
Cuando Helena es el caballo. Discusiones sobre identidades de género y arte visual en la posguerra de El Salvador

When Helen is the Horse. Discussions on Gender Identities
and Visual Art in Postwar El Salvador

ELENA SALAMANCA

El Colegio de México
centroamericamaria@gmail.com

Resumen: El fin de la guerra en El Salvador, en 1992, supuso un proceso de transformación social. En la cultura, y en especial en el arte, se abrió camino a debates ignorados por la urgencia del conflicto armado. El género como problematización de la cultura tuvo una discusión apegada a los debates signados dentro del binomio sexual femenino-masculino. En este ensayo se plantean dos miradas para abonar a la discusión: la necesaria y pendiente discusión del género como problema y la presentación del trabajo de tres artistas visuales que desde una mirada de lo femenino, desde dentro de esa cultura visual binominal, rompen con el estereotipo con planteamientos intestinos, como aquellos griegos que decidieron pelear desde dentro y no afuera de sus muros.

Palabras clave: posguerra, El Salvador, género, artistas salvadoreñas, cultura visual

Abstract: The end of the war in El Salvador in 1992 brought a process of social transformation. In culture, and especially in art, it opened the way to debates ignored under the urgency of the armed conflict. Gender as a problematization of culture was discussed in relation to the arguments held within the male-female sexual binomial. This essay considers two approaches to the debate: the necessary and pending discussion of gender as a problem and the presentation of the work of three visual artists who, from a feminine perspective and within that binomial visual culture, break with the stereotype through their own approaches, like those Greeks who decided to fight from within and not outside their walls.

Keywords: Postwar, El Salvador, gender, Salvadoran artists, visual culture

Recibido: octubre de 2017; **aceptado:** diciembre de 2017.

Cómo citar: Salamanca, Elena. "Cuando Helena es el caballo. Discusiones sobre identidades de género y arte visual en la posguerra de El Salvador". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 35 (2017): 150-156. Web.

I

El arte que problematiza el género en El Salvador tiene una genealógica lacónica. Las discusiones durante el siglo XX se apegaban a una cultura visual que descansó y entroniza el binomio sexual. Entre las miradas disidentes y potentes está, en la segunda mitad del siglo, Julia Díaz (1917-1999), quien fue la primera mujer que en El Salvador pintó un desnudo femenino que discutía la relación única del desnudo de mujer con los exámenes académicos de dibujo al natural o pintura costumbrista que enmarcaba a la mujer en el escenario del trópico y el exotismo: la mujer era como la fruta, jugosa, dispuesta y servida al mundo de los hombres. En su pintura *Mujer*, el erotismo reside en lo que veda: el sostén de encaje que define a una mujer, el torso desnudo y rodeada de más cuerpos, tal vez femeninos, unos sobre otros. La mujer de Díaz no es sujeto de sí misma aún, pero muestra una individualidad del erotismo, en un cuerpo expuesto que no exhibido, en un cuerpo solitario entre una multitud de carne. Aún hoy, el cuadro señala un punto de partida para discusión en una mujer desnuda por una mujer para las mujeres, no en una mujer exhibida para los hombres. Será necesario aún mucho tiempo para develar esos velos de los cuerpos de las mujeres y de otras identidades sexuales que pudieron ser enmarcadas en la disidencia: mujeres que amaron mujeres, hombres que amaron hombres, mujeres nacidas en cuerpos de hombres y hombres nacidos en cuerpos de mujeres. El género, esa construcción social sobre los cuerpos, continúa bajo una difusa discusión en El Salvador, pero algunos artistas han logrado activar rupturas dentro de una historia del arte conservadora y de hegemonía de lo masculino.

Este artículo buscar plantear la relación entre cultura política y cultura visual en El Salvador después de la guerra civil, presentando su tiempo subsecuente de posguerra como un espacio de transformación institucional y cultural en un espacio de 25 años que alcanzan nuestros días. En él, es posible articular preguntas por las intersecciones entre identidad y género y el arte de mujeres en ruptura a la concepción de un gineceo del arte visual. Las tres artistas elegidas para la reflexión han logrado introducir las problematizaciones pertinentes a la transgresión desde lenguajes tradicionalmente femeninos, sin que el soporte reste identidad política a sus piezas. Como se verá más adelante, el trabajo de Mayra Barraza, Carmen Elena Trigueros y Nadie responde a la coyuntura de los últimos 25 años en el arte salvadoreño.

II

Entre 1980 y 1992, El Salvador enfrentó una guerra civil cuyas facciones estuvieron compuestas por el gobierno y el ejército nacional de liberación del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional, FMLN, que después de la firma de la paz se convirtió en partido político y ahora ostenta su segundo periodo en la presidencia de la república. Este periodo de doce años tiene un antecedente de al menos una década de organización civil y campesina y represión del Estado. La Comisión de la Verdad, instalada después de la firma de los acuerdos de paz, tipificó diversas formas de violencia de las que fue víctima la población,

entre ellas la persecución, la tortura, la desaparición, el desplazamiento forzoso y el asesinato. En ese periodo, el arte salvadoreño tuvo dos encauces: el arte político comprometido con la izquierda a través de la denuncia y representación de la tortura y la masacre en la obra plástica de varios pintores, especialmente de Carlos Cañas, Roberto Huezo y Benjamín Cañas, y el arte de la tradición que se dedicó a perfeccionar su técnica de manera preciosista y cuya temática volvió a lo bucólico. Algunas de estas representaciones pueden observarse en el libro *Art under duress* (Arizona State University Art Museum, 1995), que analiza los caminos del arte y la historia en este periodo. Esos dos caminos de discusión marcados por la representación de la nación o la nación imaginada olvidaron en su problematización las identidades y el género.

Aún en nuestros días el género es una pregunta pendiente del arte salvadoreño. Su problematización no reside en las discusiones entre biología y construcción social o entre biología y control social, sino en generar-tejer-crear un espacio de discusión sobre las identidades que orbitan alrededor del monolítico binomio sexual aprendido. Son, ante todo, preguntas por la representación y la mediación. En El Salvador, producción y reflexión se han replegado a las causas de discusión iniciales de medio siglo atrás: la reificación del cuerpo y las búsquedas-ganancias-pérdidas de autonomía, como si preguntar más allá no fuera posible para una sociedad estereotípica, conservadora y religiosa.

De 1990 para acá, literatura y artes visuales han esbozado pequeñas emancipaciones. En artes visuales, el proyecto *Mujeres en las artes*, que en la década de 1990 evidenció las biografías de las mujeres que participaron en la construcción de la cultura salvadoreña antes de la guerra. En literatura, el fundamental la colección de poesía *Juntas llegamos a Palabra*, publicada entre 1994 y 2002; en dramaturgia, las obras *Ángel de la guarda* (2005) de Jorge Ávalos y *El rastro*, de Enrique Valencia (2010) evidenciaron el abuso sexual; el grupo de mujeres Teatro del azoro ha promovido las historias femeninas en sus piezas *Made in El Salvador* (2016) sobre explotación en textileras y *Buscando mi nombre* sobre las heroínas de la independencia. En las búsquedas de las identidades femeninas, el escritor Ricardo Lindo escribió en 2009 “Prudencia en tiempos de la brujería”, obra de teatro sobre Prudencia Ayala, la primera y hasta ahora primera mujer postulada a presidencia de la república en El Salvador en 1931. Aunque en común cada experiencia buscó llevar a las mujeres al protagonismo de la historia nacional y de su destino propio, no existió ni existe una agenda común de problematizaciones surgentes que enlace finalmente el campo de lo cultural y el campo de lo político en la coyuntura nacional. El agravante de estos trabajos sigue siendo la mirada desde el binomio sexual: hombre-masculino y mujer-femenina. La feminidad cuestionada, sin embargo, ha tardado más para operar como dispositivo irruptor.

Los últimos diez años, la emancipación ha sido torpemente continuada, el cuerpo de la mujer dejó de aparecer en el arte como sujeta y la subjetivación se objetivizó –retrocedió, pues– en el espacio del cuerpo como instrumento de lo político. Muchas obras se han replegado a las construcciones de la mujer por las que las pioneras del feminismo habían luchado por deconstruir: se regresó a la musa, a la deseada y la poseída.

Sin embargo, entre estos cuerpos poseídos, para bien y para mal, se dibujan, se insinúan, se plantan otros cuerpos: las identidades de lo femenino que no residen en lo biológico, las identidades de lo masculino que no residen en lo biológico. Estos cuerpos, estas transversalidades entre identidad y género, no han sido dibujados en el arte como pregunta o insinuación sino hasta poco. Y aunque el desnudo y el sexo ocupan un lugar recurrente en el arte actual, como en las exposiciones de arte *Cuerpo utópico* y *Morir caliente*, ambas montadas en San Salvador en 2016, las preguntas siguen ancladas en el binomio sexual biológico que por siglos ha aplastado las otras identidades hasta orillarse a constituirse como disidencias.

Ante este escenario de producción insertada en una discusión ya tradicional, existe la posibilidad de perturbación del estereotipo de la feminidad más allá del uso perpetuado y débil. Para plantearlo, me aproximaré a la producción de tres artistas en tres campos: lo femenino para irrumpir en el espectro binominal, con la obra del artista Nadie (1985); lo femenino que se despoja de la feminidad como corporalidad, en la obra de la artista Mayra Barraza (1966); y la feminidad como dispositivo de rebelión intestino, en el trabajo que los últimos años ha realizado Carmen Elena Trigueros (1963).

Nadie es Adelaida

Para la reflexión sobre lo femenino que rompe el discurso binominal recorro a la pieza *Adelaida* (2016), del artista Nadie, quien se traviste como la viuda del capitán general y presidente decimonónico Gerardo Barrios en un autorretrato que recurre además a lo lúdico: se trata del recurso una muñequita de vestir, esas que con piezas de ropa recortadas que construimos en la infancia. La identidad es precisamente una construcción mediada, y en esa mediación hay mucho de travestismo, un travestismo que es intervenido, roto, por la autoridad, la hegemonía: la familia, la religión, el Estado y con el Estado la ley.

El espacio del género en el arte actual corresponde también otro género -como lenguaje-, al género del trabajo visual, pues aunque no sea posible de vislumbrar claramente, aún existe la separación del género en la aproximación al arte. Entre los lenguajes actuales aún generaciones de mujeres recurren al gineceo del arte, eso que construye *lo femenino como lo delicado* (bordado, vestido, encaje, cabello), como expresión, y aún generaciones de hombres recurren también a *lo masculino* como lo violento (armas, crimen organizado, pandillas) como representaciones. Aquella representación de la obra propia que no esté mediada por el binomio sexual conservador es aún pionera en el país, en ello mismo reside la transgresión del trabajo de Nadie, quien desde una década atrás ha recurrido al travestismo como representación en el autorretrato.

La obra *Adelaida* ganó el año pasado el premio de la subasta de arte emergente Hocus Pocus, creada por el programa de arte contemporáneo del Museo de Arte de El Salvador (MARTE). En su breve racional, el artista explicó:

Me travisto iconográficamente de Adelaida Guzmán Saldos, esposa de Gerardo Barrios, importante político y militar de la historia de El Salvador. Para esto, utilizo un

autorretrato tomado con webcam, maquillado digitalmente, y le coloco un vestido de muñeca de papel de Mary Todd Lincoln, esposa de Abraham Lincoln, importante político de Estados Unidos.

La reflexión sobre la historia a través de la ironía es uno de los caminos para el arte actual, aunque sean pocos los artistas abocados este discurso. En este sentido, Nadie recurre a las representaciones desde giros tragicómicos que lo plantan y plantean como un bicho raro en una cultura conservadora y religiosa –católica o evangélica, no importa– como la salvadoreña.

Nadie ha trabajado anteriormente esa línea difusa entre la identidad de género y construcción social a través de varios de sus autorretratos, en una sutileza que parte de lo lúdico y de la relación de la identidad y el juego infantil, como en su serie sobre las sorpresas de la Confitería americana, paquetes de papel que guardan juguetes pequeños que durante años han recibido los niños y niñas salvadoreñas según su género. En la serie llamada simplemente “Sorpresa” (2012) creó piezas a través del híbrido de los juguetes repartidos según los juguetes relacionados a las más conservadoras construcciones de género: para niñas, artículos de belleza y cocina; para niños, coches y armas. Por lo mismo, Nadie afirmaba:

Encuentro en la iconografía de este producto un medio con el cual cuestionar los pre-conceptos sobre el género, al combinar elementos que definen lo masculino y lo femenino, dentro de las preocupaciones con las que he venido trabajando anteriores series de autorretratos.

Lo importante de señalar esta línea de trabajo de Nadie dentro de las reflexiones sobre el género o el lugar del género en las preguntas del arte actual es que el artista recurre a la partida desde lo más sutil, normalizado y a la vez simbólico para plantarse dentro de lo político. Esto nos presenta un espacio que deconstruye la discusión sobre el género, por lo general cargado de dramatismo y violencia en escenarios más allá del arte.

La carne en la Historia

Género y violencia se han convertido en lugar común dentro de la discusión del arte salvadoreño, quizá porque el espacio reservado para la paz se convirtió en uno más violento que la guerra recién pasada. Este espacio construido como lugar común puede aún romperse desde las preguntas del arte. En *República de la muerte*, la artista Mayra Barraza activa dos operaciones: la violencia propia del feminicidio y la violencia como tema simplemente humano, ya el género despojado como una suposición de carne.

Desde 2006, Barraza registró en su blog “100 días en la República de la muerte”, la nueva violencia de la paz: los asesinatos a ciudadanos que, por ejemplo, en 2015 llegaron a 500 por mes y que solo en septiembre de 2017 suman 40 por día. *La República de la muerte* era ese espacio en el que las mujeres aparecían mutiladas y descabezadas en bolsas plásticas, cuerpos sometidos al feminicidio, es decir esa operación del asesinato que se ensaña con lo femeni-

no (no siempre biológico). Aunque la discusión pudo posiblemente anclarse en ese lugar del cuerpo que definía lo femenino, la artista avanzó en las preguntas éticas de su tiempo y su obra operó como carne misma, carne despojada, que es finalmente la carne de la violencia.

Llamo preguntas éticas de su tiempo a los lugares comunes de reflexión en el que convergen los ciudadanos y las instituciones en El Salvador de posguerra: qué es esta nueva violencia, cómo se ha formado? qué hacer como ciudadano y como ser humano ante el dolor y el miedo? Probablemente estas preguntas pudieron ser contestadas por especialistas en sociología o politología pues aún no son ni siquiera articuladas desde las instituciones el Estado pero al entrar en el lenguaje del arte ofrecen otras posibilidades para buscar respuestas desde lo entrañable: la empatía o el arraigo. Por supuesto, que el trabajo de Barraza asume una sincronía con las preguntas de su tiempo en una postura excepcional en la relación de campo intelectual y campo político en la cultura salvadoreña.

En ese despojo planteado por la obra de Barraza como camino a la comprensión del dolor –y con ello de la empatía– rompió al género como mediador y acondicionador de lo social. Si el artista se despoja del género rompe la mediación social y con ello de la condicionante biológica. Con esto, la carne no se convierte en cuerpo reificado sino en carne que padece en su expresión tal de corporalidad, que es la tangibilidad de la vida. En este sentido, lo que prima es la diacronía entre las preguntas del arte y las preguntas de las identidades y el género en la cultura y la esfera política. Si es posible tejer una relación entre ellos, la posibilidad ha sido desaprovechada por al menos dos generaciones de artistas en producción en El Salvador, para quienes aún hoy historia es más un pretexto que un texto y por tanto el tejido es imposible.

El filo de la aguja

Carmen Elena Trigueros, sin embargo, ha logrado apuntar una aproximación al tejido y al texto como el relato de una trayectoria artística en el campo visual. Su trabajo se vale de la sutilidad de estas expresiones de lo que ya he apuntado como gineceo del arte visual: costura, bordado, tejido, textiles y materiales orgánicos (de lo femenino biológico: pelo y sangre). Precisamente por el dispositivo, su obra rompe lo constitutivo de lo binario del género en la representación y acción de la mujer y la mujer artista.

Sus últimas obras *La bandera*, 2014 y *Bandera*, 2017 irrumpen en la historia desde el símbolo patrio y la atraviesa esos símbolos construidos por los hombres y vedados de los espacios que le han asignado a la artista como mujer. Su condición social transgrede la escenografía de la normalidad basada en los oficios propios del gineceo (bordar, coser, lavar, planchar). En 2014, lavó la la bandera nacional en el espacio público (muy a pesar de que “los trapos sucios se lavan en casa”) y en 2017 cosió y bordó una bandera blanca de retazos (como textos, como identidades), en el aniversario de los 25 años de la firma de la paz. Primero, lavó la bandera de la sangre que la ha impregnado por años; después creó una bandera propia, más ajustada a su lenguaje de ternura entre violencia.

Sus dos obras rompen con la operación y la tradición inventada de que han sido las mujeres, esposas de los próceres, quienes han creado los pendones nacionales: los cosen, los bordan, confinadas en el gineceo y los entregan a la nación como la única posibilidad de su intervención en la vida pública pues no son ciudadanas y dentro de los andamios de las nuevas naciones no son ni siquiera iguales a los hombres de los estamentos más inferiores. La fuerza de su lenguaje tiene más contundencia que el lenguaje impreso y signado en el papel, que ha sido pensado como la historia creada por los hombres los últimos 25 años, el siglo quizá. Estas obras demuelen el lugar común como lenguaje común para la mujer en la nación y sus historias oficiales y culturales.

III

Todavía es importante preguntar si es el género el que dispone el lenguaje político en el arte de mujeres en El Salvador o si el discurso de las mujeres debe pasar efectivamente por el del feminismo. Las preguntas buscan romper con la imperante apropiación biologicista de la producción actual que subestima la política o la historia. Las tres artistas citadas en este trabajo plantean que los espacios de reflexión son tan diversos e (im)(pre)decibles como las experiencia misma del género. En El Salvador de posguerra es necesario reflexionar sobre los cuerpos no normados y que no se adhieren al binarismo y el lugar común de un discurso que permita mirar al género en una clave más allá del género. La multiplicidad de identidades y cuerpos en el tiempo presentan establecen diálogos que hasta el momento no han logrado llegar al arte, a crear tensión, irrumpir o discernir, básicamente porque también todo relato histórico del arte ha sido construido desde una narración androcéntrica, como androcéntricas han sido las instituciones y el lenguaje de los Estados nacionales. Ahí radica la violencia misma de la reflexión sobre el género, pues ha sido construido –y violentado que no destruido– desde diferentes aparatos culturales. Mirar hacia las intersecciones permite vislumbrar espacios de reflexión que por frescos son transgresores y sitúan nuevos actores y debates alrededor del arte pero sin la condición deontológica del compromiso de las décadas de 1970 y 1980. En este sentido, la posibilidad de la ruptura intestinal en el gineceo del arte visual convierte al trabajo de estas tres artistas en la metáfora perfecta del caballo de Troya: la batalla se gana desde adentro y no alrededor de los muros del tiempo.