



ISSN: 1023-0890
EISSN: 2215-471X

ÍSTMICA

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

“Tránsitos identitarios: de la
Gran Nicoya al Caribe hispánico”

NÚMERO 27
I Semestre • Año 2021

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA





EISSN 2215-471X
ISSN 1023-0890

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

Rector

Francisco González Alvarado

Directora

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

Grupo Editor

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

Consejo Asesor Internacional

Horst Nitschack, Universidad de Chile, Chile
Lucía Stecher, Universidad de Chile, Chile
Héctor Miguel Leyva 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: 2562-4242
Apdo postal 86-3000
Correo electrónico: istmica@una.cr
Página web: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica>



Consejo Editorial EUNA

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

Dirección editorial

Valeria Alfaro Vargas
valeria.alfaro.vargas@una.ac.cr

Portada

Programa de Publicaciones

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

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

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE DE ENLACES ELECTRÓNICOS

Contenido

Editorial	5
<i>Laura Fuentes Belgrave</i> Directora de la Revista Ístmica	
Dossier: “Tránsitos identitarios: de la Gran Nicoya al Caribe hispánico”	
Sobre animalística y bandas precolombinas de la Gran Nicoya <i>Henry O. Vargas Benavides</i>	9
Performatividad de género durante el tránsito migratorio en <i>De Nadie</i> (2005) de Tin Dirdamal <i>Sonia A. Rodríguez</i>	29
Exilio, lengua y territorio en Néstor Díaz de Villegas <i>Pacelli Dias Alves de Sousa</i>	43
Mujeres ensayistas del Caribe Hispánico: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Un estado de la cuestión <i>Consuelo Meza Márquez</i>	57
Literatura	
Francisco Alejandro Méndez e Iván Molina Jiménez: un encuentro sigiloso <i>Laura Fuentes Belgrave</i>	85
Artes visuales	
In Memoriam. Francisco Munguía Villalta (1976-2020). El arte de estar con la gente <i>Adriana Collado-Chaves</i>	95
Colaboradores	115





Editorial

La edición N. 27 de Ístmica en este nuevo *Dossier: Tránsitos identitarios: de la Gran Nicoya al Caribe hispánico*, intenta trazar un itinerario; si bien, sinuoso en sus cruces, caminos, laderas y entresijos, al ser una travesía imaginaria, es testigo también de grandes movimientos transhistóricos. Así, el dossier muestra los resabios iconográficos de las identidades mesoamericanas, acompaña a las centroamericanas en sus recorridos tránsfugas, enmarca a Cuba desde el exilio poético y recobra las voces ancestrales de las ahogadas en el mar Caribe.

Nuestro viaje a través del tiempo *nuestramericano* comienza con un artículo del catedrático costarricense, Henry O. Vargas Benavides, quien, desde el área de Diseño Gráfico de la Universidad de Costa Rica, analiza la cerámica policroma precolombina, del periodo 1200 d.C. a 1550 d.C., originaria de la Región Gran Nicoya (entre Nicaragua y Costa Rica), donde predominan las representaciones de animales que nutren el mundo simbólico de las culturas que confluyeron en esta vasta región.

Seguidamente, cambiamos de siglo para transitar la desgarradora vía de la migración centroamericana, bajo la lupa de la investigadora mexicana Sonia A. Rodríguez, de la Universidad de Wyoming, quien se interesa en examinar el documental *De Nadie* (2005) de Tin Dirdamal, concentrado en revelar las contradicciones vinculadas a la performatividad de género de las mujeres migrantes, en su periplo hacia los Estados Unidos de América.

Por otra parte, el investigador brasileño, Pacelli Dias Alves de Sousa, de la Universidad de São Paulo, nos transporta a la lectura de la poesía en el exilio, del cubano



Néstor Díaz de Villegas (1956), para analizarla en su contingencia de relato des-territorializado a partir de la crisis del Mariel (1980).

A nado atravesamos el mar Caribe, para finalizar el dossier con un artículo, que representa un estado de la cuestión, de la investigadora mexicana, Consuelo Meza Márquez, de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Ella rescata del ahogo forzado por el canon patriarcal, la obra ensayística de autoras de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, escritoras cuyo trabajo se ha caracterizado por la crítica a la construcción socio-histórica de la identidad femenina y su aporte a la arquitectura de una ciudadanía plena para todos los sectores de la sociedad.

En la sección de Literatura volvemos a Centroamérica, con los cuentos del guatemalteco Francisco Alejandro Méndez y del costarricense Iván Molina Jiménez, el primero, crítico literario y escritor, Premio Nacional de Literatura de Guatemala en el 2017 y autor de una prolífica colección de cuentos y novelas. El segundo, historiador y escritor de ciencia ficción, galardonado con múltiples distinciones por sus investigaciones sobre la historia centroamericana. Ambos nos brindan sendos relatos signados por la perplejidad ante lo desconocido, el juego macabro entre lo real y lo irreal, como combustible para la imaginación, o bien, para la tortura.

Esta edición termina con la sección de Artes Visuales, donde la historiadora del arte costarricense, Adriana Collado-Chaves, realiza un sentido homenaje a la memoria del artista plástico y muralista costarricense, Francisco Munguía Villalta (1976-2020), quien apoyado en el poder transformador del arte, se distinguió por crear una amplia obra, socialmente comprometida y didáctica, con la participación de las comunidades y la complicidad del paisaje urbano, al cual iluminó con su universo iconográfico de tira cómica.

La edición número 27 de la Revista Ístmica regresa después de este viaje onírico y transtemporal, al viejo barrio de crianza centroamericano, desde donde mira las caravanas de amigos y familiares que parten hacia el norte, todavía, después de tanto, con su esperanza a cuestas.

Laura Fuentes Belgrave
Directora
Revista Ístmica



Dossier

“Tránsitos identitarios: de la
Gran Nicoya al Caribe hispánico”



**Henry O. Vargas
Benavides**

*Universidad de Costa Rica
Costa Rica*

Sobre animalística y bandas precolombinas de la Gran Nicoya

About Animalistic and Pre- Colombian Bands in the Great Nicoya

RESUMEN

En el actual documento se exponen dos tipos de cerámica policroma precolombina de la Región Gran Nicoya (entre Nicaragua y Costa Rica); son jarrones tipo Jicote y Pataky policromo del periodo 1200 d.C. a 1550 d.C., con el fin de analizar las representaciones de animales y sus bandas complejas que generalmente aparecen representadas en la boca superior de las vasijas. Para realizar la base de datos se registraron los datos y las fotografías de vasijas en el Museo Nacional de Costa Rica. A partir de dicha base de datos, se categorizaron 56 vasijas cerámicas Jicote y Pataky, las cuales fueron agrupadas por los motivos o temas representados en las bandas complejas en dos grandes grupos: a) 12 geométricas y b) 42 figurativas. En el caso de las figurativas se detallan seis casos en los que se han redibujado sus bandas hasta lograr posibles esquemas de representación gráfica y semiótica.

Palabras clave: Diseño precolombino; animales; vírgulas; lenguas; cerámica

ABSTRACT

In the present article two types of Pre-Colombian polychrome ceramics from the Great Nicoya (between Nicaragua and Costa Rica) are exhibited. They are polychrome Jicote and Pataky vases dating from 1200 A.D. to 1550 A.D. The aim is to analyze animal representations and their complex bands that are generally represented in the superior openings of the vases. For the creation of a database, the data and photographs of vases in the National Museum of Costa Rica were recorded. Based on such database, 56 Jicote and Pataky ceramic vases were categorized. They were classified in two major groups according to the motifs or themes represented in the complex bands: a) 12 geometric and b) 42 figurative. In the group of the figurative vases, six cases stand out where their bands have been repainted to achieve possible graphic representation schemes and semiotics.

Keywords: Pre-Colombian design, animals, virgules, languages, ceramics



Introducción

El presente artículo analiza bandas complejas en vasijas cerámicas tipos Pataky y Jicote policromos de la Región arqueológica Gran Nicoya con representaciones de animales del periodo 1200 a 1550 d.C. Dentro de este documento se entiende por bandas complejas las representaciones iconográficas que repiten ciertos estilos o formas dentro del contexto cultural estudiado. Por tanto, dichas repeticiones en las cerámicas son portadoras de lenguajes comunicativos en los hallazgos realizados en los territorios de la costa pacífica nicaragüense y el norte costarricense, actual provincia de Guanacaste.

En cuanto a la cerámica Pataky policromo se encuentran catalogadas las variedades: Leyenda, Mayer y Pataky y de la Jicote policromo, las variedades Jicote, Tempisque, Pataky, Máscara, Lazo, Madeira, Felino, Luna, Lunita, Bramadero y Cara (Lange et al., 1987a).

Para el desarrollo del proyecto se llevaron a cabo visitas avaladas al Departamento de Protección del Patrimonio Cultural del Museo Nacional, cuya sede se ubica en Pavas, San José. En conjunto con el equipo de arqueología se enlistó y catalogó una base de datos de diferentes piezas arqueológicas de las cerámicas tipo Pataky, Jicote y Papagayo. Cada pieza se registró con diferentes fotografías desde múltiples ángulos, para luego computar sus dimensiones y características en cuanto a tipo, variedad o alguna descripción significativa. Estos datos se sistematizaron en una base de datos desarrollada en el programa *Microsoft Excel*. Cabe recalcar que no solo se registraron piezas completas, sino también se incluyeron algunas que se encontraban fragmentadas, las cuales fueron de nuevo ensambladas, o bien, otras que no tenían ciertos fragmentos.

Posterior a esto, se seleccionaron vasijas trípodes, o de base anular, con las representaciones de animales en relieve, o no, y la repetición de bandas complejas a su alrededor. La mayoría presentaron una banda en la boca superior y, en algunos casos, dos bandas; mientras otras mostraron otra banda repetitiva en la base anular. Seguido a esta preselección, se escogieron y redibujaron bandas con características similares repetidas en al menos dos vasijas. El calco se realizó mediante el encadenamiento de distintas fotografías de las bandas a través de una representación horizontal; gracias a los programas de diseño: *Photoshop* e *Adobe Illustrator*, se lograron precisar los dibujos lineales de la vasija y sus tonos planos. En este proceso aparecen principalmente bandas geométricas y las figurativas con aspectos de animales y humanos.

A partir de los dibujos realizados, se establecieron comparaciones, en donde las bandas similares comparten características o posibles filiaciones entre sí. Es oportuno señalar que dentro de los antecedentes de este estudio se encuentra el

capítulo titulado “Jarrones que hablan. La cerámica patak y jicote de la Gran Nicoya”, que forma parte del libro *Mundos de Creación Visual de los Pueblos Indígenas*, publicado en el año 2019. En resumen, se analiza la representación de bandas complejas con representaciones de rostros de aspecto humano y vírgulas, así como códigos de puntos dentro de las vírgulas repetidos en gran medida en las vasijas estudiadas. En cada una de estas bandas se detallan componentes de repetición de códigos para colocar estos elementos sígnicos y que pueden llevar a una sintaxis visual para aquellas agrupaciones culturales.

Al final de este análisis de bandas complejas con representaciones de animales, se establece una comparación con el contexto mesoamericano de aquel momento histórico, con el fin de determinar si estos patrones de repetición se vinculan con un área mayor, sea de comercio, política, religión, lenguaje o comunicación como la mesoamericana. Lo anterior, debido a que ciertos códigos visuales aparecen también en códigos mexicas cercanos a este mismo contexto cultural.

Breve contexto

A la región comprendida entre los lagos del suroeste de Nicaragua y Rivas, la provincia de Guanacaste y la Península de Nicoya, se le conoce como la Gran Nicoya, en un periodo aproximado del 500 d.C. al 1522 d.C. En palabra de Jane Stevenson Day señala: “El área de la Gran Nicoya era por tanto una entidad cultural; estaba unida por lenguas, estilos artísticos, e iconografías comunes, así como por vínculos ecológicos, económicos y políticos” (1988, 138).

Por su parte, [Tonatiuh \(1999\)](#), en resumen, parte de que dicha región se sitúa dentro de una macroárea establecida por elementos culturales exclusivos, comunes o aquellos ausentes en la misma. Esto es lo que se conoce como área mesoamericana.

Según [Morante \(2000\)](#), en cuanto a sus ideologías y cosmovisión, el área mesoamericana la conforma un panteón principal en donde su conocimiento deriva de deidades como Quetzalcoatl, Cipactonatl y Oxomoco. Estas deidades comprenden un amplio territorio desde la mayor parte del México actual y hasta la Gran Nicoya, como límite actual en la península costarricense durante el periodo señalado en líneas anteriores.

[Fonseca y Richard \(1993\)](#) describen a la sociedad de la época de estudio caracterizada por contar con atributos tribales, derivados de grupos consanguíneos o políticos; así que su organización política y económica se da más por organizaciones grupales que por centralismos de poder. Esta evolución permite establecer señoríos y cacicazgos en sus sociedades. Aunque esta apreciación se dificulta en la región de la Gran Nicoya, debido a las numerosas migraciones de grupos nahuas.



Los autores citados interpretan que la región se caracteriza por una fuerte existencia económica en cuanto a la manufacturación de la cerámica policromada y con intercambios dentro y fuera de su misma región, como hacia los actuales territorios de El Salvador, Honduras, Pacífico de Nicaragua y sur de México, o dentro del territorio hacia el sur de Costa Rica. En estas sociedades, la navegación jugó un papel determinante para poder cruzar cientos de kilómetros y lograr el intercambio de distintos bienes. Las representaciones de sus deidades en productos como la cerámica, jades, piedras, conchas u otros, conforman esa unidad referida que se conoce como Mesoamérica.

En cuanto a sitios arqueológicos, según explica [Zárate et al. \(2000\)](#), se pueden distinguir dos tipos, aquellos sitios superficiales en donde el material se expone en la superficie, sea por la erosión, sedimentación o disturbación, y los otros que serían los sitios en estratigrafía o sellados, en donde el material arqueológico yace dentro de una matriz de sedimentación. En ambos favorecen sus condiciones de análisis espacio-temporales, o su integridad, que al final son profundizadas por especialistas de la arqueología.

En cuanto al material de cerámica precolombina, se infiere que dichos materiales de la Gran Nicoya fueron procesados en cerámica y luego pintados de forma primorosa por especialistas con diversos agentes oxidantes.

Según [Lange et al. \(1987b\)](#) la aparición de la cerámica tipo Pataky surge a final del período policromo medio. En períodos similares, este tipo de cerámica se ha encontrado también en el área de Rivas, Nicaragua. Las evidencias aparecen igualmente a lo largo de la costa guanacasteca en sitios como Bahía Culebra, Vidor, Ruíz y Nacasclo. De la misma manera, estos objetos se han hallado en contextos funerarios.

Otros tipos cerámicos decorados del período medio y que continúan hacia el período tardío corresponden a Pataky, Papagayo, Santa Marta, Altiplano, Birmania y variedades del Mora Tardío. Asimismo, se originan otras variedades nuevas en el último período como Vallejo, Pataky tardío, Guillén negro sobre rojo, Madeira, Bramadero, Casares, Jicote y Luna policromo.

Según [Day \(1988\)](#) la cerámica policroma de la Gran Nicoya pudo haberse desarrollado en dos procesos. En primer lugar, uno en donde el alfarero construye la pieza u objeto tridimensional. En segundo lugar, otro por un pintor experto en escritura de la casta sacerdotal. Al mismo tiempo señala:

Esta decoración especializada de vasijas, las cuales son fundamentalmente utensilios, parece transformar el recipiente básico en la vasija ritual. Con la adición de elementos prescritos, lo profano se vuelve sagrado e indica que en

las culturas prehispánicas las adiciones decorativas eran tan importantes como la creación de la vasija misma. (Day 1988, 137-8)

Este tipo de cerámico escenifica a personajes de cierto rango social destacado, pues al aparecer en tumbas con este tipo de cerámico con representaciones de deidades como la serpiente emplumada, el jaguar, Tlaloc y diferentes símbolos cósmicos, se unen a la compleja representación de bandas que se repiten en diferentes vasijas de este periodo. Algunas con signos abstractos, las otras con signos figurativos y a lo que se brinda atención en el siguiente punto.

Bandas complejas analizadas

En cuanto a las bandas geométricas se agruparon las siguientes: a) cinco con círculos, b) cuatro con vírgulas, c) dos geométricas modulares y, d) una sin definir.

Tabla 1. Bandas geométricas.

Bandas geométricas:	Cantidad
Geométrica con círculos	5
Geométrica con vírgulas	4
Geométricas modulares	2
Geométrica sin definir	1

Fuente: Elaboración propia.

Respecto a las figurativas se dividieron en las siguientes: 17 cabezas humanas con vírgulas, siete cabezas en dirección izquierda, cuatro cabezas en dirección derecha, una de animales en dirección izquierda, una con animales estilizados, dos con cabezas de serpiente en dirección izquierda y una de un personaje muy estilizado con rasgos humanos. Observemos unos ejemplos:

Tabla 2. Bandas figurativas.

Bandas figurativas:	Cantidad
Cabezas con vírgulas	17
Cabezas en dirección izquierda	7
Cabezas en dirección derecha	4
Animales en dirección izquierda	1
Animales estilizados	1
Cabezas de serpiente en dirección izquierda	2
Personaje antropomorfo estilizado	1

Fuente: Elaboración propia.



En cuanto al doble juego de bandas se distribuyen de la siguiente manera: a) cinco vasijas con banda de animales a la izquierda y cabezas de vírgulas, b) una de cabeza de animal hacia la derecha y cabezas hacia la izquierda con vírgulas, c) dos vasijas con cabezas hacia la derecha y geométricas (vírgulas negras con puntos) y d) otra vasija más con cabezas hacia la izquierda muy estilizadas y geométrica.

Tabla. 3. Doble banda.

Doble banda	Cantidad
I. A) Animales hacia la izquierda B) cabezas con vírgulas	5
II. A) Cabezas de animal hacia la derecha B) cabezas hacia la izquierda con vírgulas	1
III. A) Cabezas hacia la derecha B) Geométrica. Vírgulas negras con puntos	2
IV. A) Cabezas hacia la izquierda muy estilizadas B) Geométrica	1

Fuente: Elaboración propia.

De las bandas de animales

En cuanto a las figuraciones de animales se enfatiza en dos dibujos de las bandas de las vasijas con el número de registro 29750 y 4308. La vasija 29750 procede del Pacífico Norte de Costa Rica, es de tipo periforme trípode, con soportes abiertos, lo que les convierte en sonajeros. Presenta una cabeza modelada de animal, las patas delanteras sostienen la cabeza y las traseras terminan en los soportes, en la parte trasera tiene cola en bajo relieve y es de tres tonos, base casi blanca, tono oscuro, tono rojizo y tono café claro. A continuación, se muestran dos vistas de la pieza:

Figura 1. Jarrón periforme trípode, soportes abiertos. Pacífico Norte. Vista de tres cuartos.



Fuente: Fotografía de H. Vargas B., 2019.

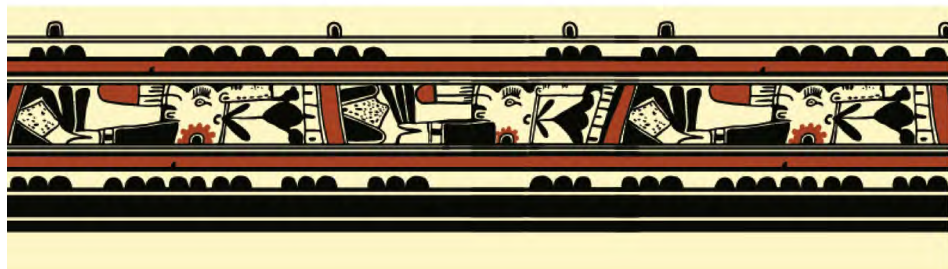
Figura 2. Jarrón periforme trípode, soportes abiertos. Pacífico Norte. Detalle de vista frontal.



Fuente: Fotografía de H. Vargas B., 2019.

La banda alargada dispone de tres variaciones similares de la figura. Cada una de estas está dividida por una franja roja en vertical, además se detallan las plumas de remate que se observan en otras divisiones de bandas:

Figura 3. Dibujo alargado de la banda de la vasija 29750. Repetición modular de tres figuras.



Fuente: Ilustración de Alexandra Cardenal, 2019.

Por su parte, la vasija 4308 es también periforme, más alargada que la anterior, no obstante, es de base anular, en donde existe otra banda con animales estilizados. Cuenta con una cabeza de animal que se sostiene con las patas delanteras, no se observan sus patas traseras, pero en la parte opuesta se ve su cola en bajo relieve.



Es de tres tonos: base blanco crema, oscuro y rojizo naranja. La particularidad es que procede de Cartago, Costa Rica, sitio La Angelina.

Figura 4. Jarrón efígie zoomorfa y decorado.
Cartago, La Angelina.
Vista de frente.



Fuente: Fotografía de H. Vargas B., 2019.

Figura 5. Jarrón efígie zoomorfa y decorado.
Cartago, La Angelina.
Vista posterior.



Fuente: Fotografía de H. Vargas B., 2019.

En la parte inferior tiene otra banda de animales estilizados que se encuentran vueltos al revés o posición de cabeza. Son animales de cabeza alargada, lengüeta roja y remate de este color en sus patas y cuerpo postrado al suelo. El detalle de la fotografía volteada al revés muestra uno de los animales. En su lomo sobresalen dos protuberancias:

Figura 6. Jarrón efígie zoomorfa y decorado.
Cartago, La Angelina.
Detalle de la banda de la base anular.



Fuente: Fotografía de H. Vargas B., 2019.

En cuanto a la banda superior, la figura del animal se representa solo una vez en el anillo superior del jarrón. En detalle, la figura alargada de un módulo se extiende desde su cabeza, continúa su cuerpo enrollado y culmina en sus patas traseras, para luego dar forma a otro cuerpo similar encogido y sin cabeza, hasta la doble pluma a la izquierda. La banda abre el remate con tres puntos a la derecha y encierra el animal con líneas verticales y oscuras, hasta culminar en los tres puntos a la izquierda. Nótese la nariz alargada del personaje, probablemente simula la estilización de un tipo de danta o tapir.

Figura 7. Jarrón efígie zoomorfa y decorado.
Cartago, La Angelina.
Detalle de la banda superior.



Fuente: Ilustración de Alexandra Cardenal, 2019.



Dupey (2015a) analiza las vírgulas de serpientes y flores en códices mexicas, pero esta vez no desde los sonidos, sino de los olores. Formas de serpientes y de flores evidencian gráficamente “la presencia, el origen y naturaleza de los olores” (Dupey 2015a, 50). Esto se demuestra en los códices del Posclásico Tardío y coloniales tempranos en el Centro de México. Tales ejemplos se pueden hallar en las vírgulas y volutas que emergen de las ofrendas a deidades en la lámina 9 de Códice Laud, lámina 72 de Códice Vaticano B 3773 o en la lámina 4 de Códice Borgia, por citar algunas de las evidencias presentadas por la autora. Las formas de volutas, de serpientes con cuerpos de tonos de color, las formas de flores, son las que sirven para caracterizar los aromas.

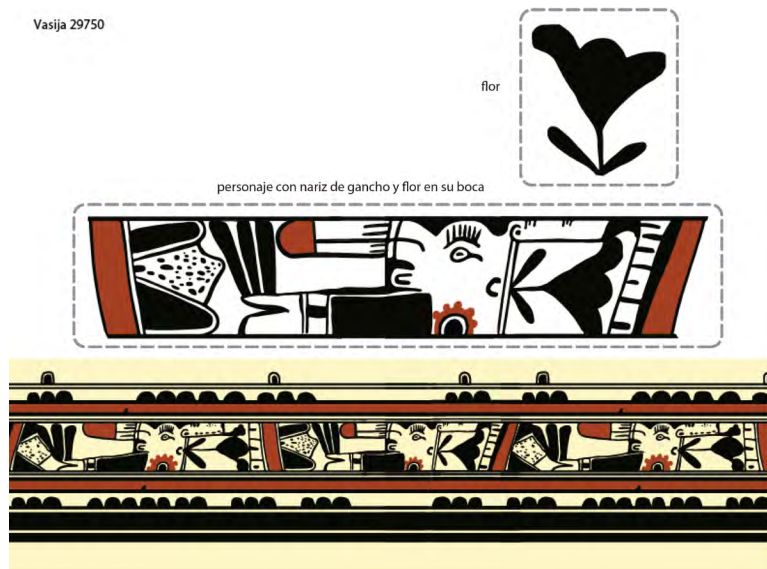
En un segundo artículo de Zarate *et al* (2000) en la lámina 14 de Códice Borgia, el olor se enuncia como inverso a los ejemplos anteriores. En este caso la deidad Mictlantecuhtli, dios del inframundo, absorbe los excrementos de un humano flechado, pues en el mundo de los muertos, es el lugar donde los seres se comen todo lo que se traga la tierra, al igual que los malos olores.

Al extraer los detalles de ambas vasijas, la de código 29750 y la 4308, se acierta lo siguiente: las cabezas están en posición hacia la derecha, de sus bocas sale un tipo de tallo con hojas o flor, cuentan con un anillo rojo en sus mejillas, el cuerpo se extiende hacia atrás y tienen motivos de plumas al final del costado izquierdo. De tal manera que la planta, tallo o flor está en dirección contraria a la nariz y es sujeta en la boca del animal, donde intenta consumirla. Por tal razón, este código de repetición indica más el sabor o el gusto en esta sintaxis visual. Ambos esquemas redibujados lo comprueban. Se puede revisar también las láminas XVI del libro *Cerámica de Costa Rica y Nicaragua* (2000), de Kirkland y Meneses, en donde se atisba una pieza cerámica trípode de Nicaragua con una banda similar a las anteriores, la cual representa una efigie de ave en relieve. La lámina L en donde tres bandas también representan un animal, dos con un elemento floral y el otro con un elemento geométrico que sale de sus bocas¹.

1 Revisar también la forma similar de animales con brotes que salen de sus bocas en las bandas de las vasijas del Museo Nacional de Costa Rica números de registro 31274, 24165 y 32040.

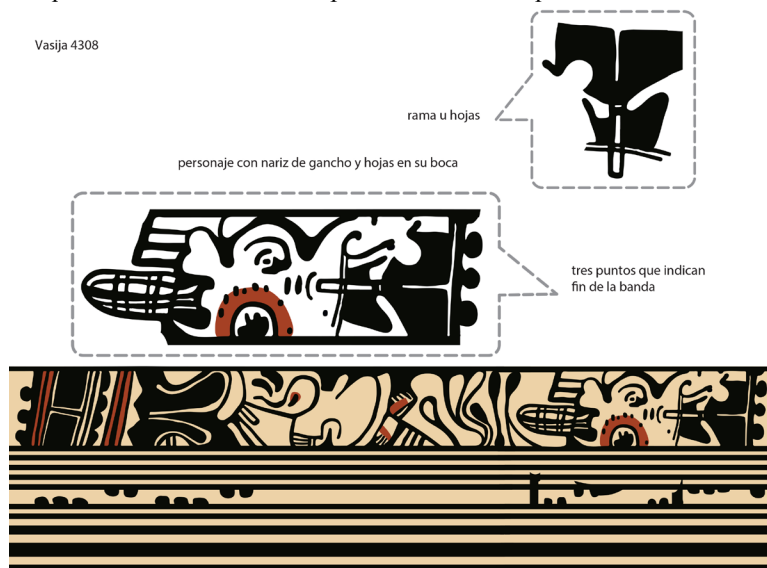


Figura 8. Desglose y análisis de elementos de la banda de la vasija 29750. Abajo: Banda con repetición de la forma en tres módulos. Medio: Módulo de figura alargada con elemento en su boca. Superior: Detalle de flor que sale de su boca.



Fuente: Ilustración de Alexandra Cardenal, 2019. Infografía: H. Vargas.

Figura 9. Desglose y análisis de los elementos de la banda de la vasija 4308. Inferior: Banda alargada de personaje. Centro: detalle de cabeza de personaje de animal con nariz alargada y elemento que sale de su boca. Arriba: posible rama o flor que sale de la boca del animal.



Fuente: Ilustración de Alexandra Cardenal, 2019 e infografía de H. Vargas.



Este esquema de cabezas, se remarca también en otras vasijas, sin embargo, esta vez por sus lenguas. En la banda de la vasija 29694 existe un motivo repetitivo de dos cabezas semejantes de serpiente emplumada. La separación de bloques lo sugiere una doble línea roja vertical y plumas en direcciones contrarias a cada lado de las líneas. Las distribuciones de las cabezas, en este caso, se muestran todas en dirección a la izquierda y solo a una se le extiende la lengua en ondulante punta, mientras que la siguiente cabeza no se le representa la lengua. En ambas cabezas se destacan características rojizas. Obsérvese el siguiente esquema.

Figura 10. Banda de la vasija 29694. Abajo: Banda alargada de la vasija en donde se presenta el motivo de cabezas de serpiente emplumada. Centro: Extracción de los dos módulos que luego se repinte. Arriba: Separación de cabeza de serpiente con lengua saliente, motivo de plumas a la izquierda, motivo de plumas a la derecha y cabeza de serpiente.

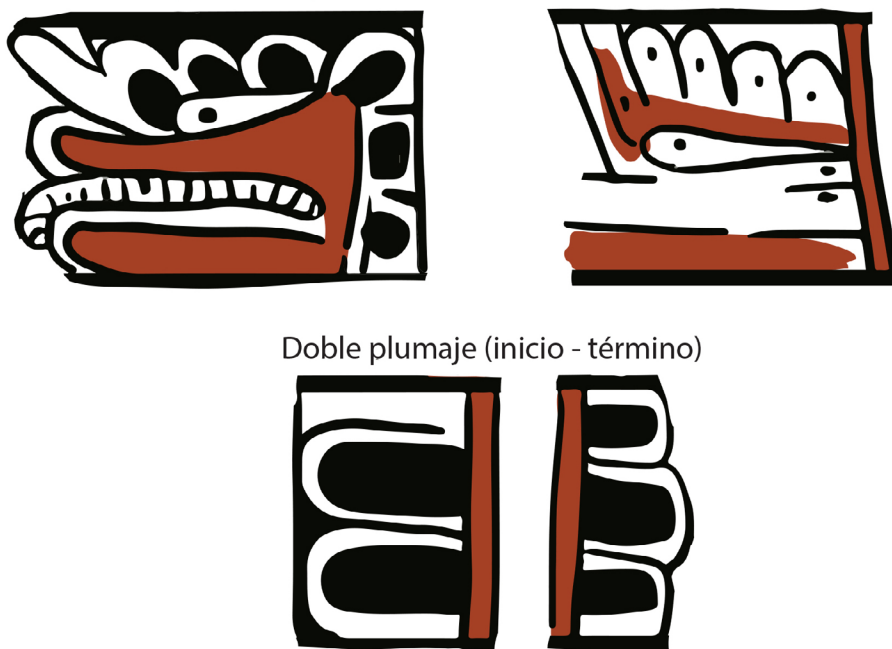
Vasija 29694



Fuente: Ilustración de Alexandra Cardenal, 2019 e infografía de H. Vargas.

En la siguiente figura se detalla cómo el doble plumaje en direcciones opuestas indica el fin y principio de cada uno de los módulos de repetición. Véase el plumaje que corona, también, a ambas cabezas de serpientes:

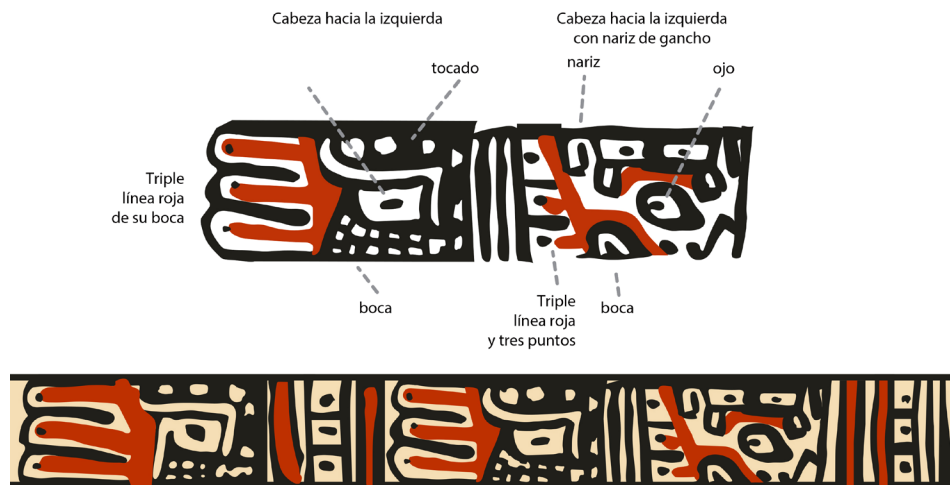
Figura 11. Banda de la vasija 29694. Separación de los elementos del módulo, las dos cabezas y doble plumaje que indica el inicio y el término.
Cabeza de serpiente emplumada Cabeza de serpiente emplumada



Fuente: Ilustración de Alexandra Cardenal, 2019 e infografía de H. Vargas.

En la vasija 23391, la banda que se representa la componen dos cabezas separadas por franjas verticales. Esta representación es una de las de mayor abstracción del rostro de las que se han registrado, en donde apenas se percibe en la izquierda su ojo, boca dentada, tocado en la cabeza y al frente una triple línea roja que sale de la boca con tres puntos. En la cabeza siguiente, se distingue el ojo, nariz de gancho y la línea roja que bordea la boca y concluye al frente en triple línea y tres puntos. Se nota, de nuevo, esos tres puntos en módulos cuadrados en la siguiente división.

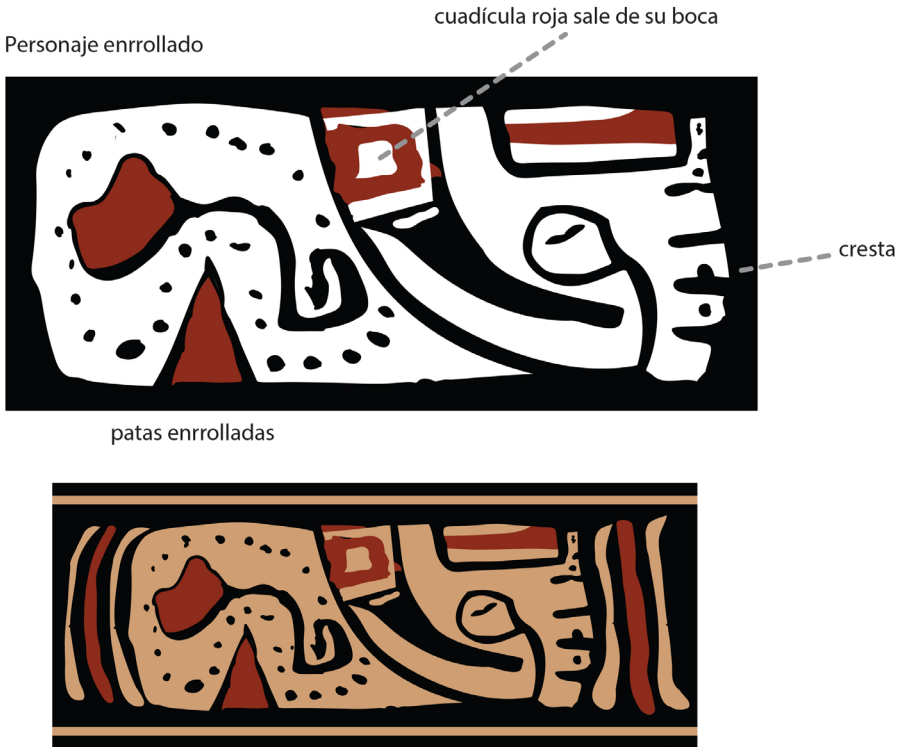
Figura 12. Vasija 23391, abajo: extensión de una sección de la banda, arriba: dos de las cabezas que se repiten modularmente.



Fuente: Ilustración de Kenlly Agüero, 2019 e infografía de H. Vargas.

La representación en la vasija 29079 corresponde a un animal enrollado con cuerpo de felino y cabeza con cresta como la de un ave. El cuerpo del animal es formado por una serie de puntos característicos en los felinos; en la cabeza se denota una cresta y de su pico surge un módulo cuadrangular que se resalta por línea roja. Nuevamente, esta figura se repite alrededor de la boca del cuenco.

Figura 13. Figura modular de felino y ave en la banda de la vasija 29079.
Vasija 29079



Fuente: Ilustración de Ignacio Vázquez, 2019 e infografía de H. Vargas.

En la cerámica policroma número 31273, la repetición de este jocoso personaje de nariz alargada alrededor de la vasija de forma globular, juega tanto con la lengua como con la cola del siguiente personaje. En este caso, la representación de la lengua, como característica del sonido o del habla, se mezcla con la cola del siguiente personaje que simboliza el aspecto del comer o tragar que se evidencia en las dos primeras cerámicas analizadas al inicio. La presencia de un punto es evidente alrededor de la misma que intercala con cada animal y solo en el personaje que saca la lengua aparecen dos puntos.



Figura 14. Vasija 31273. Dibujo de la banda de la cerámica con representación de animales en repetición con diferentes movimientos.



Fuente: Ilustración de Alexandra Cardenal, 2019 e infografía de H. Vargas.

Al integrar y comparar el contenido anterior, la cabeza de los personajes en estas bandas complejas se enmarca como principal motivo de representación de sus códigos visuales; sea que la cabeza gire a la derecha o la izquierda. Además, es destacable lo que sale de su boca, sean ramas, hojas o flores, sean sus lenguas, o elementos geométricos como puntos, cuadros vacíos o ramificaciones de lenguetas. Las cabezas y bocas determinan dirección y, a su vez, al lenguaje o al sentido del gusto, se enfatiza la lengua, para luego dar pase formas semi abstractas hasta las geométricas.

Otra de las características de estos códigos visuales es que no solamente se repiten en la misma vasija, sino que se representan de forma similar en otras piezas cerámicas. En estas repeticiones son las cabezas con vírgulas las que más proliferan, seguidas de cabezas de personajes antropomorfos o zoomorfos las que ganan en este escenario sígnico simbólico durante los siglos XIII al XVI en la historia antigua costarricense.

Conclusiones

En primer lugar, la falta de hallazgos de objetos precolombinos en contexto, impide detallar los propósitos bajo los que fueron creados o utilizados, pero gracias a las pocas excavaciones en donde han aparecido piezas cerámicas en la Gran Nicoya se pueden determinar relaciones jerárquicas y ritos de pasaje, por ejemplo, el del mundo de los humanos al mundo de los muertos. Los hallazgos de sitios donde se fabricaron permiten determinar que un amplio conglomerado de comunidades dio uso a las piezas de tipo Jicote y Pataky, las cuales también revelan un

alto conocimiento de códigos de comunicación visual al elaborarlas. Sean castas sacerdotales, escribanos o concedores de dicha información, las vasijas que presentan las bandas complejas llegaron a un alto nivel comunicativo por un espacio de más de 300 años, en lo que respecta a las cerámicas de este estudio.

En segundo lugar, distintas vasijas similares se encuentran dispersas en otras colecciones en Nicaragua, como en el Museo Nacional ubicado en el Palacio Nacional de Cultura, El Ceibo en Ometepe, el Museo de Historia y Arqueología en Estelí, el Museo Arqueológico Tenderí, el Museo de Antropología e Historia en Rivas, el Museo Precolombino de Chaguitillo, el Museo de Santo Domingo, el Museo Arqueológico de Cerámica Precolombina, entre otros. Por esta razón, en un futuro libre de conflictos políticos y de pandemias, se debe revisar en detalle la existencia o no de este tipo de cerámica policromada, que brinden más pistas a las presentes huellas. Al igual que en Costa Rica, queda pendiente por analizar cerámicas en exhibición en el Museo Nacional, el Museo del Jade y la colección de los Museos del Banco Central, así como alguna pieza en préstamo en algún otro sitio.

Como bien se señala, se hicieron comparaciones entre las vasijas de tipo Jicote y Pataky con algunos rasgos en Mesoamérica. Queda pendiente cotejar estos datos con otras vasijas en colecciones dentro del territorio de Nicaragua, que por razones políticas o por la pandemia no se ha logrado. Esto procurará determinar si se mantienen rasgos similares o bien, se identifican las diferencias según las zonas a las que señalen diversos contextos arqueológicos y en otros escenarios. A lo anterior, debe dársele continuidad preferiblemente con la experiencia de un equipo investigativo que desarrolle bases de datos para que los resultados puedan ser compartidos de manera interactiva, y así generar la posibilidad de que surjan nuevas lecturas.

En esta misma línea, las muestras pueden ampliarse con otros periodos que contengan bandas complejas que puedan comparar otros códigos de comunicación visual. A pesar de una ruptura con el mundo precolombino desde el siglo XVI, producto de la conquista, todavía subsisten indicios prehispánicos, e incluso algunas que se continuaron elaborando en siglos posteriores.

Finalmente, estos nuevos avistamientos deben ampliarse entre visiones inter, trans o multidisciplinares, que abarquen un amplio número de objetos dispersos que conforman la historia de nuestros antepasados. Quedan tareas para continuar por más tiempo.



Bibliografía

- Tonatiuh, Alejandro. 1999. Mesoamérica: historia y reconsideración del concepto. *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva* 6 (enero-abril): 233-42.
- Day, Jane. 1982. «Decorated ceramic types from the late polychrome period 1200-1500 a.D. Hacienda Tempisque, Guanacaste Province, Costa Rica». *Vínculos* 8 (enero-diciembre): 39-64.
- Day, Jane. 1988. «Iconos y símbolos: la cerámica pintada de la Gran Nicoya». *Mesoamérica* 9 (enero-diciembre): 137-62.
- Dupey, Éloïde. 2015a. «De vírgulas, serpientes y flores. Iconografía del olor en los códices del Centro de México». *Arqueología mexicana* 135 (septiembre-octubre): 50-5.
- Dupey, Éloïde. 2015b. «Olores y sensibilidad olfativa en Mesoamérica». *Arqueología mexicana* 135 (septiembre-octubre): 24-9.
- Fonseca, Óscar y Richard Cooke. 1993. «El sur de América Central: Contribución al estudio de la Región Histórica Chibcha». En *Historia General de Centroamérica* Carmack, editado por Robert M. Carmack, 27-56. Madrid, España: Siruela Print.
- Kirkland, Samuel y Gonzalo Meneses. 2000. *Cerámica de Costa Rica y Nicaragua*. Managua, Nicaragua: Fondo de Promoción Cultural.
- Lange, Frederick, Suzanne Abel, Claude Baudez, Ronald Bishop, Leidy Bonilla, Marlin Calvo, Winifred Creamer, Jane Day, Juan Guerrero, Paul Healy, John Hoopes, Silvia Salgado, Robert Stossner y Alice Tillet. 1987a. Principales tipos cerámicos y variedades de la Gran Nicoya. Período Bicromo en Zonas. *Vínculos* 13(enero-diciembre): 35-110.
- Lange, Frederick, Suzanne Abel, Claude Baudez, Ronald Bishop, Leidy Bonilla, Marlin Calvo, Winifred Creamer, Jane Day, Juan Guerrero, Paul Healy, John Hoopes, Silvia Salgado, Robert Stossner y Alice Tillet. 1987b. Principales tipos cerámicos y variedades de la Gran Nicoya. Período Bicromo en Zonas. *Vínculos* 13 (enero-diciembre): 111-49.
- Lange, Frederick, Suzanne Abel, Claude Baudez, Ronald Bishop, Leidy Bonilla, Marlin Calvo, Winifred Creamer, Jane Day, Juan Guerrero, Paul Healy, John Hoopes, Silvia Salgado, Robert Stossner y Alice Tillet. 1987c. Principales tipos cerámicos y variedades de la Gran Nicoya. Período Bicromo en Zonas. *Vínculos* 13 (enero-diciembre): 151-284.



Lange, Frederick, Suzanne Abel, Claude Baudez, Ronald Bishop, Leidy Bonilla, Marlin Calvo, Winifred Creamer, Jane Day, Juan Guerrero, Paul Healy, John Hoopes, Silvia Salgado, Robert Stossner y Alice Tillet. 1987d. Principales tipos cerámicos y variedades de la Gran Nicoya. Período Bicromo en Zonas. *Vínculos* 13 (enero-diciembre): 285-317.

Morante, Rubén. 2000. El universo mesoamericano: Conceptos integradores. *Desacatos* 5 (enero-diciembre): 31-44.

Vargas, Henry. 2020. «Jarrones que hablan. La cerámica Pataky y Jicote de la Gran Nicoya». En *Mundos de Creación de los Pueblos Indígenas*, editado por Ana Quiñones, 74-91. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Pablo de Olavide, Sevilla.

Zárate, Marcelo *et al.* 2000. Sitios arqueológicos someros: El concepto de sitio en estratigrafía y sitio de superficie. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 19 (enero-diciembre): 635-53.





Performatividad de género durante el tránsito migratorio en *De Nadie* (2005) de Tin Dirdamal

Performativity of Gender during migration transit in *De Nadie* (2005) directed by Tin Dirdamal

Sonia A. Rodríguez
Universidad de Wyoming
Estados Unidos

RESUMEN

En una época de éxodo masivo global, se explora el documental *De Nadie* (2005) de Tin Dirdamal, el cual, a través de una variedad de instancias narrativas, presenta la experiencia y condición migrante, aún actual, de centroamericanos en su tránsito por México en su camino hacia EE.UU. Frente a la exclusión en el pasado de personajes migrantes femeninos, el cine y la narrativa literaria contemporánea despliegan significados culturales y sociales que avivan la presencia de mujeres como protagonistas en el vertiginoso cruce entre fronteras, bajo los regímenes de movilidad. Estas narrativas ponen en evidencia la trascendencia identitaria de las mujeres migrantes a partir del desplazamiento. En específico, en este trabajo se examina el documental *De Nadie* (2005) bajo la lupa de la performatividad de género de la hondureña María, antes y durante su recorrido migratorio.

Palabras clave: Migración, género, México, Centroamérica, documental

ABSTRACT

During a time of global massive exodus, I explore the documentary *De Nadie* (2005) by Tin Dirdamal. Through a variety of narrative instances, this film presents the still very present migrant conditions and the experience of Central American individuals traversing Mexico in their journey to the United States. Considering the exclusion in the past of feminine migrant characters, contemporary cinema and literary narrative present cultural and social meanings that bring to life the



presence of women as protagonists in their vertiginous border crossing, under mobility regimes. These narratives provide evidence of women's identity transcendence beginning with their displacement. In specific, I examine *De Nadie* (2005) under the lense of gender performativity of the Honduran María, before and during her migratory mobilization.

Keywords: Migration, gender, Mexico, Central America, documentary

En una época de intensa migración, la producción cinematográfica se ha abocado a los procesos de movilidad de hombres, mujeres, niños y adolescentes no acompañados provenientes del triángulo norte de Centroamérica, quienes se encuentran en situaciones de violencia y pobreza¹. Es de destacar que frente a la exclusión en el pasado de personajes migrantes femeninos², el cine y la narrativa literaria avivan la presencia de mujeres como protagonistas en el vertiginoso tránsito hacia el Norte, y ponen en evidencia su trascendencia identitaria a partir del desplazamiento³.

El cine documental *De Nadie*⁴ (2005) de Tin Dirdamal se inscribe al apego latinoamericano de los últimos tiempos que “tiende a privilegiar historias en las que la movilidad y los desplazamientos ocupan un lugar primordial”⁵. Así, este documental recupera la vivencia migrante durante el camino⁶ en “tierra de nadie”. Dicha experiencia, al menos en lo que toca a la producción cultural, es un aspecto menos socorrido que la del arraigo al lugar de destino. Hay que notar que aunque hombres y mujeres comparten experiencias similares entre fronteras, las

- 1 La movilidad de mujeres en tránsito se visibiliza en ambas formas del quehacer del cine contemporáneo: ficción y no ficción a decir de la siguiente lista, no exhaustiva, sobre el tema: *La jaula de oro* (2013) de Diego Quemada Diez, *La vida precoz y breve de Sabina Rivas* (2012) de Luis Mandoki, *Sin nombre* (2009) de Cary Joji Fukunaga y *El norte* (1984) de Gregory Nava. En cuanto a documentales, se encuentran *De Nadie* (2005) de Tin Dirdamal, *Which Way Home* (2009) de Rebecca Cammisa, *Los invisibles* (2010) de Gael García Bernal, *María en tierra de nadie* (2011) de Marcela Zamora y *Casa en Tierra ajena* (2016) de Carlos Sandoval García (basada en el texto *Exclusion and Forced Migration in Central America: No More Walls*) (2017).
- 2 En el siglo XX, la trama de cine mexicano se centró más que nada en la experiencia de los braceros de México a EE.UU. *Pito Pérez se va de bracero* (1948) de Alfonso Patiño Flores y *Espaldas mojadas* (1955) son ejemplos clásicos de esta aproximación. *Maldita miseria* (1981) de Julio Aldama y *Siete Soles* (2008) de Pedro Ultras son ejemplos más recientes de cine de migración. Para leer un recuento y análisis de películas de inmigrantes, véase: Alberto Ledesma, “Cruces indocumentados, narrativas de la inmigración mexicana a Estados Unidos”, en *Cultura al otro lado de la frontera*, coord. David R. Maciel y María Herrera-Sobek (México: Siglo Veintiuno, 1998), 97-133.
- 3 Los estudios de los cambios demográficos migratorios, tomando en cuenta las categorías sociales, indican que la migración es un proceso en el que el género juega un papel indispensable, por lo que los factores tradicionales de la movilidad de hombres son diferentes a los de las mujeres, ya que las esferas, individual, familiar y de instituciones sociales tienen un papel decisivo al migrar. Shawn Kanaiaipuni, “Reframing the Migration Question: An Analysis of Men, Women, and Gender in Mexico”, *Social Forces* 78, no. 4 (2000): 1311-47.
- 4 *De Nadie*, dirigido por Tin Dirdamal (México: Producciones Tranvía, 2005), DVD.
- 5 Nadia Lie y Pablo Piedras, “Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: Familia tipo (2009) e Hija (2011)”, *Confluencia* 30, no. 1, (2014): 72.
- 6 En este sentido, el elemento del cronotopo del camino, resulta del cruce de espacio y tiempo de vidas y destinos, ya que a partir de este “lugar”, en el sentido bakhtiniano, se ganaría experiencia, conocimiento y búsqueda del sentido de la vida. Véase Mikhail Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson, Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 84; 243.

segundas son receptoras de mayor violencia física, cultural y estructural⁷, lo que las posiciona en un lugar con mayor grado de vulnerabilidad. En este sentido, me interesa examinar los diferentes recursos de la dimensión narrativa del documental *De Nadie* (2005) como transmisor de significados culturales y sociales representativos de la condición migrante⁸. En específico, este trabajo se concentra en el discurso y la articulación del *acto performativo* de género de la migrante hondureña María, quien realiza desplazamientos geopolíticos, metafóricos y de identidad, en una odisea enmarcada por los regímenes de movilidad dentro del orden local y global.

Instancias enunciativas, performatividad y regímenes móviles

En referencia al análisis de la construcción formal⁹ del documental que examino, incorporo las categorías propuestas por Aída Vallejo Vallejo¹⁰ para analizar la edificación de instancias narrativas en el documental contemporáneo. Vallejo se basa en la narratología de Gérard Génette¹¹ con respecto a los modos de la enunciación (el acto de narrar) realizados a través de un narrador en referencia a su posición en la diégesis (historia); pero además, los recursos adicionales propuestos tienen un componente de hibridez de enunciación (es decir, sobre quien cae el peso de la narración) para construir el relato audiovisual contemporáneo. Coincido con Vallejo en que puede llegarse a un análisis textual del documental, al utilizar las instancias enunciativas contenidas en los recursos audiovisuales del cine de no ficción. En especial, las instancias narrativas diegéticas compuestas por el diálogo, el monólogo interior y el flujo de conciencia son portadores de relatos en el cine actual de no ficción. También, elementos como los títulos e intertítulos resultan elementos extradiegéticos que proveen al espectador información esencial y comprensión del filme. De ahí que las diferentes instancias forman un todo narrativo del mundo proyectado, con una historia, un discurso y un tema. Como

7 De acuerdo al sociólogo noruego Johan Galtung, la violencia tiene tres dimensiones: la física (visible), la estructural y la cultural (invisibles). La violencia estructural se produce a través de mediaciones estructurales o institucionales como los poderes políticos y económicos que, de forma indirecta, tanto a nivel local como global, motivan la desigualdad de poder y de recursos materiales. La violencia cultural se manifiesta en representaciones y elementos simbólicos sobre los individuos. Se naturaliza como parte del diario cotidiano y del entorno. Véase Johan Galtung, "Violence, Peace, and Peace Research", *Journal of Peace and Research* 6, no.3, (1969): 173.

8 Tomo la premisa de Aida Vallejo, quien afirma que el documental contemporáneo intenta poner su mirada en lo real sin dejar de lado la belleza; es decir, el tratamiento creativo de la realidad. Aida Vallejo Vallejo, "Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la Enunciación", *Cine Documental* (2013): 8.

9 Para Bill Nichols, el cine documental resulta un tipo de narrativa compuesta por imágenes y una narración con exposición, un punto medio con robustez y complejidad y una resolución, pero también destaca su función epistemológica y argumentativa con estrategia "no narrativa". Véase Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991), 6-7.

10 Vallejo Vallejo, "Narrativas...", 1.

11 Gérard Génette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972). Además, Vallejo considera las formas de enunciación y narración del relato audiovisual propuestas por André Gaudreault y Francois Jost, en *El relato cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1995), 47-70.



veremos más adelante, en *De Nadie* (2005), el realizador utiliza estas herramientas para exponer las condiciones del tránsito de los individuos centroamericanos en el sur de México, bajo un lente creativo estético.

Dentro del marco crítico, se puntualiza la perspectiva de género bajo las propuestas de Judith Butler, en cuanto a la performatividad de género. Según Judith Butler, el género es

una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos* . . . un resultado *performativo* llevado a cabo que la audiencia social mundana, incluyendo los propios actores, ha venido a creer y a actuar como creencia¹².

Con este planteamiento en mente, considero que en el contexto migratorio indocumentado resulta necesario vincular la noción de performatividad al llamado régimen de movilidad, una forma de “gobernanza”, un cuerpo con reglas y normas que gesta decisiones sobre quien tiene el derecho al desplazamiento entre fronteras, en tanto que “spatial movements represent social power relations, which is why the social structuring of mobilities is referred to mobility regime”¹³. Hay que dejar claro que dichos regímenes los constituyen los Estados-nación e instituciones internacionales, nacionales y regionales, con una prescripción de género normativo que atraviesa fronteras.

Es así que al atravesar límites geopolíticos, las mujeres migrantes se encuentran en espacios fronterizos metafóricos, culturales y sociales, por los que tendrán que transitar mientras negocian identidades individuales y de género en una atmósfera frecuentemente hostil.

Desplazamientos entre fronteras e identidades móviles

De Nadie (2005)¹⁴, un documental de modalidad interactiva¹⁵, presenta una estructura sobria audiovisual. Con el objeto de validar un argumento sobre la migración indocumentada centroamericana hacia el norte del continente americano y acercarse a sus personajes, el realizador pone hincapié en la instancia narrativa

12 Judith Butler y Marie Lourties, “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”, *Debate feminista* 18, (1998): 297 (énfasis añadido).

13 Sven Kesselring, “Corporate Mobilities Regimes. Mobility, Power and the Socio-geographical Structurations of Mobile Work”, *Mobilities* 10, no. 4, (2014): 4.

14 *De Nadie* (2005), cuya investigación fue realizada por Iliana Martínez y Lizzette Arguello, les ganó el premio del público como mejor documental internacional en el Festival de Cine *Sundance* en 2006 y un premio “Ariel” de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Desde entonces, Dirdamal ha realizado dos documentales más: *Río de hombres* (2011) en el que explora el caos de la lucha por el agua en Bolivia y *Muerte en Arizona* (2014) aproximándose a la lucha universal entre el interior y exterior como una analogía entre el espacio privado y el público.

15 Nichols, *Reality*..., 44-45. En esta modalidad predomina el intercambio verbal, el diálogo y las imágenes testimoniales.

del diálogo a través de la entrevista. La aparición de la imagen del realizador es nula; no obstante, el espectador llega a escuchar su voz en *off* cuando les hace preguntas a los entrevistados.

El film se divide por temas que ponen de manifiesto la estructura de la máquina constructora de la migración indocumentada¹⁶: 1) el tren “La Bestia”; 2) la Mara “el diablo en persona”; 3) la Migra “mata sueños”; 4) la policía “ladrones con permiso”; 5) La Patrona “manifestación de esperanza”; 6) Atrás “lo que se deja”. Los realizadores del film entrevistan a un policía y a un empleado de Ferrocarriles Mexicanos (Ferromex), quienes al exponer su posición institucional respecto al movimiento de migración, muestran su desconocimiento acerca de la penosa realidad de los desplazados. La mayor parte del escenario consiste en un albergue de migrantes en Córdoba, Veracruz, donde Dirdamal y su equipo entrevistan a cinco personas que ya han recorrido 500 kilómetros desde la frontera sur de México. Entre ellos, se encuentra María de Jesús Flores, proveniente de Honduras, en quien se centra la mayor parte del film, y quien es portadora de un relato representativo de muchas mujeres migrantes indocumentadas centroamericanas. María ha dejado a su familia en Honduras, y después de muchos atropellos en el camino, permanece algunos días en Veracruz. Al final, se dirige hacia el norte de México para perseguir su objetivo de llegar a Estados Unidos.

De Nadie (2005) abre con una imagen sobria en blanco y negro tomada desde un tren en marcha; la cámara de video apunta a las vías ferroviarias que podrían simbolizar las líneas del destino: dos trazos verticales paralelos color blanco que contrastan con un fondo oscuro. La base sonora, compuesta de notas musicales que se repiten a un ritmo rápido, crea una atmósfera de movimiento al compás de la marcha del tren¹⁷. Así, el ojo y el oído del espectador captan la velocidad de la traslación de tren (La Bestia) que carga en “el lomo” la ansiedad, el miedo, el sufrimiento y la esperanza de muchos migrantes a su paso por México.

Los testimonios de los migrantes se exponen en fragmentos, ya que probablemente por motivos de creatividad y de economía filmica, el documental fracciona las historias de cada personaje o agente social. Cuando desaparecen las líneas ferroviarias, la instancia narrativa extradiegética que se destaca es la del intertítulo, a

16 Para Emily Hicks la cultura de la frontera se compone de personajes esenciales para el funcionamiento de la máquina fronteriza. Entre los personajes se encuentran “the pollo (the border crosser), the mosco (the helicopter of the U.S. Immigration and Naturalization Service), the migra (the U.S. immigration officer), the coyote (the person who brings the pollo across the border), the turista (the North American visitor to Mexico), and the cholo o chola (the young bicultural inhabitant of the border region)” Emily Hicks, *Border Writing: The Multidimensional Text* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), xxii-xxiii.

17 El fondo musical se compone por piezas de Alfonso M. Ruibal, e incluye música veracruzana que narra la esperanza que dejan “las Patronas”, grupo de mujeres que se solidariza con los migrantes viajeros al proveerles comida y agua al paso del tren por Veracruz. La pieza musical “Los nadies”, inspirada en el poema de Eduardo Galeano del mismo título, tiene la función de crear la atmósfera propicia para cada sección del documental.



modo de epígrafe, que establece la atmósfera de la trama. Es un fragmento del poema “Los nadies” del uruguayo Eduardo Galeano. Sus versos, puestos en pantalla, dan protagonismo a los relegados de la modernidad y se vinculan a realidades y desafíos históricos de América Latina, como las disparidades de clase social entre grupos étnicos: “Sueñan los nadies con salir de pobres // Los nadies... los dueños de nada // Que no son, aunque sean”¹⁸. Trasladando los significados del poema a la realización de *De Nadie* (2005), estos introducen la atmósfera de las historias de vida de los que se movilizan en el tren, y puntualizan la “pesadilla” que media entre Centroamérica y el sueño americano.

Volviendo a la estructura formal del documental, las secuencias llevan a cabo un discurso dialógico de forma circular, pues comienzan y finalizan con la imagen y el discurso de María, en tanto que el realizador aplica la modalidad del cine directo que “utiliza el diálogo como portador de relatos y esconde la instancia narrativa tras los actores del mundo proyectado”¹⁹.

En el primer encuadre, mientras la cámara hace un *zoom* en el rostro de María, ella responde de forma breve preguntas de indagación básica, y surgen silencios que obligan al espectador a leer sus gestos y actitudes. Como lo señala Aida Vallejo, en el documental contemporáneo se “juega con los límites de la representación documental, dado que muestra lo que no es posible captar por el dispositivo audiovisual: el pensamiento”²⁰. Pues bien, el fracturado estado emocional y psicológico de la hondureña se manifiesta ante la cámara, pues aparece nerviosamente mordiéndose el labio inferior y sus ojos se tornan llorosos al explicar que en Honduras dejó a sus cuatro hijos y a su esposo enfermo; además, ya que en el camino le robaron su dinero, irse en el tren de carga, denominado La Bestia, parece ser la única opción de proseguir hacia el Norte. De esta manera, el espectador se entera de que en su país, María y su familia tienen un molino de maíz, que era el instrumento de trabajo y generador de algunos ingresos. Sin embargo, al final de arduos días, la ganancia era mínima y no alcanzaba para la manutención. Por esa razón emprende el éxodo.

Dentro del orden global y local de la migración indocumentada, frecuentemente el cuerpo de la mujer es motivo de explotación sexual. Cuando María busca trabajo en Veracruz con objeto de ganar lo suficiente para seguir su camino en autobús hacia el Norte y así no arriesgarse en el tren La Bestia, en una toma observacional, el enganchador le ofrece trabajo como ayudante de un “mago” en un circo, así que la cámara la capta alejándose con un hombre en una camioneta. La cámara la capta al regresar dos horas más tarde, y ella cuenta que por pudor no

18 Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos* (España: Siglo XXI, 1989), 52.

19 Vallejo Vallejo, “Narrativas...”, 6.

20 Vallejo Vallejo, “Narrativas...”, 20.

pudo quedarse con el trabajo en el circo, pues se le pedía que estuviera bailando casi desnuda, solo cubierta con una “tanga”, situación que ella rechaza. En este sentido, en el documental *María en tierra de nadie*²¹ también se asiste al relato de la violencia en prostíbulos y secuestros a lo largo de Centroamérica y el sur de México. De esta manera, las mujeres en migrancia se convierten en parte de la trata sexual en la frontera sur de México.

Considero que los desastres naturales se destacan poco cuando se habla de migración. Sin embargo, María culpa a la naturaleza de su suerte: “Yo soy obra del Mitch”²², señala refiriéndose al huracán de 1998, cuyos estragos destruyeron principalmente las zonas rurales de Honduras, las cuales fueron las zonas menos atendidas en cuanto a reconstrucción de viviendas, suministro de agua y servicios básicos²³. Las diferenciaciones en cuanto a la falta de derechos de acceso al sistema de salud, educación, empleo, subsistencia sostenida para algunos sectores de la población visibiliza la segregación territorial dentro de un país. El espectador se entera de que la casa de María se inundó y su familia perdió parte de sus pertenencias: “Me vine para trabajar para ponerlos a estudiar [a sus hijos], pero no sabía lo que iba a pasar. No me arrepiento de haberme venido porque lo hice como una decisión. . . lo que me duele es lo que me hicieron... y todavía tengo valor de seguir”²⁴.

Cabe destacar que en su discurso, María nombra varias veces la palabra *valor*: “Sólo de saber lo que me ha pasado, no voy a tener valor para hablar con mis hijos”²⁵. Dos de las definiciones que el diccionario de la Real Academia Española provee de *valor* y que parecen apropiadas en este contexto son: 1. “Cualidad del ánimo, que mueve a acometer resueltamente grandes empresas y a arrostrar los peligros; 2. “Subsistencia y firmeza de algún acto”²⁶. Así que, según esta definición, no hay duda de que la migrante hondureña después de todo, tiene la cualidad del coraje y del arrojo para seguir con el recorrido. En la tradición cinematográfica y literaria, el héroe lucha por vencer obstáculos,

21 *María en tierra de nadie*, dirigido por Marcela Zamora (México, El Salvador, Guatemala: Iheas, 2011), DVD.

22 *De Nadie*, dirigido por Tin Dirdamal (México: Producciones Tranvía, 2005), DVD.

23 Ángeles Cruz y Rojas Wiesner hacen un señalamiento importante con referencia al desplazamiento a partir de desastres naturales ocurridos en 1998, como el huracán Mitch: “En este contexto es importante subrayar que se produce un fenómeno nuevo en el proceso migratorio en la frontera sur de México, pues estos flujos migratorios han incorporado a nuevos migrantes que no tienen la experiencia ni las redes sociales, que ya han creado los migrantes tradicionales centroamericanos que se dirigen a territorio estadounidense” (139). Este es el caso de María en el documental *De Nadie* (2005), quien hizo su recorrido con poco o ningún apoyo de ninguna índole. En 1998, el huracán Mitch causó devastadores inundaciones que mataron a 7,000 personas. Mitch destruyó cincuenta años de infraestructura en Honduras. Hugo Ángeles Cruz y Martha Luz Rojas Wiesner, “La frontera de Chiapas con Guatemala como región de destino de migrantes internacionales”, *Ecofronteras*, (2003): 15-7.

24 Dirdamal, *De Nadie*.

25 Dirdamal, *De Nadie*.

26 *Real Academia Española*, rae.es. El valor también existe como precio o costo de algo, o en su sentido de valía o autoestima.



tiene el valor para perseguir el bien y acabar con el mal, y triunfa. ¿Tendría María las características para ser considerada “heroína”? Para María, el *valor* tiene una connotación de valentía, de vigor, pero no de osadía para volver a reunirse con su familia ya que como lo confiesa ante la cámara, en el camino ha sido asaltada y violada por un grupo de mareros²⁷, y desde su perspectiva, ha perdido todo *valor* como madre y esposa.

El abuso sexual ha sido extensamente estudiado desde el punto de vista de varias disciplinas, y no pretendo aquí adentrarme en la psicología de este tipo de atraco. Sin embargo, no hay duda de que los regímenes de movilidad local y global se encuentran atravesados por relaciones de poder que imponen normas en cuanto al movimiento de individuos. Evidentemente deben examinarse las coyunturas en dichas gobernanzas que favorecen la violencia de género. Mi propósito es referirme al *valor* que se le ha atribuido a los individuos de acuerdo a su cuerpo sexuado y a su género sexual. Estos parámetros están intrínsecos en el *performance* de género. Judith Butler apunta hacia la violencia que llega a imponerse al cuerpo sexuado, y afirma que “los crímenes sexuales contra estos cuerpos efectivamente los reducen a su “sexo”, confirmando e imponiendo así la reducción de la categoría como tal”²⁸. Es evidente que la asimetría en los roles de género lleva una carga de violencia simbólica que se encuentra casi intrínseca en la psicología y en el comportamiento de María y de muchas mujeres. Como ella lo expresa, ya no se siente “digna” de los suyos ni como madre ni como esposa.

De acuerdo a las prescripciones sociales que su cultura le ha asignado a su género, el “valor” y la identidad de María como esposa y madre se han anulado, como lo articula en la siguiente cita caracterizada por el fluir de conciencia:

Ya no voy a poder ser esposa de mi esposo. ¿Cómo le voy a mentir, cómo le voy a decir? Yo soy tu esposa. Ya no puedo. No fue mi culpa, pero yo ya de regresar para mi país, ya no voy a ir a mi casa. Cómo voy a ir a mi casa. Ya no. Me quedaría en otro lado trabajando. O sea que no tengo el *valor* para enfrentármele a mi esposo. Ya me siento que, ya no soy ni digna de que me abrace²⁹.

Por un lado, ya ha cumplido su cometido en la significación de valores culturales. Sin embargo, ante la afrenta sexual, no solo su cuerpo ha sido ultrajado, sino también se ha mancillado su “hacer”, su performatividad histórica con valores como la honra, heredada desde la colonia. Una vez agraviada, se “deshonra” a la víctima y a toda la familia.

Además, la osadía de las mujeres de aventurarse a la trayectoria conllevaría su consecuencia punitiva. En este contexto, el cuerpo de la mujer es la base de la sujeción y

27 Los “mareros” son miembros de pandillas como la MS y la MS-13, las cuales nacieron en California en los años ‘80 a raíz del éxodo hacia el Norte por los conflictos armados en el Triángulo Norte de Centroamérica en las décadas de los ‘70 y ‘80. La exposición a la extrema violencia dio como resultado una mayor desintegración del tejido social y familiar. Algunos miembros de las “maras” han sido deportadas a sus países de origen, comenzando en los años ‘90, en donde han dominado calles e inclusive, en algunos casos, altas esferas de la estructura gubernamental.

28 Judith Butler, Mari Lou Lourties, “Actos performativos...”, 307.

29 Dirdamal, *De Nadie*, (énfasis añadido).

la opresión, aunque también es de resistencia al no darse por vencida en su objetivo migratorio. Este tipo de paradigma de la resistencia se representa claramente en la película “La jaula de oro”³⁰ cuando la cámara encuadra el proceso de vender los senos de Sara, la joven migrante, para hacerse pasar por varón. Más adelante en la trama, el personaje de Sara, aún vestida de varón, toma su papel tradicional de atender y darle de comer al joven totzil Chauk. En contraste, Juan, su compañero de viaje, actúa su papel masculino cuando se niega a compartir su comida con Chauk, aparte de que la escena expone el subyacente racismo hacia el compañero “indio”. Judith Butler puntualiza: “el género [...] constantemente oculta su génesis; el acuerdo colectivo tácito de actuar, producir y mantener géneros diferenciados y polares como *ficciones* culturales queda oculto por la credibilidad de esas producciones y por los castigos que acompañan el hecho de no creer en ellas”³¹. En este sentido, en *De Nadie* (2005), cada agente asume su papel dentro de las “ficciones culturales”, pues inclusive en el refugio para migrantes, María y otras mujeres cocinan, mientras los hombres se encuentran en un salón reunidos para ver la T.V. o conversar.

En realidad, como en otros ámbitos latinoamericanos, en Honduras un gran número de mujeres aporta económicamente a los gastos del hogar a través de ocupaciones de la economía informal, pero también se encarga de la mayoría de las tareas domésticas. En las zonas urbanas, las mujeres de estrato social bajo, suelen dedicarse al trabajo doméstico, a las ventas ambulantes y al trabajo industrial. En el campo, contribuyen con el trabajo agrícola, aunque la mayoría no son propietarias de la tierra³². En el caso de María, a su salida de Honduras, su esposo se encuentra enfermo y por tanto, en el núcleo familiar, ella toma un doble papel: “Yo en mi casa soy hombre y mujer”³³, lo que indica que ella hace el papel de proveedor(a), asignado tradicionalmente al hombre³⁴. De esta manera, contradice el sistema patriarcal al hacer el papel de producción y de reproducción y se convierte en el sustento económico familiar. Esta mujer ha transgredido su papel de género, ya que al migrar, desafía a los de su pueblo, quienes la señalan y critican por dejar atrás a su familia.

Es así que un punto interesante a tratar radica en su resistencia ante los obstáculos en el camino. A través de la táctica del débil aprovecha y negocia el espacio de poder de la estrategia para contrarrestarla. En este sentido, María toma el

30 *La jaula de oro*, dirigida por Diego Quemada-Diez (Guatemala, Estados Unidos, México: Animal de luz Films, 2013), DVD.

31 Butler, Lourties, “Actos performativos...”, 216 (énfasis añadido).

32 Yolanda Domenech López. “La situación de la mujer en Honduras”, *Alternativas* (2016): 100.

33 Dirdamal, *De Nadie*.

34 Como lo afirma Mara Girardi, “los viajes y las transgresiones de los hombres se consideran dignas de alabanza, mientras que se condenan las mismas actitudes y comportamientos en las mujeres”. Esta aseveración se siembra y germina a partir de la división del espacio público y privado asignado a cada género. Mara Girardi, “Mujeres migrantes en la frontera sur de México. Víctimas y transgresoras, entre la autonomía y la trata-tráfico”, en *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos* (México: UNAM, 2008), 154.



protagonismo en la grabación del documental y desde su posición de mujer migrante indocumentada, se erige como portadora del discurso al pedirle a Dirdamal que vaya a Honduras a conocer a su familia. Es decir, María accede a la entrevista para el documental, desentrañando sus experiencias de abuso que la avergüenzan y la agobian. Al mismo tiempo, expresa su deseo de que el documentalista les comunique a sus hijos y a su esposo que ella ha sobrevivido al viaje: “Si tú vas a Honduras, te invito a que vayas a mi colonia para que conozcas. Tal vez veas a mis hijos por ahí”³⁵. Como en una especie de pacto no dicho, pero asumido, antes de despedirse cuando se va a Monterrey, María le recuerda a Dirdamal: “No se te vaya a olvidar ir a mi casa, ¿eh? Porque yo cuando te llame te voy a preguntar cómo estaban mis hijos”³⁶. Así, asume el lugar de sujeto de la enunciación y logra que el equipo filmico vaya a Honduras.

Ya en el país centroamericano, Dirdamal entrevista a la familia de la mujer que le ha relatado fragmentos de su vida. No es raro que el documentalista deje su posición de espectador e intervenga y ayude a los sujetos que entrevista, en cuyo caso se tendrá “una verdad más general”³⁷ con toda su complejidad enunciativa. Con su visita, el director completa el argumento tradicional del documental al mostrar lo que sucede con la familia que quedó atrás y además muestra una unidad narrativa. Cuando Dirdamal les muestra al esposo y al hijo de María parte del video que tomó de ella, aquellos rompen en llanto. Es una imagen dramática en la que no hay actuación; no existe una preparación actoral del niño de cinco años, pero logra una caracterización conmovedora cuando ve la imagen de su madre hablando sobre su familia. Como se ve en otras obras de migración, la mujer migrante parte, pero se queda, permanece en la memoria de los que se quedan. Dentro de esta lógica es que cabe el hecho de niños centroamericanos viajando solos, en busca de la madre “perdida”.

En la última imagen que se capta de María en el documental, ella se encuentra en Monterrey, Nuevo León, México. Llama la atención que durante sus días en el albergue, la cámara únicamente muestra su torso y ella lleva su cabello recogido; viste un suéter beige o una chaqueta gris. En contraste, en el centro de las calles de Monterrey, María camina. No sonríe; solo mira hacia enfrente sin un punto fijo. Esta vez, la cámara y el lente hacen una toma panorámica del lugar por donde María camina. El trasfondo es una plaza central en la ciudad, con dos altos edificios a los lados. Es una de las urbes modernas e industrializadas del norte de México, un espacio diferente al albergue de Veracruz. En el contexto citadino, su pelo rizado cae de lado sobre su hombro. Lleva pantalones y un suéter blanco. Se

35 Dirdamal, *De Nadie*.

36 Dirdamal, *De Nadie*.

37 Josep Maria Català, Josexo Cerdán, “Después de lo real. Pensar las formas del documental, Hoy”, *Archivos de la construcción* (2008):12.

ve delgada y luce más joven: físicamente pareciera ser una mujer diferente, pero se reconoce el perfil de su cara: es María. Estas imágenes provocan preguntas en el espectador: ¿Qué tanto transformaron su identidad la experiencia traumática del viaje en el tren La Bestia y las violaciones a lo largo del camino? En un tipo de catarsis, ella le confesaba a Dirdamal: “Ya no me sentía lo mismo. Yo ya hoy ya no me siento lo mismo, como era antes. Ya no tengo la alegría de siempre”³⁸. Otras interrogantes serían: Una vez adquiridas social y culturalmente las directrices de comportamiento y de género como mujer y madre, ¿hasta qué punto María ha podido redefinirlas después de una separación de su familia y cultura original? ¿Cómo negoció María las paradojas entre la modernidad y la tradición, entre el vivir alejada de los suyos y sus recuerdos? ¿Qué prácticas permanecieron en su rol de mujer en su nueva sociedad y la anterior? ¿Alcanzó cierta autonomía en México o en EE.UU.? Surgen más preguntas que respuestas. Las instancias narrativas de los epígrafes informan que después de pasar un tiempo en Monterrey (indicando que el documentalista mantuvo contacto con ella por un tiempo más), un día se fue y no se supo más de ella. Por tanto, el desenlace del documental queda abierto a que el espectador imagine y suponga un final más concreto.

Los rótulos en el documental nos comunican que en Honduras, algunos miembros de la familia de María se enfermaron y como consecuencia, tuvieron que vender el único patrimonio que una vez mantuvo a la familia: el molino de maíz. Desde Monterrey, México, María intenta enviarle dinero a su familia en Honduras, pero el dinero nunca llega. Casi al final de *De Nadie* (2005), como a modo de retrospectiva, mientras su imagen va desapareciendo, la luz de la escena se va apagando y la pantalla queda en negro. Su voz se escucha en *off* diciendo: “Les dices que me viste, que estaba alegre. ¿Oíste? No les vayas de decir que me viste así, triste, no les vayas a decir que voy así, derrotada”³⁹. Al desaparecer María del plano cinematográfico, se podría deducir que dado que la identidad fluctúa y que el género es una construcción social que va atado al *performance*, María efectivamente cambió y encontró que es mujer digna, a pesar de la violencia física y estructural de la que fue objeto. Esa mujer que en el documental camina por el centro de Monterrey, logró un empoderamiento como sujeto, como mujer hondureña, madre, esposa y migrante.

Conclusión

A modo de conclusión, el documental resulta una manera de captar instancias enunciativas en la búsqueda de crear arte y conciencia social. En el documental contemporáneo *De Nadie* (2005), el realizador tiene el poder de la enunciación,

38 Dirdamal, *De Nadie*.

39 Dirdamal, *De Nadie*.



pero “textualmente...quien tiene el rol de enunciador es el entrevistado”⁴⁰ porque cuenta el relato para el espectador. Como sugiere Vallejo, “la instancia enunciativa no sólo se construye porque cumple la función de enunciar, sino por su posición de poder respecto al mundo proyectado”⁴¹. En el documental examinado aparecen voces múltiples de migrantes que luchan por alcanzar lo que consideran “el sueño americano”. Entre los protagonistas de la narrativa de migración contemporánea, figuran las subjetividades marginales migrantes construidas en la fase transnacional del capitalismo, bajo los regímenes de movilidad, gobernanzas que ceden, limitan o prohíben el cruce de individuos, artefactos, bienes y capital entre fronteras. La mujer no se encuentra exenta de formar parte de la masa de individuos que entra al remolino de la movilización bajo violencia estructural, simbólica y física. Aún así, la migración conlleva cruces en espacios fronterizos, cambios en actitudes sobre el papel de la mujer en la sociedad debido a que se enfrentan a nuevos entornos, a culturas y a estructuras sociales e institucionales diferentes, lo que a largo plazo influye de manera significativa en la reconstrucción de la identidad de género.

Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Editado por Michael Holquist. Traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Butler, Judith, Marie Lourties. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. En *Debate feminista* No. 18 (1998): 296-314. http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/018_14.pdf.
- Català, Josep Maria, Josexo Cerdán. “Después de lo real. Pensar las formas del documental, Hoy”. En *Archivos de la construcción* (2008): 6-25. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/203>.
- Cruz Hugo Ángeles, Martha Luz Rojas Wiesner. “La frontera de Chiapas con Guatemala como región de destino de migrantes internacionales”. En *Ecofronteras* No. 19 (Agosto/noviembre 2003): 15-7. <https://revistas.ecosur.mx/ecofronteras/index.php/eco/article/view/491/489>.
- Dirdamal, Tin,. *De Nadie*. México: Producciones Tranvía, 2005. DVD.
- Domenech López, Yolanda. “La situación de la mujer en Honduras”. En *Alternativas* No. 3 (2016): 95-105. alternativasts.ua.es.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. España: Siglo XXI, 1989.

40 Vallejo Vallejo, “Narrativas...”, 19.

41 Vallejo Vallejo, “Narrativas...”, 10.

- Galtung, Johan. "Violence, Peace, and Peace Research". En *Journal of Peace and Research* 6, No. 3 (1969). Londres: Sage Publications Ltd.:167-91. <http://www.jstor.org/stable/422690>.
- Gaudreault, André, Francois Jost, *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Gérard Génette, *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Girardi, Mara. "Mujeres migrantes en la frontera sur de México. Víctimas y transgresoras, entre la autonomía y la trata-tráfico". En *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. México: UNAM, 2008.
- Hicks, Emily. *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Kanaiaupuni, Shawn. "Reframing the Migration Question: An Analysis of Men, Women, and Gender in Mexico". En *Social Forces* 78, No. 4 (2000): 1311-47. <http://www.jstor.org/stable/3006176?seq=1>
- Kesselring, Sven. "Corporate Mobilities Regimes. Mobility, Power and the Socio-geographical Structurations of Mobile Work". En *Mobilities* 10, No. 4 (2014): 571-591 doi.org/10.1080/17450101.2014.887249.
- Ledesma, Alberto. "Cruces indocumentados, narrativas de la inmigración mexicana a Estados Unidos. En *Cultura al otro lado de la frontera: inmigración mexicana y cultura popular*. Coordinación de Maciel R. David y María Herrera-Sobek. México: Siglo XXI, 1999.
- Lie, Nadia y Piedras Pablo. "Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: Familia tipo (2009) e Hija (2011)". En *Confluencia* 30, No.1 (2014): 72-86.
- Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Quemada-Diez, Diego, dir. *La jaula de oro*. Guatemala, Estados Unidos, México: Animal de Luz Films, 2015. DVD.
- Vallejo Vallejo, Aida. "Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la Enunciación". En *Cine Documental* 7 (2013): 3-29. http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/Art_Vallejo_n7_2013.pdf
- Zamora, Marcela, dir. *María en tierra de nadie*. México, El Salvador, Guatemala: Iheas, 2011. DVD.





**Pacelli Dias Alves
de Sousa**

*Universidad de
São Paulo (USP)
Brasil*

Exilio, lengua y territorio en Néstor Díaz de Villegas

Exile, language and territory in Néstor Díaz de Villegas

RESUMEN

En este artículo nos proponemos analizar las relaciones entre exilio, lengua y territorio en una lectura de poemas seleccionados de los libros *Vicio de Miami* (1997) y *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998), de Néstor Díaz de Villegas (Cienfuegos, Cuba, 1956). El eje propuesto pretende comprender, por un lado, algunos aspectos de su poética, como aparece en sus primeros libros publicados; por otro, ponerla en perspectiva respecto a la condición del exilio cubano en los Estados Unidos en la época de la crisis de Mariel (1980), especialmente desde sus repercusiones en el campo de la cultura.

Palabras clave: Néstor Díaz de Villegas, exilio caribeño, Generación Mariel, poesía cubana, desterritorialización

ABSTRACT

In this article, we analyze the relations between exile, language and territory in a lecture of some selected poems written by Néstor Díaz de Villegas (Cienfuegos, 1956), in his books *Vicio de Miami* (1997) and *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998). The axis proposed seeks to comprehend, on one hand, some aspects of his poetics, as it was constructed in his first published books and, on the other hand, to analyze his texts in perspective with the Cuban exile condition during the period of the Mariel Crisis (1980), taking into account especially its repercussions in the cultural field.

Keywords: Néstor Díaz de Villegas, caribbean exile, Mariel Generation, cuban poetry, deterritorialization



El 2019 marcó la producción del ensayista, poeta y crítico de cine Néstor Díaz de Villegas (Cienfuegos, Cuba, 1956), pues salió a la luz *De donde son los gusanos* por Penguin Random House: conjunto de crónicas escritas sobre (y desde) el primer regreso a Cuba del escritor, tras 37 años de exilio en los Estados Unidos de América. El libro ha atraído la atención de los medios y de la cultura pública e intelectual de modo general por tratarse de una reflexión aguda sobre el presente de la isla, cruzada por la memoria de los primeros años del gobierno. Además, se trata de una de las principales voces de la literatura cubana contemporánea que –junto a escritores como Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Lydia Cabrera y Esteban Luís Cárdenas– ayudó a crear una imagen de la literatura cubana del exilio en Norteamérica, especialmente desde los bajos fondos de una Miami que no parece configurarse como parte de un sueño americano. De este modo, nos parece importante volver a algunas de sus primeras obras para comprender el proceso de figuración y reflexión del exilio, en este caso desde el lenguaje poético. Así, buscaremos detenernos en dos de sus primeras publicaciones, hechas por editoriales independientes de Miami en los años '90: los libros *Vicio de Miami* (1997) y *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998). Los libros mencionados fueron los primeros publicados por imprentas, sin embargo, Néstor Díaz de Villegas ya venía publicando en cuadernos mimeografiados y en revistas, asimismo, participaba de lecturas en tertulias organizadas por la Florida¹.

Para adentrarnos en la lectura, partimos de un breve análisis de una estrofa escrita por el autor, a partir del cual podemos esbozar algunos ejes que guiarán el artículo: Díaz de Villegas empieza el segundo cuarteto de “Desde la balsa vio caleidoscopios”, publicado en *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998, 7), con los siguientes versos: “Ciudad fluvial del sur de la Florida, \Contra La Habana, rosa de los trópicos”. El soneto pone en juego dos imágenes contrapuestas: de un lado, el diseño de lo que ve el sujeto del poema (la vista de la Florida) y, por otro lado, está la ciudad ya entonces de su memoria, de donde salió, La Habana. El sujeto, a su vez, está en la frontera, en el mar: desde una balsa (después de la Crisis de Mariel, los balseros y su medio de traslado se vuelven imágenes posibles en la poesía), se captura el fin de la tarde en la Florida, a partir de un juego de luces entre el cielo y los edificios espejados. El uso del verbo “capturar” no es en vano; construido duramente como un soneto, el poema, en sus primeros cuartetos, registra imágenes fijas que son desestabilizadas en los tercetos finales. Desde el nuevo territorio, la aparente y sintética belleza inicial de los rascacielos espejados es puesta en cuestión y descompuesta. Dos aspectos constructivos de este poema son usuales en los primeros libros de poesía del autor cubano: la ciudad como imagen y *tópos* poético, así como la relación de esta ciudad con la inestabilidad

1 Se encuentran sus primeras publicaciones en: Néstor Díaz de Villegas, *Buscar la lengua. Poesía reunida 1975 – 2015* (Leiden: Bokeh, 2015).

territorial del sujeto de la enunciación, que se da no solo desde ese espacio de pasaje y frontera que es el mar, sino también en ubicaciones más estables, como Miami, espacio y personaje importante no solo en el libro anteriormente mencionado, pero también en *Vicio de Miami* (1997), *Cuna del pintor desconocido* (2011) y en gran parte de la obra del escritor.

La poesía, leída desde ese ámbito, parece traer cuestiones referentes a las dinámicas entre forma estética, experiencia social y la constitución del territorio. Para comprender este cruce constitutivo de su poética, vale traer a colación la lectura de [Deleuze y Guattari \(1997\)](#) del territorio, leído como el espacio cruzado por los agenciamientos de los cuerpos y de las enunciaciones, por lo tanto, como un producto necesariamente agenciado. En “El ritornelo” (parte de *Mille plateaux*, 1980), por ejemplo, la constitución del territorio aparece en relación con el nacimiento del arte, pues serían ambas relaciones de establecimiento de frontera, de creación y de relación, es decir, como efectos de la producción mental humana. El eje de la perspectiva está en relacionar los agenciamientos y el espacio: de este modo, hablar sobre territorio se vuelve necesariamente hablar sobre el proceso de apropiación del espacio, especialmente desde el discurso. En el caso de Néstor Díaz de Villegas, la problemática aparece en relación con el exilio (sus migraciones o sus refugios, con reservas sobre sus especificidades): si territorializar es también un acto enunciativo, ¿cómo este proceso puede ser visto desde la lengua literaria?

Hay diversos poemas entre *Vicio de Miami* (1997) y *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998) contruidos alrededor de espacializaciones: las situaciones registradas ocurren en lugares marcados topográficamente, sea en el propio título, como en “Flagler, entre 6 & 12” o “Grant (En Miami North Avenue)”, sea en el cuerpo del poema, como en “La madrugada en Flagler me dio un hijo” (*Crack*), “Flague” arriba columpio rascacielos” (La rebambaramba), “Compro un hot dog en el puesto del cojo” (*Downtown*), “Me refugio dentro de un *McCrorry’s*” (*McCrorry*) o “Deambulaba perdido por el Parque/ de las palomas” (Soneto n. 6), entre otros. Aquí vale una nota: si el inglés (o el bilingüismo) no aparece como lengua literaria en los primeros libros de Néstor Díaz de Villegas, sí emerge con fuerza en la toponimia, que es central por ejemplo en el famoso *Final de un cuento* (1983-1985) de Reinaldo Arenas², escritor contemporáneo no solo históricamente sino también del exilio de Mariel en el sur de la Florida. En el cuento, el narrador no parece habitar el límite, sino la región de frontera. Está frente al límite y lee su topografía: así, la lengua inglesa parece entrar desde la reafirmación de las demarcaciones, de cierto modo desde la topografía.

2 El cuento fue publicado por primera vez en el volumen uno de *Mariel Revista de Literatura y Arte*. Revista editada por Reinaldo Arenas, Juan Abreu, Reinaldo García Ramos, Luis de la Paz, Marcia Morgado, Carlos Victoria y Roberto Valero, entre 1983 y 1985, inicialmente en Miami y después en Nueva York. La revista publicó un largo poema de Néstor Díaz de Villegas, “Odas olímpicas”, en su sexto número, en un dossier sobre nuevos poetas de lengua hispana.



La centralidad de la toponimia para las expresiones culturales fue conceptualizada por **Fredric Jameson** desde su lectura de la cartografía cognitiva³, al tratar de la marcación sistemática de territorios en diversas obras de la posmodernidad, es decir, la característica que apuntamos tanto en Reinaldo Arenas como en Néstor Díaz de Villegas, en los años '80 y '90, respectivamente. Para Jameson, la figura estaría relacionada a la construcción de una conciencia respecto al espacio en que se vive (en este caso, al cual se llega), y sería opuesta, por lo tanto, a lo que el crítico propone que sería característica de la posmodernidad: la vida desarraigada de la conexión con el espacio, sustituida cada vez más por la ubicación en un ciberespacio, virtual, globalizado. Teniendo eso en cuenta, la relación con el espacio local por parte de diversas expresiones culturales sería una toma de concientización, un recurso político por la posibilidad de posicionamiento que sugiere. Podemos pensarlo, así, como un recurso estético propio del posicionamiento estratégico frente a algo. Su uso se vuelve aún más intenso si tenemos en consideración el fenómeno más prolongado de la diáspora y específicamente de los aspectos culturales del exilio del período en cuestión. Es a partir del constante registro de determinados espacios, aunado a una transcripción del universo marginal cubano (y marielito, en este caso) en el medio norteamericano –filtrado por el paisaje deseado del *american way of life*– que se traen a la luz los dilemas de exclusión y de conflicto entre las varias ciudades que existen dentro de un mismo espacio geográfico, de una ciudad anómala (o sea que es rara en el ambiente, pero conocida, por ejemplo, la memoria de La Habana en la Florida), y su contraparte, una ciudad normalizada, que se vuelve imagen desde una desfamiliarización, una no-pertenencia, una difícil penetración: “entrar en la ciudad ha sido una odisea”, por ejemplo, es uno de los conocidos versos del poeta.

Si la ubicación geográfica por sí ya carga muchos simbolismos, no es el único punto que debe ser analizado, el espacio poético se configura a partir de otro eje, la perspectiva o punto de vista del sujeto del poema sobre el espacio, es decir, la territorialización. Sobre esta lógica, se observan en los poemas del autor las siguientes cuestiones: 1) hay un universo marginal, construido a través de una arquitectura y de unas imágenes y figuras que se repiten, en el cual se circunscribe el sujeto, y su salida causa una desfamiliarización; 2) hay una perspectiva abyecta; 3) no se trata del ideal moderno del *flâneur* baudelairiano, pues la obra aborda no solo el caminar, sino que especialmente la fuga (o la desterritorialización); y 4) aunque existan en gran amplitud las marcas topográficas, se notan también sus rupturas y la apertura de líneas de fuga, que rompen la arquitectura de la ciudad construida por el sujeto. Para llegar a estas conclusiones, primero, vamos a detenernos en las características del exilio del Mariel, buscando levantar algunos puntos de esta experiencia y del campo literario que se establece en el exilio cubano.

3 Fredric Jameson. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardío* (São Paulo: Ática, 2006), 27-79.

El bajo fondo de Néstor Díaz de Villegas y el exilio marielito: lejos de las postales

Con gran parte de su población en condición de diáspora, la cultura cubana se construye frente a la cuestión de la transterritorialidad, en sus diversos modos: exilio, refugio, migración, diáspora. De hecho, los desplazamientos transnacionales son fenómenos intrínsecos a la historia de Cuba, basta tener en cuenta la importancia del exilio para el pensamiento de Martí y para la escritura de la “novela nacional” *Cecilia Valdés* por Cirilo Villaverde, en el siglo XIX, los viajes de diversos estetas a Europa y a Haití durante el período republicano y, especialmente, las olas de exilios después de la Revolución cubana y sus influjos para la historia nacional y la cultura latinoamericana, teniendo en cuenta el papel central de la isla para el pensamiento en el siglo XX.

En este sentido y manteniendo el enfoque sobre el período que empieza con la Revolución y sigue hasta la Crisis del Mariel, a partir de las lecturas de Rojas (2013), Nuez (1998) y Álvarez (2010), siguiendo las líneas generales, se pueden señalar tres grandes movimientos migratorios. El primero se refiere a la salida de una burguesía más adinerada y de personas más conectadas al régimen de Batista, justo en los primeros años del nuevo gobierno, esquemáticamente puestos entre 1959 y la Crisis de los Misiles de 1962, cuando también se cesa el transporte aéreo entre los dos países. Como respuesta, el gobierno cubano crea leyes para barrar las salidas de la isla, buscando impedir la pérdida de capital humano. Desde Estados Unidos, a su vez, las legislaciones que buscaban atraer los disidentes soviéticos pasan a incluir a los cubanos, como estrategia de la política externa norteamericana para desmoralizar la imagen de la Unión Soviética (García 2007; Reis 2007). Según Álvarez (2010), ya a partir de este éxodo se empieza a construir la imagen de Miami como un espacio de contrarrevolucionarios y anticomunistas, como imagen interesante para la Guerra Fría.

El segundo acto de esta narrativa, a su vez, ocurre con la salida de varios intelectuales a finales de los años `60, como respuesta al dirigismo cultural y al recrudescimiento del régimen, vistos sintomáticamente desde actos de ataque oficiales como la censura al documental *PM* (1961), de Sabá Cabrera-Infante y Orlando Jiménez-Leal, el cierre de *Lunes de Revolución*, la persecución al grupo de *El Puente*, el establecimiento de la Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAPs) y, finalmente, el caso de Heberto Padilla⁴. Muchos intelectuales salieron de la isla en el período, desde aquellos envueltos en el semanario *Lunes de Revolución*, como Guillermo Cabrera Infante, en *El Puente*, como José Mario o Ana María Simo y el propio Padilla, entre otros escritores y artistas.

4 Se puede encontrar una lectura detallada de la política cultural del período en Silvia Miskulin, *Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução cubana (1961 – 1975)* (São Paulo: Alameda, 2009). Además, se puede encontrar una lectura del mismo tema en los primeros años de la Revolución en Silvia Miskulin. *Cultura ilhada: Imprensa e a revolução cubana (1959 – 1961)* (São Paulo: Xamã Editora, 2003).



La tercera gran ola migratoria se dio con la Crisis del Mariel que, además de sus propias características, cargó también los estigmas de las migraciones anteriores. Dicha crisis empezó con la invasión de 6 cubanos a la Embajada de Perú, pidiendo asilo político, en abril de 1980 en La Habana, situación que generó un conflicto que llevó a la muerte de un civil y a la decisión del gobierno de sacar la guardia oficial del edificio. En poco tiempo, se acumularon aproximadamente 10 mil personas con el mismo objetivo. En medio de la revuelta popular, el gobierno abrió las puertas del puerto de Mariel, a partir de un programa de “reunificación de familiares” y permitió que algunas personas pudieran salir en balsas financiadas por cubanos en los Estados Unidos, siempre y cuando poseyeran una “carta de escoria”, firmada por el Comité de Defensa de la Revolución. A lo largo de los meses siguientes (hasta septiembre), salieron cerca de 125.000 disidentes.

Desde los medios de comunicación cubanos y, por supuesto, a partir de los actos de repudio por las calles de La Habana, se construyó una imagen abyecta de estos sujetos como “gusanos”, “lumpen” y “escoria”, lo que también apareció en los medios norteamericanos⁵, aunque en este caso la presencia de los exiliados no fuera indeseada, pues el acontecimiento confluía con los intereses de EE.UU. en debilitar al gobierno comunista de la isla, desde el fortalecimiento de la disidencia. Se debe tener en cuenta que los marielitos, como fueron nombrados los exiliados del período, se diferenciaban de los grupos anteriores por su composición social. [García \(2007\)](#) expone que aproximadamente 1600 inmigrantes tenían enfermedades crónicas y que cerca de 26.000 inmigrantes tenían registro de prisión, de los cuales 2000 se consideraban graves, lo que asociado al número de homosexuales llevó a la lectura de que el gobierno se había aprovechado de la apertura del puerto de Mariel para vaciar las prisiones y los hospitales del país y enviar a los indeseados de la nación al extranjero. Diversos estudiosos ([Argüelles y Ruby Rich 1984](#); [Aguirre 1994](#); [Fernández 2009](#); [Portes 1993](#); [Peña 2005](#)) levantan las diferencias de la entrada de los marielitos a los Estados Unidos, por diferencias de clase, género y etnia, lo que generó, además, cambios en la cultura y política del país receptor, de modo general, y especialmente en Florida.

A su vez, Néstor Díaz de Villegas sale de Cuba pocos meses antes de la Crisis del Mariel, poco después de salir de la prisión por la publicación de un poema en que se burlaba del cambio de nombre de una calle después de la Revolución. Por lo tanto, acaba por vivir la Florida en su versión marielita y las repercusiones de la representación de este espacio en el período. El escritor se envuelve pronto

5 Alejandro Portes, por ejemplo, dice “The Mariel refugees who came to the United States in search of political freedom and a better life found their path blocked at every turn by growing discrimination. The labels affixed to the exodus by the Cuban government “scum” and “lumpen” were picked up by the U.S media and beamed nationwide”. Véase Alejandro Portes, Alex Stepick. *City on the edge*. (Los Angeles: University of California Press, 1993), 22.

con los escritores e intelectuales que salieron por Mariel, como Reinaldo Arenas, quien lo publica por primera vez en la *Mariel Revista de Literatura y Arte* (1983–1985), principal medio de exposición de los trabajos y del pensamiento de un grupo de intelectuales importante que sale por la crisis de 1980. Esta revista, además, es un importante archivo donde se recogen las vivencias de este grupo de escritores bajo el duro quinquenio gris (1970–1975). Aparte de Arenas, el grupo estuvo compuesto por Juan Abreu, Luis de la Paz, Reinaldo García Ramos, Carlos Victoria y Roberto Valero.

Llegar a la forma: estética y territorio

En general, los poemas de los primeros libros de Díaz de Villegas están articulados con base en estructuras dramáticas: tanto en el contenido, que suele tener cierta narratividad, como en la mirada del sujeto del poema que, de manera casi televisiva, flagra en las esquinas de la ciudad pequeños dramas, lo que lleva los títulos, a veces, al papel de claqueta. Sobre el tema, en entrevista realizada a Gerardo Fernández en 2014, el autor señala que: “La primera vez que tomé al soneto fue como si estuviera haciendo televisión: cada una de las páginas del libro era como un cuadradito donde sucede una pequeña telenovela”⁶. Se puede ver algo de esta estructura televisiva en el poema “Grant”, de *Vicio de Miami* (1998), en el cual hay un sujeto ubicado en *North Miami Avenue*, avenida de grandes edificios, que pasa por el centro de la ciudad en dirección al norte. Si el título, como claqueta, nos apunta a que el tema es el espacio, las primeras estrofas nos revelan, en un juego de tesis y antítesis, que la visión que se abordará sobre el tema es antitética y negativa. La primera estrofa se abre con una escena de desfamiliarización por parte del sujeto frente a un edificio comercial, de apariencia impenetrable. Sin embargo, el cuestionamiento de su fachada electrónica arranca un proceso de deconstrucción de lo aparente, en una búsqueda por desvelar símbolos que lo subyacen:

GRANT

En North Miami Avenue

Columnas borradas con acrílico,
Eran seis sobre Blanco; una fachada
Con la frente de abrojos coronada
Lleva en nombre en rápido acrílico
¿O es que su identidad descascarada
Se pronuncia en un lamento etílico?
¿Caretas o tintura de hemofílico?
¿Un birriajo o una túnica manchada?
Se sostiene sobre los fundamentos
De un mercado de haitianos traficantes

6 Gerardo Fernández Fe, “Néstor, ‘el drama queen’, y la ciudad líquida”. *Diario de Cuba*, (2014): s/p.



En vestigios de tul y condimentos.
¡Quien descubriera lo que fuiste antes!
Antes que la ciudad sin aspavientos
Confundiera edificios con gigantes.

El sujeto se excluye eliminando marcas expresivas de subjetividad (parte del efecto televisivo), y cuando aparece se muestra en desdoblamientos errantes, como pura mirada, relacionada constantemente con los espacios de alrededor. Construyendo un movimiento semejante, aunque se detenga sobre la obra de Céline, dice Julia Kristeva sobre el sujeto abyecto: “*Instead of sounding himself as to his being, he does so concerning his place: ‘Where am I?’ instead of ‘Who am I?’*. [...] *A deviser of territories, languages, works, the deject never stops demarcating his universe*”⁷ (Kristeva 1982, 8). La autora búlgara relaciona el imperativo topográfico con la posición del sujeto que lo enuncia. Para Kristeva, el abyecto no es un “otro”, sino el inclasificable “entre”, aquello que no se encaja. En este estado, el enfoque estaría en la posición, como reverso de la imposibilidad de fijación. La propuesta parece interesante para pensar la posición del sujeto en esta zona de frontera que, al cabo, es la del exilio en la cual la ciudad parece ser no solo una escenografía, sino un personaje que parte importante de la construcción del sentido.

Es a partir de la personificación de un elemento de la ciudad que se construye el drama de un sujeto que se ve menor en relación con el edificio “gigante”, en pugna con el espacio en donde se ubica, de concreta frialdad. La mirada del sujeto del poema parece indagar por las relaciones humanas, por una comunicación, en contra del silencio que, al final, es lo que queda de sus preguntas. Además, se construye la imagen de la fachada digital como símbolo de una lesión (“tintura de hemofílico”, “birriajo”, “túnica manchada”, “lamento etílico”): es decir, se esboza un cuerpo herido en el poema. En la tercera estrofa, como una síntesis, se desvela que el edificio había sido construido sobre “un mercado de haitianos traficantes/ en vestigios de tul y condimentos” (Díaz de Villegas 1997, 7), así, de una belleza y un sabor migrante, extranjeros. La ciudad aparece, de este modo, no en su dimensión cartográfica (o topográfica), sino como un no-lugar, en una tensión entre espacios visibles y espacios de anonimato. La mirada del sujeto, a su vez, sobre la ciudad está inclinada, su enfoque va hacia el no-aparente.

Tal vez sea interesante leer el último poema en relación con el “Soneto n° 3”, de *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998, 7), mencionado en el comienzo de este texto, siguen la primera estrofa y la última:

7 En traducción libre: “En lugar de preguntarse a uno mismo sobre su ser, lo hace preocupado por su espacio: ‘¿Dónde estoy?’ En lugar de ‘Quién soy’ [...] Un inventor de territorios, lenguajes, trabajos, el depresivo no puede parar de demarcar su universo”.



Desde la balsa vio caleidoscópicos
Espejos reflejar la luz rendida
De un bello atardecer que en su caída
Bajara al más plebeyo de los tópicos
[...]
– levantados para ganar altura –
Que ya han visto llegar mil inocentes
Desde históricos mares de locura

El poema empieza de modo fotográfico: una imagen captada por un sujeto que llega en una balsa al sur de la Florida. Hay una tensión establecida en el comienzo entre la belleza y lo bajo frente al paisaje: “el bello atardecer” sucede en el “más plebeyo de los trópicos”. Si La Habana aparece como “la rosa de los trópicos”, Miami solo presenta “vitales telescópicos”; una serie de imágenes que parecen connotar falsedad: “caleidoscopios”, “espejos”, reflejos, distorsiones. La tensión se resuelve en los últimos versos del poema de forma negativa, frente al paisaje iluminado de una “bonanza oscuramente presentida”, el sujeto se desplaza y termina errante con otros “mil inocentes”. El movimiento es semejante al de “Grant”: se crea una arquitectura/ una imagen, frente a la cual el sujeto se coloca, asociándose (mentalmente, en el primer poema y físicamente en el segundo) a una masa, a otro grupo. En ambos casos, se construyen planos, uno alto y uno bajo, en el cual el alto es algo falso o falseado en comparación con una perspectiva a ras del suelo, la vista del sujeto abyecto.

En líneas generales, los poemas de este período de Díaz de Villegas están conectados a una vida peatonal y a las pocas y mismas ubicaciones por las cuales el sujeto pasa, en un caminar que acompaña el nombramiento de los espacios. Por lo tanto, se trata de una caminata performativa, en un cierto nivel, pues está relacionada al proceso de adquisición del espacio, de su construcción con relación al sujeto. Su mirada de enfrentamiento al espacio es un procedimiento estético, en el cual está en juego no solo el efecto televisivo que abordamos, sino la propia forma del soneto: buscando conjugar un modo singular y fijo de captar una imagen. En este sentido, “Caminar es tener una falta de lugar”, nos recuerda de [Certeau \(2000 148\)](#), es un proceso de búsqueda y de privación, y es desestabilizador, por lo tanto. ¿Es posible que resista la imagen? También, la máquina construida en los poemas parece ser reiteradamente desmontada, o sea, se presenta su desconstrucción.

Entre los espacios recorridos, la calle *Flagler* es una de las que más aparecen: es el espacio de los poemas “Flagler, entre 6 & 12”, “Crack” y “La rebambaramba” (publicados en *Vicio de Miami* [1997]), por ejemplo, de modo que se puede considerar un *leitmotif* de su obra. Si en los dos primeros poemas, el sujeto expone su experiencia directamente, en el tercero, se observa un desdoblamiento en la



enunciación a través del procedimiento televisivo abordado. En general, en los tres poemas, hay un sujeto que visita esta calle de Miami en un intento por suprimir su adicción a las drogas.

Si en un primer momento, Flagler es la ubicación de los poemas, es curioso que, en los tres casos, hay también un quiebre espacial donde se abren otros espacios, hay desterritorializaciones: “En un cuarto apartado lo importante/ pasa en un abrir y cerrar de ojos”, “en mi descenso entré en un escondrijo” o “bajo el río y bebo de sus aguas” (Díaz de Villegas 1997, 10). Dentro del universo espacial del poeta, la calle aparece como un motivo asociado a la oscuridad y a una marginalidad peligrosa (“la calle poblada de peligrosas/ sombras” (Díaz de Villegas 1997, 10) y es un espacio que se rompe, se abre a otros caminos y líneas, que no son precisamente ubicaciones determinadas, sino escapismos, entradas a vivencias distintas y a otras realidades: reterritorializaciones. Este es el movimiento general de “Flagler, entre 6 & 12”, un poema que captura el drama de un usuario de las drogas que, aunque solo balbucea, pide con su mirada para que su adicción sea consumida, acción que ocurre afuera del espacio público (o de lo que es visible en el poema), “en un cuarto apartado” (Díaz de Villegas 1997, 10).

En “Crack” (Díaz de Villegas 1997, 12), sin embargo, tenemos el siguiente caso:

Sísifo en manicomio lapidario
Dándole vueltas a la misma piedra,
Padrenuestros de un ínfimo rosario.
Cocaína en factura tetraedra
Vuelta en humo consuetudinario
Que se agarra al pulmón como la hiedra.

Precisamente porque el énfasis del poema está en la droga, como anuncia el título, su representación es central en la obra: y se la discursiviza a partir de una repetición de imágenes laberínticas. El espacio en donde se ubica la escena representada (el nombre de la calle es especificado en el comienzo del poema), es poco a poco convertido en algo infernal (en un contrapunteo con las imágenes sacras del poema), de tal manera que al final la calle se convierte esperpénticamente en un laberinto, espacio de eterna repetición, que solo puede llevar a los sujetos a la locura: “manicomio lapidario” (Díaz de Villegas 1997, 12). En este espacio, además, cualquier religión o creencia en un plano exterior de salvación no existe: como se ve por la evocación de Sísifo, astucioso hombre condenado por Zeus (a la repetición, al cabo), o por el uso desacralizado de las imágenes cristianas de los “padrenuestros” y del “rosario”, aquí asociados apenas a la droga.

En “La rebambaramba”, nombre homónimo de una pieza de teatro de Alejo Carpentier, la calle Flagler aparece como un punto ya conocido en el medio de la

confusión de ciudades en que se encuentra el sujeto: “¿A qué ciudades salgo cuando apuro el paso por Jesús Cash, La Matancera?” (Díaz de Villegas 1997, 16). El sujeto, a su vez, no alcanza los espacios que se superponen, sino que vuelve a su punto conocido, en el cual tampoco puede fijarse, de ahí su caída en un “río”, el río símbolo de una imagen de movimiento continuo, de falta de fijación. Además, es un espacio de purificación, que limpia del sujeto las cartografías pasadas: “he borrado del mapa a Cuba entera” (Díaz de Villegas 1997, 16). La exclusión de su Cuba personal, no obstante, no le garantiza fijación alguna. Al sujeto, solo le queda su propio cuerpo, en condición de fragilidad, pues “desnudo” (Díaz de Villegas 1997, 16).

Crear una imagen, salvar la forma (a modo de conclusión)

En este artículo buscamos levantar algunos puntos de discusión sobre una parte de la producción literaria del escritor cubano Néstor Díaz de Villegas, específicamente sobre sus libros *Vicio de Miami* (1997) y *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998). Nuestro eje se dio por el cruce entre un análisis de la lengua poética, el exilio y el territorio. En ambos libros y especialmente en su lectura conjunta, parece delinear una imagen de Flagler Street, calle al sur de la Florida central en los dos casos y que fue un centro de drogas y prostitución, dos aspectos que son temáticas centrales de *Vicio de Miami* (1997), libro que parece buscar la imagen precisa del bajo fondo generado a partir del exilio de 1980. En la misma calle pasa la narrativa de Sandra Jones en *Confesiones del estrangulador de Flagler Street* (1998), que, a su vez, se desdobra en otras historias cortas y en espacios de fuga paralelos.

Por la calle son representadas las mismas figuras: quienes se prostituyen, los traficantes, la masa migrante y los criminales. Todos son tipos del *lumpen*, no por acaso, adjetivo también utilizado para referirse a los marielitos; desde Cuba en un primer momento, desde Miami en otro⁸. Al ponerlos como tema de sus textos (el macro relato de *El estrangulador* es la historia de amor entre una prostituta y un criminal), Néstor Díaz de Villegas juega con esa disputa discursiva de representaciones, a partir de la cual se leyó la llegada de los cubanos exilados de los '80, los marielitos, poniéndolos en pugna.

Dentro de esta lógica, podemos atribuir a Díaz de Villegas lo que de la Nuez (2000) atribuyó al pintor Luis Cruz Azaceta: el crítico lee la obra del pintor cubano a partir de la idea de la fuga como poética. Respecto a su pintura, defiende tratarse de una “estética de fugas continuas” (de la Nuez 2000, 159) en cuya no

8 Para más contenido sobre las representaciones en los medios, consultar: Cabrera, Marques. *A representação do Mariel nos textos e charges das revistas Bohemia e Revolução y Cultura* (2009), s/p; E Portes, Stepick. *City on...* (1993).



fijación estaría una “resistencia a aceptar toda esa mitología del exilio como éxito” (de la Nuez 2000, 159). Tomemos como ejemplo la obra *Threat*, de Azaceta⁹: en la pintura hay un personaje representado, que aparece en el medio de un espacio lleno, confundido, caótico y estructurado a partir de distintas líneas de fuga, que revelan un paisaje distinto por detrás (toda desterritorialización trae una reterritorialización, nos recuerdan Deleuze y Guattari 1997). Esta es una característica de Azaceta: la construcción de espacios caóticos, pero plegables, como aquellos de Díaz de Villegas. La obra referida, especialmente, parece iluminar algo de las imágenes de “Crack”, comentado anteriormente. Como caleidoscopios, ambos comparten una construcción psicodélica, marcada por dobleces, repeticiones, vueltas e intentos de cierre: máquinas laberínticas, pero que mantienen puntos de fuga de las propias construcciones.

Además, hay algo en el campo formal que también está en la base de la tensión significativa de las obras de Azaceta, la idea de este contenido está articulado en una pintura en tela, dentro de marcos “convencionales”, aunque la haya hecho en los `80, después de diversos experimentos en el campo de las artes, como los *happenings*, las instalaciones o el arte digital. Algo de esta tensión también aparece en los textos de Díaz de Villegas. En sus primeros libros publicados, el poeta practica solo una forma fija poética: el soneto, incluso en poemas que parecen pedir otra estructura, pues extrapolan la rigidez estructural de la forma fija. Un ejemplo sería el poema “McCrory” (Díaz de Villegas 1997, 8), en el cual hay rimas que no se adecuan a la lectura, marcando una diferencia, una contradicción interna al poema, pero que aun así se mantiene formalmente como soneto, por lo menos visualmente:

Cae una lluvia que moja los talones
Y me refugio dentro de McCrory’s
Entre una colección de pantalones
Y empleadas con nombres como Dorys

sonetos como estrategia de resistencia a las formas de poesía en boga durante los años `60 y `70 en Cuba. Es posible que se refiera al conversacionalismo, corriente poética que llega a Cuba matizada por el pensamiento revolucionario, ya que sus características parecían aclimatarse bien a los ideales estéticos de la Revolución, lo que incluso facilitó su institucionalización y consecuente constitución como línea de fuerza para las generaciones siguientes. Para enfatizar su contraposición, dice Díaz de Villegas: “Los poetas que buscábamos una expresión adecuada para los temas de nuestra edad, estábamos obligados a inventar un tipo de estructura que nos

9 Se puede encontrar una reproducción del cuadro en la página dedicada a Azaceta en el sitio de la Arthur Roger Gallery. Disponible en: <https://arthurrogergallery.com/exhibition/luis-cruz-azaceta-2/> (consultada 04 de febrero de 2020).

distinguiera del discurso poético oficial”¹⁰. En su discurso, se ve un juego propio de algunas expresiones artísticas en el socialismo real, como por ejemplo la defensa de la autonomía como una estrategia de resistencia. En este sentido, parece haber una toma de posición por la forma fija del soneto como un capital simbólico dentro de cierta economía y política de las formas poéticas. Su uso revela una dramatización interna al poema entre libertad y prisión, a partir incluso de un lenguaje que no encaja con las características de la forma retórica. Sarduy (1998) en “Poesía bajo programa” expone un dramatismo semejante: para el autor, el uso de las formas fijas es interesante por permitir una escritura de la “libertad vigilada”. Solo esta tensión interna, como estrategia, permitiría dar corporeidad a la libertad, como intensidad, pues aparece como fuerza en relación con el control necesario de la forma, lo que desde luego se puede leer como una política de la forma poética, significativa por sí, desde la salvaguarda y la predilección por el artificio, por el trabajo poético, incluso frente a los imperativos del contenido, o aún de la historia reciente.

Bibliografía

- Aguirre, Benigno. “Cuban Mass Migration and the Social Construction of Deviants.” *Bulletin of Latin American Research* (1994): 155–183.
- Álvarez, Joney. “Crisis migratórias en la Cuba revolucionaria”. *Revista Calibán* (2010): S/P. http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=8&article_id=90 (consultada 19/01/2016).
- Arenas, Reinaldo. *Antes que Anocheza*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Arguelles, Lourdes; Ruby Rich, B. “Homosexuality, Homophobia and the revolution part I”. *Signs* (1984): 683-699
- Arguelles, Lourdes; Ruby Rich, B. “Homosexuality, Homophobia and the revolution part II”. *Signs* (1985): 120-136.
- Cabrera, Isabel Ibarra, Marques, Rickley. “Representações do Mariel nos textos e charges das revistas Bohemia e Revolução y Cultura (1980)”. *Revista eletrônica da ANPHLAC*. (2009): s/p.
- De Certeau, Michel. “Caminhada pela cidade”. In *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. “Acerca do ritornelo”. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia II*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

10 En texto intitulado “Tumba del metro”, publicado en su blog personal: <https://nddv.wordpress.com/harto-por-el-arte/tumba-del-metro/> (consultado 08 de agosto de 2016).



- Fe, Gerardo Fernández. “Néstor, el ‘drama queen’ y la ciudad líquida (Entrevista a Néstor Díaz de Villegas)”. *Diario de Cuba*. (2014) http://www.diariodecuba.com/cultura/1389392747_6646.html (consultada 10 de febrero de 2016).
- Fernández, Gastón A. “Race, Gender, and Class in the Persistence of the Mariel Stigma Twenty Years after the Exodus from Cuba.” *The International Migration Review* (2007): 602–622
- García, María Cristina. “The Cuban population of the United States”. Herrera, Andrea O’Reilly, ed. *Cuba: Idea of a nation displaced*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Haesbert, Rogério. *O mito da desterritorialização. Do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- Jameson, Fredric. “A lógica cultural do capitalismo tardio”. In *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.
- Kristeva, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Nuez, Iván de la. “Luis Cruz Azaceta: la fuga como poética”. *Revista Encuentro de la Cultura Cubana* (1999-2000): 158-171.
- Peña, Susana. “Visibility and silence: Mariel and cuban gay male experience”. In Luibhéid, Eithne et Cantú Jr, Lionel, ed. *Queer Migrations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Portes, Alejandro, Stepick, Alex. *City on the edge*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Reis, Rossana R. *Políticas de imigração na França e nos Estados Unidos*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- Rojas, Rafael. “Huir de la espiral”. In *La vanguardia peregrina: el escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: FCE, 2013.
- Sarduy, Severo. “Poesía bajo programa”. In *Obra completa*. París: ALLCA XX, 1999.
- Villegas, Néstor Díaz de. *Confesiones del estrangulador de Flagler Street*. Paris: Éditions Deleatur, 1998.
- Villegas, Néstor Díaz de. “Tumba del metro”. NDDV: Blog Personal. <https://nddv.wordpress.com/harto-por-el-arte/tumba-del-metro/> (consultada 08 de agosto de 2016).
- Villegas, Néstor Díaz de. *Vicio de Miami*. Coral Gables, FL: Schwarz, 1997.



Mujeres ensayistas del Caribe Hispánico: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Un estado de la cuestión

Women essayists of the Hispanic Caribbean: Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic. A state of the art

**Consuelo Meza
Márquez**

*Universidad Autónoma de
Aguascalientes
México*

RESUMEN

En la historia intelectual de América Latina existe una laguna respecto a la producción de las mujeres en el género de ensayo. Son los ensayos de identidad criolla, de hechura masculina, los que construyen el canon respecto a las temáticas y a las maneras de ser abordado. Los ensayos de género que las escritoras han realizado se articulan como respuesta a esta visión dominante de los procesos sociales, políticos y culturales de los países latinoamericanos. Revelan una fuerte descontento con la construcción de la identidad femenina, una preocupación por la construcción de una ciudadanía plena y representan una respuesta a las demandas sociales políticas y culturales de las mujeres y otros grupos marginales. Las intelectuales debatieron, discutieron y polemizaron con las propuestas que al respecto portaban los discursos dominantes y el ensayo de género se vuelve el “arma de combate”. Lo que aquí se presenta, tiene como objetivo la recuperación de este *corpus* de conocimiento en la historia literaria de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Una labor de arqueología literaria de temas, obras y autoras a partir del siglo XX. Se brinda, a partir del libro *Mujeres ensayistas del Caribe Hispano: Hilvanando el silencio* (2007) de Anna Freire Ashbaugh, Lourdes Rojas y Raquel Romeu, una visión panorámica del conjunto de ensayistas de cada país. Otras investigadoras como Catharina Vallejo, Ivette Sónora, Carmen Dolores Hernández y Consuelo Meza Márquez ampliaron ese *corpus* y señalan



algunos rasgos temáticos de la obra ensayística de autoras como Luisa Campuzano, Mirta Yáñez, Nara Araujo, Marta Núñez Sarmiento y Zaida Capote Cruz de Cuba; Concha Meléndez, Rosario Ferré, Norma Valle Ferrer, Nara Negrón Marreño y Silvia Álvarez Curbelo de Puerto Rico; y, de República Dominicana, Camila Henríquez Ureña, Carmita Landestoy, Carmen Durán y Rosa Inés Curiel Pichardo.

Palabras clave: Mujeres ensayistas, ensayo de género, identidad femenina, Caribe hispánico

ABSTRACT

In the intellectual history of Latin America there is a gap regarding the production of women in the essay genre. It is the essays of identity, of male workmanship, that build the canon regarding the themes and the ways of being approached. The gender essays that the women writers have done are articulated in response to this dominant vision of the social, political and cultural processes of Latin American countries. They reveal a strong discontent with the construction of female identity, a concern for the construction of full citizenship and represent a response to the political and cultural social demands of women and other marginal groups. The intellectuals debated, discussed and argued with the proposals that the dominant speeches carried in this regard and the gender essay becomes the “weapon of combat.” What is presented here is aimed at recovering this body of knowledge in the literary history of Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic. A work of literary archeology of themes, works and authors from the twentieth century. The book *Women Essayists of the Hispanic Caribbean: Hilvanando el silencio* (2007) by Anna Freire Ashbaugh, Lourdes Rojas and Raquel Romeu, provides a panoramic view of the group of essayists from each country. Other researchers such as Catharina Vallejo, Ivette Sónora, Carmen Dolores Hernández and Consuelo Meza Márquez will expand that corpus and point out some thematic features of the essayist work of authors such as Luisa Campuzano, Mirta Yáñez, Nara Araujo, Marta Núñez Sarmiento and Zaida Capote Cruz de Cuba; Concha Meléndez, Rosario Ferré, Norma Valle Ferrer, Nara Negrón Marreño and Silvia Álvarez Curbelo of Puerto Rico; and, from the Dominican Republic, Camila Henríquez Ureña, Carmita Landestoy, Carmen Durán and Rosa Inés Curiel Pichardo.

Keywords: Women essayists, gender essay, female identity, Hispanic Caribbean

En la historia literaria de América Latina se considera a las mujeres escritoras en el género de poesía, secundariamente en la narrativa, y se ignora la producción en ensayo, aun cuando son estas mismas escritoras las que lo han generado. Se pretende contribuir a la visibilización y sistematización de este *corpus* de conocimiento en la historia literaria de los países del Caribe hispánico, una verdadera labor de rescate y divulgación de ensayos escritos por mujeres a partir del siglo XX, un trabajo de arqueología literaria, de obras y autoras. Se presenta en un primer momento, a partir del libro *Mujeres ensayistas del Caribe Hispano: Hilvanando el silencio* (2007) de Anna Freire Ashbaugh, Lourdes Rojas y Raquel Romeu, un panorama por país de las ensayistas.

Posteriormente se toman artículos y ensayos de Catharina Vallejo e Ivette Sónora para Cuba, Carmen Dolores Hernández para Puerto Rico y de Consuelo Meza Márquez para Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Se señalan algunos rasgos temáticos de la obra ensayística de autoras como Luisa Campuzano, Mirta Yáñez, Nara Araujo, Marta Núñez Sarmiento y Zaida Capote Cruz para Cuba; Concha

Meléndez, Rosario Ferré, Norma Valle Ferrer, Nara Negrón Marreño y Silvia Álvarez Curbelo de Puerto Rico; y, para República Dominicana, Camila Henríquez Ureña, Carmita Landestoy, Carmen Durán y Rosa Inés Curiel Pichardo.

En la historia intelectual de América Latina existe una laguna respecto a la producción de las mujeres en el género de ensayo. Son los ensayos de identidad criolla, de hechura masculina, los que construyen el canon respecto a las temáticas y a las maneras de ser abordado. Los ensayos de género, que las escritoras han realizado, se articulan como respuesta a esta visión dominante de los procesos sociales, políticos y culturales. Revelan un fuerte descontento frente a la construcción de la identidad femenina y los roles asignados a las mujeres que las coloca en el espacio de lo privado y la domesticidad, ausente de los espacios de poder y la toma de decisiones en esos procesos. Las intelectuales debatieron, discutieron y polemizaron con las propuestas que al respecto portaban los discursos dominantes y el ensayo de género se vuelve el “arma de combate”, en el que se articula una respuesta a las demandas sociales políticas y culturales de las mujeres y otros grupos marginales. Las escritoras conscientes de la precariedad de sus lugares de enunciación, articulan un importante *corpus* crítico en el que se exige educación para las mujeres, igualdad y justicia entre los sexos, igualdad remunerativa, acceso de las mujeres a todas las profesiones y los ámbitos del saber, la participación ciudadana, el derecho a decidir sobre los procesos que se dan en el propio cuerpo, el respeto a las diferencias por género, raza, etnia, y preferencia sexual, y el respeto a los derechos humanos de las mujeres¹.

Mary Louise Pratt en “No me interrumpas’: las mujeres y el ensayo latinoamericano” señala la existencia de dos tradiciones de ensayo: El ensayo de identidad que se refiere “a una serie de textos escritos a lo largo de los últimos ciento ochenta años por hombres latinoamericanos, casi todos pertenecientes a las élites euroamericanas y que abordan la problemática de la identidad latinoamericana, especialmente con relación a Europa y Norte América”². Son estos ensayos de identidad criolla los que construyen el canon respecto a las temáticas y a las maneras de ser abordados.

El ensayo de género se refiere a “una serie de textos escritos por mujeres latinoamericanas a lo largo de los últimos ciento ochenta años, enfocados al estatuto de las mujeres en la sociedad”³. Es una literatura contestataria que confronta y

1 Prado Traverso, Marcela, Colters Illescas y Navarro Frozzini, Edda. *Ensayistas Hispanoamericanas Antología Crítica, Tomo I, Época Moderna*. (Editorial Punta Ángeles, Universidad de Playa Ancha, Chile, 2014), 29.

2 Pratt, Mary Louise. “No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano”. En *Debate feminista*, (2000), 74.

3 Pratt. “No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano”, 76.



rompe con el monopolio masculino sobre la cultura, la historia y la autoridad intelectual. El ensayo de género representa un subtema del ensayo de identidad: Esa tenaz búsqueda de la identidad nacional presente en muchos ensayos hispanoamericanos, corre paralela a la búsqueda de la identidad de género que aparece frecuentemente “en los trabajos de numerosas escritoras y dentro de todos los géneros: la literatura funciona como espejo, es una búsqueda de identidad”⁴.

El ensayo de género, agrega Pratt, se expresa también en artículos periodísticos, programas radiofónicos, cartas, conferencias y discursos que señalan la condición de las mujeres y su preocupación por la construcción de una ciudadanía plena. Son dos las maneras en las que se articulan los ensayos: una se centra en enumeraciones históricas de mujeres ejemplares y sus contribuciones a la sociedad, y el ensayo analítico que polemiza sobre la condición social y cultural de la mujer. Es en este último donde se impugna la racionalidad y los cánones de la creación masculina como el paradigma en el conocimiento y esa adscripción que realiza de lo masculino en el ámbito de lo público, y lo femenino en el de la reproducción de la especie humana. Esa invisibilización de la producción ensayística femenina ha dejado fuera de la historia intelectual latinoamericana un *corpus* importante del conocimiento.

Carmen Centeno Añeses en *Nacionalismo cultural, historia y raza: coordenadas del ensayo contemporáneo en el Caribe hispánico* (2007), se coloca dentro de la tradición del ensayo de identidad y señala que el ensayo constituye un espacio discursivo en el que en lo temático se reflexiona sobre el nacionalismo cultural, la identidad, la modernidad, la globalización, el desarrollo y la interpretación de hechos históricos significativos para la región. En lo epistemológico, afirma, se rompe con las visiones eurocéntricas legitimadoras del pensamiento colonial; y en lo teórico se da un profundo repensar, a la luz de nuevos cánones formulados bajo el influjo de las teorías poscoloniales y subalternas. Persiste, además, una escritura derivada de los relatos emancipatorios que nacen de las especificidades del Caribe. Señala la autora que ese tipo de discurso se produce tanto en las islas como en los intelectuales que han emigrado a los Estados Unidos, estableciendo un diálogo sobre propuestas alternativas en torno a la identidad nacional, la raza y la interpretación histórica⁵.

En Puerto Rico, país de origen de Centeno, las temáticas se desarrollan “en torno a la modernidad, la globalización, la exégesis del 98 y de la invasión

4 Romero Chumacero, Leticia “Exterior, forastera y crítica: ensayistas mexicanas del siglo XX”, en Tema y variaciones de literatura (Literatura mexicana, siglo XX). Vol. 16 (semestre 1, 2001), pp. 95-112. (consultada 30 de junio de 2020).

5 Centeno Añeses, Carmen. “Nacionalismo cultural, historia y raza: coordenadas del ensayo contemporáneo en el Caribe hispánico” (2007), http://www.cielonaranja.com/centeno_coordenadas.htm (consultada 30 de junio de 2020).

norteamericana, el desarrollo, la hispanofilia, la posmodernidad, lo identitario y lo nacional”⁶. El centro de las discusiones gravita en la identidad y el nacionalismo cultural ligados a los temas de la posmodernidad y al surgimiento de la esfera global. Carmen Centeno brinda los nombres de alrededor de 15 ensayistas y los cinco textos más importantes. Solamente se encuentra una mujer, Irma Rivera Nieves y el libro *Polifonía Salvaje: ensayos de cultura y política en la postmodernidad* (1995) editado por ella⁷.

En República Dominicana, Carmen Centeno señala a un grupo importante de ensayistas que trabaja en la deconstrucción de la identidad que surge del pensamiento eurocéntrico y colonizador que incidió en las élites criollas, la gesta de Trujillo y el nacionalismo, el antihaitianismo, la hispanofilia, el nacionalismo esencialista y el racismo⁸. Entre los ensayistas no menciona ninguna mujer.

Para el caso de Cuba, Carmen Centeno señala la dificultad de acceder a las obras fuera de la isla y, por otra, que en Cuba no se privilegia la temática tradicional del ensayo que reflexiona sobre lo nacional, la historia, la globalización y sus efectos en la cultura. Una excepción son los ensayos que reflexionan sobre la religiosidad cubana y la diáspora. El tipo de ensayo que se escribe, señala, se refiere en su mayoría a temas artísticos y literarios, aunque a veces se realizan desde nociones de lo nacional y su inserción en lo global como es el ensayo *Literatura latinoamericana y posmodernismo: una visión cubana* (2007) de Margarita Mateo Palmer⁹. Margarita Mateo es una importante crítica literaria cubana que se especializa en la literatura caribeña y cubana, pero su obra no recupera las aportaciones de las mujeres.

El ensayo de identidad criolla de Carmen Centeno corresponde a los cánones literarios masculinos, por ello, no permite visibilizar las inquietudes y temáticas que como contradiscurso ofrece el ensayo de género. Sin embargo, se toma como el espejo que, en la opacidad, obscurece la visión de las mujeres e inhibe la capacidad de autoreflexión y autorepresentación.

Una visión distinta se encuentra en la antología *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio* (2007) que compilan Anne Freire Ashbaugh, Lourdes Rojas y Raquel Romeu, recuperando una producción de ensayo de género que cubre desde finales del siglo XIX hasta el presente. Las editoras se refieren

6 Centeno, “Nacionalismo cultural, historia y raza: coordenadas del ensayo contemporáneo en el Caribe hispano” (2007), [http://www.cielonaranja.com/centeno coordenadas.htm](http://www.cielonaranja.com/centeno%20coordenadas.htm) (consultada 30 de junio de 2020).

7 Centeno, “Nacionalismo cultural, historia y raza: coordenadas del ensayo contemporáneo en el Caribe hispano” (2007), [http://www.cielonaranja.com/centeno coordenadas.htm](http://www.cielonaranja.com/centeno%20coordenadas.htm) (consultada 30 de junio de 2020).

8 Centeno, “Nacionalismo cultural, historia y raza: coordenadas del ensayo contemporáneo en el Caribe hispano” (2007).

9 Centeno, “Nacionalismo cultural, historia y raza: coordenadas del ensayo contemporáneo en el Caribe hispano” (2007).



al ensayo de las islas hispanoparlantes como parte de la tradición ensayística femenina de Latinoamérica y del Caribe. Como figuras importantes de esta tradición señalan a Victoria Ocampo de Argentina, Rosario Castellanos de México; Ercilia Pepín, Salome Ureña de Henríquez y Abigail Mejía de República Dominicana; y Rosario Rexach, Mercedes García Tuduri y Lydia Cabrera de Cuba.

Definen el ensayo como “el campo de expresión literaria de pensamientos y reflexiones que surgen en torno al yo como sujeto de la escritura, y que a la vez se despliega desde un nosotras como sujeto autorial del discurso”¹⁰. Lo anterior implica, en principio, la inclusión de la perspectiva de género, y una continuidad en ese dialogo que establecen las ensayistas para reflexionar sobre la condición de la mujer y ofrecer soluciones a los problemas sociales de las que fueron testigos como mujeres y ciudadanas. Lo hicieron frecuentemente en periódicos o en publicaciones modestas.

Raquel Romeu, en el ensayo introductorio a Cuba, señala como la iniciadora de esta tradición a María Mercedes Santa Cruz y Montalvo (1789-1852), condesa de Merlin por matrimonio, que en sus libros de viaje como *La Havane* (Paris, 1844) incluye la Carta XXV que muestra la presencia de la mujer blanca, la negra libre y la negra esclava en relación con los usos y las costumbres de la sociedad cubana del siglo XIX¹¹. Gertrudis Gómez de Avellaneda inicia la publicación de *Album Cubano de lo Bueno y lo Malo* (1860). La publicación constó de 12 números, representó un espacio para la publicación de poesía y ensayos de otras escritoras cubanas y una Galería de Mujeres Famosas. En el segundo número, Gertrudis publicaría la primera parte de su ensayo en tres emisiones de “La Mujer”. La presencia de Gómez de Avellanada y sus obras, brinda a las mujeres cubanas nuevos elementos simbólicos para incitarlas al reclamo de sus derechos¹².

Ana Betancourt de Mora se dirige a los integrantes de la Asamblea Constituyente de Guáimaro, en abril de 1869, y reclama los derechos de la mujer en una revolución justa que rompa con el yugo de las mujeres y desate sus alas. Por ello es conocida como la primera feminista cubana. El ensayo de Berta Arocena, es una conferencia que ella lee en la Escuela de Periodismo el 12 de noviembre de 1945 y que se publica al día siguiente en el periódico *El Mundo*. En esta recupera la figura de Marta Abreu y Arencibia (nacida en 1846 en Villa Clara), quien dispuso de su fortuna para el bienestar de los humildes y la independencia de Cuba¹³.

10 Freire Ashbaugh, Anne, Lourdes Rojas y Raquel Romeu, *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio* (Madrid: Verbum, 2007), 10.

11 Freire, *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 15.

12 Freire, *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 15-6.

13 Freire, *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 15-6.

En los primeros años de la República, surgen las voces de educadoras como María Luisa Dolz (1854-1928) y María Corominas (1880-1958) que expresan y fomentan la educación como medio de la liberación de la mujer. Asimismo, publicaciones periódicas con artículos que promueven una nueva visión de la mujer en la sociedad, como el ensayo “La mujer cubana” de Africa Fernández Iruela. Estas voces se recogen en la publicación *Florilegio de Escritoras Cubanas* (1910)¹⁴.

Romeu (2007) señala que al final del periodo colonial en 1898, la sociedad cubana se regía bajo los mandatos culturales del modelo patriarcal español, pero con la primera intervención norteamericana cientos de mujeres jóvenes viajaron a Estados Unidos para capacitarse como maestras. En ese país, conocieron los movimientos sufragistas y, a su regreso, dieron inicio a los movimientos de mujeres en Cuba. Primero en 1915, se funda el Partido Nacional Sufragista; segundo, en 1918, el club femenino de Cuba que constituye la Federación Nacional de Organizaciones Femeninas que, en 1923, organiza el Primer Congreso Nacional de Mujeres, el primero en Hispanoamérica. Las cubanas culminan su lucha por el voto en 1934 (el cuarto país en América Latina), las norteamericanas lo habían obtenido en 1920¹⁵.

Elena Inés Mederos y Cabañas, nacida en La Habana en 1900, dedica su vida a la lucha por los derechos de los desprotegidos y la preocupación particular por los derechos de la mujer se expresa, en 1928, como secretaria de la Alianza Nacional Feminista. Fue delegada de Cuba en la Comisión Interamericana, en la primera conferencia que se celebró en La Habana en febrero de 1930. Fue una de las mujeres que fundaron el Lyceum, institución social y cultural, que entre sus actividades contaba con un departamento de Asistencia Social y una Escuela Nocturna para Adultos gratuita. En 1938, funda el Patronato de Servicio Social del que surge la Escuela de Trabajo Social de la Universidad de La Habana. En 1948, establece contacto con la UNICEF, organización con la que posteriormente trabajaría a favor de los niños. La preocupación por las mujeres pobres y el destino de sus hijos se refleja en el ensayo *Las instituciones para niños desamparados* publicada en la revista *Lyceum* en agosto de 1950¹⁶.

Rosario Rexach en el ensayo *El Lyceum de la Habana como institución cultural* señala el gran impacto para la sociedad de esta institución fundada y dirigida por mujeres, y sobre todo por las actividades realizadas a favor de la mujer¹⁷. En la conclusión del ensayo, la autora señala el cierre de la institución después de 39 años de gestión cultural debido a que el gobierno cubano decidió su incautación

14 Freire En *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 15-6.

15 Freire En *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 15-6.

16 Freire En *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 16-7.

17 Freire En *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 16.



el 16 de marzo de 1968. Mercedes García Tuduri presentó en 1937, en el *Lyceum*, un estudio sobre la familia cubana que posteriormente fue publicado en la *Revista Bimestre Cubana*. “La familia cubana: su tipo y su medio de vida” analiza los factores históricos, sociales y económicos que dieron lugar al modelo de familia cubana de la época¹⁸.

La antropóloga Lydia Cabrera dirige su mirada a la recuperación de la cultura afrocubana como una de las raíces de la identidad cubana. Su ensayo *Chicherekú y Ndoki* (2007) recupera una rica visión de los valores de la mujer negra y su papel en la concepción mítica afrocubana¹⁹. Dos ensayistas recientes que darán continuidad a la preocupación de Lydia respecto a la condición de la mujer negra son Ileana Fuentes que, en el ensayo *¡Este es para ti, Mariana Grajales!* (2007), escribe sobre la mujer esclava y su invisibilidad en los registros bibliográficos oficiales; y Madeline Cámara que, en *Lecturas de Ochún en el discurso fundacional de la nación cubana* (2007), escribe sobre la figura de Ochún/Virgen de la Caridad y el proceso de sincretismo que ha generado un poderoso símbolo que se desdobra en la virgen como madre del pueblo cubano y en una hermosa joven mulata protagonista de episodios amorosos ilícitos; y Emma Álvarez Tabío que en *La Habana hablada a tres* (2007) reflexiona sobre la ciudad vista por Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier y José Lezama Lima²⁰. Las autoras de las que Romeau incluye ensayos son: María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (1789-1852), Gertrudis Gómez de Avellanada (1814- 1873), África Fernández Iruela, Berta Arocena y Meitín de Martínez Márquez (1899-1956), Lydia Cabrera (1899-1991), Elena Mederos y Cabañas (1900-1982), Mercedes García Tudurí (1904-1997), Rosario Rexach y Cao (1912-2003), Ileana Fuentes (1948), Madeline Cámara (1957), y Emma Álvarez-Tabío Albo (1962).

Anne Freire Ashbaugh señala que las ensayistas puertorriqueñas explican “desde la óptica femenina sus ideas sobre la condición humana, la situación social, la opresión política y la carencia económica²¹. Las ensayistas que se recuperan son: Luisa Capetillo (1879-1922) y el ensayo *Mi opinión sobre las libertades y deberes de la mujer como compañera, madre y ser independiente* (1911); Antonia Sáez (1889-1964) y *Significación del vernáculo: apuntes lingüísticos* (1961); María Teresa Babín (1910-1989) y su ensayo *Asomante* en la cultura puertorriqueña (1973); Ethel Ríos de Betancourt y *La influencia de los medios de comunicación, la educación, la literatura y el arte en la visión de la mujer* (1978); Magali García Ramís (1946), *No queremos a la virgen* (1991); Ana Lydia Vega (1946), *Para pe-larte mejor: memorias del desarrollo* (1991); y *Washa-Biwa!: Martinica y Puerto*

18 Freire, *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 16-7.

19 Freire, *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 17.

20 Freire, *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 18.

21 Freire, *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, 135.

Rico en concierto (1991); incluye, también, el ensayo *Las mujeres son, son, son... Implosión y recomposición de la categoría* de la autoría de Nydza Correa, Heidi Figueroa Barrera, María Milagros López y Madeline Román.

Lourdes Rojas incorpora la reflexión de las mujeres en el ensayo dominicano. Son ensayos de género de distintas generaciones de mujeres, en los que se recuperan las voces de ensayistas conocidas con otras apenas conocidas. En su conjunto, se observan diferentes preocupaciones temáticas: reflexiones sobre el racismo, el papel de la escritora en la sociedad, incluso, las experiencias de la escritora en la diáspora dominicana. Lo anterior, señala Rojas, muestra que la escritora dominicana ha estado siempre presente en la construcción de un discurso nacional con contenido social, cultural, educativo y político.

Camila Henríquez Ureña (1894-1973) escribe sobre su madre, en el ensayo *Palabras sobre Salomé Ureña de Henríquez* (1960). Aurora Tavarez Belliard (1894-1972) escribe *Evolución y feminismo* (1989). Andrea Checo escribe el ensayo *Manifestación del racismo en República Dominicana* (1987); Luisa Vicioso escribe *Texto de Julia de Burgos, la nuestra* (1948); Carmen Durán Jourdain escribe *Mujer y racismo en República Dominicana: algunas reflexiones para su estudio* (2007); Alejandra Liriano escribe *Papel de la mujer negra en la esclavitud colonial: el caso de La Española* (2007); Ángela Hernández Núñez (1954) escribe *Los círculos concéntricos: obras literarias femeninas* (1954) y *Las poetas en los ochenta: desvío fundacional* (1954). Daisy Cocco de Filippis escribe *Eso que llamamos nuestro hogar: reflexiones en torno a la diáspora y los libros* (2005).

Sobre la producción ensayística de mujeres en Cuba

Consuelo Meza Márquez en el capítulo sobre Cuba en *Ensayistas Latinoamericanas, Antología Crítica, Época Contemporánea* (2018), presenta un intento de construcción de una ruta disciplinaria y temática de las ensayistas cubanas a partir de ocho autoras: Ivette Sónora, Catharina Vallejo, Luisa Campuzano, Mirta Yáñez, Nara Araujo, Marta Núñez Sarmiento, Zaida Capote Cruz y Nancy Alonso.

Ivette Sónora Soto en el ensayo *Feminismo y Género: el debate historiográfico en Cuba* (2011) incorpora la perspectiva de género y afirma que, en la década de los '60 del siglo XX, con el triunfo de la Revolución cubana, se reflexiona sobre un proyecto de reconstrucción de la identidad cubana orientada al proyecto socialista a través de la reafirmación de sentimientos patrios. En este debate, señalaron ausentes las mujeres porque el discurso identitario femenino giraba en torno a la representación de la perfecta casada y madre entregada.

Sin embargo, ya en las primeras décadas del siglo XX, se contaba con una producción bibliográfica que exploraba la situación de la mujer en lo político, lo cultural,



lo social, y de clase. Esta discusión se da sobre todo en la prensa y las revistas con la periodista Mariblanca Sabas Alomá (1901-1983). Sus artículos se reunirán en el libro *Feminismos. Cuestiones sociales y críticas literarias* (1930, 2003).

En 1961, en la *Revista Cuba Socialista*, órgano oficial del Partido Comunista Cubano, Vilma Espín publica su artículo *La mujer en la Revolución cubana*. Este año fue de definiciones con el Congreso de Educación y Cultura que pretendía la reflexión alrededor de la construcción de “un hombre nuevo” alejado de vicios y prejuicios burgueses. Ese sujeto universal-proletario era el varón heterosexual, y temas como el racismo y las mujeres quedaron fuera de la discusión.

Ese mismo año, la revista *Casa de las Américas* publica un dossier dedicado a *La Mujer* en el que destaca el artículo *La mujer y la revolución en Cuba* (1961) de Ana Ramos. En 1975, en la *Revista de la Universidad de Oriente*, se publica *La mujer y su emancipación social en los trabajadores del siglo XIX* de Mariana Serra. En 1980, Diana de la Cruz publica el libro *Movimiento femenino cubano. Bibliografía*.

Sóñora señala que la participación de las mujeres de la academia surge a partir de la década de los '90, a pesar de que los estudios e investigaciones sobre género inician en la Catedra de la Mujer de la Universidad de la Habana en 1985, y la Catedra de la Mujer y la Familia en la Universidad de Oriente. Entre las investigadoras se encuentran Graciela González Olmedo, Marta Núñez Sarmiento, María del Carmen Barcia Zequeira, Raquel Vinat de la Mata y Rosa María Reyes²².

En el año 2002, la Editorial Oriente inicia la Colección Mariposa que se dedicaría a la publicación de textos escritos por mujeres. Las temáticas son diversas: literatura, arte, historia, testimonios y literatura de viajeras, entre otros. La directora de la editorial es Aida Bahr. Publicarán en la colección Mirta Yáñez, Nara Araujo, Liliana Casanellas Cué, Susana Montero, Mariblanca Sabas Alomá, Ofelia Rodríguez Acosta, Carolina Wallace, Eva Canel, Ana Manuela Mozo de la Torre y Olga García Yero²³.

Según Sóñora, es hasta el año 2001, con la revista *Del Caribe* de la Oficina del Historiador de la Ciudad, cuando inician los estudios con el enfoque de género. El primer artículo es *De divorciadas y abandonadas: acerca de los conflictos familiares en Santiago de Cuba en el siglo XIX* (2001) de María de los Ángeles Merriño, le seguirá Olga Portuondo y Aisnara Perera. En el Departamento de Arte de la Universidad de Oriente publican Etna Sanz, Tania García, Lidia Alba y Susana Carralero, ensayistas que aplicaran la perspectiva de género a investigaciones de

22 Sóñora Soto, Ivette. “Feminismo y género: El debate historiográfico en Cuba”: Feminismo y género: El debate... Ivette Sóñora Soto, *Anuario de Hojas de Warmi* n° 16, (2011); 13-23.

23 Sóñora. “Feminismo y género: El debate historiográfico en Cuba”, 24.

la obra pictórica. Otras investigadoras que publican ensayo de género con una visión histórica son María Cristina Hierrezuelo, Damaris Torres e Ivette Sónora²⁴.

Catharina Vallejo en el ensayo *Vasos Comunicantes: persistencia, revisión y el nuevo ensayo de mujeres cubanas, 1947-2007* (2012) desarrolla el ensayo de género y señala a Gertrudis Gómez de Avellaneda como “la madre del ensayo escrito por mujeres en Cuba, al publicar ella ya en 1860 sus pensamientos sobre la situación femenina de su época”²⁵, le sigue Aurelia Castillo de González, ambas publicaran en el siglo XIX artículos periodísticos. En el presente, Mirta Yáñez, Marilyn Bobes y Lady Fernández de Juan han publicado sus reflexiones acerca de la literatura en los prólogos de obras colectivas. Otras ensayistas son las historiadoras Ana Cairo y María del Carmen Barcia, las críticas literarias Fina García Marruz y Beatriz Maggi, y la crítica de arte pictórico Adelaida de Juan, entre muchas otras²⁶. Vallejo señala que, en la década de 1930, “hubo un grupo de mujeres en Cuba que abogaba por los derechos femeninos en conferencias, aulas universitarias, páginas periódicas y tratados publicitarios: Mariblanca Sabas Alomá, Camila Henríquez Ureña, Ofelia Rodríguez Acosta, Graciela Garbalosa y Dulce María Borrero de Luján son algunos de los nombres que se destacan”²⁷. Destaca la importancia de Mirta Aguirre (1912-1980), en 1947 escribe *La Influencia de la mujer en Iberoamérica* que recibió el premio de ensayo en el concurso convocado por la Unión Femenina Iberoamericana de México.

Vallejo afirma que son cinco las ensayistas paradigmáticas del periodo conocido como Rectificación: Graziella Pogolotti (1932), crítica de arte; Luisa Campuzano (1943) y Nara Araujo (1945-2009), críticas literarias; Margarita Mateo Palmer (1950), crítica literaria y cultural; y la crítica literaria, Zaida Capote Cruz (1967). La apertura posibilitada por el Periodo de Rectificación a mediados de los '80 permitió una toma de conciencia como mujeres y como mujeres escritoras. Se inician las revisiones, los cambios y las rectificaciones de las perspectivas hacia la mujer. Luisa Campuzano es la iniciadora de este tipo particular de ensayo, en 1984, con *La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia* (Vallejo 2012, 523).

Uno de los ensayos más conocidos y reproducidos de Luisa Campuzano es el que se dicta inicialmente como conferencia, en 1990, con el título *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios* que inicia como sigue: “En Cuba no ha

24 Sónora. “Feminismo y género: El debate historiográfico en Cuba”, 24-6.

25 Vallejo, Catharina. “Vasos comunicantes: Persistencia, resistencia, revisión y el nuevo ensayo de mujeres cubanas, 1947-2007”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núm. 240, Julio-septiembre 2012, 525.

26 Vallejo. “Vasos comunicantes: Persistencia, resistencia, revisión y el nuevo ensayo de mujeres cubanas, 1947-2007”, 523.

27 Vallejo. “Vasos comunicantes: Persistencia, resistencia, revisión y el nuevo ensayo de mujeres cubanas, 1947-2007”, 526.



habido crítica feminista: recién ahora intentamos comenzar” y continua “Voy a hablar con el desafuero de los neófitos” y retomando a Jean Franco señala “como una crítica de desagravio, destinada a la doble tarea de la desmitificación de la ideología patriarcal y a la arqueología literaria”²⁸.

Luisa Campuzano es la coordinadora del Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas, institución que tiene alrededor de 25 años de existencia. Cada año se convoca a un coloquio sobre alguna temática relacionada con la historia y la cultura de las mujeres latinoamericanas y caribeñas. Son numerosas las obras colectivas que se han publicado como resultado de esos coloquios.

El ensayo *Ser cubanas y no morir en el intento* de Campuzano se publica en 1996. Desarrolla la dinámica de la incorporación, los avances de las mujeres y su contribución en distintos momentos históricos como son: el periodo inmediatamente posterior a la Revolución, la caída del socialismo y la desaparición de la Unión Soviética que llevó a Cuba, en los inicios de la década de los '90, a una situación de emergencia económica, el recrudecimiento del bloqueo norteamericano y la estrategia del gobierno cubano para enfrentar la crisis o el “Periodo Especial”. Este se caracteriza por la exigencia de “grandes sacrificios a la población, y en particular a las mujeres, que, dadas las características culturales patriarcales del país, son las responsables de la atención, en todas sus demandas, de la familia”²⁹. Este contexto de carencias y sacrificios representó para las mujeres un estímulo que les permitió alcanzar niveles más altos, respecto a los varones, en los índices de educación, salud y participación económica. Si se toma en cuenta que, en el contexto de una transformación radical de la estructura económica y política del país, la categoría que dinamizaba el proceso era la de clase y no la de género, la hazaña es mayor. Este es el contexto, señala Campuzano:

En que distintas académicas, escritoras, artistas y comunicadoras, por separado o en conjunto, con o sin apoyo institucional, nos fuimos convenciendo poco a poco de la necesidad de intervenir en nuestra azarosa contemporaneidad para introducir en ella una conciencia de género que ayudara principalmente a fortalecer la autoestima de las cubanas, tan necesaria en estos momentos para defender sus avances, y que contribuyera a otorgarles mayor visibilidad a su historia y a sus realizaciones culturales³⁰.

El ensayo de Mirta Yáñez (1947) que tiene como título *Y entonces la mujer de Lot miró...* es un fragmento del prólogo de *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas*

28 Campuzano, Luisa. “Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios”. En *Las desobedientes. Mujeres de nuestra América*. Comp. Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo (México: SEP, 2003), 65.

29 Campuzano, “Ser cubanas y no morir en el intento”, <http://www.temas.cult.cu/Sites/default/files/archivotemas/Temas05-ene-mar-1996-pdf> (consultada 30 de junio de 2020).

30 Campuzano, “Ser cubanas y no morir en el intento”, <http://www.temas.cult.cu/Sites/default/files/archivotemas/Temas05-ene-mar-1996-pdf> (consultada 30 de junio de 2020).

contemporáneas. Panorama crítico (1959-95), libro compilado por ella y Marilyn Bobes. En este caracteriza lo que es la narrativa de las mujeres, el *corpus* que comprende y el poder de subversión a partir de las desobediencias al discurso patriarcal en torno a la identidad femenina y a los cánones literarios. En relación con el título de la antología señala que conforme a las historias bíblicas la primera desobediencia fue compartida por un hombre y una mujer y se vieron expulsados del bienestar. El segundo castigo lo recibió solo una mujer por el delito de la curiosidad, la Mujer de Lot se atrevió a mirar y fue convertida en estatua de sal. El título alude a las desobediencias en los cuentos. Señala que, para la mujer latinoamericana, escribir no ha sido solo un modo de expresión sino una manera de defensa contra la opresión, un contradiscurso que se enfrenta a la exclusión y marginación.

Nara Araujo (1945-2009) en *Repensando desde el feminismo los estudios latinoamericanos* (1999-2000) señala que su intención es, en primer lugar, revisar los planteamientos fundamentales de la crítica literaria feminista, no en los términos de un inventario exhaustivo de títulos y autorías sino que, en una praxis crítica, destacar las acciones y autoras que han contribuido a refigurar los tópicos de los estudios literarios latinoamericanos, ampliando sus referentes y objetos de estudio así como sus puntos de vista. En segundo, insertar en ese cambio, la acción desestabilizadora del libro *Ella escribía poscrítica* (1995) de Margarita Mateo, publicado en el Período Especial.

En ese escenario de crisis, de cortes de electricidad, de escasez de productos de consumo como alimentos y medicamentos, de la casi desaparición de los medios de transporte, el libro de Mateo, señala Araujo, se inserta dentro de una estrategia de sobrevivencia personal y colectiva, del esfuerzo individual de afanarse en la escritura, a pesar de las dificultades en la vida cotidiana, “y del estado de ciertos movimientos culturales, marginales, que indican de qué manera el contexto cubano manifestaba e interpretaba el clima de lo posmoderno”³¹.

El ensayo de la socióloga Marta Núñez Sarmiento (1946) se inscribe dentro de los estudios del trabajo. Un modelo “desde arriba” y “desde abajo”: el empleo femenino y la ideología de género en Cuba en los últimos treinta años” pretende explicar cómo la feminización de la fuerza laboral cubana y la de las profesiones, han contribuido a transformar el significado de ser mujer y ser hombre en Cuba. El nombre del ensayo propone que los programas para promover la participación de la mujer han funcionado en dos niveles interrelacionados: el de las políticas generales elaboradas “desde arriba” y el de las reacciones “desde abajo” con las que las mujeres responden a estas políticas.

31 Araujo, “Repensando desde el feminismo los estudios latinoamericanos” en *Lectora: revista de dones i textualitat*. No. 5-6. (1999-2000): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2227653> (consultada 30 de junio de 2020).



Zaida Capote Cruz en *El cuento cubano, panorama de su desarrollo entre 1988 y 1998* (1967) realiza un recorrido por la trayectoria seguida por cuentistas jóvenes como una respuesta a las difíciles condiciones del Período Especial. Señala Capote que la década de los '90 representó una prueba para toda la población, pero los jóvenes fueron un grupo social que quedó a expensas de sí mismo, y diseñaron sus propias respuestas a la crisis. Un espacio para ello fue el literario que el ensayo recrea:

Verónica Pérez Konina (1968) y su “invención” de los cuentos “friqui”, la temática “gay” que ingresa en la narrativa cubana con escritores varones y que representa una apertura del canon, provocando una irrupción de escritoras que habían estado fuera del panorama literario durante un tiempo, como María Elena Llana (1936) y Esther Díaz Llanillo (1934). Marilyn Bobes (1955) publica *Relatos de Mujeres* (1995) y un año después se edita la antología de cuento *Estatuas de sal* (1996). Se publican novelas de Sonia Rivera Valdés (1937), Nancy Alonso (1946), Aida Bahr (1958), Adelaida Fernández de Juan (1961), Mylene Fernández Pintado (1963) y Anna Lydia Vega Serova (1968). El renacer del cuento se encuentra, asimismo, en la literatura del exilio con numerosos autores varones, pero también mujeres como Sonia Rivera Valdés y Zoé Valdés.

Zaida Capote finaliza su ensayo señalando que el signo de la década de los '90 está en la emergencia de temas o grupos relegados, grupos emergentes que irrumpen como una de las más ricas generaciones en la producción de narrativa. Los jóvenes y las mujeres expresan el descontento con la realidad cubana, el tratamiento dado a la homosexualidad y la concepción del erotismo, transformando el imaginario cultural cubano.

En el 2014, Nancy Alonso y Mirta Yáñez publican el libro *Damas de Social. Intelectuales cubanas en la Revista Social*. *Social* era una revista mensual que se publicó desde enero de 1916 hasta agosto de 1933 y, de septiembre de 1935 a mayo de 1938. Recupera a las mujeres que escribieron ahí. El libro incluye una semblanza biobibliográfica, sus escritos en la revista que son de diferentes ámbitos: literario, de crítica musical, pedagogía, periodística, y de activismo cultural y feminista; y un ensayo sobre la autora y su obra realizado por 28 intelectuales cubanas que, desde el presente, escriben sobre ellas. El libro representa una importante aportación para la historia de las mujeres cubanas y del Caribe.

Sobre la producción ensayística de mujeres en Puerto Rico

Carmen Dolores Hernández en el artículo *Literatura femenina en Puerto Rico* que se publica en el 2012, en el suplemento La Jornada Semanal del periódico *La Jornada* en México, ofrece un panorama de las escritoras a partir del siglo XIX, entre las que se encuentran las ensayistas. Recupera, en principio, a Luisa



Capetillo a quien llama “ensayista contestaría”. Afirma que, en el siglo XX, la literatura femenina adquiere una fuerza arrolladora y que esto sucede, sobre todo, con investigadoras y ensayistas que escribían sobre los cambios a los que la sociedad se enfrentó al convertirse en posesión de Estados Unidos, tras la guerra hispanoamericana. Es a partir de este texto periodístico que se traza una ruta del desarrollo del ensayo en la isla.

En 1903 se estableció la primera universidad, empezó como escuela normal y, por ello la mayoría del estudiantado eran mujeres. Por otra parte, durante la guerra un grupo de periodistas estadounidenses visitó la isla como corresponsales de periódicos: Mary Elizabeth Blake, Margaret Sullivan y Margherita Arlina Hamm, quien también escribió un libro. Es probable que estas mujeres representaran un estímulo para escribir. Otros libros que circularon sobre la isla fueron el de Marian M. George que tenía una intención didáctica y otro turístico de Elizabeth Kneipple Van Deusen y su marido, un funcionario estadounidense en la isla.

En las primeras décadas del siglo XX surge un grupo de intelectuales dedicadas al ensayo investigativo. Concha Meléndez (1895-1983) fue la primera mujer en obtener un doctorado en Filosofía y Letras, en 1932, en la Universidad Nacional Autónoma de México, fue pionera en los estudios de literatura latinoamericana y puertorriqueña, con una extensa bibliografía. Aunque escribió poesía es reconocida por su labor ensayística. Margot Arce de Vázquez (1904-1990) escribió crítica sobre la obra de Garcilaso de Vega y ensayos sobre la situación del país. Mary Louise Pratt menciona a estas dos ensayistas en su ensayo *No me interrumpas* (2003) como las únicas que han sido señaladas en las antologías de ensayos de hechura masculina (Pratt 2000). Sobre la situación del país escriben también Carmen Gómez Tejera, Antonia Sáez, María Teresa Babin y Nilita Vientós Gastón, quien escribía la columna periodística *Índice Cultural*, que se publicó de 1948 a 1986, en el periódico *El Mundo*. Nilita publicó durante 40 años la revista literaria *Asomante* que cambió después a *Sin nombre* y escribió sus memorias bajo el título, *El mundo de la infancia*.

En 1970 surge la figura de la narradora Rosario Ferré. Publica con Olga Nolla, su prima y novelista, la revista *Zona Carga y Descarga*. En 1980, Ferré publica su primer libro de ensayos *Sitio a Eros*, del que proviene un ensayo que le diera gran reconocimiento, *La cocina de la escritura*. El libro desafía desde diversas perspectivas y medios literarios la estructura patriarcal. Pudiera afirmarse que este libro es el primero que reúne las características temáticas del ensayo de género.

A finales del siglo XX, otra promoción de investigadoras, se dedican a diferentes disciplinas: las hermanas Luce y Mercedes López Baralt se dedican a la crítica literaria pero no incorporan la perspectiva de género; María Luisa Moreno, Silvia



Álvarez Curbelo y María de los Ángeles Castro, investigan en historia, urbanismo, arquitectura y arte³².

Consuelo Meza Márquez en el capítulo sobre Puerto Rico en *Ensayistas Latinoamericanas, Antología Crítica, Época Contemporánea* (2018), parte de las coordenadas señaladas por Carmen Dolores Hernández profundiza y hace crecer el *corpus*. Iris Zavala (1936) es una importante historiadora feminista que en el ensayo *Escribir desde la frontera* publicado en 1996, plantea la necesidad de desescribir la historia, afirma que los textos anudan y desanudan, y también el acto de lectura. Y en esa relación de los textos que conocemos es urgente “describir el futuro que se experimenta como si estuviera escrito y estructurado por las palabras y los hechos con los que se ha identificado. El hacerlo nos permite desescribir el futuro, borrarlo y no caer en la repetición de las identificaciones”³³.

El ensayo *El cuento contemporáneo en Puerto Rico* escrito por Concha Meléndez (1895-1983), se refiere a autores varones, solo una mujer es mencionada con gran admiración y esperanza para el futuro de la producción de cuento. La cuentista es Magali García Ramis. El cuento *Todos los domingos* se publica en la revista *Sin nombre* (número 4, 1971), la única información referente a la autora es que es puertorriqueña y trabaja en Nueva York. Se destaca en el ensayo la importancia de la revista literaria *Asonante* que, como se señaló líneas arriba, fue el primer nombre de la revista *Sin nombre* que Nilita Vientós fundara y dirigiera durante cuarenta años.

La cocina de la escritura de Rosario Ferré (1938) inicia con un epígrafe que anuncia un diálogo intertextual con Sor Juana Inés de la Cruz: *Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito*³⁴. Su ensayo termina como sigue: el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con que se combinan los ingredientes³⁵. El ensayo se divide en varios apartados que le van otorgando un hilo conductor: De cómo dejarse caer de la sartén al fuego, De cómo salvar algunas cosas en medio del fuego, De cómo alimentar el fuego, y De cómo lograr la verdadera sabiduría de los guisos. Recupera su propia experiencia de escribir utilizando metáforas construidas a partir de la actividad de cocinar: “Pese a mi metamorfosis de ama de casa en escritora, escribir y cocinar a menudo se me confunden, y descubro

32 Carmen Dolores Hernández, “Literatura femenina en Puerto Rico” en *La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/14/sem-carmen.html> (consultada 30 de junio de 2020).

33 Iris Zavala, “Escribir desde la frontera” en *Teoría, Crítica e Historia*: <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.htm> (consultada 30 de junio de 2020).

34 Rosario Ferré, “La cocina de la escritura”, en *Sitio a Eros*. Joaquín Mortiz, México, 1986 (Primera edición 1980), p. 13.

35 Ferré, “La cocina...”, 33.

unas correspondencias sorprendentes entre ambos términos”³⁶. El texto es una invitación a la transgresión, establece un puente de complicidad con las lectoras invitándolas a atreverse y exponerse a la vida y al cambio. Realiza, asimismo, una analogía entre el propio cuerpo y el cuerpo del texto que se crea, el escribir como un acto de amor, el acto de hacer el amor y el gozo, un gozo que se encuentra ausente en el logos masculino.

Norma Valle Ferrer es periodista, escritora y catedrática de Comunicación en la Universidad de Puerto Rico. Su ensayo *Las mujeres periodistas y la globalización* (2002) afirma que, con el feminismo, las mujeres han subvertido ese lugar que representa el hogar. Un espacio que para ellas ha sido su refugio y esfera de poder, pero también de su clausura y, frecuentemente, de violencia en todas sus manifestaciones. Señala que las escritoras latinoamericanas han contribuido a problematizar y globalizar el espacio de la casa en sus obras, entre ellas: Laura Esquivel, Sara Seifovich, Mariela Sala, Isabel Allende, Gioconda Belli y Rosario Ferré. Termina su ensayo invitando a las periodistas y comunicadoras a utilizar los medios de comunicación a los que tienen acceso, para deconstruir ese hogar/lugar y reconstruirlo como un mejor lugar para los seres humanos.

Mara Negrón Marrero (1961-2012) en *Otros géneros en ensayo* (2006) plantea que el ensayo en Puerto Rico ha tenido como finalidad el construir un sujeto nacional pero que, a partir de la segunda mitad de la década de los '80, las mujeres toman este género literario por asalto ensayando otras formas del mismo. Como la autora indica:

Las escritoras ya no tienen como referente ni como agenda política, la construcción de una identidad nacional que por lo demás siempre ha sido falologocéntrica. Así han desestabilizado ese espacio discursivo. De suerte que podemos decir que se ensayan otros géneros en la escritura³⁷.

Para degustar, probar y degustar otros géneros en ensayo, toma como pretexto el género literario escrito desde la óptica de la diferencia sexual centrándose en dos libros que se publicaron en el año 2004: *Femina Faber: letra, música, ley* de Aurea María Sotomayor y *El fin del reino de lo propio* de María I. Quiñones. El objeto de estudio de Sotomayor proviene de la literatura, la pintura y la danza; y el de Quiñones del campo de la antropología. Señala Negrón la importancia de otras ensayistas en el mismo afán de “ensayar”: Irma Rivera Nieves y su libro *Cambio de cielo. Viaje, sujeto y ley* (1993); y Vanessa Vilches con *De(s)madres o el rastro materno en las escrituras del Yo* (2003).

36 Ferré, “La cocina de la escritura”, 31.

37 Mara Negrón, “Otros géneros en ensayo”, en *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, No. 16, diciembre de 2006, 212.



Silvia Álvarez Curbelo en *Imágenes de lo puertorriqueño en la escena mediática estadounidense* (2007) expresa una de las grandes preocupaciones de los puertorriqueños por su relación con los Estados Unidos. Sitúa su artículo en el terreno de la representación y prácticas de significación, “imaginarios *massmediáticos* con resistencias y apropiaciones subalternas”³⁸. Recupera esos imaginarios y los discursos de la subalternidad que se producen en la película *West Side Story* (1961) y la serie televisiva *Law and Order* (1990), en particular un episodio basado en los desórdenes que se dieron en el año 2000, con motivo del Desfile Anual Puertorriqueño en el Parque Central de Nueva York. Sin embargo, es en la industria del entretenimiento que lo puertorriqueño se convierte en un producto de consumo domesticado con figuras de la música y cine como: Ricky Martin, Jennifer López, Marc Anthony, Chayanne y Daddy Yankee.

Sobre la producción ensayística de mujeres en República Dominicana

Consuelo Meza Márquez en el capítulo sobre República Dominicana en *Ensayistas Latinoamericanas, Antología Crítica, Época Contemporánea* (2018) señala la dificultad para identificar textos que brindaran una visión panorámica de la producción ensayística femenina en República Dominicana. Por ello se integra una ruta crítica respecto a las temáticas, a partir de los ensayos de Camila Henríquez Ureña, Carmita Landestoy y Carmen Durán que provienen del sitio del Archivo General de la Nación. Se concluye el recorrido con un ensayo de Ochy Curiel, activista del feminismo negro lésbico.

Camila Henríquez Ureña (1894-1973) escribe su texto *La mujer y la cultura* (1939) para ser leído en un acto, del Congreso Nacional Femenino, celebrado en Cuba el 9 de marzo de 1939. Hernández Ureña es una ensayista reconocida en su país y en Cuba donde vivió y desarrolló gran parte de su vida intelectual. Hernández Ureña afirma que antes de fines del siglo XIX no existía una cultura femenina, se educaba a las mujeres para ser hijas, esposas, madres, hermanas o esposa del Señor, recluida en un convento. Su condición era análoga a la de un esclavo y no podía ser ella misma, ni desarrollar una individualidad humana. Esta situación se prolongó hasta los inicios del siglo XX y solamente las mujeres excepcionales pudieron destacarse. Por ello, el verdadero cambio empieza cuando las excepciones dejan de parecerlo. Para llegar a ese momento, propone como requisito una campaña de propagación de la cultura que brinde los conocimientos que las mujeres necesitan para crear una verdadera cultura femenina que permita enfrentar con seriedad su trabajo y la vida, una formación que permita la toma de conciencia en torno a su responsabilidad colectiva.

38 Silvia Álvarez Curbelo, “Imágenes de lo puertorriqueño en la escena mediática estadounidense”, *Revista Telos* Núm. 70 (Enero-Marzo 2007), 1-4.

Carmen Leonor Landestoy Felix (1894-1988), conocida como Carmita Landestoy escribe *¡Yo también acuso! Rafael Leonidas Trujillo, tirano de la República Dominicana* (2011), un libro que desde el título anuncia su intención. El capítulo “¿En qué leyes se apoya Trujillo para permanecer en el Poder?”, inicia con el siguiente párrafo:

Ninguna Ley escrita, ni ninguna Ley humana autoriza a Trujillo a quedarse permanentemente en el Poder. Nuestra Constitución no dice que hombre alguno tiene derecho a ser Presidente vitalicio; y tampoco lo autoriza ninguna humana, porque precisamente él las atropella todas³⁹.

Recupera la trayectoria de la vida de Trujillo para mostrar que lo logrado “ha sido a base de engaños, hurtos, homicidios, y a un inhumano proceder en el cual, usando siempre la fuerza, ha atropellado todos los sentimientos humanos y violado todas las leyes”⁴⁰. Relata la manera en que el dictador se apodera del poder, en 1930, uniéndose a las fuerzas interventoras norteamericanas. Asimismo, señala la participación del partido dominicano para cerrar todos los cauces posibles de libertad. Termina el capítulo señalando:

Y ahora como ven, todos los dominicanos, absolutamente todos, hombres y mujeres, tienen que estar inscritos en el Partido Dominicano, quiero que se pregunten, ¿cómo puede nadie opinar acerca de nada que no sea la bondad y beneficios que para el pueblo reporta dicho partido?; y quiero que se pregunten, ¿cómo puede formarse otro partido político...? Según vive sugiriendo Trujillo⁴¹.

“Género, etnia y clase. Una aproximación desde la perspectiva de género” forma parte del libro *Historia e ideología: mujeres dominicanas, 1880-1950* (2010) de la autoría de la historiadora feminista Carmen Durán (1949). Señala la autora que la historiografía dominicana no ha centrado su atención en investigaciones que recojan el problema del racismo y de la participación de la mujer como sujeto histórico. El interés está puesto, en el siglo XX, en el hispanismo y antihaitianismo y su identificación con el poder despótico de la dictadura de Trujillo, ideologías utilizadas para legitimar la dictadura, la opresión colonial y el racismo. Crítica a los ideólogos de la interpretación racista de la historia dominicana y la invisibilización de la mujer en los textos de historia. Proporciona estadísticas de la composición étnica de 1550 a 1821 y también conforme al Primer Censo Nacional de 1975.

39 Carmita Landestoy, “¿En qué leyes se apoya Trujillo para permanecer en el Poder?”, en *¡Yo también acuso! Rafael Leonidas Trujillo, tirano de la República Dominicana*, Archivo General de la Nación: <http://es.calameo.com/read/0003452147332d0e899bc> (consultada 30 de junio de 2020)

40 Landestoy, “¿En qué leyes se apoya Trujillo para permanecer en el Poder?”, Archivo General de la Nación: <http://es.calameo.com/read/0003452147332d0e899bc> (consultada 30 de junio de 2020)

41 Landestoy, “¿En qué leyes se apoya Trujillo para permanecer en el Poder?”, Archivo General de la Nación: <http://es.calameo.com/read/0003452147332d0e899bc> (consultada 30 de junio de 2020)



En relación con las mujeres señala que tuvieron un papel determinante en el proceso histórico del siglo XVI. Explotada como mercancía en la trata negrera, como reproductora de la fuerza de trabajo en la plantación, violada y usada por el amo. Es así, señala Carmen Durán, que se dio ese mestizaje etnorracial y cultural que da origen a la primera población mulata del continente; y de cara al siglo XXI representa un 92% de la población total. En este contexto, la valoración de la supuesta inferioridad de la mujer se justifica en la ideología patriarcal, en el sexismo y por los condicionamientos de clase. La cuestión etnorracial es, asimismo, una referencia obligada para comprender la cotidianeidad de la mujer y su condición social y racial como negra o mulata, mujer y pobre.

Rosa Inés Curiel Pichardo (1963) es investigadora, activista del movimiento feminista de mujeres negras y del movimiento lésbico latinoamericano y caribeño. El ensayo *Identidades esencialistas o construcción de identidades políticas: El dilema de las feministas negras* (2002) pretende dar respuesta a tres preguntas centrales desde su posición de activista: ¿Bajo qué postulados, presupuestos y premisas políticas se sustenta la lucha contra el racismo, el sexismo, el clasismo y el heterosexismo? ¿Cuál sería la estrategia, que desmantele estos sistemas de opresión y exclusión, para su erradicación? ¿Cómo evitar la pérdida de estrategias y categorías conceptuales nacidas como respuesta a las concepciones binarias del patriarcado y que se definen por sus contenidos identitarios subversivos? Para responder a estas inquietudes parte de su experiencia como activista feminista, lesbiana y afrodescendiente. Aborda el pensamiento feminista respecto a la conceptualización de las identidades desde una visión histórica y en el presente, y en particular los dilemas a los que se enfrentan las feministas negras para lograr escapar de esas diferencias construidas alrededor de los ejes de raza y sexualidad. Surge una nueva pregunta: ¿Cómo conciben las mujeres negras la identidad? Ochy Curiel responde con las voces de mujeres negras que ha recuperado en una investigación con grupos de mujeres de República Dominicana, Brasil y Honduras. Entre estos se encuentra un grupo constituido por garífunas de Honduras.

A manera de conclusión

El ensayo presenta una primera aproximación de este importante *corpus* de conocimiento que ha sido relegado e ignorado en las historias literarias de los respectivos países y en los diferentes espacios que institucionalizan y canonizan lo que debe ser difundido, enseñado y aprendido en relación con la historia de la cultura y la literatura.

Para el caso de Cuba, se lograron identificar 59 ensayistas que no incluyen a las más jóvenes. En Puerto Rico, son 27 las ensayistas identificadas que escriben en español, otras más lo hacen en inglés desde instituciones norteamericanas.

República Dominicana fue un territorio difícil de explorar, sin embargo, se logró identificar 12 ensayistas.

Esta primera aproximación, hizo posible localizar a autoras con cierto grado de reconocimiento, generalmente residentes en las ciudades capital de los respectivos países e incorporadas en mayor o menor grado a la Academia. Un segundo acercamiento tendría que realizarse acudiendo directamente a los países o teniendo como colaboradoras a investigadoras en cada uno de ellos. Sin embargo, este primer ejercicio de visibilizar a un grupo importante de ensayistas, sus obras y temáticas, rompe con el silencio y el prejuicio de que las mujeres no han participado en el debate respecto a los acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales de los respectivos países.

Se ofrece, para terminar, un cuadro en el que se ordenan las ensayistas por país y año de nacimiento. Aquellas de las que no se encontró este último, se colocan al final, alfabéticamente.



Tabla 1

Cuba	Puerto Rico	República Dominicana
<ol style="list-style-type: none"> 1. María Mercedes Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlin, (1789-1852) 2. Ana Manuela Mozo de la Torre (1802-1873) 3. Gertrudis Gómez de Avellanada (1814-1873) 4. Ana Betancourt de Mora (1832-1901) 5. Aurelia Castillo de González (1842-1920) 6. María Luisa Dolz (1854-1928) 7. Eva Canel (1857-1932) 8. María Corominas (1880-1958) 9. Dulce Borrero de Luján (1883-1945) 10. África Fernández Inuela (1892-1978) 11. Graciela Garbalosa (1895-1977) 12. Meitin de Martínez Márquez (1899-1956) 13. Lydia Cabrera (1899-1991) 14. Elena Inés Mederos y Cabañas (1900-1982) 15. Berta Arocena de Martínez Márquez (1901-1956) 16. Mariblanca Sabas Alomá (1901-1983) 17. Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975) 18. Mercedes García Tuduri (1904-2003) 19. Mirta Aguirre (1912-1980) 20. Rosario Rexach y Cao (1912-2003) 21. Fina García Marruz Badía (1923) 22. Beatriz Maggi Bethencourt (1924-2017) 23. Adelaida de Juan (1931-2018) 24. Graziella Pogolotti (1932) 25. María del Carmen Barcia Zequeira (1939) 26. Luisa Campuzano (1943) 27. Olga Portuondo (1944) 28. Nara Araujo (1945-2009) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Luisa Capetillo (1879-1922) 2. Antonia Sáez (1889-1964) 3. Carmen Gómez Tejera (1890-1973) 4. Concha Meléndez (1895-1983) 5. Nilita Vientos Gastón (1903-1989) 6. Margot Arce de Vázquez (1904-1990) 7. María Teresa Babín (1910-1989) 8. Iris Zavala (1936) 9. Rosario Ferré (1938-2016) 10. Mercedes López Baralt (1942) 11. Magali García Ramis (1946) 12. Ana Lydia Vega (1946) 13. Norma Valle Ferrer (1947) 14. Luce López Baralt (1950) 15. Silvia Álvarez Curbelo (1951) 16. Aurea María Sotomayor (1951) 17. Irma Rivera Nieves (1953) 18. Mara Negrón Marreño (1961-2012) 19. Ethel Ríos de Betancourt 20. Heidi Figueroa Barrera 21. María Milagros López 22. Madeline Román 23. María Luisa Moreno 24. María de los Ángeles Castro 25. María I. Quiñonez 26. Nydza Correa 27. Vanessa Vilches 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ercilia Pepín (1886-1939) 2. Camila Henríquez Ureña (1894-1973) 3. Aurora Tavares Belliard (1894-1972) 4. Carmen Leonor Landestoy Felix (1894-1988) 5. Abigail Mejía (1895-1941) 6. Luisa Vicioso (1948) 7. Carmen Durán Jourdain (1949) 8. Daisy Cocco de Filippis (1949) 9. Angela Hernández Núñez (1954) 10. Rosa Inés Curriel Pichardo (1963) 11. Alejandra Liriano 12. Andrea Checo

Cuba	Puerto Rico	República Dominicana
<p>29. Marta Núñez Sarmiento (1946) 30. María Cristina Hierrezuelo (1946) 31. Raquel Vinat de la Mata (1947) 32. Mirta Yáñez (1947) 33. Ileana Fuentes (1948) 34. Nancy Alonso (1949-2018) 35. Ana Cairo Ballester (1949-2019) 36. Margarita Mateo Palmer (1950) 37. Susana Montero Sánchez (1952-2004) 38. Olga García Yero (1954) 39. Marilyn Bobes (1955) 40. Vilma Espín (1956-2007) 41. Madeline Cámara (1957) 42. Emma Álvarez Tabío Albo (1962) 43. Liliana Casanellas Cué (1965) 44. María de los Ángeles Meriño (1966) 45. Zaida Capote Cruz (1967) 46. Aisnara Perera (1967) 47. Ana Ramos 48. Carolina Wallace 49. Diana de la Cruz 50. Damaris Torres 51. Etna Sanz 52. Graciela González Olmedo 53. Ivette Soñora Soto 54. Lady Fernández de Juan 55. Lidia Alba 56. Mariana Serra 57. Rosa María Reyes 58. Tania García 59. Susana Carralero</p>		

Fuente: Elaboración propia.



Bibliografía

- Campuzano, Luisa. Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios. En *Las desobedientes. Mujeres de nuestra América* (Comp. Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo). SEP, México, 2003.
- Ferré, Rosario. “La cocina de la escritura”. En *Sitio a Eros*. Joaquín Mortiz, México, (Primera edición 1980) 1986.
- Freire Ashbaugh, Anne, Rojas, Lourdes y Romeu, Raquel. *Mujeres ensayistas del Caribe hispano. Hilvanando el silencio*, Verbum, Madrid, 2007.
- Meza Márquez, Consuelo. El Caribe. En *Ensayistas Latinoamericanas. Antología Crítica. Tomo II, época Contemporánea (México, Caribe y América Central)*, (Consuelo Meza Márquez y Aída Toledo Arévalo, compiladoras). Editorial Punta Ángeles, Universidad de Playa Ancha, Chile, 2018.
- Negrón, Mara. “Otros géneros en ensayo”. En *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, No. 16, diciembre de 2006.
- Prado Traverso, Marcela, Coltters Illescas y Navarro Frozzini, Edda. *Ensayistas Hispanoamericanas Antología Crítica, Tomo I, Época Moderna*. Editorial Punta Ángeles, Universidad de Playa Ancha, Chile, 2014.
- Pratt, Mary Louise. “No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano”. En *Debate feminista*, año 11. Vol. 21, abril de 2000.
- Vallejo, Catharina. “Vasos comunicantes: Persistencia, resistencia, revisión y el nuevo ensayo de mujeres cubanas, 1947-2007”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, Núm. 240, Julio-Septiembre 2012.

Dictiotografía

- Álvarez Curbelo, Silvia. “Imágenes de lo puertorriqueño en la escena mediática estadounidense”. En *Revista Telos* Núm. 70, Enero-Marzo 2007: <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/cuadernograbar.asp@iarticulo=6&rev=70.htm>. (consultada 30 de junio de 2020).
- Araujo, Nara. “Repensando desde el feminismo los estudios latinoamericanos”. En *Lectora: revista de dones i textualitat*. No. 5-6. (1999-2000): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2227653> (consultada 30 de junio de 2020).
- Campuzano, Luisa. “Ser cubanas y no morir en el intento”: <http://www.temas.cult.cu/Sites/default/files/archivotemas/Temas05-ene-mar-1996-pdf> (consultada 30 de junio de 2020)

- Campuzano, Luisa. “Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios”. En *Las desobedientes. Mujeres de nuestra América*. Comp. Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo (México: SEP, 2003).
- Centeno Añeses, Carmen. “Nacionalismo cultural, historia y raza: coordenadas del ensayo contemporáneo en el Caribe hispánico” (2007): <http://www.cielonaranja.com/centeno-coordenadas.htm> (consultada 30 de junio de 2020).
- Hernández, Carmen Dolores. “Literatura femenina en Puerto Rico”. En *La Jornada*: <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/14/sem-carmen.html> (consultada 30 de junio de 2020).
- Landestoy, Carmita. “¿En qué leyes se apoya Trujillo para permanecer en el Poder?”. En *¡Yo también acuso! Rafael Leonidas Trujillo, tirano de la República Dominicana*, Archivo General de la Nación: <http://es.calameo.com/read/0003452147332d0e899bc> (consultada 30 de junio de 2020).
- Romero Chumacero, Leticia “Exterior, forastera y crítica: ensayistas mexicanas del siglo XX”, en *Tema y variaciones de literatura (Literatura mexicana, siglo XX)*. Vol. 16 (semestre 1, 2001), pp. 95-112. (consultada 30 de junio de 2020)
- Sóñora Soto, Ivette. “Feminismo y género: El debate historiográfico en Cuba: Feminismo y género: El debate... Ivette Sóñora Soto”. En *Anuario de Hojas de Warmi* n° 16, 2011. (consultada 30 de junio de 2020)
- Zavala, Iris. “Escribir desde la frontera”. En *Teoría, Crítica e Historia*: <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.htm> (consultada 30 de junio de 2020).





LITERATURA



Francisco Alejandro Méndez e Iván Molina Jiménez: un encuentro sigiloso

Los autores que dialogan en el número 27 de *Ístmica* con sus respectivos cuentos; el guatemalteco Francisco Alejandro Méndez y el costarricense Iván Molina Jiménez, han encontrado maneras subrepticias y transtemporales de erizarnos la piel a través de la narrativa que nos ofrecen en esta edición.

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

Méndez (1964), es periodista, crítico literario, catedrático universitario y reconocido escritor del istmo, quien obtuvo el Premio Nacional de Literatura de Guatemala en el 2017. Ha publicado los siguientes libros de novela y cuento: *Graga y otros cuentos* (Editorial Serviprensa Centroamericana, Guatemala, 1991), *Manual para desaparecer* (Arco Iris, El Salvador, 1997), *Sobrevivir para contarlo* (Praxis, México, 1999), *Crónicas suburbanas* (Editorial X, Guatemala, 2001), *Ruleta rusa* (Fondo de cultura económico, México-Guatemala, 2001), *Completamente Inmaculada* (Perro azul, San José de Costa Rica, 2002), *Reinventario de ficciones. Catálogo marginal de bestias, crímenes y peatones* (La Tatuana, Guatemala, 2006), *Les ombres du jaguar et autres nouvelles* (Éditions Equilibrio, París, 2009), *Juego de muñecas. Un caso más para Wenceslao Pérez Chanán*, (Editorial FLACSO, Guatemala, 2012) y *Triple Play*, (Germinal, Costa Rica, 2013). Como investigador, también ha publicado los siguientes



ensayos de crítica literaria: *América Central en el ojo de sus críticos* (Universidad Rafael Landívar, Guatemala, 2005), *Hacia un nuevo canon de la vanguardia en América Central* (Ed. Cultura, Guatemala, 2006) y *Diccionario de Autores y Críticos de Guatemala* (La Tatuana, Guatemala, 2010).

Por su parte, Molina (1961), es historiador y escritor de ciencia ficción costarricense, autor, coautor o editor de numerosos estudios sobre historia de Costa Rica, en particular, y de Centroamérica, en general. Es catedrático de la Escuela de Historia e investigador del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica. Ha obtenido el Premio Nacional de Historia (1991), el Premio de la Academia de Geografía e Historia (1991), el Premio Áncora del periódico La Nación (1992), el Premio al Investigador en Ciencias Sociales (2015) y el Premio Luis Ferrero de Investigación Cultural (2016). Entre sus investigaciones más recientes figuran: *La educación en Costa Rica de la época colonial al presente* (EUNA, Costa Rica, 2016) y *Príncipes de las remotidades. Carlos Luis Fallas y los escritores proletarios costarricenses* (EUNED, Costa Rica, 2016). En el género de la ciencia ficción ha publicado varios libros de cuentos cortos y algunos de sus relatos han sido incluidos en recopilaciones y revistas publicadas en México, Colombia, Perú, España, Argentina, Estados Unidos y Cuba. Su más reciente libro de ciencia ficción es *Las fugitivas de Abidos* (La Jirafa y Yo, Costa Rica, 2017).

En los cuentos de ambos autores que presentamos en esta edición, confluyen la creación de una atmósfera de suspenso, que puede originar desde aparentes alucinaciones hasta revivir temores atávicos. En este encuentro convergen monstruos reales y ficticios -aunque nos cueste diferenciarlos-, así como las neurosis del siglo XXI y las leyendas del siglo XIX, que aliviadas unas por el psicoanálisis y alimentadas otras, por los primeros experimentos de “ingeniería genética”, consiguen sembrarnos una interrogante sobre la (in)distinción de lo real en nuestro entorno.

El enano (inédito)

Francisco Alejandro Méndez

Cuando subí al auto presentí que de nuevo iba a aparecer. Cada miércoles asistía, sin falta, a las sesiones con mi psiquiatra: Leticia, magnífica mujer que me ha ayudado con mis problemas desde hace algunos años.

Decía que cuando arranqué vi por el retrovisor, pero no apareció. Tomé el bulevar principal y entré durante la congestionada hora pico. El sol no se había puesto sobre el mediodía, pero el calor era insoportable. Encendí el aire acondicionado. Segundos después el vapor comenzó a diluirse.

La fila de automóviles comenzó a hacerse eterna. Algunos pilotos bocinaban con insistencia, otros, abrían las ventanas para maldecir a los conductores de adelante o de atrás. Yo me quedé callada. De nuevo eché un vistazo por el retrovisor. En esas circunstancias no me atrevía a girar mi cabeza, porque solamente con el presentimiento de que podía aparecer se me helaba la sangre. Apagué el AC.

El giro que dio el cielo fue como casi de ciento ochenta grados, pues comenzó a caer una lluvia, molesta y gruesa, sobre el pavimento y sobre el *windshield* de mi camionetilla.

De nuevo el calor. Los vidrios se empañaron, por lo que dirigí mi vista hacia la perilla del aire y lo volví a girar.

Cuando lancé mis ojos hacia el retrovisor sentí como si un latigazo me hubiera estremecido el cuerpo. Fue entonces cuando lo vi. Saltaba con sus cortas patas y su cuerpo rechoncho hacia el sillón trasero. Cayó sobre sus pies, se tambaleó y con sus pequeñas manos se agarró del respaldo del asiento. En ese momento yo ya no quise observar más. Claro... yo-ya-sé que cuando me ocurre debo de respirar, respirar y concentrarme en todo lo maravillosa que es la vida.

De lo que estoy completamente segura es que de-ninguna-manera quiero tomar el teléfono para llamar a Leticia. De plano me interna o me manda esos condenados ejercicios. A pesar que no lo hago, de todas maneras llevo decenas de bolsas en la guantera. Me sirven para ponerlas sobre mi cara e inhalar varias veces.

El enano comenzó a balancearse. De mi espalda subía una cantidad de diminutas ronchas que provocaban que la piel se me erizara. No me atrevía a echar los ojos sobre el retrovisor. Sabía, definitivamente, que él me miraría con sus gigantes pepitas, que parece que se le van a salir de sus órbitas.

La lluvia arreciaba. Pero, por pequeños lapsos disminuía. Parecía que los semáforos habían dejado de funcionar, porque se armó un congestionamiento terrible. Nadie avanzaba hacia ningún lado.

Me animé a pasar los ojos por el espejo. De reojo observé que el enano permanecía únicamente cubierto por un pañal que estaba a punto de caérsele. Su piel lucía otra vez de color ceniza; su rostro era más oscuro y su pelo negro, negro.

Mi auto avanzó un par de metros. Entonces noté que el enano pegó su rostro a la ventanilla lateral. Intentó echarle aliento al vidrio, mientras sus manitas, con fuerza, peleaban con el vapor. No cabe duda que estaba muy molesto. En cualquier momento podía reventar de la rabia.



Yo me estaba paralizando. En otras ocasiones, el enano emergía del baúl, se columpiaba en el sillón y desaparecía, pero esta vez ya había permanecido más de lo acostumbrado. Mis manos permanecían rígidas, apoyadas al timón forrado de cuero. Los brazos comenzaban a dolerme.

Las pastillas me retaban desde el portavasos, pero la rigidez de mis extremidades no me permitía moverme. Las luces de los autos, las bocinas, el ruido del agua cayendo en el techo me comenzaron a provocar un fuerte dolor de cabeza y un leve mareo que aumentaba al mismo tiempo que mis palpitaciones.

Fue entonces que lo sentí respirar muy cerca de mí. Parecía que estaba dispuesto a romper la rutina de siempre. Los gruñidos de su nariz prácticamente me pegaban en las orejas. Alguno de sus pies rascaba el sillón con insistencia.

Aceleré porque el automóvil de adelante también lo hizo. En ese momento el enano cayó en el espacio que hay atrás de mi asiento. Lo escuché quejarse. Era una especie de alarido seco, no muy fuerte, pero un alarido al fin. Leticia me ha dicho que así sucede. Si todo marcha bien, me felicita porque estoy siendo asertiva. Sin embargo, cuando pensaba en los consejos de mi psiquiatra, el enano volvió a treparse al sillón trasero. Su pie continuaba escarbando. Por unos segundos mi atención lo perdió, pues afuera, en la calle, dos autos estuvieron a punto de colisionar. Uno de los pilotos abrió la puerta, salió dispuesto a golpear a quien le había provocado daño a su vehículo. Cuando mi mente regresó al interior de mi Suv, el enano ya no estaba. Varias gotas de sudor atravesaron mi cara y cayeron al precipicio de mis hombros. Quise llorar, pero las lágrimas estaban congestionadas en alguna parte, porque se negaban a salir. Fue en ese instante que el cuerpo del enano cayó en el sillón el copiloto.

Mi rostro comenzó a paralizarse. Ambos pies ya no pudieron empujar los pedales. El enano bufó mientras se acomodaba en el asiento. Sentí que el aire me faltaba y que mi corazón latía a grandes velocidades.

Entonces, la fila de autos avanzó. Mis respiraciones comenzaron a normalizarse. La cara volvió a tomar su forma y los labios dejaron el color morado para camaleonizarse del color de mi crayón de labios.

Sentí la presión del aire acondicionado sobre mi cabello. Por un instante dibujaba el rostro serio y semisonriente de Leticia que me felicitaba por mi reacción. Entonces dirigí la vista sobre el enano. Me sonreía con sus dos camanances y su tierna mirada de niño. Me acerqué a besarlo.

Antes de dormirse, me sollozó: —Mamá.



La segua en Nueva York¹

Iván Molina Jiménez

Después de que terminé mis estudios de Medicina en Estados Unidos, regresé a Guatemala, pero ejercí mi profesión en Quezaltenango solo por unos pocos meses. Poco antes de que el tirano Manuel Estrada Cabrera asumiera la presidencia, mi padre –abogado de fama y político de fuste– convocó urgentemente a toda la familia. Temía por su vida y por las de nosotros. Al día siguiente, partimos para el puerto de San José y embarcamos con rumbo a El Salvador, donde vivía uno de mis tíos por línea materna. Llegamos a su casa, ubicada en un barrio elegante de la capital salvadoreña, al final de una ventosa tarde de febrero del año 1898, casi en el instante preciso en que se asomaban las primeras estrellas y el sol se apresuraba a desocupar el horizonte.

Apenas empezábamos a instalarnos en San Salvador cuando un amigo de mi padre, alto e influyente funcionario del gobierno de Costa Rica, le escribió para ofrecerle un puesto en la Secretaría de Relaciones Exteriores. A mi madre y a mi hermana, ambas maestras normales, les propuso nombrarlas en una de las principales escuelas josefinas, y a mí me invitó a desempeñarme como médico rural en una pequeña villa llamada Escazú. Dado que en ese momento todavía vivíamos a costa de mi tío, no fue difícil lograr el consenso familiar. Con el escaso equipaje con que arribamos, volvimos a partir y, a inicios de marzo, ya estábamos en suelo costarricense. Alquilamos una vivienda cerca del Teatro Variedades.

Escazú me encantó. Para no tener que viajar todos los días desde San José, conseguí una especie de estudio en el centro de la villa. Adapté la habitación principal como consultorio y, en la más pequeña, acomodé una cama y un ropero. Don Jenaro Cortés, el dueño, era un comerciante y, como su casa quedaba contigua, ambas propiedades se comunicaban por un patio común. Su esposa, una vez que convine en el monto del alquiler, me dijo que por una módica suma adicional podía brindarme el servicio de desayuno, almuerzo y cena. Acepté con algunas dudas, pero luego de los primeros días quedé satisfecho con la alimentación. Pronto me convertí en un miembro más de la familia, compuesta por cinco hijos: tres varones, que laboraban en el almacén del padre, y dos muchachas, una próxima a casarse y la otra todavía en edad escolar.

Superada la etapa de mi iniciación como médico rural, me acostumbré a una rutina que suponía trabajar intensamente seis días a la semana. Al caer la noche del sábado, partía para San José, iba al teatro con mis padres y mi hermana, y luego cenábamos en el Restaurante Central o en la Cantina de Paninski. El domingo en la mañana dormía hasta muy tarde y, después de almorzar, empezaba a

¹ La versión radiofónica de este cuento fue transmitida por 101.5 *Costa Rica Radio* en octubre del año 2019.



prepararme para regresar a Escazú. Por entonces, estalló la guerra entre Estados Unidos y España, un conflicto que se convirtió en tema obligado de conversación en todas partes, pero especialmente en la casa de don Jenaro, cuyo almacén vendía muchos productos de origen español.

Un viernes en la noche, durante la cena, Rogelio, el hijo mayor de la familia, se aventuró a buscar un asunto distinto del conflicto bélico para conversar y me preguntó:

–Doctorcito, cada sábado que usted se devuelve a San José por esos caminos tan oscuros, ¿no le da miedo toparse con la segua?

Al observar mi expresión de sorpresa, todos disimularon una sonrisa. Doña María, la esposa de don Jenaro, se apresuró a explicarme que Rogelio se refería a una mujer joven que atisbaba a los viajeros solitarios para deslumbrarlos con su sensual belleza. Sin embargo, apenas logrado ese propósito, se convertía en un monstruo con cabeza de caballo.

–Ya conocía esa leyenda –contesté–, pero en Guatemala a esa mujer se le llama la siguanaba.

–En los campos –dijo don Jenaro a moda de disculpa– abundan estas fantasías.

Desde las profundidades de mi memoria, una voz que no pude contener respondió:

–No tan fantásticas... La verdad es que yo conocí a la segua.

Inmediatamente, siete pares de ojos me miraron con completa extrañeza. Carmen, la hija casadera, murmuró:

–¿Es en serio?

Estuve a punto de relatarles que, durante mi segundo año de estudios de Medicina en Nueva York, acompañé –en condición de asistente– a uno de mis profesores a Fort Hamilton. Allí, en un edificio fuertemente custodiado, había unas criaturas rescatadas por un buque de la marina estadounidense, que casualmente fondeó en una pequeña isla de los mares del sur para cargar agua. No era claro si se trataba de animales humanizados o viceversa, pero eran el resultado de los experimentos secretos de un tal doctor Moreau. Entre los especímenes, había tres mujeres con cabezas de caballo.

Al contemplar cómo la angustia se abría paso vertiginosamente en los rostros de mis anfitriones escazucoños, decidí que no valía la pena poner en peligro las cordiales relaciones que ya nos unían, al compartirles una historia que me comprometí a no divulgar nunca y que, todavía ahora, me provoca pesadillas. Sin dejar



de mirarlos, adopté el talante de un actor consumado que se dispone a confesar algo extraordinario y respondí a la pregunta de Carmen:

–¡Por supuesto que no!

Todos rieron aliviados, mientras la sombra de la segua, ya fuera en su versión vernácula o en la importada a Nueva York desde los lejanos mares del sur, se desvanecía furtivamente en el aire nocturno.





ARTES VISUALES



In Memoriam Francisco Munguía Villalta (1976-2020) El arte de estar con la gente

In Memoriam Francisco Munguía Villalta (1976- 2020) The art of being with people

**Adriana
Collado-Chaves**

*Historiadora del arte sin
filiación institucional
Costa Rica*

RESUMEN

Francisco Munguía Villalta (1976-2020) fue un talentoso, prolijo y multifacético artista costarricense. Produjo una obra vastísima, en distintos formatos y técnicas. Creía en el poder transformador del arte y en consecuencia produjo una obra socialmente comprometida y guiada por la convicción de que el arte debía ser accesible, integrador, participativo y didáctico. Desarrolló un lenguaje plástico anclado en su vocación de humorista gráfico, y ello junto a su afición por el voluntariado y el trabajo comunitario, le permitieron establecer nexos comunicativos de extraordinaria familiaridad con la gente. Su universo iconográfico de tira cómica y su narrativa llena de parodia y sátira, transitaba entre calcomanías, cerámicas y pinturas. Sus obras murales lograron no solo cambiar el paisaje urbano, sino además reafirmar el sentido de comunidad, pues su metodología participativa aspiraba a restituir el poder de personas y colectivos para adueñarse de sus propios espacios públicos. Sin ahondar en una revisión cronológica del recorrido del artista, ni en un análisis lógico de su amplia producción, este documento comparte una mirada general a aspectos que se consideran emblemáticos de la obra de Munguía Villalta; se rinde homenaje a su memoria y se celebra la vitalidad del extraordinario legado plástico que nos dejó.

Palabras clave: Francisco Munguía, arte costarricense, humor gráfico, muralismo, comunidad



ABSTRACT

Francisco Munguía Villalta (1976-2020) was a talented, highly productive and multifaceted Costa Rican artist. He produced a vast work, in different formats and techniques. He believed in the transforming power of art and consequently produced a socially committed work guided by the conviction that art should be accessible, inclusive, participatory and educational. He developed a plastic language anchored in his vocation of graphic humor. This, together with his fondness for social volunteering and community work, allowed him to establish easy links of communication and an extraordinary familiarity with people. Its iconographic universe of comic strip and its narrative full of parody and satire lives in his stickers, ceramics and paintings. His mural works managed not only to change the urban landscape, but also to reaffirm a sense of community, since his participatory methodology aspired to restore the power of people and to enable them to take over their own public spaces. Without delving into a chronological review of the artist's journey, nor a logical analysis of his extensive production, this document shares an overview of aspects that are considered emblematic in the work of Munguía Villalta. This is a tribute to his memory and a celebration of the vitality of his extraordinary plastic legacy.

Keywords: Francisco Munguía, Costa Rican art, graphic humor, muralism, community

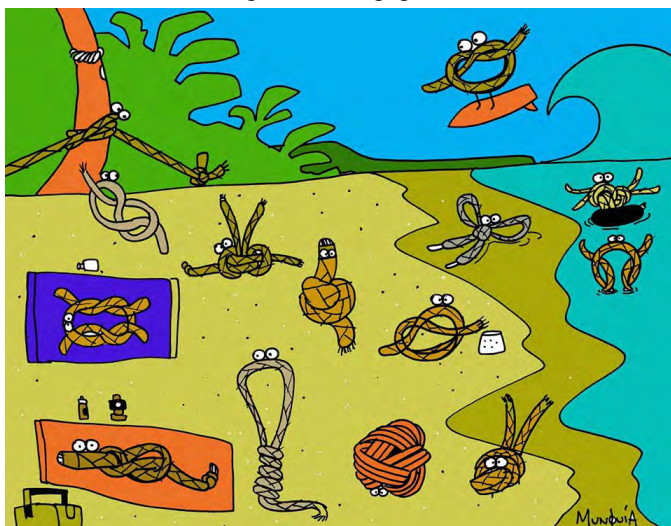
Éramos un puñado de jóvenes llenos de ilusión. Nos hicieron entrar a un espacio pequeño y nos pidieron sentarnos alrededor de una escultura de yeso. Comenzó la prueba. Mis años en el Conservatorio de Castella y mi afición por el dibujo me hacían sentir muy segura de mí misma. La tensión era perceptible entre los participantes. El chico a mi lado hizo unos rayones en carboncillo, muy dramáticos, agitados y expresionistas. Quizás habría acabado siendo un gran pintor, pero no pasó la prueba. Luego lo vi estudiando teatro. Creo que en aquella época los evaluadores de la escuela esperaban que los candidatos tuvieran un trazo limpio, seguro y suelto y que logaran una reproducción naturalista. Fui una de las últimas en terminar el examen y para ese momento ya los demás jóvenes hacían rondas para ver los trabajos del resto. Mi arrogancia juvenil me hacía creer que el retrato que yo había hecho de Pericles tenía que ser el mejor de la clase... hasta que vi el dibujo de aquel muchacho moreno. El suyo era inconfundiblemente el dibujo de un artista: la composición, la fuerza de la línea, la volumetría, el carácter ¿De dónde habrá salido este? -Me pregunté a mí misma-. Y así fue como conocí a Francisco Munguía Villalta. Por fortuna las aulas ponen a los egos en su sitio y nos hacen más grandes enseñándonos a reconocer los talentos y las capacidades de otros. A la postre yo estudié historia del arte y él cerámica. Ambos coincidimos durante algunos años, entre aulas y pasillos de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. En el 2018 tuve la fortuna de ser la curadora de su exposición “Los murales de la gente”, que se exhibió del 25 de enero al 9 de marzo en la Sala 1.1. del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo –MADC–.

Mientras escribo estas líneas, me siento repentinamente conmovida. Descubro que, sin planearlo, exactamente hoy, 8 de junio del 2020, se cumplen dos meses de la prematura e inesperada partida de “Munguía”, como muchos solíamos llamarle.

Francisco Munguía Villalta fue un artista al que admiré profundamente, desde la primera vez que vi su trabajo. Tanto en términos plásticos como sociales, los alcances de su obra me inspiran enorme respeto. La forma más sincera que tengo de honrar su memoria es celebrando el extraordinario legado plástico que nos dejó, compartiendo una mirada sobre algunos aspectos que considero emblemáticos de su trabajo. De modo que este documento no es el resultado de una investigación científica; no ofrezco una revisión cronológica de su recorrido, ni tampoco un análisis lógico de su producción. Esta es una reflexión inspirada en la apreciación de su trabajo y que es posible gracias a la confianza de Débora Portilla, viuda del artista, quien en medio de su duelo, tuvo la generosidad y fuerza para buscar entre los archivos de su esposo, compendiar imágenes varias y compartirme la información que de ellas tenía. De entre ese conjunto, he seleccionado aquellas que acompañan esta publicación.

Munguía era un creador incansable y polifacético que dejó miles de obras en distintos formatos y lenguajes: más de 4000 diseños para sus “calcomunguías” (ilustraciones impresas en papel adhesivo), más de 1800 diseños para jarras, más de 100 murales en distintos puntos del país, miles de ilustraciones y dibujos entre tiras cómicas y bocetos; pinturas que van desde miniaturas de 8 cm x 8 cm hasta el gran formato; además de esculturas y objetos cerámicos. De modo que, confío en que alguna institución dedicada a la gestión de las artes visuales, destine pronto el tiempo y los recursos necesarios para investigar, exponer y publicar, con toda seriedad, una retrospectiva de su obra.

Figura 1. *Playa nudista*, (serie de calcomunguías), Francisco Munguía Villalta, ilustración impresa sobre papel adhesivo, s.f.



Fuente: Imagen cortesía de la familia Munguía-Portilla.



Figura 2. *Llave Maya*, (serie de calcomunguías), Francisco Munguía Villalta, ilustración impresa sobre papel adhesivo, s.f.



Fuente: Imagen cortesía de la familia Munguía-Portilla.

Figura 3. *Empanada arreglada*, (serie de calcomunguías), Francisco Munguía Villalta, ilustración impresa sobre papel adhesivo, s.f.



Fuente: Imagen cortesía de la familia Munguía-Portilla.

Figura 4. *Beso de gatos*, Francisco Munguía Villalta, imagen de pintura acrílica original de 50 cm x 50 cm, estampada sobre jarra comercial. (Reinterpretación personal de la obra *El Beso* de Gustav Klimt, de 1907-1908), 2020.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla.

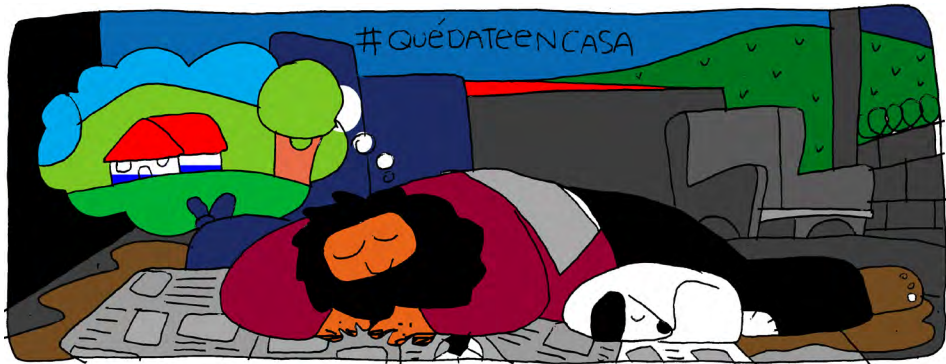
Figura 5. *Gallito y Budín*, (parte de la serie de tiras cómicas “Pantys”), Francisco Munguía Villalta, ilustración, enero 2020.



Fuente: Imagen cortesía de la familia Munguía-Portilla



Figura 6. *Quédate en casa*, (parte de la serie de tiras cómicas “Pantys”), Francisco Munguía Villalta, ilustración, marzo 2020.



Fuente: Imagen cortesía de la familia Munguía-Portilla. Según la información suministrada por la señora Débora Portilla, viuda de Francisco Munguía, esta fue la última tira cómica que el artista realizó, cuando apenas Costa Rica empezaba a enfrentar la pandemia por COVID-19-.

Figura 7. *4 gatos*, Francisco Munguía Villalta, Acrílico sobre tela, 7 cm x 7 cm, 2019.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla.

Figura 8. *4 gatos*, Francisco Munguía Villalta. Pintura mural, 2019, comunidad de La Pacífica, San Francisco de Dos Ríos, San José.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla.

Aclaro que no fui amiga de Munguía, aunque eso hubiese sido un honor. Lo conocí como artista y como ser humano a través de su obra. Él era absolutamente consistente entre los valores que guiaban sus decisiones personales y los que regían sus elecciones artísticas. Creía rotundamente en que, si el arte podía cambiar la vida de las personas y colectivos, debía por tanto ser accesible, integrador, participativo y didáctico. Por eso, para Munguía las fronteras entre la vida cotidiana y el arte se difuminaban. Me pregunto cuánto de esa visión de mundo habrá calado para que eligiera la carrera de cerámica para su formación profesional: la práctica artística que por excelencia transita entre usos utilitarios y fines estéticos.

Figura 9. Pintura mural en el hogar del artista. Aparecen retratados sus hijos Fidel, Fausto y sus mascotas. Se aprecia también placas de cerámicas, con diseños de sus parodias y “calcomunguías”, febrero del 2018.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla.



Recuerdo que siendo estudiantes ambos, apenas Munguía sacó una vajilla, le compré una hermosa taza torneada, esgrafiada y esmaltada por él. Durante 7 años me acompañó en mis desayunos, hasta que luego quedó en manos de un familiar. Esa proximidad con el día a día de la gente, definía el trabajo de Munguía, en toda su variopinta producción.

Francisco Munguía Villalta vivía de sus ingresos como artista: pintaba murales por comisión, vendía jarras con sus pinturas y vendía calcomanguías; en estos dos últimos formatos fue que expuso varias de sus series con astutas parodias personales o reinterpretaciones de grandes obras del arte universal. El artista también mantenía una ferviente convicción de que, a su manera, él debía contribuir al derecho de todas las personas al disfrute de la cultura y que debía utilizar el arte como una herramienta pedagógica. En su caso, asumió como misión donar su tiempo y talento para contribuir a mejorar la calidad de vida de los grupos sociales más vulnerables. Así, en varias barriadas pobres, desarrolló procesos participativos para integrar a la comunidad en torno a la recuperación y cuidado de los espacios públicos mediante la creación de murales. Promovió junto a su familia, campañas de bienestar animal y cuidado responsable de mascotas, ilustró materiales didácticos y creó materiales interactivos y videojuegos para que la niñez y los jóvenes aprendieran del arte, divirtiéndose. Incluso la fijación de los precios de sus jarras y calcomanguías estaba anclada en la idea de que las personas con menos poder adquisitivo debían tener acceso a estos bienes, por eso tenían el simbólico precio de ₡100,00 por calcomanía y de ₡2000,00 por jarra.

Figura 10. *El Gigante de los Techos*, Francisco Munguía Villalta, pintura sobre muro, Cristo Rey, Distrito Hospital, San José, 2016.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla. Proyecto de la Comisión Interinstitucional *Sembrando Paz*, liderado por la Municipalidad de San José. El mural integra testimonios de las vecinas y los vecinos sobre historias del barrio.

Tanto en los procesos creativos para la realización de sus murales, como en la apreciación estética de sus obras, existe una correspondencia empática con el público. Al respecto, en relación a su metodología participativa, creo que su formación como guía-scout debió haber tenido una fuerte injerencia en su personalidad, particularmente en su vocación al voluntariado y al trabajo comunitario. Por otra parte, creo que el humor gráfico representa la clave central para entender cómo fue que Munguía logró crear un lenguaje plástico que establecía conexiones de excepcional familiaridad con la gente. Ya desde la universidad, con la creación de su tira cómica y personaje “Pantys”, se vaticinaba ese afán popular.

Por una parte, en términos generales, la sintaxis del lenguaje plástico de Munguía se estructura a partir de ciertos elementos característicos de las historietas construidas al modo de las viñetas de “tiras cómicas de prensa”, donde la línea recorta las figuras, la perspectiva suele ser alzada o reducida a un único plano y, en caso de que se recurra a la coloración, se suelen utilizar planos o bloques de color sin degradación. Por otra parte, el estilo narrativo tiende a representar la realidad de forma paródica, irónica, satírica o divertida, descargando y recargando signos con nuevos significados, recurriendo para ello, adicionalmente, a globos con enunciados escritos que funcionan en calidad de anclaje de la idea o concepto que se quiere informar. En este sentido, por su capacidad para sintetizar un mensaje, comunicarlo rápidamente de forma graciosa y generar alta recordación, este lenguaje puede fácilmente convertirse en un producto visual didáctico.

Figura 11. *Mejor prevenir que lamentar*, Francisco Munguía, Ilustración, sf., material para campaña educativa de tenencia responsable de mascotas.



Fuente: Imagen cortesía de la familia Munguía-Portilla.



El humor gráfico de Munguía se distingue por el esquematismo, el geometrismo, el uso de una paleta vivaz donde abundan bloques de colores primarios y la preeminencia de la hipérbole y la prosopopeya como figuras retóricas articuladoras de la narrativa.

Figura 12. *Monumento al zaguato* (detalle de conjunto escultural), Francisco Munguía Villalta, piezas de metal esmaltadas y ensambladas, 2009, San José, proximidades del Mercado Central. El conjunto escultórico busca llamar la atención de los transeúntes, respecto al maltrato que sufren los animales de la calle.



Fuente: Imagen cortesía de la familia Munguía-Portilla.

La alta capacidad comunicativa de su lenguaje plástico encontró una expresión natural en el muralismo. A comienzos de la década del 2000, Munguía “saltó” a la escena pública como parte de un programa de arte en la ciudad, promovido por la Municipalidad de San José, bajo la curaduría de Luis Chacón. Aquella fue la primera vez que Munguía asumió una encomienda de tales dimensiones, y en este ejercicio “descubrió” su facilidad para trabajar a gran escala:

Primero me pidieron pintar 100 metros, los cuales estuvieron terminados en menos de una semana, así que me pidieron pintar otros 200 metros. En 22 días todo el mural estuvo listo; no necesité proyectores, ni cuadrículas, ni cuerdas, ni reglas, ni estenciles. No sabía que los dibujos podían superar mi escala ni que pintar murales me gustaba tanto¹.

¹ Andrea Solano, “Francisco Munguía, el retratista que captura los barrios ticos con humor y color.” La Nación, 9 de febrero del 2018, sección Ancora. Recuperado: <https://www.nacion.com/ancora/francisco-munguia-el-retratista-que-captura-los/HVIDED22XBH4JHM4MJAVDKFJKQ/story/>

El hecho de que ese mural titulado “*El Carnaval de las artes, las letras y los números*” sobreviviese por 15 años sin ser objeto de vandalismo, da cuenta de una condición de la obra de Munguía que se convirtió en su sello inconfundible: el sentido de comunidad. Es decir, la gente siente tal afinidad respecto a su lenguaje, que acaba apropiándose de sus pinturas. De esta forma, los murales de Munguía alcanzan dos de las pretensiones a las que históricamente ha aspirado el muralismo: la capacidad de crear un nexo social con la comunidad que habita y transita el espacio público, al tiempo que cumplir con una función pedagógica y decorativa.

Figura 13. *Paso de La Vaca*, Francisco Munguía Villalta, pintura sobre muro, 2018, en sede del edificio de la Policía Municipal de San José.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla.

A partir de esa obra, se sucedieron varias comisiones hechas por gobiernos locales, instituciones públicas y organismos no gubernamentales. Como ya se ha señalado, otra gran parte de su obra mural ha sido donada por el artista a causas o grupos en situación de vulnerabilidad (asilos, barrios urbano-marginales, campañas de sensibilización para la castración y tenencia responsable de mascotas).



Figura 14. En la primera planta: *Todos para uno, uno para todos*, Francisco Munguía Villalta, pintura sobre muro, Nuevos Horizontes, La Carpio, San José, 2015 (en celebración del Día Internacional del Voluntariado). En la segunda planta: *Gatos campestres* y *Gata del arete de pez*, misma locación y técnica, 2019.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla.

Desde mi perspectiva, Munguía desarrolló en la práctica cuatro claves metodológicas para el planteamiento de sus murales. Primera: interpretar la intención de la entidad que le encomendaba el mural. Segunda: involucrar de forma activa a la comunidad en la creación de una narrativa de su interés. Tercera: reclutar a los mismos vecinos en calidad de pintores. Cuarta: reconocer a la comunidad como dueña final de la obra, mediante una estrategia tan antigua como la pintura rupestre: el signo indéxico. Así fue, como al principio de la implementación de su muralismo participativo, las personas de la comunidad que se integraban a co-crearlo, “firmaban” junto al autor grabando con pintura la huella de su mano sobre el muro.

En la creación del sentido de comunidad, el proceso de pintar el mural era tan importante como el resultado. Así, el objetivo no era solo embellecer el paisaje urbano y transformar la vocación de un espacio peligroso (caso de basureros clandestinos, lotes baldíos o zonas de barrios tomados por el crimen o la droga). El proceso de pintar los murales se convirtió en una especie de terapia colectiva que propiciaba la convivencia y reconquista de los espacios públicos de forma pacífica e inclusiva.

Figura 15. Mural en Hogar de Ancianos Albernia, en Heredia, 2018. Este mural fue donado por el artista como parte de las actividades de extensión educativa, en el marco de su exposición “Los Murales de la Gente”, en el MADC.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla.

Sus murales muestran maestría en la composición formal, en la integración al espacio público, en la estructuración de narrativas visuales didácticas simples y efectivas, en la sintaxis de una gráfica humorística capaz de materializar las visiones de un grupo social específico, respecto a sus aspiraciones, deseos y desafíos.

Este fue el aspecto de su trabajo que destacamos en la exposición “Los murales de la gente”. En ella, los más de cien murales realizados por el artista a lo largo de 15 años, fueron rememorados a través de la activación de un importante archivo documental y fotográfico. Con registros digitales, el artista dio vida a cinco obras que se convertían en canalizadoras del público hacia la verdadera exposición: los murales en el espacio público. Así expresaba el sentido de la muestra:

...Están en Los Guido, Los Cuadro, León XIII, La Carpio, Cristo Rey, Hatillo, Sagrada Familia... la lista es larga... Tres factores explican su pervivencia. Primero, el lenguaje caricaturesco asociado a la historieta, la sátira y la fábula, tiene el poder de transmitir un comentario social de alta recordación. Segundo, el mural históricamente ha sido un instrumento ideal de comunicación de

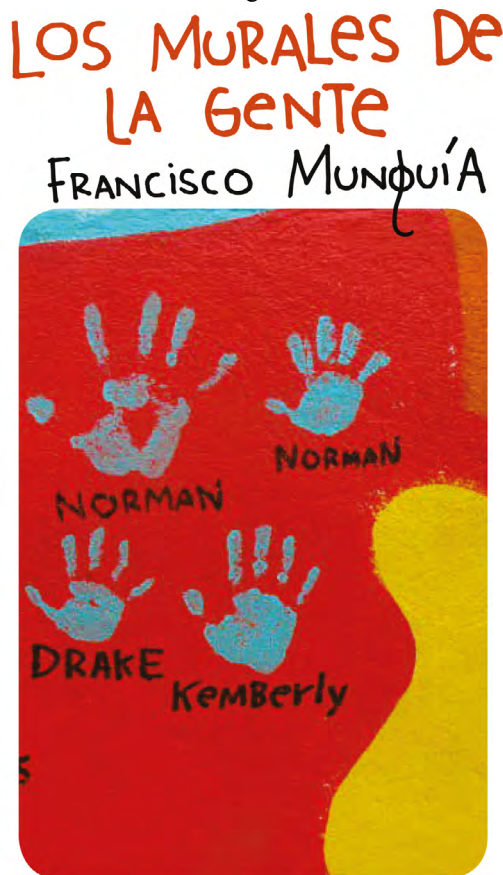


masas... Por último, el artista establece una sinergia con la gente del barrio, convirtiéndola en coproductora, dueña y custodia de las imágenes. Así, desde la época de las cavernas hasta nuestros días, la gente convierte en monumento los muros donde ha podido dejar su huella personal².

La exhibición se realizó en una sala pequeña que mostraba cuatro obras. Un gran mural hecho con calcomanías que se titulaba “La gente”. En él se apreciaban recortes fotográficos, con cientos de rostros, manos, nombres y personas pintando murales: un homenaje personal del artista a su comunidad de coproductores. La segunda obra se titulaba “Cien murales +” y se trataba de un interactivo en computadora. El artista utilizó un mapa para geo-referenciar cada mural realizado, registrándolo por provincia, distrito y barrio. El mapa y toda la interacción también fue dibujada por Munguía. Una vez que el público podía encontrar el mural más cercano a su lugar de residencia, podía apreciar el conjunto y los detalles. Al lado de esa interacción se encontraba otra: “Antes y después”, un juego en programa flash que permitía al público, a través de ejercicios ópticos y selección de imágenes, encontrar las partes faltantes de murales, rellenarlos y ver cómo el entorno variaba. Una tercera pieza denominada “La fiesta”, mostraba en un audiovisual creado a partir de fotogramas, la transformación de varios espacios públicos mediante la realización de murales. Finalmente se presentaba una pequeña obra donde se podían apreciar las fotografías impresas de varios bocetos de murales, hechos a mano y en programas de ilustración. En realidad, esa pequeña sala funcionaba como “punto de información” para redirigir nuestra mirada hacia la gran obra de Munguía que está en las calles y en la gente.

2 Adriana Collado-Chaves, “Los murales de la gente”. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2018, Volante informativo.

Figura 16. Volante informativo de la exposición “Los murales de la gente”, de Francisco Munguía Villalta, realizada en el MADC en 2018, con curaduría de Adriana Collado-Chaves. Diseño gráfico de Adriana Artavia.



Se ven desde la pista, al cruzar los barrios del Sur. Están en la ciudad y en los suburbios. Son seres de color y línea que cubren los muros de infraestructuras públicas, tapias de lotes baldíos y paredes de viviendas.

Estos murales son del gusto popular, han reactivado espacios públicos olvidados y han sobrevivido al vandalismo. Están en Los Guido, Los Cuadro, León XIII, La Carpio, Cristo Rey, Hatillo, Sagrada Familia... la lista es larga. Ya suman cien obras.

La **1.1**
Estudio

MUSEO DE ARTE Y DISEÑO
CONTEMPORÁNEO
25 de enero - 09 de marzo 2018

Fuente: Imagen cortesía del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC).



El objetivo de la exposición en el MADC era llamar la atención sobre un trabajo que lleva años expuesto en el espacio público. Y allí continúa en exhibición permanente. Así que, aún cuando el artista haya partido, su obra plástica continúa presente entre nosotros constituyéndose en un importante patrimonio visual colectivo. Por supuesto que está también presente la otra grandiosa obra suya, intangible y de efectos incalculables, que supone haber transformado la vida de personas y colectivos “con arte y parte”. Recuerdo que durante los días en que la muestra estuvo en exhibición en el MADC, alguna gente visitó por primera vez el museo. Iban a buscar su nombre, retrato o mano en el gran muro de calcomanías de Sala 1.1. Su sentido de orgullo era doble, tanto por ser pintores del mural de su barrio, como por ser considerados parte crucial del trabajo de Francisco Munguía. De igual forma, el día de la inauguración de la muestra el artista conoció a varios “seguidores”: gente de barrios donde están sus murales. Sin saberlo, al parecer el artista “inspiró” de forma positiva en menores de edad, que ya ahora son adolescentes. Uno de esos jóvenes le contó que incluso entró a estudiar arte.

La mención de estos sucesos no es meramente anecdótica, en cambio, según mi criterio, da cuenta de la capacidad del trabajo de Munguía para transformar algo más que un entorno físico y un muro. La gran obra de Munguía también radica en las derivaciones que pueda tener la acción artística cooperativa y la experiencia estética participativa en la vida de las personas.

Figura 17. El artista produciendo junto a miembros de la comunidad, aquí en La Pacífica, en San Francisco de Dos Ríos, San José, 2019.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla.

Durante su carrera Munguía desarrolló una práctica socialmente comprometida, tal y como ella es entendida hoy desde el arte contemporáneo:

La aspiración del artista puede ser la de motivar a la comunidad para que trabaje con miras a un objetivo común; puede ser la de aumentar la conciencia o el valor grupal para abordar ciertos temas, o quizás mejorar las condiciones físicas o psicológicas de la comunidad³.

Figura 18. *Cervantes*, Francisco Munguía Villalta, fotografía intervenida con registro de ilustración impresa sobre adhesivo, 2019, Escuela Miguel de Cervantes, Hatillo, San José.



Fuente: Imagen cortesía de la familia Munguía-Portilla.

Munguía deja también un legado de esperanza. Porque esas “brigadas artísticas” que reclutó entre las barriadas populares, nos recuerdan que el arte sí contribuye materialmente a cambiar la calidad de vida de las personas, no solo porque mejora

3 Tate, *Socially engaged practice*, 2018. Recuperado: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/socially-engaged-practice> (traducción libre de A. Collado)



su entorno físico sino porque los dignifica a ellos mismos como individuos y colectivos, en su derecho a construir imaginarios que les permitan comunicar sus visiones de mundo, reconquistar el espacio público y restablecer sus relaciones de convivencia social armónica en él.

Figura 19. Fidel Munguía, hijo de Francisco Munguía, junto a su hermano Fausto, solían acompañar a su padre en las acciones de intervención en comunidades. Aquí en 2013, durante la realización de una pintura mural en Barrio Carit, San José.



Fuente: Fotografía cortesía de la familia Munguía-Portilla.

El universo iconográfico de Munguía seguirá operando su magia tanto en el entorno físico de la urbe, como en el interior del tejido social, y ciertamente también en ese ámbito más íntimo de nuestra cotidianidad hogareña. Eso era a lo que el artista aspiraba, a producir un arte accesible y cercano. Y lo sigue logrando. Hasta en los últimos rincones del país sigue metiéndose en forma de calcomanías. Recién un día de estos me encontré sus ilustraciones en la pulpería del pueblo, acá en la zona rural donde hago la cuarentena por COVID-19, específicamente en el impreso de un emblemático producto de una marca costarricense. Allí, a tantos kilómetros de sus murales y de la ciudad, pensé que Munguía se salió con la suya. Porque en su vida construyó una obra memorable gracias al arte de estar con la gente, y ahora que él ya no está con nosotros, la gente le retribuye con gratitud, construyendo memorias que nacen del estar con su arte. Vivió con la gente y se

quedó con ella. En ese momento pensé en lo difícil que es para muchos artistas ser consistentes con sus ideas éticas y estéticas, y más difícil aún verlas materializadas. Pensé en la gran pérdida que representa que un artista tan prominente se haya ido a una edad tan temprana. Y finalmente pensé, que la gloria de ganar el final de la partida, incluso después del final, debe ser un privilegio reservado a muy pocos, posiblemente solo a aquellos que en vida hicieron un trabajo que consistía en hacer el bien a otros. Munguía goza ya de esa gloria.





COLABORADORES

Adriana Collado Chaves

Costa Rica

Bachiller en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica –UCR-, Máster en Patrimonio Mundial y Proyectos Culturales para el Desarrollo por la Universidad de Turín, Italia y la Universidad de Barcelona, España, Máster en Administración de Negocios por *INCAE Business School*, Nicaragua. Ha sido Directora de Cultura del Ministerio de Cultura y Juventud –MCJ- (2005-2010), Directora del Teatro Nacional de Costa Rica (2010-2014) y Curadora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo –MADC- (2016-2019). Del 2015 al 2020 realizó labores *Ad honorem* de comunicación cultural en el Programa Desayunos de Radio Universidad de la UCR. Actualmente es Jefa del Departamento de Promoción Regional de la Dirección de Cultura del MCJ. Es editora de cinco catálogos correspondientes a curadurías de su autoría, todos bajo el sello MADC. Su última publicación es: “Zona de Turbulencia: Arte en Nicaragua, De la Revolución al Neoliberalismo. Raúl Quintanilla Armijo. San José: TEOR/ética, 2018”, en *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica (45): 713-17, 2019.

Correo electrónico: collado.adriana@gmail.com



Pacelli Dias Alves de Sousa

Brasil

Máster en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de São Paulo (USP). Ha publicado “¿Por qué cantan los pájaros? *Performance*, música y poesía en Cuba” (El jardín de los poetas, 2018) y “Desvíos nacionales en Mariel. Revista de Literatura y Arte (1983–1985)”, en *El Caribe en sus literaturas y culturas: perspectivas desde el sur* (Editorial UNC, 2019). Organizó la antología *Caribe Oriental. Poesía cubana orientalista*, junto a Idalia Morejón Arnaiz. Es uno de los editores de la Malha Fina Cartonera, y es parte de CANIBAL: Grupo de estudios del Caribe Global.

Correo electrónico: pacelli.da.sousa@gmail.com

Francisco Alejandro Méndez

Guatemala

Doctor en Literatura por la Universidad Nacional (UNA, Costa Rica). Es periodista, crítico literario, catedrático universitario y reconocido escritor del istmo. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura de Guatemala en el 2017. Ha publicado los siguientes libros de novela y cuento: *Graga y otros cuentos* (Editorial Serviprensa Centroamericana, Guatemala, 1991), *Manual para desaparecer* (Arco Iris, El Salvador, 1997), *Sobrevivir para contarlo* (Praxis, México, 1999), *Crónicas suburbanas* (Editorial X, Guatemala, 2001), *Ruleta rusa* (Fondo de cultura económico, México-Guatemala, 2001), *Completamente Inmaculada* (Perro azul, San José de Costa Rica, 2002), *Reinventario de ficciones. Catálogo marginal de bestias, crímenes y peatones* (La Tatuana, Guatemala, 2006), *Les ombres du jaguar et autres nouvelles* (Éditions Equilibrio, París, 2009), *Juego de muñecas. Un caso más para Wenceslao Pérez Chanán*, (Editorial FLACSO, Guatemala, 2012), *Triple Play*, (Germinal, Costa Rica, 2013) y *Si Dios me quita la vida* (Editorial X, Guatemala, 2020).

Correo electrónico: franciscoalejandromendez@gmail.com

Consuelo Meza Márquez

México

Doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa en la línea de Teoría Literaria. Es profesora e investigadora del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, desde 1984. Es coordinadora del Cuerpo Académico de Estudios de Género. Su línea de generación y aplicación del conocimiento es la crítica literaria feminista y se ha dedicado a investigar sobre la literatura centroamericana de mujeres. Productora y conductora del programa de radio: *De mujeres... símbolo y pensamiento* que se transmite por Radio UAA semanalmente, en vivo, desde hace más de 30 años.

Correo electrónico: cmeza@correo.uaa.mx

Iván Molina Jiménez

Costa Rica

Máster en Historia por la Universidad de Costa Rica (UCR). Escritor de ciencia ficción costarricense, autor, coautor o editor de numerosos estudios sobre historia de Costa Rica, en particular, y de Centroamérica, en general. Es catedrático de la Escuela de Historia e investigador del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica. Ha obtenido el Premio Nacional de Historia (1991), el Premio de la Academia de Geografía e Historia (1991), el Premio Áncora del periódico La Nación (1992), el Premio al Investigador en Ciencias Sociales (2015) y el Premio Luis Ferrero de Investigación Cultural (2016).

Correo electrónico: ivan.molina@ucr.ac.cr

Sonia A. Rodríguez-Hicks

México

Doctora en literatura latinoamericana por la Universidad de Nuevo México, profesora asistente de la University of Wyoming. Docencia de español, cultura y literatura hispanoamericana, en específico, literatura mexicana. Interés en la representación de la migración en la literatura y el cine mexicanos y centroamericanos.

Correo electrónico: soniahr@uwyo.edu



Henry O. Vargas Benavides

Costa Rica

Doctor del Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Central, con mención en Cultura Artística, de la Universidad Nacional, en Costa Rica. Es también licenciado en Artes Plásticas con énfasis en Diseño Gráfico de la Universidad de Costa Rica. Asimismo, realizó en 2008 una pasantía de estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona, en el Centro de Estudios Precolombinos y el Departamento de Arte. Actualmente, se desempeña como catedrático de diseño en la Universidad de Costa Rica, en la Sede de Occidente, donde es Coordinador de la Sección de Artes Plásticas.

Correo electrónico: hvargasb@gmail.com