

Julia M. Medina*

MIRADAS EN TRÁNSITO:
(DIS)UTOPIÁS Y *FEMINOTOPÍAS*
EN NARRATIVAS DE VIAJE A CENTROAMÉRICA

Viajar a Centroamérica durante la segunda mitad del siglo xx implicaba la probabilidad de toparse, presenciar, colaborar o participar en alguna guerra civil. Las narrativas de viaje de esta época incluyen la perspectiva de mujeres que incorporan en su repertorio narrativas visuales y testimoniales. Estas intervenciones registran textual y visualmente los procesos de la memoria¹ en su tránsito por las luchas centroamericanas, tanto de su propio tiempo y espacio como del que (re)presentan. Se trata de documentos que enfatizan el terror, la ilusión, la solidaridad y el desencanto de los proyectos revolucionarios, los cuales pueden verse como desenlace de la mirada altanera y confiada hacia los procesos modernizantes que dominaba el imaginario de las narrativas escritas un siglo antes por sus homólogos masculinos. A diferencia de la distancia y seguridad desde la que escribieron los científicos, viajeros, inversionistas o filibusteros decimonónicos, estas mujeres, en algunos casos, se arriesgaron a presenciar los procesos de lucha. Aportando al aura trágico de heroísmo y estoicismo, algunas de ellas, como las cuatro monjas en El Salvador y la corresponsal Linda Frazier en Nicaragua, se suman a la enorme destrucción vital que desencadenaron estas guerras civiles.²

* Julia Medina se doctoró en la Universidad de California en Davis, especializándose en literatura latinoamericana del siglo XIX–XX y teoría crítica. Partiendo de la experiencia centroamericana, su investigación se enfoca en los procesos culturales modernizantes que forman parte de las formulaciones imperiales del capital global a través del análisis de suplementos literarios tales como imágenes fotográficas, caricaturas, prólogos, manifiestos, crónicas, testimonios, narrativas de viaje, propaganda política, etc. Actualmente es Assistant Professor en la Universidad de San Diego (California, Estados Unidos). Su dirección de correo electrónico es jmedina@sandiego.edu.

¹ En referencia a Diana Taylor, quien propone que la memoria social no es una cosa (objeto) sino un proceso (pág. 236). Diana Taylor, “Past Performing Future: Susan Meiselas Reframing History”, en Kristen Lubben, editora, *Susan Meiselas in History* (New York: International Center of Photography, 2008), págs. 232–237.

² Muchos reporteros y reporteras extranjeros murieron dramática y públicamente durante esa época, entre ellos Bill Stewart, cuyo asesinato fue televisado días antes del triunfo de la Revolución en Nicaragua y también se puso en escena en la película *Under Fire* (1983).

Entre los documentos canónicos de las narrativas de viaje de mujeres a Centroamérica a finales del siglo xx se encuentran: *Salvador* de Joan Didion;³ las imágenes de Susan Meiselas, tomadas en Nicaragua y El Salvador;⁴ y quizás menos nombrada pero igualmente importante en esta constelación, la copiosa producción testimonial de Margaret Randall.⁵ Estos textos generan un *capital cultural*⁶ esencial para la memoria histórica transnacional de las guerras civiles centroamericanas. Para bien o para mal, y teniendo en cuenta las diversas críticas que han generado estas viajeras, interesa comentar su obra en conjunto porque registran la (re)presentación y la lógica de la memoria del tránsito —en el sentido espacial y temporal. Por una parte le dan continuidad a la retórica o estilística (neo)imperial y, por otra, forjan una plataforma inter-subjetiva de representación dentro del marco de sus intereses propios.

En su estudio sobre la mirada imperial, Mary Louise Pratt explica que en el contexto actual el pensamiento imperial se regenera y que, sin ser revisado, es

³ Joan Didion, *Salvador* (New York: Simon and Schuster, 1982).

⁴ Susan Meiselas, *Nicaragua: June 1978–July 1979*, editado con Claire Rosenberg (New York: Pantheon Books, 1981); *El Salvador: Work of Thirty Photographers*, texto de Carolyn Forché; cronología Cynthia Arnson; editores Harry Mattison, Susan Meiselas y Fae Rubenstein (New York: Writers and Readers Pub, 1983). Junto a Ray Bonner y Alma Guillermoprieto, Meiselas también documenta la Masacre del Mozote, en el departamento de Morazán, El Salvador. Estas imágenes pueden encontrarse en las páginas oficiales de Meiselas y la agencia fotográfica Magnum (www.magnumphotos.com). Dentro de este portafolio digital se incluye su primera serie fotográfica sobre estriptises, así como su obra más reciente con imágenes de las lucha revolucionarias en Nicaragua y El Salvador.

⁵ Margaret Randall, *Christians in the Nicaraguan Revolution*, traducción de Mariana Valverde (Vancouver: New Star Books, 1983); *Cristianos en la revolución: del testimonio a la lucha* (Managua: Editorial Nueva Nicaragua, 1983); *Doris Tijerino: Inside the Nicaraguan Revolution* (Vancouver: New Star Books, 1978); *Somos millones...La vida de Doris María, combatiente nicaragüense* (México: Extemporaneo, 1977); *Our Voices, Our Lives: Stories of Women from Central America and the Caribbean* (Maine: Common Courage Press, 1995); *Risking a Summersault in the Air: Conversations with Nicaraguan Writers*, editado por Floyce Alexander (San Francisco: Solidarity Publications, 1984); *Todas estamos despiertas: testimonios de la mujer nicaragüense de hoy* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1981); y *Sandino's Daughters: Testimonios of Nicaraguan Women in Struggle* (New Jersey: Rutgers University Press, 1995 [1981]).

⁶ En referencia al contexto europeo y respecto a formas artísticas establecidas, Pierre Bourdieu desarrolla este concepto en su estudio *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (New York: Columbia University Press, 1993), “Positions and Position-Takings”, págs.131–141.

reciclado para representar la globalización.⁷ El imperio depende de sus (re)presentaciones de la periferia para conocerse a sí mismo, de la misma manera que estos lugares se prestan de dichas (re)presentaciones para legitimar o cuestionar su historia.⁸ En el caso de Meiselas y Nicaragua, por ejemplo —cuyas imágenes han sido utilizadas por todas las tendencias políticas fuera de contexto, y más recientemente como iconografía oficial en las conmemoraciones de la revolución—, Florence Baab dice que, a medida que el país se ha ido reconfigurando como nación neoliberal, estas memorias, así como las imágenes y sus reproducciones, sirven para evocar nostalgia por el breve momento de idealismo que tuvo que ceder a las demandas del libre mercado.⁹ Es importante tener en cuenta que no sólo la recepción y la circulación sino también la producción de estas narrativas de viaje son el resultado de la ideología del deseo de un libre mercado y de su estética postmoderna correspondiente, dándole así continuidad y modificando la retórica imperial según su contexto.

El caso de *Salvador* de Joan Didion logra representar de manera más transparente y directa lo dicho anteriormente. A nivel de forma, el pastiche que construye en su narrativa refleja la (est)ética postmoderna. A nivel de contenido, Jane Harred, por ejemplo, acierta al decir que la narrativa de Didion colabora con el terror que describe y critica, ya que para enfatizar la centralidad de su propia recepción del terror se presta al sadismo, al voyeurismo, a la pornografía y al sensacionalismo.¹⁰ Estas estrategias son el resultado no sólo de su profesión como corresponsal (¿amarillista?), sino también de su método de trabajo y de su óptica (neo)imperial. Según Pratt, Didion rechaza el proyecto estetizante, la condensación de significado y la mirada dominante, puesto que el terror la desarma y pierde el control de la narrativa.¹¹ Se insiste en que, y aquí no coinci-

⁷ Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2ª edición (London/New York: Routledge, 2006), págs. xiii–xiv.

⁸ Respecto a este tema, referirse al imprescindible estudio de Edward W. Said, *Culture and Imperialism* (New York/London: Vintage Books, 1994), págs. 3–61 y 282–325.

⁹ Florence Baab, “Recycled Sandalistas: From Revolution to Resorts in the New Nicaragua”, en *American Anthropologist* 106: 3 (2004), pág. 553.

¹⁰ Jane Harred, “The Heart of Darkness in Joan Didion’s *Salvador*”, en *College Literature* 25: 2 (Spring 1998), pág. 9. Este ensayo pone en evidencia los estereotipos absolutistas del etnocentrismo y de la fe en la misión civilizadora estadounidense que presenta Didion en su narrativa.

¹¹ Según Pratt, Didion abdica la mirada dominante en su narrativa, pero la recepción que recibe su texto en Estados Unidos restituye esa óptica (Pratt, *Imperial Eyes*, pág. 222). Didion insiste en esa postura de privilegio y etnocentrismo al sugerir que Estados Unidos

do con Pratt, la estética no sólo se refiere a lo bello. En el contexto de finales del siglo XX en Centroamérica, lo estético como tropo de la narrativa imperial de viaje ya no cuaja la belleza sino que condensa lo siniestro. En este sentido, la narrativa de Didion no supera, ni tampoco elimina ni cuestiona, las narrativas de viajes, sino que les da su forma postmoderna. Asimismo, se podría decir que se trata de un precursor de los dramas de la muerte que en el contexto del siglo XXI tanto atrae a la imaginación pública metropolitana,¹² anticipando también el fenómeno de la *reality-television* (televisión de realidad) y los *survival shows*. Por ejemplo, la vigésima primera temporada del programa *Survivor* se filmó en la costa sur del Pacífico de Nicaragua, en la playa y reserva natural La Flor.

Más comprometida en cuanto al riesgo personal que supuso su mirada, pero igualmente implicada en lo que Maureen Moynagh llama el “turismo político”,¹³ las imágenes de Susan Meiselas son un punto de referencia de la fotografía documental como narrativas visuales.¹⁴ Su acercamiento a la acción, junto a su sensibilidad estética, se materializa en las imágenes clásicas de la lucha y de la violencia en Nicaragua y El Salvador, las cuales la han consagrado como artista y fotógrafa/activista documental.¹⁵ Sin embargo, prestándose de la estilística de la mirada imperial, la estética es un elemento clave de la intervención

interviene como ente pacificador de la violencia salvadoreña (Harred, “The Heart of Darkness”).

¹² Pratt, *Imperial Eyes*, pág. 241. Esta categoría de dramas de muertes la presenta Pratt en la segunda edición de su libro pero no lo relaciona con el texto de Didion.

¹³ Moynagh se refiere a “turistas políticos” haciendo referencia a aquéllos que viajan para participar o manifestar solidaridad con una lucha política ajena y que desean conocer otra manera de ver la justicia social (págs. 199, 205). Aquí no estoy de acuerdo con que se trate de un conflicto ajeno a Estados Unidos, pero sí me parece muy acertado el deseo de nuevas formas de ver (Maureen Moynagh, “The Political Tourist’s Archive: Susan Meiselas’s Images of Nicaragua”, en Julia Kyehn y Paul Smethurst, editores, *Travel Writing, Form and Empire: The Poetics and Politics of Mobility* (New York/London: Routledge, 2009), págs. 199–212).

¹⁴ Entre las muchas consideraciones sobre Meiselas se encuentran Janis Breckenridge, “Narrative Imag(in)ing. Susan Meiselas Documents the Sandinista Revolution in Nicaragua”, en Marcy Schwartz y Mary Beth Tierney-Tello, editoras, *Photography and Writing in Latin America: Double Exposures* (Albuquerque, New Mexico: University of New Mexico Press, 2006), págs. 59–86; y Magdalena Perkowska, “De la historia (narración) a la memoria (fragmento): la Revolución Sandinista en la obra de Susan Meiselas”, en *Istmo 20* (enero–junio 2010).

¹⁵ Ken Light, “Susan Meiselas: Central America and Human Rights”, en Ken Light, *Witness in Our Time: Working Lives of Documentary Photographers*, 2ª edición, introducción de Kerry Tremain (Washington: Smithsonian Books, 2010 [2000]), págs. 99–107.

de Meiselas.¹⁶ A diferencia de las narrativas textuales, estas imágenes constituyen parte de la memoria histórica y del repertorio visual político centroamericano, desvinculadas de la artista como individuo. Muy a pesar de la subjetividad artística, W. T. J. Mitchell acierta con que las imágenes conllevan sus propias vidas por la agencia, motivación, autonomía, aura y fecundidad que se les otorga como objeto representativo.¹⁷ Es interesante observar esta tensión en relación con el reciclaje que Meiselas ha hecho de su propia obra, insistiendo en su vínculo con las mismas y el contexto que (re)presentan.¹⁸

La calidad, el compromiso y el contenido histórico de las imágenes de Meiselas contribuyen al reconocimiento que ha recibido como fotógrafa documental de renombre a nivel internacional y en forma de premios. Sin embargo, es pertinente considerar el discurso revisionista que se ha forjado en torno a la fotógrafa,¹⁹ poniendo en evidencia la tensión entre su proyecto estético y el plano histórico. Por ejemplo, es presentada como una fotógrafa comprometida, altruista y estoica que se jugó la vida documentando fragmentos de la historia *para* los salvadoreños y los nicaragüenses; sin el objetivo artístico, supuestamente, porque antes de su viaje no participaba de este mundo.²⁰ Cabe mencionar

¹⁶ La autora reconoce que su obra sobre Centroamérica, en particular la de Nicaragua, fue criticada por estetizar la violencia. Light, “Susan Meiselas”, pág. 105.

¹⁷ Mitchell aclara que un estudio de la poética de la imagen responde a la “vida de las imágenes”, ya que cobran su propio significado independientemente de su autor y a su referente inmediato. Véase W. T. J. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: The University Press of Chicago, 2005), págs. xv, 6 y 76–106.

¹⁸ En cuanto a su producción cinematográfica y el reciclaje de las imágenes de las insurrecciones, se encuentra *Pictures from a Revolution*, producida, dirigida y editada por Susan Meiselas, Richard P. Rogers y Alfred Guzzetti (Distributor: Kino International, 1991, color, 93 minutos). Hacemos referencia también al proyecto de arte público que realizó en el 2004, cuando instaló diecinueve imágenes tamaño natural en los lugares donde las había realizado. Se produjo un documental de doce minutos sobre este proyecto titulado *Reframing History*. El texto de Diana Taylor (“Past Performing Future”) presenta una lectura interesante de esta intervención.

¹⁹ Kristen Lubben, editora, *Susan Meiselas in History* (New York: International Center of Photography, 2008). También en el libro de Brett Abbott, *Engaged Observers: Documentary Photography since the Sixties* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010), págs. 120–135; a diferencia de la postura incidental antes observada, dice que Meiselas fue atraída por Nicaragua gracias a su curiosidad de las recientes revueltas, adquiriendo conciencia de que su responsabilidad era demostrar el papel que jugaba Estados Unidos en la política internacional (pág. 120).

²⁰ Lucy Lippard, “Susan Meiselas: An Artist Called” en Lubben, editora, *Susan Meiselas in History*, págs. 210 y 214.

que el primer libro de fotografía documental de Meiselas titulado *Carnival Strippers* se publicó en 1976 y que, a partir de este trabajo, consiguió su contrato con la agencia Magnum ese mismo año, lo cual no es consistente con la retrospectiva que se pretende diseñar de la fotógrafa *quasi-amateur* conmovida por los procesos sociales centroamericanos. Asimismo, se presenta como agente de un acto político radical que articula una visión anticapitalista de las prácticas fotográficas, insistiendo en el papel fundamental de la memoria.²¹

Como complemento a esta construcción, resulta clave observar cómo ha cambiado la postura de Meiselas en relación con los movimientos sociales que presenció según el contexto en el que se refiere a ellos. Por ejemplo, a diferencia del altruismo antes referido, la artista misma ha dicho que “[...] fui a Nicaragua. Por casualidad mi llegada coincidió con una crisis en ese país, decidí quedarme y no huir”.²² Aquí la historia centroamericana se presenta como un hecho incidental al viaje y al proyecto fotográfico. Retomando la mirada dominante y los tropos de descubrimiento, Meiselas insiste: “Uno *no siempre sabe* adónde va ni a lo que pueda llevar. *Se descubre*, no se planifica. *Nunca fui a Centroamérica buscando un guerrilla*, ni un oficial militar, ni un esto o lo otro para yuxtaponer.”²³ Así se clama ignorancia para enfatizar al genio y la autonomía de su intervención. Al presentarlo de esta forma, la historia centroamericana pareciera incidental a su obra, aunque sería más preciso decir que son las imágenes de esas revoluciones las que ubicaron en el mapa artístico a Meiselas. Entre las (metas)narrativas que se han generado en torno a sus imágenes, es necesario recordar cierto oportunismo por parte de la artista, quien ha sabido utilizar las plataformas postmodernas de (des)articulación, así como mantener el pulso en la política de los espacios representados para mantener vigencia y capitalizar(se) de la coyuntura histórica que representan.

El caso de Margaret Randall destaca su producción prolífica, pero es el que menos se encuadra en esta constelación de narrativas de viajes porque, a diferencia de Didion y Meiselas, a ella no se le puede considerar una viajera política. Como resultado de su compromiso con los procesos de lucha, ha sido activista, viviendo más de veinte años en Latinoamérica, cuatro de ellos en Nicaragua, donde forjó plataformas importantes de enunciación para algunas mujeres que participaron en los distintos procesos de la Revolución Sandinista.²⁴ Asimismo,

²¹ En referencia a la puesta en escena de las imágenes en el proyecto “Reframing History”. Perkowska, “De la historia (narración) a la memoria (fragmento)”, págs. 17–18.

²² Light, “Susan Meiselas”, pág. 103. Énfasis y traducción de la autora.

²³ Light, “Susan Meiselas”, pág. 103. Énfasis y traducción de la autora.

²⁴ Por su participación en los discursos antiimperialista de la época y por haber vivido tanto tiempo en Nicaragua, Randall tuvo serios problemas con las autoridades migratorias

además de ser sujeto de entrevistas en los periódicos locales, participó en los procesos culturales/intelectuales de la Revolución como colaboradora en las revistas culturales de la época y editora de un gran número de textos testimoniales.²⁵

Teniendo en cuenta su gran aporte a los procesos de memoria de la Revolución, es preciso reconocer que estas narrativas siguen también la lógica de las miradas imperiales/dominantes en cuanto a su insistencia en representar una *feminotopía*.²⁶ Ya no se trata de los escritos decimonónicos de mujeres que exponen en sus textos espacios idealizados de autonomía, empoderamiento y placer femenino. En el caso de Randall, casi como una fotógrafa, se trata de encuadrar, organizar y (re)presentar la narrativas femeninas de sujetos locales que se ajustan a la visión feminista a la que se adscribe la intermediaria. También como la *exploratrix*²⁷ social, Randall combina lo político y lo personal en busca de una autorealización social de solidaridad. Podría decirse que la presentación del material, tanto visual como textual, proyecta ciertos marcos de organización social que no corresponden necesariamente con la realidad operante, sino más bien concuerdan con las categorías ideológicas preconcebidas de estas viajeras.

Además del ventrilocuismo que ejecuta Randall,²⁸ la omisión de la presidencia de Violeta Chamorro en la contextualización de sus narrativas apunta a lo dicho. Por ejemplo, menciona las presidencias de Daniel Ortega, Arnoldo Alemán y Enrique Bolaños, pero se refiere a la coalición de centro-derecha, sin

estadounidenses y estuvo en litigio durante cinco años. Margaret Randall, "Threatened with Deportation", en *Latin American Perspectives* 14: 4 (1987), págs. 465–480.

²⁵ Ya he mencionado algunas de sus producciones; sin embargo, quiero insistir en la producción bilingüe que efectúa Randall, intro(tra)duciendo el feminismo nicaragüense en los discursos de solidaridad estadounidenses. Randall también teoriza sobre la práctica testimonial en "¿Qué es y cómo se hace un testimonio?", en *Revista Crítica Literaria Latinoamericana* 18: 36, La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa (1992), págs. 23–47.

²⁶ Pratt, *Imperial Eyes*, pág. 163. Además de entrevistar a muchas mujeres, tanto figuras históricas y literarias como subjetividades subalternas, Randall enfatiza el papel del cristianismo en algunas de sus colaboraciones como, por ejemplo, en *Cristianos en la revolución*.

²⁷ Pratt, *Imperial Eyes*, pág. 165. Esto se observa en algunas preguntas y contextualización de sus entrevistas en las que se refiere a su propia experiencia como víctima de la violencia sexual en relación con la situación de las mujeres que entrevista.

²⁸ Su libro, *Our Voices, Our Lives: Stories of Women from Latin America and the Caribbean*, ilustra claramente este punto.

nombrar a la dignataria Chamorro.²⁹ Esta exclusión encaja con lo que pretende resaltar en su narrativa: “quizás por su historia particular de revolución, Nicaragua es el lugar donde más fuertemente se ha consolidado el movimiento feminista”.³⁰ Evidentemente, lo que Chamorro representa contradice esta proyección que se pretende hacer del feminismo y del papel de la mujer en la historia y en su narrativa. Por lo tanto, su función histórica se elimina, precisamente por ser mujer. Así vemos cómo se borra lo que no se amolda a los discursos de memoria que Randall pretende forjar, evadiendo las contradicciones de lo que representa verdaderamente la categoría de mujer, dejándonos con una proyección distorsionada por su homogeneidad.

Frente a esta tesitura, queda por verse cómo estas memorias ópticas y textuales transeúntes de viajeras estadounidenses por el istmo repercuten de alguna manera en la producción artística de mujeres centroamericanas; bien sea a través de su obra poética, novelística, cinematográfica o de su relación con su contexto histórico.

²⁹ Randall, *Our Voices, Our Lives*, pág. 77. Se menciona directamente a Chamorro sólo para señalar su falta de solidaridad con las leyes de protección a los homosexuales, pero fuera del contexto de la cuestión de género (pág. 205).

³⁰ Randall, *Our Voices, Our Lives*, pág. 25. En contraste con esta aserción, cabe tener en cuenta los índices de violencia intrafamiliar y sexual contra las mujeres en Nicaragua, los cuales superan cincuenta y siete veces los parámetros establecidos por la Organización Mundial de la Salud para ser considerada una epidemia (<http://www.elnuevodiario.com.ni/nacionales/246014>).