centro educativo que realizó las gestiones para optar por una beca del Programa Fulbright/Laspau Scholarship. Esto le permitió ingresar a la Universidad de Minnesota en donde obtiene, en 1985, el Máster en Artes Plásticas con especialidad en Grabado.

Durante esta estancia de estudios conoce el trabajo y la obra del reconocido artista y grabador inglés Stanley William Hayter (1901-1988) quien había sido el fundador del prestigioso taller de grabado parisino *Atelier 17*, donde Rodríguez Sibaja había cursado parte de sus estudios. Hayter había desarrollado una novedosa técnica de impresión conocida como “método de impresión Hayter”, o “viscosidad de tintas y quemados sucesivos”, la cual se fundamenta en la impresión o estampación de una matriz de cobre o zinc grabada en relieve con distintos niveles, mediante la técnica de quemados sucesivos, que había sido entintada con tintas de diferentes viscosidades en superposición, aplicadas con rodillos de gelatina de diferentes densidades (Hayter, 1981, pp. 140-153). Con este complejo y experimental procedimiento técnico se obtienen impresiones de gran variedad cromática a partir de una sola matriz, lo que para Espinoza y su extraordinario sentido del color, fue una verdadera revelación y de inmediato se abocó en estudiar la técnica para incluirla dentro de su repertorio.



Figura 2. Mario (1992)



Fuente: Familia de Rudy Espinoza

Figura 3. Mario (1992)



Fuente: Familia de Rudy Espinoza

Como ejemplo del dominio alcanzado con esta técnica tenemos las seis versiones de *Mario* (Figuras 2, 3, 4 y 5) de 1992, un grabado a modo de políptico en donde logramos ver en cada estampa además de la maestría técnica, los dotes de colorista de su autor.

En las obras de Espinoza, técnica y contenido van de la mano. Desde inicios de la segunda mitad del siglo XX, el reconocido intelectual canadiense Marshall McLuhan afirmó que en los procesos de comunicación utilizados por la sociedad actual (incluido el arte), medio y mensaje funcionan en pareja y no se pueden pensar por separado, ambos se afectan de manera mutua e incluso el mensaje,

Figuras 4 y 5. Mario (1992)



Fuente: Familia de Rudy Espinoza

en algunos casos, estaría cifrado en el medio utilizado para propagarlo, de ahí se desprende su conocida frase: “El medio es el mensaje”.

Todos los medios nos vapulean minuciosamente. Son tan penetrantes en sus consecuencias personales, políticas, económicas, estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales, que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar. El medio es el mensaje. Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan de ambientes. (McLuhan y Fiore, 1997, p. 26)

El dominio magistral de una técnica tan compleja como la inventada por Hayter forma parte de la producción de pensamiento en la labor desarrollada por Espinoza a lo largo de más de cuatro décadas de experiencia. Obra final y proceso son tan importantes en su trabajo creativo, que en sus estampas logramos apreciar por igual: rigurosidad y método, metáfora y poesía, como gesto e improvisación, sin que exista ninguna contradicción en su resultado final.

En la estancia académica y profesional en el taller de grabado de la Universidad de Minnesota, al que él llamó: “un espacio de confluencias”, debido a que eran muchos los artistas que se reunían a realizar estudios y pasantías, desarrolló trabajos experimentales y con un gran sentido de la estética, como por ejemplo: *Imagen en la capilla* (1984) y *Escritorio y libertad en papel* (1984) (Figura 6) y otros de gran fuerza expresiva como *Absorción* (1984) (Figura 7), *Fatiga* (1984)

Figura 6. Escritorio y libertad en papel (1984)



Fuente: Familia de Rudy Espinoza



Figura 7. Absorción (1984)



Fuente: Familia de Rudy Espinoza

y *Bajo presión* (1984), concebidas estas últimas tres a partir de diferentes placas ya trabajadas y que fueron abandonadas en el taller, las que Espinoza retomó e intervino cortándolas, taladrándolas y sometiéndolas a intensos procesos de quemado, creando con dos o tres de ellas nuevas composiciones con texturas y gestos plásticos bastante intensos.

En su fructífera carrera, Espinoza demostró ser un virtuoso del dibujo, la composición y el uso del color, además de un verdadero maestro de las diferentes técnicas del grabado en metal. Se esmeró en ordenar su proceso creativo mediante el diseño de series temáticas en las que agota sus ideas a partir de conjuntos coherentes de sentido y con una fuerte unidad estética. Entre sus primeras series están las que abordan temas urbanos, trabajados desde la perspectiva de lo cotidiano como escenas del espacio público, entre ellas: *La cuesta* (1976), *El desgajo* (1978), *Cien varas al sur* (1976) e inclusive *Patio* (1980) y *Rutina* (1981), así como otros trabajos que reflexionan sobre la concepción del espacio urbano privado o habitacional, en donde apreciamos: *El placer de observar* (1977), *El ladrón de frutas* (1977) y bodegones como *Fruta con semillas* (1981) y *Motete* (1981).

A lo largo de su carrera, la figura humana y la animalística son temas recurrentes; series como *En cautiverio* (1986-8) o *Cuerpos dulces* (1998-2000) son ejemplos rotundos del abordaje de estos motivos. Espinoza recurre al animal como metáfora del ser humano, retrata de formas simbólicas gestos culturales como la sexualidad, la violencia, la opresión o el uso excesivo del poder. Con esta temática apreciamos: *El pájaro rojo* (1990), *El año del toro* (1994), *El toro rojo* (1997), *El salto* (1997) y *Cabezas de caballo* (2013). Según lo que nos comentan Hernández y Alvarado (2006) el uso del animal en la obra de Espinoza trata problemáticas de lo humano a nivel político, social y existencial. Obras como *El hoyo de los locos* (2010) es un ejemplo donde se integran armoniosamente tanto de forma compositiva como temática la figuración humana y animal, y en *Ánimos alterados* (2010) las actitudes animales son un reflejo o metáfora de las humanas.

Entre las distinciones obtenidas por su trabajo sobresalen el Primer Premio en Certamen de Grabado de 1997. Anteriormente, en 1991, obtuvo el Segundo Lugar del Certamen Nacional de Grabado convocado por el Museo de Arte Costarricense (MAC) y el Segundo Lugar del Certamen Nacional de Dibujo convocado por la Caja Costarricense de Seguro Social. Consigue medalla de oro en el Salón Nacional de Dibujo convocado por el MAC de 1987, mismo año que se le otorga la medalla de oro en el Salón Nacional de Grabado, y en 1981 había sido merecedor del Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en Grabado. Con una trayectoria de más de 40 años dedicado al grabado, dibujo y pintura, llegó a realizar más de una centena de exhibiciones colectivas e individuales dentro y fuera del país.



La figura humana está presente de forma directa o indirecta en la mayoría de sus obras. El cuerpo como espacio de batalla y escenario de valores sociales está presente en obras como: *Cuerpo azul* (1999), *Tu cuerpo* (1998) y *Cuerpo seducido* (2000). También contamos con *Torso* (1998) y *Equilibrio* (2000) como claros ejemplos donde a partir del dibujo se explora el cuerpo humano como estética y belleza. En *El eterno interno* (2010) y *Paranoia con Van Gogh* (2009) se explora la humanidad en su dimensión más existencial.

También tenemos en Espinoza un artista que fluctúa de manera natural, limpia y sin prejuicios entre la figuración y la abstracción. En algunos trabajos predomina una línea pulcra de proporciones correctas, en otros es el trazo gestual y energético el que tiene más presencia. En paisajes como *Lagunilla* (1981) y *Paisaje del norte* (1981) vemos ejemplos de una fina figuración y en *Paisaje #19* (1981) tenemos una composición o un estado intermedio, mientras que en obras como *Piros* (1979), *Por la montaña en el cerro* (1981) o *Maleza* (1981) la abstracción y el gesto es lo que predomina. Algunas de estas obras se componen de dos matrices o placas que se integran para formar una sola composición. El acento estético con el que Espinoza trabajó estas piezas denotan estar resueltos por un pintor, en donde el color y la mancha son parte importante de la composición, sin embargo, también apreciamos la mente de un grabador detrás de estos proyectos, porque en el uso de la textura e incluso el recurso del intaglio y la impresión en blanco forman parte indiscutible de la composición; de esta forma, nuevamente vemos como en los trabajos de Espinoza, forma y contenido se refuerzan mutuamente.

En obras como *Después del tsunami* (2012) (Figura 8) lo que domina la composición es el gesto expresionista y dramático, sin descuidar -claro está- el dibujo con vocación figurativa, fundiéndose las dos tendencias en una obra de extraordinaria factura técnica y conceptual. Otras series o conjuntos como *Mareostrum* (2000-13), *Las cuatro estaciones* (1990) o *Pecado y redención* (2006) tratan temas más puntuales como la fauna marina, las estaciones climáticas y la lucha del bien contra el mal.

Los últimos diez años del maestro

Luego de su jubilación como docente universitario, Espinoza concibió un proyecto de docencia independiente donde continua con su labor de formador de grabadores y puede brindar, de forma desinteresada, todo el conocimiento atesorado por más de 40 años dedicado al perfeccionamiento de las técnicas de estampación de imágenes. Este es el origen del “Taller Nacional de Grabado”, un espacio alternativo para la enseñanza y aprendizaje de las diferentes técnicas del grabado en todos sus aspectos. Desde su fundación en el 2008, el Taller se instaló en la Escuela Casa del Artista Olga Espinach Fernández del Museo de Arte Costarricense



Figura 8. Después del tsunami (2012)



Fuente: Familia de Rudy Espinoza

(MAC) y se ha vuelto parte integral de la institución. Durante los últimos diez años de vida Espinoza, quien falleció el pasado 15 de enero del 2018, se desempeñó como coordinador y profesor *ad-honorem* de este espacio de enseñanza.

Figura 9. Rudy Espinoza en su estudio a finales del 2007 revisando uno de sus últimos trabajos.



Fuente: Familia de Rudy Espinoza

Durante sus clases en el Taller de la ECA, además de fomentar el trabajo del grabado en metal, Espinoza tuvo la oportunidad de crear obras en compañía de sus alumnos, todo en un ambiente de camaradería y compañerismo. Profesionalismo, pasión, dedicación, honestidad, humildad y generosidad sin límites, son algunos de los muchos valores que aquellos que fuimos sus estudiantes, amigos o colegas asociamos a Rudy Espinoza; su trabajo plástico y vocación de maestro son la impronta más importante que deja en la historia del arte costarricense, una huella tan profunda como la que se aprecia en una placa de grabado luego de más de cuatro décadas de quemados sucesivos.

Figura 10. Madre Natura: Manglar (2017)



Fuente: Familia de Rudy Espinoza

Figura 11. Madre Natura: La proveedora (2017)



Fuente: Familia de Rudy Espinoza

Referencias:

- Alvarado, I. (1992) *Proyecto Multinacional Regional de Estudios Especializados en Artes Graficas (CREAGRAF)*. (Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica).
- Durán, S. (2014) *Una visión más allá de la obra gráfica, a través de los ojos de Rudy Espinoza*. (Trabajo final de graduación), Maestría Profesional en Humanidades. Universidad Latina de Costa Rica, Costa Rica.
- Hayter, S.W. (1981) *New ways of gravure*. New York: Watson-Guption.
- Hernández, E. y Alvarado, I. (2006) *La animalística en el arte costarricense*. San José: Fundación Museos del Banco Central.
- McLuhan, M. y Fiore, Q. (1997) *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós.





Colaboradores

Véronique Benei

Francesa

Directora de investigaciones en el Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) y en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), profesora en el Institut Interdisciplinaire d'Anthropologie du Contemporain (IIAC, CNRS-EHESS) y en el Laboratoire d'Anthropologie des Institutions et des Organisations Sociales (LAIOS) (CNRS, EHESS, LAIOS/IIAC).

Correo electrónico: vbenei@msh-paris.fr

Esteban A. Calvo Campos

Costarricense

Historiador del arte y Máster en Humanidades. Actualmente es docente y coordinador de investigación en la Escuela Casa del Artista Olga Espinach Fernández, del Ministerio de Cultura y Juventud, así como profesor en la Facultad de la Imagen de la Universidad Véritas.

Correo electrónico: estecalvo@gmail.com

Nelson Rene Carrasco Casco

Hondureño

Licenciado en Historia, maestrante en Historia Social y Cultural por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). Docente del Departamento de Historia de la UNAH. Investigador en Etnohistoria en el Instituto Hondureño de Antropología e Historia, tiene investigaciones y publicaciones sobre etnohistoria de los pueblos originarios, minería en los siglos XIX y XX e imagería religiosa del periodo colonial.

Correo electrónico: nelsoncarrascocasco@gmail.com

Ana Escoto

Salvadoreña

Se dedica a la narrativa breve y a la poesía. Desde 2006, ha participado en diversos recitales y antologías poéticas y de cuentos en El Salvador, España y México. En narrativa, se ha publicado su libro de cuentos cortos *Menguantes y Otras Creaturas* (DPI, 2008). Perteneció al taller literario La Casa del Escritor en 2006-2007. Es doctora en Estudios de Población y radica en la ciudad de México, donde se dedica a la investigación y la docencia.

Correo electrónico: ana.escoto@gmail.com

Josué Omar Flores Osorto

Hondureño

Licenciado en Historia y en Pedagogía y Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH), actualmente es maestrante en Historia Social y Cultural (UNAH). Docente en el Departamento de Historia de la UNAH, investigador en temas relacionados con los Pueblos y Cofradías de Indios de la Alcaldía Mayor de Tegucigalpa en el siglo XVIII y en Educación Popular y Teología de la Liberación destinada a los campesinos.

Correo electrónico: galelcoipan@yahoo.es



María Teresa Garzón Martínez

Mexicana

Feminista, doctora en Ciencias Sociales, área de especialización en estudios de las mujeres y estudios culturales. Maestra en Estudios de Género, maestra en Estudios Culturales y Crítica literaria. Fundadora del Comando Colibrí: Escuelas de Defensa Personal para Mujeres y otros Cuerpos en Peligro y Coordinadora del Comando Colibrí Lacandona. Es parte del Grupo Latinoamericano en Estudios, Formación y Acción Feminista (Glefás). Investigadora en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Correo electrónico: maria.garzon@unicach.mx

Emanuela Jossa

Italiana

Es profesora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Calabria, Italia. Se dedica a la investigación y a la traducción: ha publicado muchos artículos y ensayos, especialmente enfocados en la literatura centroamericana contemporánea. Ha publicado artículos sobre R. Rey Rosa, H. Ak'Abal, Roque Dalton, H. Castellanos Moya, Jacinta Escudos, Claudia Hernández, Jorgelina Cerritos y sus monografías: *Gli uomini venuti dal mais. Miguel Angel Asturias e la cultura maya* y *Raccontare gli animali*. Ha traducido al italiano los cuentos de Mario Benedetti y de Claudia Hernández, los poemas de Roque Dalton y de Humberto Ak'Abal.

Correo electrónico: ejossa@unical.it

María Oliva Méndez González

Española

Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo, con una especialidad en Literatura Hispanoamericana. Aspirante al grado Magister en Estudios de la Cultura Centroamericana de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Correo electrónico: omendez1@hotmail.com



Guadalupe Silva

Mexicana

Es licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Sur (1997) y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (2005), con una tesis sobre la obra de José Lezama Lima. Se ha especializado en literatura cubana contemporánea y ha publicado artículos en libros y revistas especializadas del país y el exterior. Se desempeña como investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires (ILH). Forma parte del Grupo de Estudios Caribeños del ILH.

Correo electrónico: titillatio@gmail.com





Normas editoriales

1. La revista ÍSTMICA publica estudios y documentos afines sobre cultura, historia, sociedad, arte y literatura en Centroamérica y el Caribe. **Sus números son de publicación semestral.**
2. ÍSTMICA publica sólo colaboraciones originales e inéditas que no hayan sido presentadas simultáneamente en otras revistas. El Comité Editorial, formado por el Equipo y el Consejo editorial, podrá hacer excepciones muy calificadas al respecto, según sus competencias y por criterio experto.
3. Excepcionalmente se podrá incluir, según criterio del Comité Editorial, artículos que hayan sido publicados, en un porcentaje no mayor al 15% del total de artículos.
4. Los artículos deben estar escritos en español, contener un resumen en el mismo idioma y otro en un segundo idioma. El resumen debe contener un máximo de 200 palabras e incluirá un máximo de seis palabras claves en ambos idiomas.
5. Los artículos deben estar escritos en Microsoft Word que permita su modificación. El artículo se remite a: istmica@una.cr junto con una carta donde la persona autora hace constar que el trabajo es original e inédito.
6. La extensión de las colaboraciones será de un máximo de 25 páginas a espacio y medio.
7. El título del artículo deberá estar en espacio sencillo, centrado, sin mayúscula, en negrita. El nombre de la persona autora deberá estar al margen

derecho, en negrita y debe incluir únicamente la filiación institucional y el país de nacionalidad.

8. Los artículos deben estar escritos en letra Times New Roman 12, con párrafos justificados. Los subtítulos deberán estar escritos en mayúscula, sin negrita, al margen izquierdo. Todo cuadro, figura o ilustración debe estar enumerado, debe contener título e indicar claramente cuál es su fuente, incluso cuando sean de elaboración propia. Se deben utilizar las funcionalidades que el procesador de texto facilita, por lo cual se ruega no utilizar la barra espaciadora para centrar o poner sangrías. Estas indicaciones deben atenderse particularmente en el caso de los cuadros, figuras o ilustraciones con el fin de evitar pérdida de formato durante la edición del documento.
9. Toda colaboración debe emplear el estándar internacional APA (American Psychological Association), en su última versión vigente para las citas y la elaboración de las referencias bibliográficas de manera uniforme a lo largo del documento.
10. No se recomiendan las notas al pie de página. Si estas son indispensables, favor utilizar la funcionalidad del procesador de texto para incluirlas.
11. Toda cita deberá quedar reflejada en la tabla de referencias bibliográficas al final del documento.
12. Las fotografías y las figuras se incluirán en el cuerpo del texto, claramente enumeradas, así como la fuente de donde proviene cada una, al pie de la figura o la fotografía. De igual manera las imágenes deberán incluirse en un archivo separado, utilizando un formato que permita su manipulación, como jpg, y cada imagen debe tener 300 dpi de resolución.
13. Las personas colaboradoras incluirán, en la última página del documento, una síntesis curricular que incluya: nombre completo, títulos académicos, filiación institucional, área de desempeño laboral, investigaciones, producciones recientes, dirección de correo electrónico, números telefónicos y dirección postal. Estos dos últimos datos no serán divulgados.
14. Con la publicación del artículo, la persona colaboradora recibirá un ejemplar de ÍSTMICA. Cuando se trata de autoría colectiva de un mismo artículo, cada autor recibirá un ejemplar de la Revista. En ningún caso, media remuneración por dictamen, ni por envío de colaboración ni por la publicación de los artículos, salvo lo expresado en este punto, incluso cuando medie copatrocinio a favor de números articulares de ÍSTMICA. Todo ello en concordancia con lo que establece la Editorial de la Universidad Nacional al respecto.



15. El Comité Editorial se reserva el derecho de hacer modificaciones de carácter editorial para la publicación del artículo.
16. La persona colaboradora concede a ÍSTMICA los derechos sobre el artículo a publicarse, pero mantiene sobre este los derechos morales y consiente que ÍSTMICA publique su artículo tanto en soporte impreso como digital de acceso abierto.

Información sobre normas de evaluación y dictamen de artículos

1. El Equipo editorial de la revista hará una primera evaluación del artículo para comprobar el cumplimiento de las normas básicas de publicación.
2. Se somete a una revisión para hacer constar que no contiene plagio.
3. Una vez constatado que no posee plagio, se envía a dictaminar con el sistema de revisión por pares externos, con la modalidad doble ciego, donde se hace explícito el anonimato al que se recurre en la evaluación (anonimato de personas autoras y evaluadoras).
4. Cuando el artículo es asignado para dictaminación, este proceso de arbitraje será de dos meses como mínimo.
5. El artículo puede ser:
 - Aceptado para publicación.
 - Aceptado, con correcciones por hacer (en caso de que los evaluadores indiquen que es necesario realizar algunos cambios).
 - Reenviado a otra publicación (en caso de que el documento por su temática, no calce en esta revista).
 - Rechazado (la temática calza con la revista, pero no aporta innovaciones o reflexiones en torno al Istmo).
 - Ver comentarios (en caso de que de que los evaluadores tengan algunas objeciones en torno al documento).
6. Si existen criterios encontrados de evaluación, se procederá a solicitar una segunda revisión.
7. Cuando el artículo es aceptado con correcciones que hacer, la persona autora dispone de 15 días hábiles para incorporar o atender las observaciones. Deberá remitir nuevamente el artículo con la observación: artículo con correcciones/observaciones incluidas.



8. Se comunicará a las personas autoras la aceptación de su artículo, haciendo constar que éste ha sido sometido a todo el proceso de revisión por pares con modalidad doble ciego y que será publicado en la revista *Ístmica*.
9. El artículo será enviado a las personas autoras para tener el Visto Bueno o Aval para su publicación.
10. La documentación deberá remitirse nuevamente a istmica@una.ac.cr bajo el Asunto: artículo con Visto Bueno/Aval incluido.



Carta de cesión de derechos y consentimiento de publicación

Dirección y Consejo Editorial

Revista Ístmica

La persona suscrita _____

En calidad de autora del documento titulado: _____

Que se somete a consideración de este Comité para su posible publicación, DECLARA QUE:

1. El artículo es original e inédito.
2. No se ha presentado en forma previa ni simultánea a consideración de otros medios de divulgación académica para su publicación.
3. Es producción propia y contiene todos los reconocimientos de créditos y fuentes según corresponde con las normas de la ética y de la publicación académica.
4. En el caso de coautoría, se cuenta con la aprobación de las otras personas participantes para su remisión y publicación.
5. Se acepta la cesión de derechos del artículo a ÍSTMICA, para su publicación en soporte papel, digital o ambos, aunque se mantiene el derecho moral sobre el artículo.
6. Se acepta tácitamente que al remitir la colaboración a ÍSTMICA, revista que circula en soporte papel y en versión digital, la Revista podrá publicar y reproducir el artículo en cualquiera de estos dos soportes o en ambos, sin requerir autorización previa para ello.

Firma: _____

Fecha: _____

U.L.

(Este documento debe enviarse en formato pdf o reproducido mediante escáner, a la dirección electrónica de ÍSTMICA, debidamente firmado).





Diagramado por el Programa de Publicaciones e Impresiones
de la Universidad Nacional.

La edición consta de una versión para divulgación por medios
electrónicos en formato pdf, e-pub y html, localizable en el
sitio web <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/>
E-49-18—P.UNA