

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA EN EL SALVADOR

CONS TELLAR

**Redes, cruces e interconexiones de mujeres en
la cultura visual de Centroamérica: 1921-2021**

Elena Salamanca



Elena SALAMANCA (San Salvador, 1982). Historiadora, poeta, escritora de ficción y curadora de arte salvadoreña radicada en la Ciudad de México. Autora de varios libros multidisciplinarios de poesía, ficción y trabajos históricos académicos, es candidata al doctorado en Historia por el Colegio de México.

En el campo académico, ha recibido en dos ocasiones, en 2023 y 2015, la beca de investigación LLILAS Benson, del Instituto Teresa Lozano Long de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Texas en Austin. Ha colaborado como conferencista invitada en la California State University (Northridge, Estados Unidos, 2024), así como conferencista magistral en la Universidad Tecnológica de El Salvador (2021 y 2023) y el Museo Nacional de Antropología de El Salvador (2018), entre otros espacios. En la actualidad, forma parte del consejo editorial de la revista *Difracciones*, de la Universidad Rafael Landívar de Guatemala.

Como poeta y escritora, sus últimos libros [*INCOGNITA FLORA CUSCATLANICA*] (Premio Nacional de Poesía de El Salvador, 2021) y *Kneeling before corn. Recuperating More-than-Human Intimacies on the Salvadoran Milpa* (The University of Arizona Press, 2024, en coautoría de Mike Anastario y Elizabeth Hakwins) exploran la relación entre intimidades más que humanas, duelo, historia y memoria ambiental.

Tres de sus obras poéticas —*Tal vez monstruos/Monsters Maybe* (2022), *Landsmoder* (2022) y *La familia o el olvido/Family or Oblivion* (2017)— han sido publicadas en ediciones bilingües. Ha recibido el Premio Nacional de Poesía en El Salvador en los años 2021, 2022 y 2023, lo que le ha permitido obtener el reconocimiento de Gran Maestre de Poesía.

Además, es creadora, autora, investigadora y co-coordinadora de la colección de literatura infantil *Siempre vivas: Mujeres Extraordinarias en la Historia de El Salvador* (2020-2022). En 2009 recibió la beca de escritura Residencias Artísticas para creadores de Hispanoamérica FONCA-AECID, mientras que, en 2024, fue seleccionada como escritora invitada en la Residencia de Otoño del International Writing Program de la Universidad de Iowa en Estados Unidos.

Sus libros han sido publicados en Estados Unidos, México, Guatemala y El Salvador y su obra ha sido traducida al inglés, italiano, francés, portugués y sueco.

Desde 2009, combina literatura, *performance*, memoria y política en el espacio público y aboga activamente por los derechos de las mujeres y las niñas en Centroamérica. En 2012, fue cofundadora de la Fiesta Ecléctica de las Artes (FEA).

Ha investigado y curado exposiciones de arte histórico y feminista, comisionadas por el Centro Cultural de España en El Salvador: «Cons-telar. Coordenadas, cruces e interconexiones de mujeres en la cultura visual de Centroamérica: 1931-2021» en 2023 y, dos años antes, «Urdir la trama rota. Tejiendo un siglo de mujeres en la cultura visual de El Salvador: 1921-2021». En esa misma línea, ha desarrollado el proyecto de humanidades digitales «Consteladas.com: Constelaciones de mujeres en la cultura visual de Centroamérica y México: 1921-2021».

CONS TELAR



**Redes, cruces e interconexiones
de mujeres en la cultura visual
de Centroamérica: 1921-2021**

Elena Salamanca

CONS TELAR



**Redes, cruces e interconexiones
de mujeres en la cultura visual
de Centroamérica: 1921-2021**

Elena Salamanca



2024

Centro Cultural de España en El Salvador
San Salvador

ELENA SALAMANCA

CRÉ DITI TOS



Derechos de edición

© de la edición: AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo).

© de los textos y fotografías: sus autores y autoras.

La publicación

Editorial: AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo). Un proyecto del Centro Cultural de España en El Salvador.

Coodinación editorial: Mónica Mejía Meza

Conceptualización y diseño: Contracorriente Editores

Revisión editorial: Teresa Domingo

Fotografías: René Figueroa

Imprenta: Imprinsa S.A. de C.V.

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de esta publicación no refleja necesariamente la postura de la AECID.

NIPO en línea: 109-24-053-1

NIPO impreso: 109-24-052-6

Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración General del Estado

<https://cpage.mpr.gob.es>

Biblioteca Digital de la AECID-BIDA:

<http://bibliotecadigital.aecid.es>

Edición no venal

 Obra editada bajo licencia Creative Commons.

 **Atribución:** Usted debe darle crédito a esta obra de manera adecuada, proporcionando un enlace a la licencia e indicando si se han realizado cambios. Puede hacerla en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que se sugiera que usted o su uso tienen el apoyo del licenciente.

 **No comercial.** Usted no puede hacer uso del material con fines comerciales.

 **Compartir igual.** Si usted mezcla, transforma o crea nuevo material a partir de esta obra, usted podrá distribuir su contribución siempre que utilice la misma licencia que la obra original.

De las obras de arte: Copyright de las artistas.



Centro Cultural de España en El Salvador

Calle La Reforma, 166. Colonia San Benito. San Salvador.

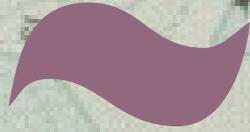
Teléfono: +503 2233 7300

Correo electrónico: info.ccesv@aecid.es

Dirección web: www.ccesv.org

ELENA SALAMANCA

CONTENIDO



NIDO

09 Agradecimientos

11 Presentación

13 Introducción: **El cielo a contrapelo**

¿Por qué constelar mujeres en la cultura visual en un espacio transnacional?

23 **Urdir la trama rota. Tejiendo un siglo de mujeres en la cultura visual de El Salvador: 1921-2021**

Aquí empieza el hilo: Autoría y ciudadanía de las mujeres

Curar una exposición, urdir una trama rota

Una propuesta temporal: Diacronías propias

Preocupaciones éticas, expresiones estéticas

Lastenia Araujo Serpas: Una búsqueda biográfica

103 **Cons-telar. Coordenadas, cruces e interconexiones de mujeres en la cultura visual de Centroamérica. Otras miradas sobre lo nacional: 1931-2021**

143 **Un tiempo propio. Coordenadas temporales para una historia transnacional y en clave de género de la cultura visual en El Salvador**

146 **Coda. Orígenes de los textos**

147 **Referencias**

ELENA SALAMANCA



AGRA DECI MIENTOS



A las artistas, sus hijas, familiares y coleccionistas que conservan su legado y memorias

A mi madre y mi hermana

En memoria de mi gato Bombito (México 2013-El Salvador 2021), mi compañero fiel durante muchos años académicos y viajes. Estuvo conmigo en la investigación, lecturas y curadurías de «Urdir la trama rota»; murió días después de la inauguración de la exposición.

En memoria de Lastenia Araujo Serpas (El Salvador 1902-Costa Rica 2002) y de todas las artistas que aún no encontramos, pero buscaremos.

ELENA SALAMANCA

PRE SEN, TACIÓN



Si abrimos los libros de historia al azar, nos encontramos, casi con seguridad, con una acumulación de sucesos protagonizados por hombres cuya secuencia conforma, además, el relato de la sociedad que conocemos. En cambio, cuanto tomamos en consideración que los procesos sociales son más complejos y diversos, observamos que de esos relatos consolidados se han excluido necesariamente otras improntas, vivencias y protagonistas.

Nada de esto constituye una novedad, como tampoco lo es ver que en las antologías de las artes parece que solo los varones tienen el don y la capacidad de plasmar sus inquietudes en un lienzo.

Por eso, investigar y difundir constituyen uno de los compromisos ineludibles que desde la Cooperación Española se afrontan desde hace décadas con un enfoque —en este caso de género— que permea de forma transversal todos nuestros programas y proyectos. Ahí se incluyen los vinculados con procesos creativos: el derecho a participar libremente en la vida cultural o a disfrutar de las artes debe ser una realidad e, igualmente, los relatos que recojan el ejercicio de ese derecho deben responder a la misma pluralidad, la misma diversidad o incluso la misma complejidad de sus protagonistas.

Precisamente por esa razón no nos dejan indiferentes las investigaciones y las curadurías de Elena Salamanca, historiadora y escritora salvadoreña, que nos aportan otras miradas en relación con las mujeres dentro de la historia de la cultura visual en El Salvador y Centroamérica.

Su prolongada y exhaustiva labor de investigación ha cosechado diferentes logros clave y algunos de ellos han estado estrechamente

ligados al Centro Cultural de España, como la recordada muestra «Urdir la trama rota. Tejiendo un siglo de mujeres en la cultura visual de El Salvador: 1921-2021», organizada con una —todavía— acechante pandemia, pero también la exposición más reciente de «Cons-telar. Coordenadas, cruces e interconexiones de mujeres en la cultura visual de Centroamérica: 1931-2021».

Ambas muestras, acuerpadas por los contenidos y la escuela de nuestro programa Generos.as, han contado siempre con la curaduría de la propia Elena Salamanca y con la imprescindible producción de Mónica Mejía. Íntimamente relacionadas entre sí, estas curadorías hicieron accesible una cuidada selección de obras, expresiones de arte e hitos artísticos protagonizados por mujeres: todas ellas eran conocidas, sin duda apreciadas por su esfuerzo y trabajo, y, sin embargo, en pocas ocasiones formaban parte del relato consolidado.

La perseverancia y la entrega de Elena Salamanca han conformado un recorrido a través de las décadas para disfrutar, para dejarse interpelar... y también para ampliar conocimientos.

Aprovecho para agradecer cariñosamente a artistas, coleccionistas y familiares la custodia celosa de estas obras y el generoso préstamo para poder experimentarlas en las exposiciones colectivas precedentes o para reproducirlas en esta publicación. En numerosos casos, ha sido el tesón personal puesto en cuidar de estas obras lo que ha permitido su conservación y que podamos disfrutar de ellas.

Álvaro Ortega Santos
Director

ELENA SALAMANCA



INTRO DUCCIÓN



EL CIELO A CONTRAPELO!

¿Por qué constelar mujeres en la cultura visual en un espacio transnacional?

De la estrella solitaria a la constelación

Consteladas.com es un proyecto de humanidades digitales que explora y estudia los intercambios, las interconexiones, las colaboraciones y las coordenadas compartidas por mujeres activas en la cultura visual de Centroamérica y México, de 1921 a 2021.

Este siglo, que tiene cronologías propias e independientes de las historiografías del arte tradicionales, presenta un nodo prioritario y unificador: la lucha por ser ciudadanas coincide con la lucha por ser autoras, ya sea como artistas, escritoras, músicas, investigadoras o intelectuales. Mujeres con nombre propio, mujeres con ideas propias.

Desde las orillas, los márgenes y las fronteras, bajo coordenadas espaciales, temporales y políticas específicas, propongo la escritura de una historia del arte cruzada por el género, el

tejido de redes y la transnación. Por eso, sigo las huellas, los itinerarios y las ideas viajantes de estas mujeres.

¿Cómo podríamos hacer (pensar, investigar, escribir, registrar) historia desde otro lugar? Desde otro camino, que es de hecho *otro método*. Un más allá en el camino ya trazado por una historiografía tradicional que tiene un sentido único, aparentemente ineludible.

Para usar una técnica del arte, propongo un *collage* epistémico, que permita superponer y proponer distintas metodologías y recursos con el fin de encontrar a las mujeres en su espacio, en ese cielo androcéntrico y nacionalista que las ha colocado lejos y bajo la oscuridad durante siglos.

Collage con los recursos del archivo con minúscula. No el archivo clasificado. El desperdigado. El fragmentario. El retazo, diría Walter Benjamin, de ese archivo diseminado: partidas de nacimiento, notas de sociales, fotografías sin información, objetos, notas al pie de página. Borraduras. Olvidos. Incluso, y por supuesto, dolos. *Collage* de encaje, alfiler y lápiz labial, como Rosa Mena Valenzuela; *collage* de negativos y placas superpuestas, como Muriel Hasbun; *collage* de ramas, arcilla y hierros retorcidos,

-
1. Esta reflexión sobre los caminos para abordar, pensar, transitar la historia de las mujeres centroamericanas en la una otra historia social del arte nació al juntar, con una especie de bisagra, dos metodologías marxistas: una de la historia y otra de la astronomía. La primera, propuesta por el filósofo alemán Walter Benjamin en sus «Tesis sobre el concepto de historia», es la historia a contrapelo. La segunda se basa en los dibujos de los estudios de la Vía Láctea del astrónomo neerlandés Anton Pannekoek.

como Verónica Vides. Si bien los métodos de las mujeres artistas no son los procesos convencionales y herméticamente cerrados (para hablar con ironía en un lenguaje de lo doméstico), compartimento estanco —para usar un lugar común del lenguaje de la historiografía— en la instrucción tradicional del arte, tampoco deben ser los recursos e instrumentos que tomar para llegar a ellas, pensar con ellas y escribir sobre ellas.

Constelar como operación permite reagrupar estrellas que parecían dispersas en una cartografía en blanco y negro y que más bien sostenían interconexiones con otras que, a su vez, se sentían lejanas o insospechadas bajo la oscuridad prevalente de la historia androcéntrica del arte.

¿Por qué constelar, por qué formar constelaciones?

En la posibilidad de reverso de la historia², como una mirada invertida de la representación tradicional del cielo, la oscuridad pasa a ser luz³. Y en este contracielo, podemos

encontrar otros cuerpos celestes, otras agrupaciones, constelaciones nuevas. En ello está la posibilidad. Una posibilidad metodológica: pensar en los reversos y su potencial para revertir las narrativas de la historia y situar a las mujeres, por primera vez, en el centro, y no en lo orbitante, el margen, el extrarradio.

Este proyecto de perspectiva regional demuestra que el mítico aislamiento de las mujeres en la cultura se convierte, a contraluz, en ese revés de la historia, en un intrincado entramado de relaciones de colaboración, laborales, institucionales e incluso familiares. Y que este entramado no es aislado, nacional ni nacionalista, sino que extiende puentes por Centroamérica, México, Estados Unidos y Europa.

Artistas antes que ciudadanas. Dispersas en la globalidad. Las mujeres, desde finales del siglo XVIII, en el siglo XIX y en el siglo XX, pintaron, dibujaron, esculpieron, tallaron y construyeron lugares seguros para el arte cuando el mundo estaba cayendo. Porque el mundo siempre ha estado cayendo.

-
2. Walter Benjamin, «Tesis sobre el concepto de historia», en *Iluminaciones* (Madrid: Taurus, 2018).
 3. Esta imagen del cielo está inspirada en los mapas inversos de la Vía Láctea publicados en 1920 por Anton Pannekoek. Tai Chaokang, estudioso de la metodología de este astrónomo, describe cómo trabajó Pannekoek: «utilizó tanto observaciones visuales como métodos fotográficos para determinar la distribución de la luz galáctica, que luego representó utilizando muchas técnicas diferentes, incluidos dibujos naturalistas, descripciones verbales, diagramas isofóticos y tablas numéricas» («The Milky Way as Optical Phenomenon: Perception and Photography in the Drawings of Anton Pannekoek», en *Anton Pannekoek: Ways of Viewing Science and Society*, ed. Chaokang Tai, Bart van der Steen y Jeroen van Dongen [Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019], 220).

Esta etapa del proyecto, un sitio de humanidades digitales apoyado por la Unión Europea, se basa en una investigación de fuentes, primarias y secundarias, bibliográficas y hemerográficas, así como de memoria oral y escrita. Esas fuentes me han permitido identificar y registrar a las mujeres activas en la cultura visual de un siglo. No solo artistas, también galeristas, gestoras culturales, fundadoras de museos y maestras de pintura.

Los hallazgos se presentan por medio del análisis de redes en constelaciones que pueden ser exploradas y develar temas de investigación, nuevas agentes y nuevas perspectivas, para articular una historia social de la cultura visual en clave de género y transnacional.

Los resultados

I. Estrellas fugaces consteladas

Abrir el campo a la cultura visual. Entre las categorías de artista, gestora, galerista, maestra de pintura y fundadora de museos, he logrado registrar hasta ahora un centenar de mujeres activas en este campo desde la primera década del siglo XX.

En un siglo, las mujeres fueron artistas, gestoras, coleccionistas, curadoras, escritoras, articulistas, editoras, maestras y mecenazas. Y muchas de ellas cruzaron estos campos de producción en sus trayectorias.

Dentro de las coordenadas temporales, como registro más antiguo hasta el momento —esto no quiere decir que sea definitivamente el primero— emerge Luz de Salgado en Santa Ana, a inicios de 1900. Luz de Salgado, pintora y maestra de pintura santaneca, participó, en la primera década del siglo XX, en la creación de los frescos del Teatro Nacional de Santa Ana, como asistente del italiano Luigi Arcangeli. Su nombre no aparece en las pinturas ni en las crónicas sobre este teatro. Los registros más jóvenes pertenecen a las artistas nacidas en la posguerra, entre ellas Lucy Tomasino, en El Salvador, y Kiara Aileen Machado, en Los Ángeles (Estados Unidos).

La metáfora de la estrella solitaria o la estrella fugaz se ha empleado con frecuencia para describir las carreras de ciertas mujeres, ya sea en la ciencia o el arte. Sin embargo, para mí es el detonante de un repertorio metodológico: la articulación de redes, muy utilizada en la historia intelectual y política, forma en sí misma un contorno parecido al de una constelación. Además, la figura de la constelación ha resurgido como método en diversas disciplinas, como un préstamo sugerente de la astronomía por su capacidad de interconexión, vínculo, dibujo y hasta elasticidad.

2. Tiempo propio

En este punto, elaboré tres líneas de tiempo para situar las trayectorias de las mujeres y, así, dilucidar que es posible establecer coordenadas e hitos para un tiempo propio. No

se trata de articular un relato subalterno al de la historia del arte nacionalista y patriarcal, sino de identificar los procesos históricos, las dinámicas, las acciones y los intercambios de las mujeres.

3. Mitos desmontados

Como primer mito desmontado aparece el del aislamiento. He logrado identificar diversos tipos de redes en el campo cultural.

El segundo mito apunta al de las pocas mujeres dedicadas a la cultura visual y al arte en la historia nacional. Hasta ahora, he registrado un centenar.

El tercero responde a que casi no hay mujeres en las historias escritas hasta ahora porque, al revisar diversas fuentes, se devela su invisibilización sistemática en las escrituras y perspectivas de historias oficiales. Una invisibilización que ha subsumido a las mujeres en las categorías de musas, discípulas, esposas, hijas y emigradas.

4. Formación

La formación de las artistas revela especialmente las intersecciones con los derechos civiles. La lucha de las mujeres por el acceso a la educación y la ciudadanía. Además, también atraviesa una perspectiva que he estudiado con anterioridad: la relación entre ciudadanía y autoría, la libertad del ser de las mujeres.

Recordemos que las mujeres centroamericanas ganaron y perdieron la ciudadanía en 1921 y que las salvadoreñas no la alcanzaron hasta la Constitución de 1950. Sobre la breve ciudadanía de la Constituyente de 1939, me he extendido en otros documentos.

En cuanto a la educación, en el siglo XVIII, el XIX e incluso en el XX, la pintura fue aprendida a modo de oficio medieval, en la transmisión de maestro o maestra a discípula o alumna.

Con la fundación de la Escuela de Artes Aplicadas de Carlos Alberto Imery al inicio del siglo XX (posteriormente llamada Bellas Artes), con Miguel Ortiz Villacorta en las décadas de 1910 y 1930, y en la década de 1930 con Valero Lecha, aumentó la cantidad de mujeres inscritas a clases de pintura. Y lo que aun resulta mejor, tal como nos dicen los registros, expusieron sus trabajos en las exhibiciones de finales de curso como resultado de las clases. En este sentido, una de las principales constelaciones que se dibuja es la de la formación.

Después de la reforma educativa de Walter Beneke, de 1968 a 1969, la formación del arte pasó por la creación del Bachillerato en Artes y el Centro Nacional de las Artes, ambas instituciones fundadas por una mujer: Magda Aguilar. Aguilar constituye uno de esos ejemplos de invisibilización total en la historia: no aparece mencionada en las pocas bibliografías existentes sobre educación y políticas culturales.

A medida que avanza el siglo se identifican otros espacios de formación: la Universidad de El Salvador, la Universidad José Matías Delgado y la Universidad Don Bosco. La primera con licenciatura en artes; las segundas con licenciaturas en diseño. También resulta importante mencionar que, a partir de 1950, ingresaron las primeras mujeres a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de El Salvador; durante los años cuarenta y cincuenta esta facultad se constituyó como el primer espacio en el que varios hombres se plantearon debates estéticos que les llevaron a estudiar pintura en el extranjero. Desde 1940, las mujeres también emigraron para formarse en diversos espacios en Estados Unidos, México y Europa.

Dentro de la formación, se articula otra constelación: la de las mujeres formadoras. Entre las maestras de pintura destacaron Luz Salgado, Rosa Mena Valenzuela, Conchita Kuny Mena, Astrid Suárez, Ana María de Solís, Nicole Schwartz y Elisa Archer, entre otras.

5. Creación de espacios seguros y redes de colaboración

Es una mujer quien funda uno de los primeros centros culturales centroamericanos y lo hace en la diáspora. Se trata de la Casa de la Cultura Centroamericana de Clementina Suárez, en México en 1931.

En las décadas de 1930 y 1940, se registran en El Salvador exposiciones organizadas por mujeres, de manera formal

o informal, como las de la asociación Amigos del Arte o la improvisada exposición de Maya, Olga y Aída Salarrué Lardé en el hemicycle del Parque Cuscatlán. A finales de 1950, dentro de un proyecto del padre de estas pintoras, el artista y escritor Salarrué, se diseñó un plan para que la Sala Nacional de Exposiciones llegara a funcionar como museo nacional de arte. La Sala, sin embargo, jamás se convirtió en museo.

La fundación del primer museo de arte de El Salvador le corresponde a una mujer: se trata del Museo Forma de Julia Díaz, en 1985. Antes, el Forma fue galería y mucho antes, estudio. A este se suman diversos museos como el de Arte Popular, creado por Madeleine Imberton, y el Museo de Arte de El Salvador (MARTE), impulsado por Marta Papini de Regalado y otras mujeres activas en el coleccionismo y la gestión cultural.

Las mujeres galeristas y gestoras culturales, de 1950 a 2000, sostuvieron un sistema del arte mediante la apertura de galerías, centros culturales, espacios de intercambios intelectuales, creación y compraventa.

Además del Museo Forma, funcionaron otros lugares establecidos y dirigidos por mujeres: El Rancho del Artista, de Clementina Suárez; la Galería 123, de María Celia de Cohen; la Galería El Laberinto, de Janine Janowski; la Galería Espacio, de Rhina Avilés; la Galería Imagineros, de Collette Jacquinet; Vilanova Fine Art, de Olga Miranda; y La Luna Casa y

Arte, fundada por Beatriz Alcaine, Carmen Elena Trigueros, Camila Sol, Carmen Benítez, Gracia Rusconi y Óscar Soles, entre otras.

Durante las primeras décadas del siglo XXI, la Sala Nacional de Exposiciones estuvo dirigida por mujeres: la poeta y abogada María Cristina Orantes, la pintora Mayra Barraza, la artista visual Katya Romero y la académica Astrid Bahamond.

Así que la siguiente constelación está formada por galeristas y gestoras.

6. Otras miradas sobre lo nacional: Estar dentro y fuera de la nación

Numerosas mujeres han sido excluidas tanto de las historiografías como de la comunidad política. Su condición de emigradas las ha exiliado doblemente, pero la configuración de constelaciones revierte esa expulsión y las identifica dispersas en la globalidad, desde Europa hasta la Patagonia.

Aquí es cuando, como también ocurre en las líneas del tiempo, se estira la nacionalidad y la nación pierde las coordenadas geográficas, que devienen en geopolíticas.

Muchas mujeres artistas, galeristas y gestoras han protagonizado procesos violentos en el siglo XX, como migraciones, diásporas, exilios y guerras. Aparecen ahí desde las dictaduras centroamericanas y la Segunda Guerra Mundial hasta

la guerra civil salvadoreña, pasando por los fragmentarios y dolorosos procesos de paz.

Antes de terminar el recorrido por los hallazgos de mi investigación, hay otras redes que falta explorar en la siguiente y ojalá próxima etapa: se trata de las constelaciones textuales, vinculadas al cruce entre el trabajo editorial y visual. En esta constelación podríamos ubicar a Clementina Suárez con su revista *Mujer*, en 1931; a Lastenia Araujo en *Repertorio Americano*, de Joaquín García Monge, en las décadas de 1930 y 1940; o a Licry Bicard en la primera época de la *Revista Ars*, dirigida por Ricardo Lindo, por mencionar algunos casos.

También en el espacio centroamericano encontramos relaciones entre artistas y sufragistas o activistas feministas, ya sea mediante genealogías contemporáneas o pasadas. Por ejemplo, los vínculos familiares de la pintora hondureña Teresa Fortín (1885-1982) con la feminista salvadoreña Victoria Magaña de Fortín (1865-1961), pues fueron cuñadas y ambas permanecieron activas en sus campos respectivos desde finales del siglo XIX, o la relación familiar de la artista Negra Álvarez con su ancestral, la sufragista y escritora María Álvarez Ángel de Guillén (1889-1980).

7. Cruces metodológicos

Para finalizar, quiero hablar del cruce de las metodologías que nos da como resultado un sitio de humanidades digitales. Después de la etapa de investigación, Rodrigo Puente, pro-

gramador y especialista en visualización de datos, se integró a la fase de materialización de los hallazgos para crear un sitio web de divulgación científica. De esta manera, tejimos dos metodologías de la historia con una de programación; la prosopografía y las líneas del tiempo con el análisis de grafos.

La prosopografía como instrumento de investigación social permite identificar las redes de agentes sociales (redes familiares, laborales, intelectuales, empresariales), en este caso mujeres artistas e intelectuales desarrolladas en el siglo XX y a inicios del XXI. Mediante la prosopografía se creó un modelo de biografía, conocido en el lenguaje de programación como *templey*, que funciona como la base de datos principal de cada artista.

Por su parte, las líneas del tiempo permiten contextualizar las trayectorias y las prosopografías (*templeys*) de las mujeres dentro de un contexto nacional, regional e internacional.

La investigación histórica también se ha reforzado visualmente con fuentes fotográficas de archivos familiares y privados de artistas e intelectuales. En este sentido, quiero agradecer a la artista Muriel Hasbun haber compartido su archivo fotográfico y los de la Galería El Laberinto y Laberinto Projects, ligados a los últimos 30 años del siglo XX. También aprecio la correspondencia con la bióloga Liana Babbar, nieta de la artista costarricense Emilia Prieto Tugores (1902-1986), al igual que la puerta abierta para poder

visitar en unos años el archivo de su abuela y, así, expandir la investigación regional.

Sobre las fuentes históricas y sus materialidades, quiero comentar que las construcciones de las constelaciones me obligaron a crear tantas estrategias como fueran posibles, basadas en genealogías, árboles familiares, fotografías, objetos personales, lugares, espacios, notas de sociales, notas al pie, escrituras al margen y omisiones.

Este proyecto es un resultado que se mueve entre lo tangible y lo intangible, con la esperanza de que, a medida que lo presentemos y divulguemos, la memoria active la posibilidad de revertir el silencio y la oscuridad en que las mujeres han permanecido por años, no solo en la historia del arte, sino también en las familias. Espero que, a partir de este trabajo, aparezcan descendientes de más *consteladas* y nos compartan sus memorias.

Antes de concluir la edición de este libro, entré en comunicación con la física italiana Maria Teresa Messidoro, quien tuvo un contacto de cooperación internacional con El Salvador durante la guerra civil (1980-1992) y cuyo apoyo al país sigue vigente. Ella me compartió un texto del Instituto Nacional de Astrofísica de Italia sobre las investigaciones más recientes relacionadas con la Vía Láctea, esa galaxia que me conectó con Pannekoek y la posibilidad de observar más allá de la oscuridad. A un siglo de los dibujos de Pannekoek,

la Vía Láctea se presenta aún para la ciencia y su tecnología como un espacio que debe seguir en exploración.

Ese persistir en la exploración me ha conectado conmovedoramente para pensar que tenemos que buscar, cada vez más, entre las sombras: las de la hegemonía, las de la guerra, las de la migración, las de los exilios y las diásporas, las de impunidad, las de la injusticia y las del olvido. Y este rastreo en la oscuridad es un deber humano, pero también una operación que podemos aplicar en la historia social del arte.

Por último, quiero compartir también las dos frases catalizadoras que me llevaron a construir el concepto de consteladas, más allá de los diagramas de redes. La primera proviene de mis estudios sobre el sufragismo en Centroamérica. En 1928, en un discurso en el Teatro Nacional de Santa Ana, la escritora Josefina Peñate y Hernández (1901-1932)

saludó a sus colegas sufragistas mostrando una cartografía de mujeres que, desde el cono Sur hasta México, estaban luchando por el derecho a la autoría de las mujeres en la literatura y por el derecho al sufragio. Entonces, las llamó «las pléyades»⁴.

La segunda reside en la estrofa de un poema de la escritora, sufragista, exiliada, diaspórica y gestora cultural hondureña Clementina Suárez (1902-1991):

*¡Qué lejana la soledad de mi Patria y mi sangre!
Hoy mi pequeñísimo cuerpo empuja las estrellas
y con mis versos saludo a las generaciones futuras*⁵.

Gracias por acompañarnos y por constelar con nosotras.

En San Salvador, Teatro Luis Poma, miércoles 21 de marzo de 2023.

-
4. Esta red, estas pléyades, forma parte de uno de mis proyectos de investigación, «Redes sufragistas y feministas entre Centroamérica y México, 1900-1947» (2023), gracias a la beca de estancias cortas de investigación del Instituto Teresa Lozano Long de Estudios Latinoamericanos (LLILAS) y la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas en Austin.
 5. Clementina Suárez, *Con mis versos saludo a las generaciones futuras*. Selección y notas de Rigoberto Paredes (Tegucigalpa: Ediciones Paradiso, 1988).

Este proyecto de perspectiva regional demuestra que el mítico aislamiento de mujeres en la cultura se convierte, a contraluz, en ese revés de la historia, en un intrincado entramado de relaciones de colaboración, laborales, institucionales e incluso familiares. Y que este entramado no es aislado, nacional ni nacionalista, sino que extiende puentes por Centroamérica, México, Estados Unidos y Europa.

ELENA SALAMANCA

URDIR LA TRAMA ROTA

⋮ TEJIENDO UN SIGLO DE MUJERES EN LA
CULTURA VISUAL DE EL SALVADOR: 1921-2021

Aquí empieza el hilo:
Autoría y ciudadanía de las
mujeres/pág.23

Curar una exposición, urdir
una trama rota/pág.28

Una propuesta temporal:
Diacronías propias/pág.44

Preocupaciones éticas,
expresiones estéticas/
pág.56

Lastenia Araujo Serpas: Una
búsqueda biográfica/pág.64

La historia de las mujeres se ha construido sobre el destino de heroínas sin parangón. Como si, en cada nueva generación, fuera necesario que las mujeres se construyeran en una memoria nueva, que volvieran a anudar el hilo eternamente roto.

Christiane Klapisch-Zuber⁶

Aquí empieza el hilo: Autoría y ciudadanía de las mujeres

Aquí empieza el hilo: cuando las mujeres no eran ciudadanas y exigían su derecho al voto. El hilo de la historia arranca con la búsqueda de la emancipación: mujeres, ciudadanas, autoras, intelectuales, artistas, sufragistas. Inicia con definir quiénes son las mujeres y quiénes quieren ser.

En junio de 1921, en Tegucigalpa, sufragistas hondureñas y un diputado salvadoreño argumentaron —él desde la Asamblea Constituyente, ellas desde la plaza pública— que las mujeres tenían derecho a la ciudadanía y al sufragio y que este debía ser un derecho reconocido en la nueva República Federal de Centroamérica. La lucha sufragista en la región tenía algunas décadas.

6. Christiane Klapisch-Zuber, dir., *La Edad Media. La historia de las mujeres*, serie coordinada por George Duby y Michelle Perrot (México: Santillana, 2005), 22.

«Ganaron las feministas»⁷ tituló la prensa hondureña el resultado de la reunión constituyente. Esas feministas y ese diputado cambiaron la historia de Centroamérica: la nueva República Federal reconoció en su Constitución que las mujeres podían ser ciudadanas y ejercer el sufragio. La República Federal y la ciudadanía de las mujeres de 1921 duraron apenas seis meses. Pero eso no evitó que algunas salvadoreñas ejercieran su derecho al sufragio en elecciones locales⁸. La lucha por la ciudadanía no decayó por el fracaso federal. Las mujeres continuaron asistiendo a mítines, gestando cultura política propia, y escribiendo y publicando en clave feminista⁹. En 1930, Prudencia Ayala (1885-1836) decidió enviar una solicitud de postulación para lanzar su candidatura a la presidencia de la República de El Salvador. Era un atrevimiento, una locura, que la prensa reseñó con la más alta misoginia, con el mayor desprecio hacia ella¹⁰.

Pero Prudencia no se amedrentó y ejecutó las estrategias más creativas para exigir sus derechos. Publicó su libro *Amores de loca*,

donde explicó: «Los ignorantes han llamado locos a los grandes sabios que han dado nombre y honra a su patria»¹¹. Fundó su propio periódico, *Redención femenina*, y presentó su programa de gobierno. En el espacio público usó un bastón como los grandes señores, hizo campaña política vistiendo una boina con el escudo nacional bordado, y propuso una nación unionista que respetara a las mujeres más excluidas dentro de la exclusión: las madres solteras, las hijas ilegítimas, las desamparadas.

Prudencia Ayala se convirtió en lo que ahora se conoce como feminista interseccional: atravesada por la clase y la etnia. Una mujer indígena, madre soltera, autodidacta, activista. En todos sus modos de ser fue, para su tiempo, una subalterna. Y en todos sus modos de ser fue también, para su tiempo, una revolucionaria.

La performatividad de Prudencia Ayala se tornaba transgresora y ponía en tensión la función patriarcal y su relación con el poder¹². El desafío del bastón, que ahora nos recordaría a una

7. Ismael Mejía Deras, *Policarpo Bonilla* (México: Imprenta Mundial, 1936), 440.

8. Héctor Lindo Fuentes, «Las salvadoreñas, las primeras latinoamericanas que votaron. 1921», *El Faro*, 26 de junio de 2020.

9. Elena Salamanca, «Cultura política femenina en Centroamérica, 1920-1945», en Seminario Internacional «Mujeres, cuerpo y territorio: Desafíos para la seguridad ciudadana y la erradicación de las violencias», San Salvador, El Salvador, 5 de noviembre de 2021.

10. Iván Saúl Hernández, «“Con muchos pájaros en la cabeza”. Prudencia Ayala, la mujer que cuestionó el sistema político salvadoreño en 1930», en *(Re)Imaginar Centroamérica en el siglo XXI. Literatura e itinerarios culturales*, ed. Maureen E. Shea, Uriel Quesada e Ignacio Sarmiento (San José, Uruk Editores, 2017).

11. Prudencia Ayala, *Inmortal. Amores de loca* (San Salvador: Imprenta Arévalo, 1925).

12. Elena Salamanca, «Tácticas militantes en Prudencia Ayala y las redes feministas entre México, Guatemala y El Salvador, 1920-1931», en «II Encuentro centroamericano de Escritura de Mujeres "Ojo de cuervo". Deshilar las escrituras de la nación», Instituto de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Costa Rica, 4-7 de octubre de 2021.

práctica artística disidente, ha sido recuperado por grupos feministas del siglo XXI, como una memoria de la representación y la acción política.

Aunque existe lo que llamo «la tentación del presente»¹³, es decir, la tentación de nombrarla con categorías actuales desde representaciones y prácticas contemporáneas, Prudencia Ayala no fue artista. Prudencia recurrió, en el lenguaje de la cultura política femenina de su tiempo, a las «tácticas militantes» articuladas por la sufragista inglesa Emmeline Pankhurst en la primera década del siglo XX¹⁴. Las sufragistas inglesas recurrieron a la acción directa, al desafío y a la transgresión. Ningún derecho femenino ha sido logrado con obediencia, sino con rebeldía. Las intervenciones directas de las sufragistas, vistas en un campo político global en tensión, resultaban precisamente extraordinarias y recurrían a la estética, al diseño gráfico, a la teatralidad y a la acción en el espacio público. Según una líder sufragista de la década de 1910, «... aquellas que están fuera de los derechos constitucionales no

están en condiciones de recurrir a medios ordinarios para ser admitidos en ellos; por lo tanto, deben inventar medios extraordinarios...»¹⁵.

Como Prudencia, las sufragistas recurrieron al humor, a la ironía y al sarcasmo para enunciar sus peticiones en una absurda y represora sociedad patriarcal¹⁶. Las artistas visuales han hecho lo mismo: han apelado a las herramientas de la precariedad (económica, política, social) para transformar la materia y exponer su posición en el mundo. Y esto es lo que quiero elaborar en esta pequeña introducción desencadenada por el retrato de Prudencia Ayala *¡Prudencia vive!*, pintado por Mayra Barraza, porque creo que es posible articular la relación entre ciudadanía y autoría de las mujeres a inicios del siglo XX.

Si la educación formal de las mujeres constituye un punto de partida para trazar su camino en las artes visuales, también la formación —ya fuera la educación universitaria, como en el

-
13. Elena Salamanca, «Escible. Crónica de una aventura unionista sufragista», en *Escible*, de Prudencia Ayala (San Salvador: Museo de la Palabra y la Imagen y Editorial Amate Vos, 2023), 61-82.
 14. Salamanca, «Tácticas militantes...».
 15. Laura E. Nym Mayhall, citada en Eleonora Ardanaz y Virginia Lazzari, «Transgresión, encierro y castigo. Voces de las protagonistas del movimiento sufragista radical británico a principios del siglo XX», *La Aljaba. Segunda Época: revista de estudios de la mujer*, vol. XXI (2017): 99-111.
 16. Krista Cowman, «“Doing Something Silly”: The Uses of Humour by the Women’s Social and Political Union, 1903-1914», *International Review of Social History*, vol. 52, n.º 515 (Diciembre 2007): 259-274.

caso de Antonia Navarro¹⁷, o el aprendizaje de oficios, como planteaba Victoria Magaña de Fortín¹⁸— era un aspecto definitivo para alcanzar la ciudadanía y la emancipación. Formación y ciudadanía tejen esos cabos rotos de la historia de las mujeres en la cultura visual.

Hasta ahora, algunos críticos de arte consideran que las mujeres no han creado obras históricas en la plástica nacional, aquellas que reflejan o ficcionan la épica de la fundación de la nación, como *Primera reforma agraria de El Salvador* de Pedro Ángel Espinoza, un óleo de 1935 sobre la repartición de tierras en Zapotitán, o *El ocaso de un sol* de Luis Vergara Ahumada, un cuadro del periodo 1957-1959 sobre la estampa hagiográfica de la muerte del general independentista Manuel José Arce. Son pinturas que hablan de la nación y sus mitos, pero temen introducir la pregunta, la duda sobre la nación misma. Esta misma discusión se extiende respecto al concepto de las mujeres en el arte como maestras, como muy bien han explorado Griselda Pollock y Rozsika Parker¹⁹.

Las mujeres en la historia encarnan esa pregunta incómoda. En este caso, para la religión cívica nacional salvadoreña. Y resultan incómodas porque la nación les exige más de lo que ha querido darles.

¡Prudencia vive!

Autora: Mayra Barraza ▶

Año: s. f.

Técnica: Tinta sobre papel

Medidas: 91 × 72 cm

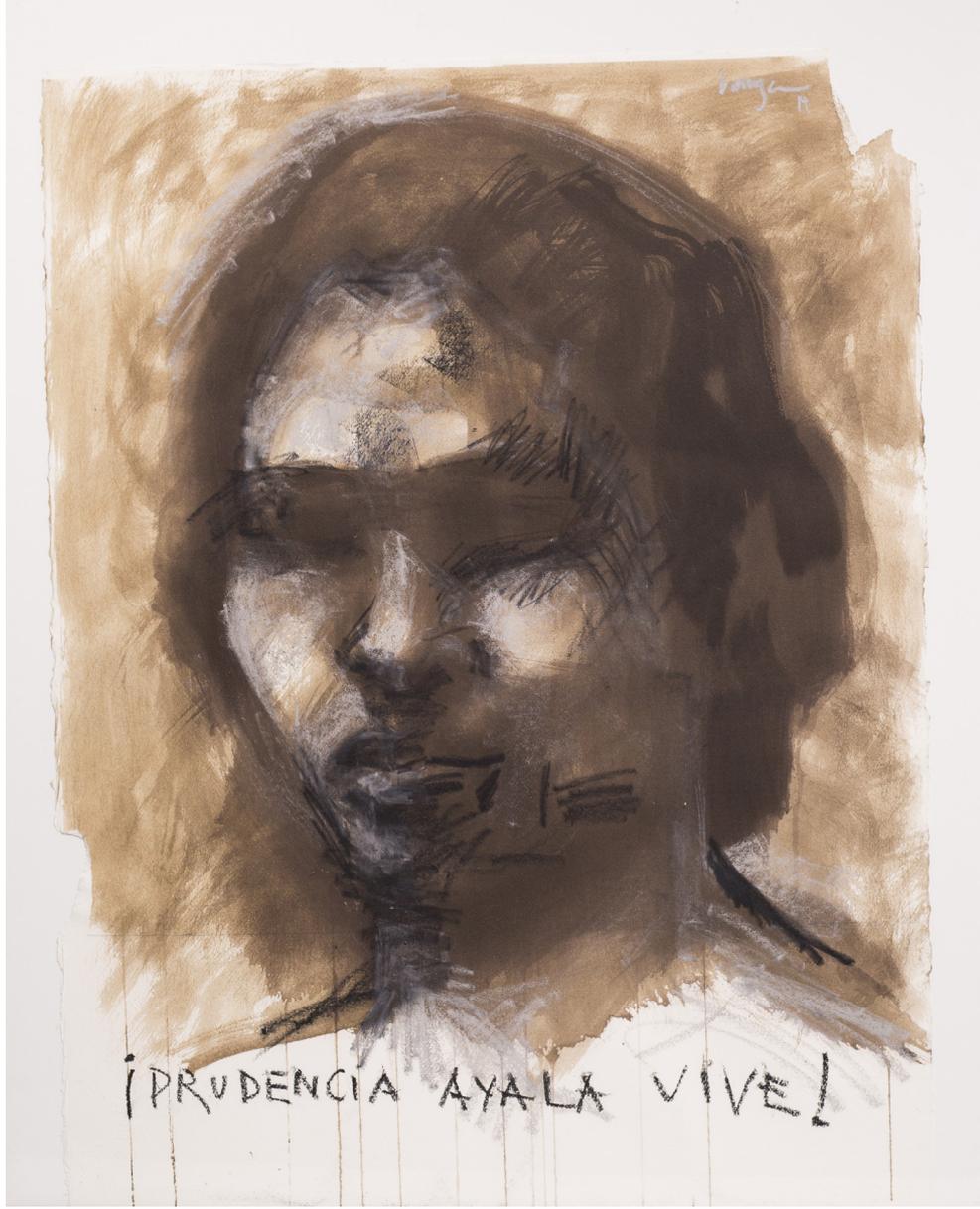
Colección: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI)

Como en tantas otras obras expuestas aquí, la agencia política ha conducido a las artistas a romper con el relato oficial desde las herramientas y espacios que la nación les ha ofrecido, es decir, desde los márgenes. En la *performance Lavandera*, Carmen Elena Trigueros reinterpreta el símbolo patrio, la bandera nacional, vaciado de significado por los usos políticos que se le han dado durante un siglo, y lo llena de significado, del *arte épico*, desde abajo: una mujer que lava una enorme bandera nacional en el espacio público. Otras artistas han elegido a las mujeres que las representan en la historia: Eva, la primera mujer según el Génesis; Rufina Amaya, sobreviviente de la masacre de El Mozote en 1981; o Katya Miranda, niña de nueve años, asesinada y abusada por los hombres de su familia en 1999, cuyo crimen sigue impune.

17. Olga Vázquez Monzón, *Mujeres en público: el debate sobre la educación femenina entre 1871 y 1889* (San Salvador: UCA Editores, 2014).

18. Victoria Magaña de Fortín, «Misión de la mujer» (1910). Republicado en *La Zebra*, 1 de octubre de 2017.

19. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Maestras Antiguas. Mujeres, Arte e Ideología* (España: Akal, 2021).



Por lo mismo, se hace necesario apuntar que, cuando nos pregunten qué es la épica, la respuesta no hablará del orden y la tradición. Porque tanto el orden como la tradición resultan violentos y hegemónicos. La épica nueva será, debe ser, la ruptura.

Para esta exposición, la relación de las mujeres con el arte empieza con lo político. Porque solo reconocidas como ciudadanas podrían ser reconocidas como autoras. Lo que se gestiona en ambas categorías es el derecho a la identidad, el derecho a ser.

Curar una exposición, urdir una trama rota

Numerosas mujeres artistas carecen de archivos propios, no aparecen ni están registradas en archivos nacionales. A veces, tampoco, en archivos ajenos. Para encontrarlas y estudiarlas, debemos llegar a los márgenes: los tachones, las notas al pie, las notas a la orilla, los anexos, las páginas de sociales, las fotografías (cuando las hay), las memorias, los olvidos, las omisiones.

En ese intento, he propuesto desde hace un par de años comprender los márgenes como espacios con posibilidad. No como límite o exclusión, sino como un lugar que hace posible la interpretación de un mundo, la comprensión de una época,

otras aproximaciones a fuentes, otros caminos. Los márgenes serán, entonces, caminos, para andar y desandar esas roturas y contrarroturas, esos espacios en blanco, esos huecos, esos cabos sueltos en la gran trama de la historia del arte.

Las citas de la historiadora Christiane Klapisch-Zuber, especialista en mujeres y familia en la Edad Media y la Edad Moderna, detonan y engarzan la idea de curar esa rotura.

Con el oficio de la que re-hace, se ha tomado curaduría de esta exposición como un trabajo delicado y quizá inacabado. En el ejercicio de tejer y destejer el gran texto de la narración nacional del arte, remendé un tejido, a modo de tela inconclusa de la historia, para proponer una exposición de mujeres artistas activas desde la década de 1920 hasta 2020. «Urdir la trama rota. Tejiendo un siglo de mujeres en la cultura visual de El Salvador, 1920-2020» recurre a la idea de curar un tejido, en cuanto curar apela en el arte a cuidar, elegir, seleccionar, y en cuanto a su acepción más popular, la de la sanación, mediante el remendar, coser, bordar, unir cabos rotos.

Eva

Autora: Elisa Huevo Paredes ►

Año: 1945

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 155 × 70.5 cm

Colección: María Cristina Orantes



A partir de una investigación histórica con archivos primarios y secundarios, he seleccionado piezas de mujeres de la cultura visual que van desde la pintura hasta la instalación, pasando por la fotografía de autora y el bordado documental²⁰, este último realizado por mujeres que no registraron su nombre y firmaron como anónimas.

Nacidas desde los primeros años del siglo XX hasta los últimos de la guerra civil (1980-1992), Ana Julia Álvarez, Lastenia Araujo Serpas, Elisa Huevo Paredes, Zélie Lardé, Maya Salarrué, Olga Salarrué, Aída Salarrué, Julia Díaz, Rosa Mena Valenzuela, Dominga Herrera, Licry Bicard, María Kahn, Nicole Schwartz, Negra Álvarez, Conchita Kuny Mena, Ana María de Solís, Mayra Barraza, Muriel Hasbun, María Tenorio, Verónica Vides, Carmen Elena Trigueros, Beatriz Cortez, María Victoria Guerra, Alexia Miranda, Natalia Domínguez, Catalina del Cid, Dalia Chévez, Denise Reyes y las mujeres bordadoras del Refugio de Mesa Grande (Honduras) dialogan —o no— con una historia del arte patriarcal que ha cortado los hilos que unieron el arte y las diversas resistencias de las mujeres, en el siglo XX e inicios del XXI, en El Salvador.

Por esas mismas articulaciones patriarcales que separan lo que las mujeres han enlazado históricamente como artistas, galeristas,

Esta es la historia que los campesinos hemos vivido donde muchos hermanos se ahogaron por causa de la represión

Autora: Mujeres bordadoras del refugio de Mesa Grande, Honduras ►

Año: Entre 1984 y 1988

Técnica: Bordado sobre tela

Medidas: 73 × 74 cm

Colección: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI)

maestras, gestoras, guardianas de la memoria y cuidadoras, la exposición sumó otros lenguajes de la cultura visual que las narrativas tradicionales sitúan fuera del campo del arte. Sin embargo, esa reunión se hizo con una curaduría que toma lugar en los márgenes como espacio de posibilidad, que los identifica como piezas de arte y documento histórico. Es decir, se incluyeron las históricas miniaturas de llobasco (en tres etapas de su devenir) y los bordados documentales realizados durante la guerra como registro inmediato de la memoria de las mujeres que sobreviven.

A partir de mi experiencia en archivos de Centroamérica, México y Estados Unidos, mis principales preocupaciones sobre las mujeres del siglo XVIII al XX residen en las rupturas, ya sean metodológicas o cronológicas, que hasta ahora han impedido hacer historia de las mujeres en la cultura en El Salvador y de las vinculaciones con sus pares centroamericanas.

20. *Bordado documental* es un concepto que he articulado para mis trabajos «Los hilos de las Ariadnas. Estrategias de género para hacer memoria en el laberinto del posconflicto centroamericano» y «Recordar, imaginar, dibujar, bordar. Memoria ambiental en los bordados de las salvadoreñas del refugio en Honduras, 1980-1989», así como para el libro *Kneeling Before Corn: Recuperating More-Than-Human Intimacies on the Salvadoran Milpa*, escrito en coautoría con Mike Anastario y Elizabeth Hawkins.



La escritura de la historia de las mujeres en Centroamérica, y en otras latitudes, se enfrenta a obstáculos metodológicos y materiales, a la carencia de archivos que recojan las fuentes y las producciones de autoras, artistas o intelectuales, a la imposibilidad de contar con fuentes que sustenten mucho de lo que entre generaciones ha sido transmitido vía la memoria, o incluso al hecho de que su hacer ha sido borrado de lo colectivo mediante discursos hegemónicos, en este caso el de la historia del arte. Solo en la búsqueda de los márgenes en los textos impresos, en los materiales sin clasificar de los fondos históricos, en los tachones de los documentos, en las notas al pie de los libros, resulta posible hilar información que pueda pasar por un proceso de historización.

Como investigadora y curadora de esta exposición, considero que esta operación metodológica me sitúa como historiadora precisamente «en los espacios rotos» de los relatos canónicos del arte en El Salvador. Pienso que la escritura de la historia desde los márgenes se resiste al barranco, es decir, a deslizarse por los abismos. Se trata más bien del desfiladero del barranco como superficie. Superficie inestable, como a la que se adhieren braviamente las flores de clitoria, esa flor que oxigena y sostiene la tierra en espacios a punto del deslave. En este caso, antes de llegar al deslave de un campo interpretativo, causado por un silencio homogeneizante.

Ojo de agua

Autora: Ana Julia Álvarez ►

Año: s. f.

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 72.5 × 92 cm

Colección: Colección Nacional de Artes Visuales

«La narrativa del centro-periferia se repite también en una escritura binomial de la historia como si del triste binomio sexual se tratara. La escritura de la historia es una posición de extremos y quien escribe está situado en el lugar menos amable: en los espacios rotos»²¹.

Desde esta premisa, articulé un siglo de producción de mujeres en la cultura visual, basado en un trabajo de archivo de fuentes primarias de 1870 a 1960 y en el estudio de las principales colecciones públicas —privadas y estatales— de arte en el país. Así, seleccioné una muestra de 30 artistas nacidas entre 1901 y 1989.

«Urdir la trama rota» exhibe 62 obras, entre pintura, fotografía, xilografía, video, bordado, modelado en arcilla, escultura e instalación.

21. Elena Salamanca, «Escribir historia desde las periferias: género y exilio», en Foro «Ideas para la paz. Prevención de la violencia contra las mujeres», Fundación Paiz, Ciudad de Guatemala, 8 de diciembre de 2016.



Constituye un determinante el hecho de que la historia del arte nacional no haya sido investigada ni contada en clave de género, que las mujeres aparezcan escasamente como autoras y que, en su mayoría, sean recogidas como musas. La musa, a pesar de mitológica, es objeto, no sujeto. Por tanto, la historia de las mujeres en la cultura salvadoreña aparece como un tejido roto en el que hay que urdir los cabos sueltos para contarla en unas claves que se reclaman propias: en su propio tiempo, en sus cronologías e hitos, sin buscar la sincronía con la historia del arte en código androgénico.

La preocupación por la autoría, que aquí se supone viene dada por el alcance de la ciudadanía o que se consigue al mismo tiempo que esta, conlleva una carga de historicidad que se revela en la obra expuesta, creada desde al menos finales de 1920 hasta 2021.

La profesionalización de los oficios coincide también con los años de luchas por la ciudadanía. Desde 1920, las mujeres salvadoreñas pudieron inscribirse en academias o estudios de pintura, dirigidos por Carlos Alberto Imery, Miguel Ortiz Villacorta y Valero Lecha. También lograron exponer su obra, participar en concursos y ganarlos. En esos mismos años, como escribí antes, el movimiento sufragista centroamericano batalló por alcanzar la ciudadanía y el voto. Uta Grosenick ha escrito que esas actividades

Precaria-Preciada

Autora: Dalia Chévez ▶

Año: 2021 (versión de la pieza de 2009)

Técnica: Instalación de piezas miniatura de cerámica sobre concreto

Medidas: 132 × 25 × 25 cm

Colección: De la artista

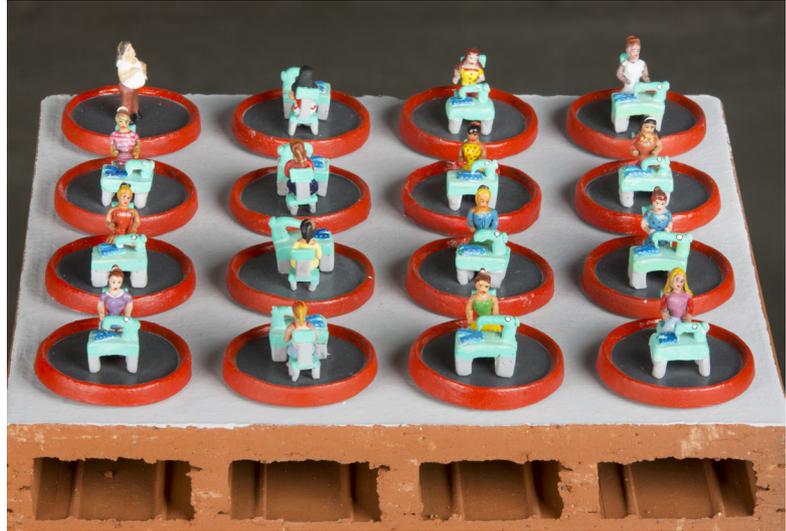
pueden señalarse como una herencia del feminismo del siglo XIX, es decir, de la ola sufragista²².

La cultura visual como campo

Pero la cultura visual no solo se circunscribe al arte visual (pintura, grabado, escultura, fotografía), también es el campo en el que se gestionan creaciones y representaciones de lo visual, de modo que en esa cultura caben otros lenguajes considerados hasta hace unas décadas fuera de lo académico, como el bordado o la alfarería, pensados durante mucho tiempo como artesanía.

Las mujeres enfrentaron también la precariedad de las herramientas que tenían para expresarse. Esa limitación ofrece otra clave para estudiar sus condiciones materiales, ya que derivó en la introducción de materiales textiles al arte visual y en una reivindicación de los oficios de mano y aguja, oficios

22. Uta Grosenick, *Women artists in the 20th and 21st century* (Taschen America, 2003).



de confinamiento del gineceo histórico que lograron revertir o transgredir su lugar en el mundo mediante el trabajo gráfico de los movimientos feministas de inicios de siglo y hasta nuestros días. En las piezas de Rosa Mena Valenzuela de la década de 1960 es posible identificar esta operación de introducción de materiales *femeninos* —textiles y maquillaje— en la obra de arte.

Pensar a las mujeres en la cultura visual comprende también incluir y estudiar a aquellas que articularon redes más allá de la creación: las mujeres que pensaron, escribieron, estudiaron, criticaron, vendieron, compraron y editaron arte. Esto permite identificar redes sostenidas en el tiempo en espacios que trascienden el nacional.

Otras crearon espacios determinantes para el desarrollo de la cultura visual, como Clementina Suárez, quien en 1931 estableció la Casa de la Cultura Centroamericana en Ciudad de México y, en 1950, El Rancho del Artista, en Panchimalco, El Salvador; Julia Díaz, fundadora de la Galería Forma en San Salvador en 1958 y, luego, el Museo Forma en 1984; Janine Janowski, quien al principio de la guerra civil abrió en la capital la Galería El Laberinto (1977), que sobrevivió hasta la primera década de la posguerra (2001); y Rhina Avilés, quien fundó la Galería Espacio, activa de 1985 a 2020, en la que durante décadas realizó una muestra anual de arte latinoamericano.

23. Klapisch-Zuber, *La Edad Media. La historia de las mujeres*.

La novia

Autora: Rosa Mena Valenzuela ▶

Año: 1986

Técnica: *Collage*

Medidas: 75 × 88.5 cm

Colección: Laberinto

Las redes tejidas por estas mujeres alcanzaron también el campo intelectual y se tornaron fundamentales para articular la cultura de la posguerra, de 1992 en adelante.

Constelaciones contra islas

Por este hallazgo surgido de la investigación para «Urdir la trama rota», se hace preciso desmontar otro mito: el de la mujer-isla. Las mujeres han sido aisladas de sí mismas por los narradores de sus historias: los hombres. Esta realidad la denunciaron en diferentes épocas las escritoras Christine de Pizan (siglo XIV) y Virginia Woolf (siglo XX). La construcción de la otredad de la mujer pasó por diversos estratos en el tiempo, pero el lenguaje común de la acumulación de sus narrativas ha sido definitivamente el de *la otra*, y si esa *otra* ha logrado insertarse en los campos y saberes que se entienden por masculinos, ha sido identificada como la única. Estamos acostumbradas a leer sobre mujeres *singulares*, únicas, excepcionales, esas «heroínas sin parangón» en una terrible soledad histórica que menciona Klapisch-Zuber²³.



Estas fueron las sentencias, presentadas falsamente como atributos, que recibió Ana Julia Álvarez, descrita por Alberto Rivas Bonilla en 1935 como «una niña precoz con atributos propios de los hombres»²⁴. Entonces, Ana Julia tenía 28 años y ya había ganado premios nacionales de pintura. Otras de las singularidades asignadas para las mujeres residen en la infantilización, articuladas incluso por otras mujeres.

La soledad de las mujeres, su aislamiento, las abstrae de su historicidad, las apolitiza, y las sublima tanto que las evapora. Desaparecen. Esta exposición demuestra todo lo contrario: que las mujeres salvadoreñas y centroamericanas han tejido redes (políticas, intelectuales, culturales) y han fundado un espacio que hace posible el diálogo entre sus creaciones y sus preocupaciones estéticas y éticas a través del tiempo.

Además de las redes tejidas entre profesionales de la cultura, como historiadoras, investigadoras, editoras o galeristas, las artistas también se han articulado para fortalecerse en el campo cultural machista y androcéntrico. Esas artistas se han reunido en asociaciones o movimientos, como Los Amigos del Arte (1935) y ADAPES (1980), u otros eminentemente femeninos como el proyecto Mujer Cultura y Desarrollo (1998) —dirigido por Mayra Barraza— o Mujeres Asociadas Artistas Salvadoreñas (2004).

Vendedoras de fruta

Autora: Ana Julia Álvarez ►

Año: 1939

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 166 × 112 cm

Colección: Museo Forma

Debajo de las capas del olvido

En esta exposición faltan obras de Luz de Salgado, Refugio Álvarez, María Castellanos, Dorotea Sifontes, Abelina de Arango, Rosa Ortiz Villacorta (conocida como Zipaltoval), Violeta Bonilla, Elsa Figueroa, Elsa Vides o Astrid Carlson, entre otras artistas que se formaron académicamente de 1900 a 1950 y que, poco a poco, irán develando su nombre en los archivos, los acervos familiares, la prensa, las notas al pie de los estudios académicos. Faltan porque, a diferencia de los padres fundadores de la plástica, ellas han sido consideradas hijas desde el concepto liberal decimonónico: incapaces de heredar.

Quizá la muestra más precisa de la figura de la hija reside en Zipaltoval, hija del pintor Miguel Ortiz Villacorta. Se trata de una de las artistas de mayor trayectoria en la década de 1930 y a quien ahora resulta difícil localizar en colecciones de El

24. Esta impresión fue recogida en el libro del Museo Forma *Pintura salvadoreña del presente siglo*, publicado en 1984.



Salvador. Lo mismo ocurre con Violeta Bonilla, la creadora del Monumento a la Revolución de 1948 conocido como «El Chulón», sobre la Avenida de La Revolución en San Salvador. Ella viajó a México para estudiar con Diego Rivera y, para lograrlo, tuvo que travestirse y vestirse como un muchacho²⁵. Los proyectos de murales y los murales que Violeta Bonilla pintó en nuestro país se encuentran debajo de las capas cromáticas que el tiempo, las revoluciones, la guerra, la paz y la violencia han ido colocando sobre ellos. Ambas artistas vivieron y crearon en México, y esa misma emigración las expulsó doblemente: de la comunidad política y del relato del arte nacional.

Al igual que ellas, también deben salir de las capas del olvido otras como Lastenia Araujo, Elisa Huevo Paredes, Zélie Lardé y sus hijas Olga, Maya y Aída Salazar Lardé, aunque decidieron firmar Salarrué. De estas cuatro últimas, cuyo trabajo podemos contemplar en esta exposición, el Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI) guarda su acervo dentro del archivo histórico de su esposo y padre, el artista Salvador Salazar Arrué, Salarrué.

Un gineceo rebelde

En el siglo XX, el análisis de la obra de las artistas salvadoreñas ha sido relegado con frecuencia al tema de lo doméstico mediante el bodegón, como si así se relegara de nuevo a la

Mujer

Autora: Julia Díaz ►

Año: 1976

Técnica: Mixta

Medidas: 108 × 77 cm

Colección: Museo Forma

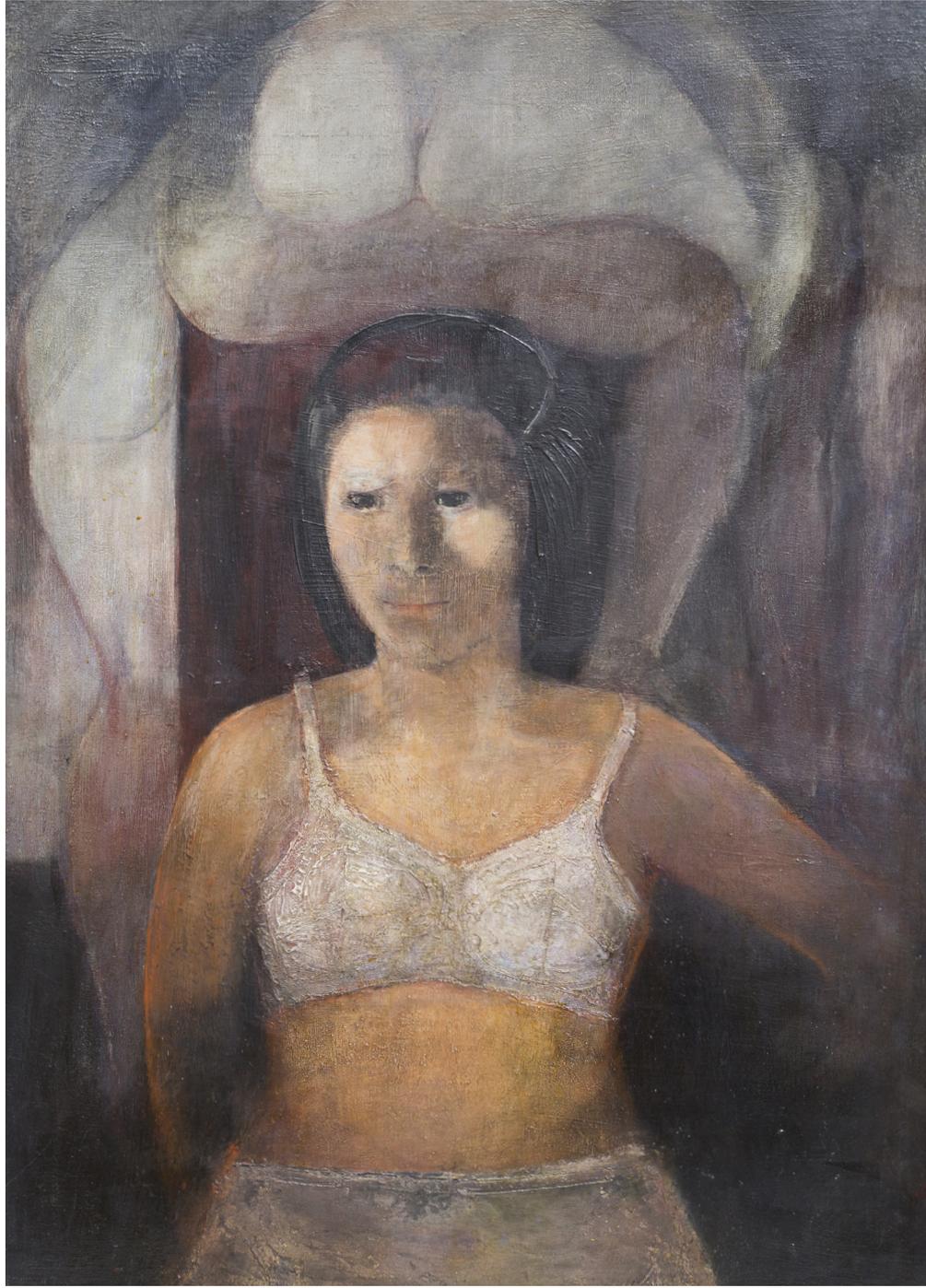
mujer al espacio doméstico: a sus fruteros y sus palanganas preciosas, a sus vendedoras de frutas y sus paisajes.

Sin embargo, la obra reunida en esta exposición demuestra la total transgresión de los tópicos típicos de la feminidad, desde los paisajes de Licry Bicard y Ana María de Solís hasta los autorretratos y las autorreferencias al cuerpo de Julia Díaz, Elisa Huevo Paredes, María Kahn o María Tenorio.

¿Qué lenguajes les son posibles a las mujeres? ¿Qué herramientas tienen para rebelarse? ¿Desde dónde se pueden enunciar? Históricamente su espacio único de enunciación, y también de mayor opresión, es el doméstico. Y dentro de él, el cuerpo.

Aunque numerosas mujeres han pintado desnudos femeninos y masculinos y se han recogido desnudas en autorretratos, puede que el retrato más significativo haya sido el creado por Julia Díaz en 1976. Una mujer en ropa interior que mira hacia

25. Tania Pleitez, «Tinta violeta», *El Faro*, 2006.



sus espectadores, hacia nosotras. Se presenta como una mujer semidesnuda, pero ha dejado de ser la mujer desnuda de los hombres, la musa, la fruta exótica y objeto, la cariátide cuscatleca de Valero Lecha, la indígena trémula y oprimida por los oficios domésticos de José Mejía Vides que se baña desnuda en un río... Esas musas, aunque con reminiscencia mitológica, siempre fueron objetos.

Las respuestas sencillas, articuladas alrededor de las artistas como subalternas de los procesos políticos, los movimientos sociales, los movimientos artísticos y los debates intelectuales, no son sencillas. Revelan complejidades propias que deben ser estudiadas, como sostengo, en su propio tiempo y su propio proceso histórico. Pocas mujeres fueron incluidas por los estudiosos en los debates sobre el arte de la guerra, desde una concepción misógina, por supuesto. Porque la guerra constituye el espacio de los hombres, como han apuntado Virginia Woolf²⁶ o Susan Sontag²⁷, pero sobre todo porque hay una tendencia historiográfica que considera también que el trabajo intelectual de entonces fue comandado —y este verbo no se ha elegido al azar— por hombres.

Las obras expuestas aquí demuestran que las mujeres en la guerra estaban pensando la guerra misma. En 1984, Rosa Mena

Paisaje

Autora: Licry Bicard

Año: s. f.

Técnica: Mixta sobre tela (polvo de piedra, acrílico y pigmentos minerales)

Medidas: 132 × 85 cm

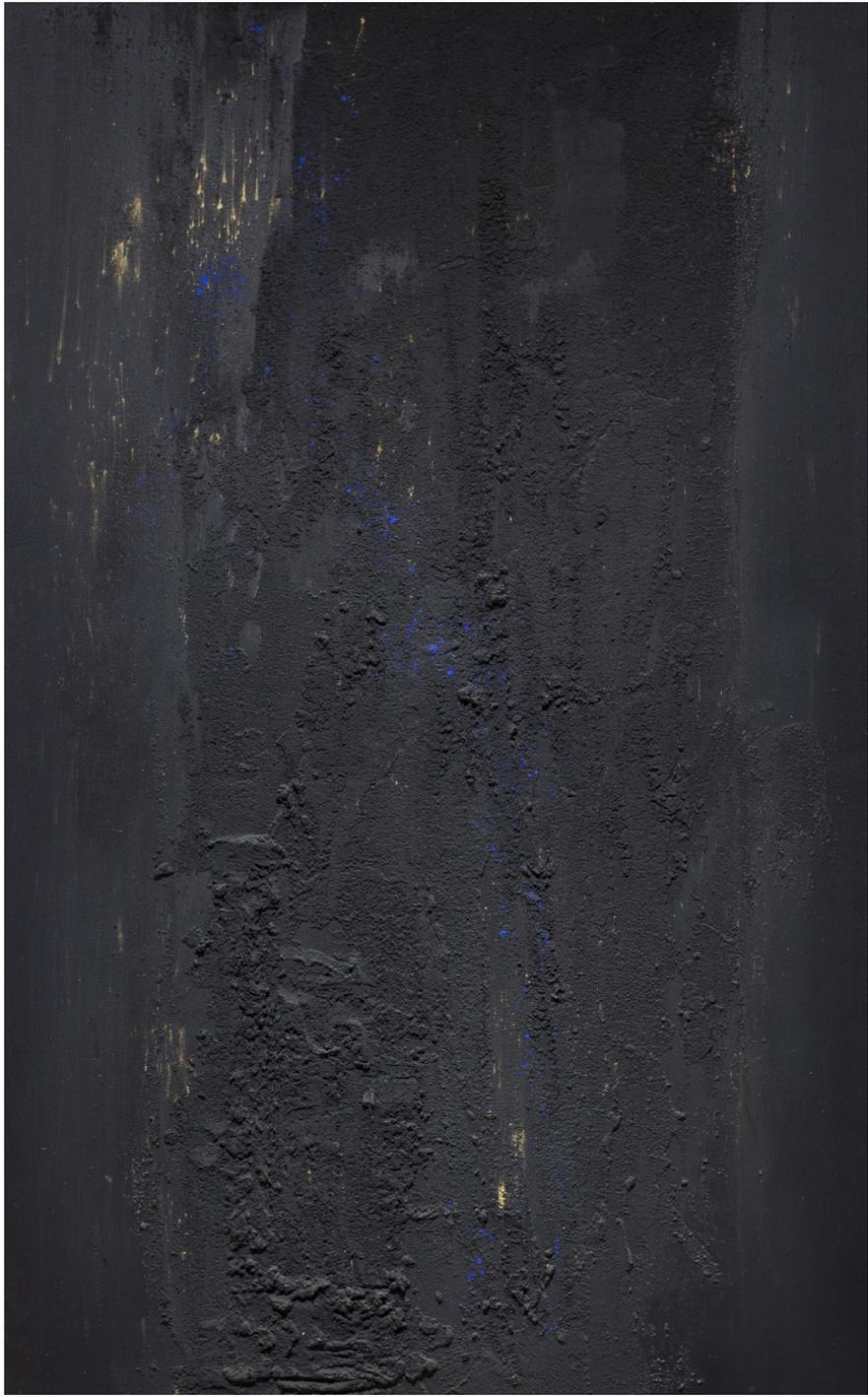
Colección: De la artista

Valenzuela pintó *La guerra es un fuego oscuro*, título que tiene la posibilidad del rayo: rompe en dos todo lo dicho. ¿Quién se atrevía a hablar de la guerra con esas palabras contundentes? En 1989, en el contexto de la ofensiva guerrillera Hasta el Tope, Negra Álvarez creó *A los caídos*, pieza escultórica que combina también la literatura.

En su mayoría, la obra de la posguerra manifiesta la preocupación por la memoria, como espacio político e histórico, y por su hija más conocida, la violencia de la posguerra. Y así la obra de Beatriz Cortez, Denise Reyes, Carmen Elena Trigueros, Verónica Vides, Muriel Hasbun, Mayra Barraza, Alexia Miranda, Natalia Domínguez, Dalia Chévez, Catalina del Cid, María Victoria Guerra y las bordadoras de memoria del refugio de Mesa Grande e Honduras teje los hilos propios de los debates éticos y estéticos que preocupan a las mujeres.

26. Virginia Woolf, *Tres guineas*, 1938.

27. Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (México: Alfaguara, 2007).



En una especie de gineceo rebelde, gineceo rebelado frente al confinamiento histórico y su lejanía de la polis, muchas artistas visuales han recurrido a los oficios de mano y aguja para descoser los discursos patriarcales y sus protagonismos. Trabajan pensando en clave de otras mujeres: víctimas, mujeres sin justicia, mujeres anónimas, en una especie de genealogía en que la obra de arte cubre y resarce el daño histórico.

Desde su mismo punto y su mismo gesto, mecánico y acumulado en el tiempo, las artistas han vaciado el espacio de la separación entre las narraciones macrohistóricas del arte para llenarlo de un contenido propio y significante.

Fuentes

Las fuentes de la historia de las mujeres están fragmentadas, dispersas y en los márgenes. Por eso mismo, para llegar al archivo de las mujeres hay que hacerlo desde el archivo de los otros, casi siempre hombres. Su historia, por tanto, está fragmentada y, también por tanto, requiere de la construcción del archivo desde abajo, desde memorias familiares, fotos desperdigadas, obituarios, notas de sociales. Así, con esta información disgregada entre Centroamérica y México, se construirán las constelaciones de las mujeres en la cultura en el periodo elegido.

Una propuesta temporal: Diacronías propias

¿Tiene el tiempo de las mujeres que ceñirse, obedecer, a las cronologías de los hombres? No. ¿Tenemos que seguir pensando una historia del arte en clave de estilos, tendencias, corrientes y mimetismos? Tampoco. Entre El Salvador, Centroamérica, América y Europa existen los propios regímenes de historicidad, para aplicar un concepto de Hartog. Y es ahí, en esa diferencia e historicidad, desde donde se articulan la propuesta temporal y las periodizaciones que componen esta muestra de estudio.

Lo que propongo, por medio de la selección de obras de esta muestra, es estudiar este siglo de cultura visual en tres periodos simbólicos: 1921-1937, 1936-1989 y de 1989 a la actualidad.

La guerra es un fuego oscuro

Autora: Rosa Mena Valenzuela ►

Año: 1984

Técnica: Mixta (*collage*)

Medidas: 111.5 × 90 cm

Colección: Museo de Arte de El Salvador (MARTE)



De 1921 a 1937

Este tiempo obedece a una etapa formativa temprana. En esos años ocurren, en paralelo, la lucha por la ciudadanía y el acceso de las mujeres a la formación académica en academias de pintura, como las dirigidas por Carlos Alberto Imery, Miguel Ortiz Villacorta y Valero Lecha. Se trata de una etapa protoformativa en la que algunas estudiantes participan en exposiciones. Inicia con el alcance de la ciudadanía y la fundación, por segunda vez, de la academia del pintor español Valero Lecha en San Salvador.

De 1936 a 1989

Esta periodización demuestra el desarrollo formal de las mujeres en el arte: además de tener acceso a la educación, se convierten en maestras y tejen redes en el campo de la cultura visual. No es un tiempo solo de artistas, sino una etapa en la que también podemos señalar a galeristas, fundadoras de museos y colecciones, editoras, críticas, comentaristas.

Aquí se incluyen obras fundamentales que pueden presentarse como hitos, como *Fructidor* de Ana Julia Álvarez en 1936, obra ganadora del premio de la II Exposición de artes plásticas de los amigos del arte, y *A los caídos* de Negra Álvarez, creada durante la ofensiva Hasta el Tope de 1989 y dedicada

A los caídos

Autora: Negra Álvarez ►

Año: 1989

Técnica: Óleo sobre madera de cedro y tubos de metal

Medidas: 155 cm

Colección: Pinacoteca Universidad de El Salvador

a las víctimas del ejército, la guerrilla y la población civil en el momento justo y álgido de la guerra civil. La obra de Negra Álvarez inaugura el tiempo de las víctimas muchísimo antes de que los procesos y los actores políticos consideraran este estadio en el proceso de paz.

De 1989 a la actualidad

Indudablemente, cabe articular pequeñas periodizaciones que puedan o no coincidir con las posguerras. Pero es importante señalar que buena parte de las artistas aquí expuestas han recurrido a la memoria como «caja de herramientas»²⁸, en una búsqueda con su propia metodología y su propia episteme a base de la experiencia, superpuesta a la macrohistoria o a los procesos metodológicos de la academia. En este sentido, como han apuntado Marianne Hirsch y Leo Spitzer, teóricos de la posmemoria, los documentos que las artistas visuales estudian en su propio

28. Elena Salamanca, «La memoria es un joyero», *Alharaca*, 22 de enero de 2021.



contexto autobiográfico, o a partir de memorias familiares heredadas de un trauma, sacan a la luz las contradicciones de los archivos heredados²⁹ y de los archivos oficiales. Si los hay.

Una historia a contrapelo en clave de género

Esta muestra elige la década de 1920 como punto de partida para contar un siglo, hasta nuestros días. Los años veinte del siglo pasado resultan determinantes, debido a que en esa década es cuando algunas mujeres aparecen inscritas como alumnas de academias de dibujo y pintura en El Salvador, mientras su mayor actividad expositiva se desarrolla una década después³⁰.

Antes de 1920 las mujeres se dedicaban a la cultura visual como artes manuales, especialmente a la pintura, y no eran interpretadas como profesionales. Pintar seguía siendo un oficio del gineceo, un arte manual como el bordado, el tejido, la alfarería, etc. En la educación de las mujeres en El Salvador, a inicios del siglo XX, las artes manuales y aplicadas formaban parte del catálogo de habilidades del *ser mujer* que permitía llevar un hogar³¹. La profesionalización artística, el aprendizaje de un oficio, la expo-

El día de la Cruz

Autora: Zélie Lardé ►

Año: 1966

Técnica: Acrílico sobre cartón

Medidas: 70 × 83 cm

Colección: Museo de Arte de El Salvador (MARTE)

sición, la creación de obras de arte únicas y que tienen valor y circulación en el mercado, el reconocimiento de las mujeres como artistas, en la misma medida en que se habían visto reconocidos los hombres, es desde donde se parte para buscar en los cabos rotos de la historia a las artistas salvadoreñas.

En 1921, y luego de una larga discusión en la Asamblea Constituyente en Tegucigalpa para refundar la República Federal de Centroamérica en el contexto de su primer centenario, las mujeres fueron al fin reconocidas como ciudadanas y ganaron el derecho al sufragio³². Esta República Federal de Centroamérica de 1921 duró apenas seis meses y la Constitución no entró en vigor, aunque recientemente Héctor Lindo Fuentes

29. Marianne Hirsch y Leo Spitzer, «What's wrong with this picture? Archival photographs in contemporary Narratives», *Journal of Modern Jewish Studies*, vol. 5, n.º 2 (2006): 229–252.

30. Según las historias de la pintura de José Roberto Cea (1986) y Jorge Palomo (2017) y la investigación de la cultura del martinato de Otto Mejía Burgos (2014).

31. María Julia Flores, «Del discurso a la política educativa dirigida a la mujer en El Salvador (1890-1924)», en *Historias de mujeres, mujeres de historia en El Salvador*, comp. Josefa Viegas (El Salvador: Dirección Nacional de Investigaciones en Cultura y Arte, SECULTURA, 2013), 81-116.

32. Mejía Deras, *Policarpo Bonilla*, 440.



ha encontrado que las mujeres salvadoreñas votaron en elecciones locales de 1921³³.

En las décadas de 1920 y 1930, las mujeres en El Salvador podían inscribirse a clases de pintura en academias y exponer en salones de dibujo y pintura como los hombres e, incluso podían vender su obra, como se registra en las biografías de Ana Julia Álvarez (1908-2007) y de Lastenia Araujo de Artiñano (1902-2002), cuya carrera artística se desarrolló plenamente en Costa Rica a partir de 1935.

El hecho de insertarse en el mercado del arte, con su autoría y la posibilidad de vender su obra, resulta importante porque indica que la mujer empieza a tener un capital, primero cultural y luego económico, y porque rompe, además, con la figura legal de mujer subalterna en la jurisprudencia salvadoreña del siglo XIX, en la que una mujer no podía heredar ni tener propiedades y estaba supeditada a su padre, esposo o hermano, es decir, la mujer era una pertenencia de la familia. En el liberalismo, la propiedad privada se tornaba tan fundamental que la mujer seguía considerándose como posesión, clave heredada del matrimonio católico del Antiguo Régimen.

Sin título

Autora: Aída Salarrué ►

Año: s. f.

Técnica: Acuarela sobre papel

Medidas: 40 x 50 cm

Colección: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI)

Para valorar la importancia de las décadas de 1920 y 1930, también conviene subrayar que las mujeres artistas pertenecieron o al menos compartieron escenario, y quizá tertulias, con los artistas del movimiento del vitalismo masferreriano. Dirigidos por el maestro e intelectual Alberto Masferrer, los vitalistas centroamericanos creían en la emancipación y el reconocimiento de la mujer³⁴. De esta manera pueden trazarse las primeras redes intelectuales de las mujeres, no como propias, sino como insertas en los espacios gestados por los mentores hombres.

Otto Mejía Burgos, que ha explorado las relaciones de los intelectuales y el Gobierno de Maximiliano Hernández Martínez (1921-1944)³⁵, ha apuntado algunas reseñas sobre las exposiciones de Rosa Ortiz Villacorta, conocida como Zipaltoval, en El Salvador y Guatemala en 1938. Esta artista, hija del pintor

33. Héctor Lindo Fuentes, «Las salvadoreñas fueron las verdaderas pioneras del voto femenino en Latinoamérica», *El Faro*, 26 de junio de 2020.

34. Entre otras, Marta Elena Casaús y Teresa García Giraldez, *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)* (Guatemala: F&G Editores, 2005); Elena Salamanca, «Ellas también pueden ser heroínas. Un acercamiento a Amparo Casamalhuapa (1910-1971) en el campo intelectual salvadoreño», *Realidad. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 151 (2018): 41-62.

35. Otto Mejía Burgos, «El proyecto de nación masferreriano y su recepción en la presidencia de Maximiliano Hernández Martínez» (tesis de Doctorado, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas de El Salvador, 2014).



Miguel Ortiz Villacorta, creó su obra pictórica en consonancia con los ideales indigenistas de la generación de José Mejía Vides, Luis Alfredo Cáceres, Salarrué, Pedro Ángel Espinoza, Miguel Ángel Salinas y el propio Miguel Ortiz Villacorta. Rosa Ortiz Villacorta (Zipaltoval) y Ana Julia Álvarez son las únicas mujeres pintoras de la década de 1930 cuya obra forma parte de la Colección Nacional de Pintura de El Salvador y a las que se reconoce como patrimonio cultural de la nación por decreto legislativo³⁶. En esa colección nacional está incluida la obra de apenas 14 mujeres: Ana Julia Álvarez, Zipaltoval, Julia Díaz, Nicole Schwartz, Verónica Vides, Rosa Mena Valenzuela, Negra Álvarez, María Kahn, Constanza Calderón, Conchita Kuny Mena, Margarita Azurdia, Alice Barber, Licry Bicard y Zélie Lardé.

Durante mucho tiempo se ha formulado tramposamente la pregunta: ¿qué pintaron las mujeres en la guerra? Y se ha respondido también tramposamente: pintaron bodegones, pintaron frutas. Sin embargo, incluso la fruta y el bodegón poseen contenido político en esta pintura femenina, como sucede en el trabajo de Ana María Martínez (1937-2012) o de Conchita Kuny Mena (1944-2020), quien se aventuró a introducir el aguacate, la gran fruta del Nuevo Mundo, la *persea americana*, en la pintura nacional, junto a sus niñas dieciochescas o los celulares de inicios del 2000. Porque, aunque una mujer decidiera pintar bodegones frugales, eso no quería

Llamadas silentes

Autora: Conchita Kuny Mena ▶

Año: 2008

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 101.8 × 86.5 cm

Colección: Museo Forma

decir que la fruta, como el contexto histórico, estuviera podrida. Hasta pintar fruteros constituía un gesto político.

El análisis de la obra de las artistas salvadoreñas durante la guerra civil, de 1980 a 1992, es aún tema pendiente. Parece como si la guerra relegara nuevamente a la mujer al espacio doméstico: a sus fruteros y sus palanganas preciosas. Pero esta respuesta *sencilla* sobre el ser mujer pintora durante la guerra guarda una complejidad histórica y una apreciación misógina.

La gran pregunta sobre las mujeres artistas en la guerra se expande al ámbito del arte visual y, quizá, puede responderse desde dos figuras que decidieron crear legados para el arte visual formando sus propios espacios expositivos y, sobre todo, sus colecciones. Durante toda la década de 1980, Janine Janowski mantuvo activa la Galería El Laberinto, proyecto que su hija, la artista Muriel Hasbun, ha logrado desplegar hasta nuestros días gracias al trabajo de exploración en el archivo

36. *Diario Oficial de la República de El Salvador*. Tomo N. 359, número 84, 7 de mayo de 2003. Acuerdo No. 16-0031, donde se declara Bien Cultural a la Colección Nacional de Pintura.



de la galería y su colección, a través de Laberinto Projects. En 1984, Julia Díaz decidió elevar su Galería Forma a Museo Forma, cuyo acervo fundacional fue la colección que pudo crear desde 1958³⁷ y que, en este momento, al igual que sucede con El Laberinto, se torna fundamental para contar la historia visual de El Salvador en la segunda mitad del siglo XX.

Así que las mujeres hicieron mucho durante la guerra, tanto en el campo del arte como en el de batalla, como nuevos estudios feministas sobre la izquierda centroamericana han demostrado en los últimos años. Lo que ocurre es que la mirada que media la historia del arte en El Salvador ha sido, hasta ahora, la de los hombres que esperan el discurso heroico de la guerra en el arte y proponen una pintura épica para su tiempo.

Por discusiones como esta me resulta preciso sostener lo que he enunciado al inicio del texto: el tiempo de las mujeres es un tiempo propio, y no debe buscarse ajustar ese tiempo a las cronologías canónicas de la historia androcéntrica. La pregunta por la historia de las mujeres no tiene que ser sincrónica a la construida y estudiada por los hombres. Esta interrogante no concierne únicamente al arte, sino a las preguntas generales de la historia de las mujeres. Como ha apuntado también Klapisch-Zuber: «¿Puede concebirse la historia de las mujeres

37. Museo Forma, *Pintura salvadoreña del presente siglo*.

38. Klapisch-Zuber, *La Edad Media. La historia de las mujeres*, 26.

39. Hirsch y Spitzer, «What's wrong with this picture?...».

Acuerdos de Paz

Autora: María Victoria Guerra ►

Año: 2002

Técnica: Instalación de figuras de arcilla miniatura sobre base

Medidas: 50 × 40 cm (aproximado)

Colección: Museo de Arte Popular

sin una periodización original? ¿Es importante apostar por el establecimiento de una cronología propia?»³⁸. En este sentido, conviene consignar que esta exposición no persigue encajar a las mujeres artistas en la historiografía salvadoreña y sus periodizaciones propuestas que, además, aún son porosas y frágiles por buscar su suscripción a la historia política nacional.

Después de la firma de los Acuerdos de Paz en 1992, muchas mujeres artistas se insertaron en el campo cultural, pero también en el político al convertir su obra en un vehículo de ideas y de preguntas que se enfrentaron al discurso oficial de perdón y olvido o de las identidades nacionales heterogéneas, que primó durante los primeros diez años de la posguerra. Muriel Hasbun y Mayra Barraza han trabajado desde los conceptos de posguerra y posmemoria y, a partir de las memorias familiares herederas de un trauma, sacan a la luz las contradicciones de los archivos heredados³⁹.



Para el caso de Muriel Hasbun y otros autores y autoras descendientes de sobrevivientes del holocausto, Hirsch y Spitzer han señalado: «Estas imágenes fotográficas omnipresentes en las obras de artistas de segunda y tercera generación, junto con otros vestigios materiales del Holocausto, hacen algo más que complementar los relatos de los historiadores y las voces de los testigos. Estos espectros sobrecogedores no solo revelan una conexión material visceral con el pasado y transmiten sus huellas, sino que también encarnan el mismo fracturado proceso de su transmisión»⁴⁰.

La misma clave de análisis podría aplicarse al trabajo sobre la memoria de la guerra civil o a las reconstrucciones de un pasado violento, como ha apuntado Tania Pleitez respecto a *República de la muerte* de Mayra Barraza: «El cuaderno que elaboró Mayra Barraza —hoy en día testimonio de un debate enriquecedor, esbozo de memoria, cuerpo textual donde se entrelazan lo colectivo y lo individual, en ocasiones con tonos intimistas y, en otras, con acento ciudadano...»⁴¹.

En un siglo, y en clave de género, los avances de la producción artística son manifiestos en diversas artistas que se dedican a crear arte visual, pero que también han logrado establecer un circuito del arte en la medida en que perte-

Justicia, Homenaje a Katya Miranda

Autora: Mayra Barraza ▶

Año: 2008

Técnica: Óleo e hilo de seda sobre *canvas*

Medidas: 250 × 180 cm

Colección: Pinacoteca Universidad Don Bosco

necen a instituciones de enseñanza o investigación, dirigen programas de investigación académica, enseñan en cátedras, curan exposiciones, lideran galerías, ferias o festivales culturales y producen textos críticos e históricos.

Preocupaciones éticas, expresiones estéticas

Aunque Siri Hustvedt propugna que «... Una obra de arte no tiene sexo. El sexo de un artista no determina el género de una obra, que puede ser uno u otro, o múltiples versiones del mismo»⁴², mi propuesta en esta exposición consiste más bien en confrontar la asexualidad de la obra de arte para afirmar y constatar que las obras de arte tienen y expresan preocupaciones y experiencias de género.

40. Hirsch y Spitzer. «What's wrong with this picture?...», 237.

41. Tania Pleitez, «El cuaderno colectivo de Mayra Barraza: espejo de una obra en singular», *Revista Iberoamericana*, n.º 268 (2019): 756.

42. Siri Hustvedt, *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres* (Ciudad de México: Seix Barral, 2017): 26.



Con mis trabajos anteriores he podido comprobar que las preocupaciones políticas de las mujeres poseen históricamente, en efecto, una clave de género. Aún en la historia política mayestática, en esa macrohistoria, las mujeres que participan en los movimientos sociales aportan consideraciones esenciales para ellas dentro de la comunidad política, muchas ni siquiera pensadas por los hombres. Así, las mujeres que se implicaron en la Comuna de París se interesaron por el divorcio y los hijos, las mujeres europeas de finales del siglo XIX lucharon por el sufragio, algunos grupos anarquistas en la España del siglo XIX abordaron incluso la lactancia de los hijos y el tiempo dedicado al trabajo de cuidado de las mujeres trabajadoras, y las mujeres salvadoreñas de la primera mitad del siglo XX no solo se preocuparon por alcanzar la ciudadanía y con ello el derecho al sufragio, sino también por el reconocimiento de los derechos de los hijos ilegítimos. Estas inquietudes también son preocupaciones del arte. En la literatura producida por mujeres a finales del siglo XIX e inicios del XX se apuntan estas preocupaciones femeninas: el acceso a la educación, el voto, la preocupación por la moralidad, el mercado marital, el amor romántico y el deseo de autonomía⁴³.

En este sentido, en la presentación de la exposición «A cielo abierto. Construcciones espacio-temporales de género» que

Autorretrato

Autora: Julia Díaz ►

Año: 1962

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 102 × 70 cm

Colección: Museo Forma

en 2016 reunió la obra de artistas nacidas a partir de 1938, Mayra Barraza, como curadora, advierte sobre las preocupaciones de las mujeres en el arte salvadoreño:

Las mujeres artistas se ven condicionadas a estudiar carreras (en el mejor de los casos) que les procuren manutención a ellas y a sus familias, para luego dedicarse a trabajar y generar ingresos al mismo tiempo que asumen un alto porcentaje de la carga doméstica en cuidado de sus hijos. Al verse obligadas a priorizar, su tiempo para el desarrollo artístico se ve sacrificado⁴⁴.

Con anterioridad he hablado de «revertir el gineceo»⁴⁵, es decir, de transgredir el espacio tradicional de la mujer según la historia occidental y vaciarlo de sus mismos actos mecánicos para llenarlo de contenido propio y de significado. Ahí están

43. Salamanca, «Tácticas militantes...».

44. Mayra Barraza, «A cielo abierto», 13.

45. Elena Salamanca, «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*, n.º 35 (2017): 150-156.



los bordados de Mayra Barraza, Verónica Vides y Carmen Elena Trigueros que desafían la formalidad del bordado mismo, la acción de lavar la bandera nacional en el espacio público de Carmen Elena Trigueros (2014), o el uso de labiales y encajes en los *collages* de Rosa Mena Valenzuela entre 1960 y 1990.

Esto es, valerse de los modos de producción doméstica para llenar de sentido esos actos cotidianos ya automáticos. Pensando en la clave de la historia desde abajo, el recurso a los lenguajes y las técnicas del gineceo, la reunión medieval de las mujeres alrededor de oficios de mano y aguja, puede considerarse una estrategia de resistencia ante la precariedad.

En la muestra principal, propongo establecer relaciones curatoriales basadas en el proceso histórico propio de las mujeres, de modo que permitan ver los vínculos reversibles del gineceo o la emancipación con las armas de los débiles.

Para establecer la conexión de las preocupaciones éticas desde un formato estético propongo relaciones entre obras creadas desde la década de 1940 a la de 2010, obras producidas en contextos históricos distintos:

Número Uno:

A lavar, pintura de Julia Díaz (1943) [Colección del Museo Forma]

Lavandera, *performance* de Carmen Elena Trigueros (2015) [Colección de la artista]

El espectador

Autora: María Kahn ►

Año: 1984

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 65 × 81 cm

Colección: Claude Kahn

Número Dos:

Miniaturas de Dominga Herrera (circa 1940-1970) [Colección del Museo de Arte Popular, Castillo Venturoso]

Falso-Franca, instalación de Dalia Chévez (2009) [Expuesta en «Donde hubo fuego...», Museo de Arte de El Salvador, MARTE]

Número Tres:

Armadura de Rufina Amaya, arte-objeto de Beatriz Cortez (2014) [Expuesta en «Donde hubo fuego...», Museo de Arte de El Salvador, MARTE]

Justicia, Homenaje a Katya Miranda, óleo e hilo de seda sobre *canvas* de Mayra Barraza (2008) [Expuesta en «Donde hubo fuego...», Museo de Arte de El Salvador, MARTE]

República de la muerte, bordado de Mayra Barraza (2008) [Expuesta en «Donde hubo fuego...», Museo de Arte de El Salvador, MARTE]

Lavanderas y oficios femeniles

El diálogo entre las lavanderas expone cómo en 80 años la concepción de la lavandera ha cambiado de manera tan radical:



emancipatoria y transgresora y sigue siendo el acto de lavar, el oficio doméstico. Un acto que, además, limpia, purifica, restaura. Hay resonancias de los temas y las acciones de las mujeres, esas acciones mecánicas que se suponen, por cotidianas y repetitivas, sin contenido. Cuando precisamente lo que hace Carmen Elena Trigueros es vaciar ese significado de lo repetitivo y confinado de lo público para llenarlo de un contenido político en el espacio público.

Arcilla y reproducciones

La relación entre las obras de Dominga Herrera y Dalia Chévez nos presenta ante dos momentos importantes respecto al trabajo en barro, un trabajo artesanal. En la década de 1940, Dominga Herrera fue reconocida como una artista de la miniatura y el gobierno de turno consideró que propuestas como esa, la invención de las miniaturas, podrían influir directamente en la industria nacional. La alfarería dejó de verse como un trabajo artesanal y, aunque continuó facturándose a mano, se modernizó y se proyectó con fines industriales. La pieza de Dalia Chévez eleva ese artefacto cultural (artesanía, producto nostálgico) al estado del arte, al constituir una pieza de arte conceptual.

Lavandera

Autora: Dominga Herrera ►

Año: s. f.

Instalación: Figura miniatura de arcilla

Medidas: 4 × 6 cm (aproximado)

Colección: Museo de Arte Popular

Desde de lo textil

Las tres obras textiles elegidas demuestran cómo estas mujeres artistas están pensando en otras mujeres (víctimas, mujeres sin justicia, mártires) en una especie de genealogía de la mujer en la realidad histórica. Al recurrir al lenguaje textil también recurren a la textura como medio y fin: el textil es lo que cubre, sea armadura o bordado en gasa quirúrgica. Porque las mujeres hacen los duelos. El duelo forma parte de la manifestación política de las mujeres como pusieron en práctica las mujeres centroamericanas opuestas a las dictaduras entre 1930 y 1940⁴⁶. Si los hombres hacen las guerras, las mujeres hacen los duelos de la guerra; si los hombres destruyen la historia, las mujeres construyen y guardan la memoria. En una cultura reciente, son las mujeres quienes cargan con la impunidad. Y estas artistas tejen y destejen mientras esperan la llegada de la justicia.

46. Elena Salamanca, «Hijas de Antígona. Mujeres en la oposición durante las dictaduras militares en Centroamérica (1930-1940)». Conferencia magistral por el Día internacional de la Mujer, 8 de marzo de 2018, Museo Nacional de Antropología de El Salvador, 2018.



Lastenia Araujo Serpas: Una búsqueda biográfica⁴⁷

Lastenia Araujo Serpas nació en El Salvador en 1902 y murió en Costa Rica en 2002. Vivió 100 años y se dedicó a crear en los momentos más álgidos del siglo XX occidental: de 1936 a 1945. En 1936, estalló la Guerra Civil española; a finales de 1930, ascendieron el nazismo en Alemania y el fascismo en Italia, y en 1939 inició la Segunda Guerra Mundial. Mientras, en Centroamérica, los militares llegaron al poder *de facto* y marcaron su gestión con la mano dura de los generales: el autoritarismo y la represión. Sobre esto, y exclusivamente sobre esto, pensó, dibujó, escribió y publicó Lastenia Araujo Serpas en la revista costarricense *Repertorio Americano* entre 1936 y 1942.

En *Repertorio Americano*, fundada en 1919 por el intelectual Joaquín García Monge, publicaron otras mujeres como Claudia Lars, Gabriela Mistral y Carmen Lyra. A inicios del siglo XX, la revista constituía un espacio seguro para que las mujeres intelectuales expusieran su trabajo. En 1936, *Repertorio* publicó por primera vez arte gráfico de mujeres: primero, las xilografías de la costarricense Emilia Prieto Tugores y, luego,

las de la salvadoreña Lastenia Araujo de Artiñano. Sus xilogramados entraron en diálogo con los de Laporte, Toño Salazar, Francisco Amighetti, Francisco Zúñiga y Carlos Salazar Herrera, los grabadores más reconocidos de la época. Años después, se sumó una tercera mujer: Adela de Lines.

Entre 1936 y 1942 publicó 27 obras: 26 grabados y un óleo que fue portada de la revista. Sus grabados venían acompañados de pequeños pero punzantes análisis políticos, especialmente sobre El Salvador. Algunas veces los firmó como ELEA.

En enero de 1939, ELEA publicó en *Repertorio Americano* una crítica al voto femenino en El Salvador otorgado por los diputados de la Constituyente, formulada a calza perfecta para la reelección del general Maximiliano Hernández Martínez.

María de Cuzcatlán, no quieras el voto afrentoso que te convierte en espantapájaros... eso que sirve en los campos para sustituir al hombre...

Contesta a los cuervos de la política: «Antes que el derecho al voto, tengo derecho a la instrucción. Necesito aprender a leer para saber por quién debo votar; y esto no es el juego de la gallina ciega»⁴⁸.

47. Sobre Lastenia Araujo, he escrito el artículo académico «Lastenia Araujo Serpas, una mano en la historia y otra en la sombra. Memoria y olvido de una artista antifascista entre Costa Rica y El Salvador», que aún se encuentra inédito.

48. Publicación de Lastenia Araujo en la página 123 de la revista costarricense *Repertorio Americano*, 28 de enero de 1939.

Las discusiones sobre el voto femenino eran complejas en Centroamérica. Aunque en El Salvador los debates sobre el sufragio de las mujeres se remontaban a la década de 1880, un movimiento feminista de las décadas de 1910 y 1920 había esgrimido la necesidad de la igualdad de las mujeres, la formación educativa, la autonomía mediante oficios y la representación política. Por otro lado, un sector conservador y mayoritario de la sociedad insistía, desde los preceptos patriarcales, en la incapacidad de las mujeres para discernir políticamente. De hecho, 50 años después, el debate seguía girando en torno a la posibilidad de agencia que la ciudadanía otorgaría directamente a las mujeres. En este sentido, incluso mujeres intelectuales del istmo se oponían al derecho al voto como el fin último de la igualdad de la mujer. La urgencia del derecho a la instrucción, como sostenía la publicación de Lastenia, era una de las claves de la discusión.

ELEA (L. A.) eran las iniciales y la forma en que Lastenia Araujo o Lastenia de Artiñano firmó sus maderas; en alguna ocasión aparecían como un seudónimo. Su firma equivalía tanto al nombre soltera como al nombre de casada, aspecto determinante para la situación de una mujer en la década de 1930 en Centroamérica.

Lastenia Araujo Serpas se casó con Tomás Artiñano, nacido en el País Vasco, con quien tuvo dos hijos y una hija. Tomás

Artiñano tenía una zapatería como empresa familiar y, según los registros civiles, vivió con Lastenia en Santa Ana, donde nacieron sus hijos varones.

En 1935, una obra de Lastenia fue seleccionada como parte de la representación salvadoreña que viajó a Costa Rica para participar en la Exposición Centroamericana de Artes Plásticas. El Salvador envió obras de Ana Julia Álvarez, Salarrué, José Mejía Vides y Miguel Ortiz Villacorta, entre otros.

Ese mismo año, su esposo fundó una fábrica de zapatos en San José y se mudaron a Costa Rica. La familia de Artiñano estableció lazos con la del político José Figueres, quien en 1948 llegó a ser presidente de Costa Rica. Recurrir a los vínculos familiares que establecen las mujeres por medio de los hombres constituye una de las críticas que se realizan a la metodología de la investigación sobre mujeres, porque hace perdurar la perspectiva de la potestad patriarcal. Sin embargo, para este caso, actúan como una fuente precisa de redes familiares, políticas y empresariales que pesan en la biografía de Lastenia, porque entonces las mujeres eran consideradas subalternas de los hombres y, sobre todo, porque su esposo llegó a acumular un capital simbólico y político que le permitió separar a Lastenia de sus hijos en uno de los momentos más altos de su emancipación⁴⁹. Mientras Lastenia Araujo se perfilaba como una de las artistas visuales con posturas antifascistas y

49. María E. Guardia Yglesias, «Lastenia Araujo. Romper cadenas por medio del arte», *La Nación*, 22 de mayo de 2016.

antiimperialistas más férreas en *Repertorio Americano*, perdía a sus tres hijos y su núcleo familiar. Estaba sola en Costa Rica.

La emigración a Costa Rica se convirtió en fundamental y quizá en definitiva para Lastenia Araujo. El campo intelectual costarricense viró la trayectoria y, sobre todo, su praxis como artista. En El Salvador, Lastenia estudió pintura en la década de 1920; posiblemente fue alumna de Miguel Ortiz Villacorta, de quien sus padres eran vecinos y quien entonces dirigió la Academia de Bellas Artes. Hasta ahora, he podido registrar que tomó parte en exposiciones y publicaciones desde 1929. En ese periodo, se especializó en los tópicos populares de la época: el retrato y el paisaje. Su obra recreó los debates artísticos del momento y, de alguna manera, puede interpretarse que entonces se ciñó, con ingenuidad, a la política indigenista del Gobierno del general Maximiliano Hernández Martínez. O así lo hizo parecer la crítica que recibió en Costa Rica.

Una imagen de archivo, de las pocas disponibles, la muestra al lado de sus creaciones y permite constatar que lo mismo pintaba bodegones que épicos indios (pieles rojas) y escenas lacustres. Lastenia era, sin dudar, una gran estudiante y quizá una gran copista. Pero aún no era la intelectual de la imagen que llegó a ser en Costa Rica.

Su obra *Trabajo-Descanso-Hogar*, óleo presentado por la delegación salvadoreña en 1935, fue comprado por el presidente

Dibujos antifascistas

Autora: Lastenia Araujo Serpas ELEA ►

Año: 1936-1942

Técnica: Xilografía

Origen: Producción local

Fuente de cultura impresa: *Repertorio Americano* (Costa Rica)

Hernández Martínez y pasó, supuestamente, al patrimonio de Casa Presidencial; sin embargo, hasta el momento no hay registro de su ingreso ni de su permanencia en la obra comprada durante el periodo presidencial. Esta pintura recibió críticas de la prensa costarricense, como la expresada en el periódico *Trabajo*, órgano del Partido Comunista de Costa Rica:

El Presidente Martínez de El Salvador compró el tríptico de la señora Antimaño [sic]. Allí se nos presenta un indio que vive en el mejor de los mundos. Trabaja, descansa, come. Sin embargo en 1931 este mismo Martínez hizo una horrenda matanza de indios que no tenían trabajo y que pedían pan porque se morían de hambre...

Es indudable que esta señora Artiñano, trepada en la columna en que puso Emilia Prieto a el «arte por el arte» no oye el gemido de su pueblo y seguirá creyendo que los indios tienen hogar, paz y trabajo para que un presidente que está muy



La «caverna española» y los bisontes de Altamira

*bien instalado en la altura olímpica de sus comodidades le compre sus cuadros...*⁵⁰.

A falta de un archivo de la artista, aún no es posible saber cómo llegó a *Repertorio Americano* y cómo en apenas unos meses su ideología y, sobre todo, su trazo y su técnica de expresión dieron el giro político contundente y definitivo. ¿Cuáles fueron sus lecturas anteriores y desde cuándo estuvo en contacto con ideas políticas y la vanguardia? Entre las hipótesis sobre este giro de su praxis sobresale la posibilidad de que estuviera ligado a su amistad con Emilia Prieto Tugores (1902-1986), reconocida artista que participó en la fundación de la Liga Antifascista en 1935, vinculada también al Partido Comunista de Costa Rica. Otra radica en que el mismo entorno de *Repertorio* fuera el espacio del salto: los debates antiimperialistas, antifascistas, y las publicaciones de los republicanos españoles en sus exilios. En El Salvador, su conocimiento intelectual estuvo marcado por el vitalismo de Masferrer, a quien hizo referencia en su obra. Los mensajes que acompañaron a sus maderas algunas veces fueron breves y, otras, verdaderos compendios sobre el ser intelectual, la política centroamericana y la internacional.

Su experiencia en *Repertorio* abstraigo finalmente su pensamiento y la llevó a pasar de una estudiante aventajada a una

intelectual que se dedicó al arte visual, en especial al grabado. Lo que llamo una intelectual de la imagen.

La elección del grabado en ese contexto puede interpretarse como una manifestación estética que se volvió ética por lo que en él se vació: nuevas ideas políticas, ideas disidentes.

Su obra nos permite saber que fue una mujer antifascista, antiimperialista, quizá una laica casi anticlerical, crítica de la política centroamericana de su tiempo, cercana al pensamiento de Masferrer, de quien publicó dos retratos, y al de Sandino, a quien dedicó un óleo y un grabado póstumamente, en 1937.

Lastenia Araujo emerge como un cabo roto en el arte visual centroamericano, el hilo que debe tejerse en la trama de la historia. Su emigración la sacó del canon y del estudio académico. Y aunque vivió casi 70 años en Costa Rica, los pocos estudiosos que la mencionan no la hacen parte de la generación de artistas gráficos de *Repertorio*. Aún hoy la nación sigue siendo la gran frontera en Centroamérica.

En 1929, en su ensayo *Una habitación propia*, Virginia Woolf escribió: «Como mujer, no tengo patria. Como mujer, no quiero patria. Como mujer, mi patria es el mundo entero». Lastenia Araujo efectivamente no tuvo patria. Pero no le faltó al estilo

50. Texto publicado en la página 3 del periódico *Trabajo*, 20 de octubre de 1935.

Dibujos antifascistas
Libertad relativa

Autora: Lastenia Araujo Serpas ELEA

Año: 1936-1942

Técnica: Xilgrabado

Origen: Producción local

Fuente de cultura impresa: *Repertorio Americano* (Costa Rica)

woolfiano. Aunque vivió tres partes de su vida en Costa Rica, siempre fue considerada extranjera. Los pocos trabajos que existen sobre las artes gráficas en *Repertorio Americano* incluso la separan del mismo cuerpo del análisis gráfico por su nacionalidad. Es decir, al apelar a su salvadoreñidad, la vuelven ajena, extraña, y la descontextualizan del campo intelectual costarricense en el que se desarrolló.

La última vez que Lastenia Araujo expuso en El Salvador fue en 1935. Entonces, exhibió óleos y acuarelas en la preselección de la obra que viajaría a Costa Rica. Ahora, en «Urdir la trama rota» presentamos 18 reproducciones de los 26 grabados y del óleo que se publicaron en *Repertorio Americano* entre 1936 y 1942.

Esta es la primera vez que sus grabados se exhiben en El Salvador. Con esta selección aportamos una luz para sacarla de las espesas capas de polvo y ceniza del olvido. Lastenia hoy ha vuelto a casa.



Serie «Maya: color y memoria»

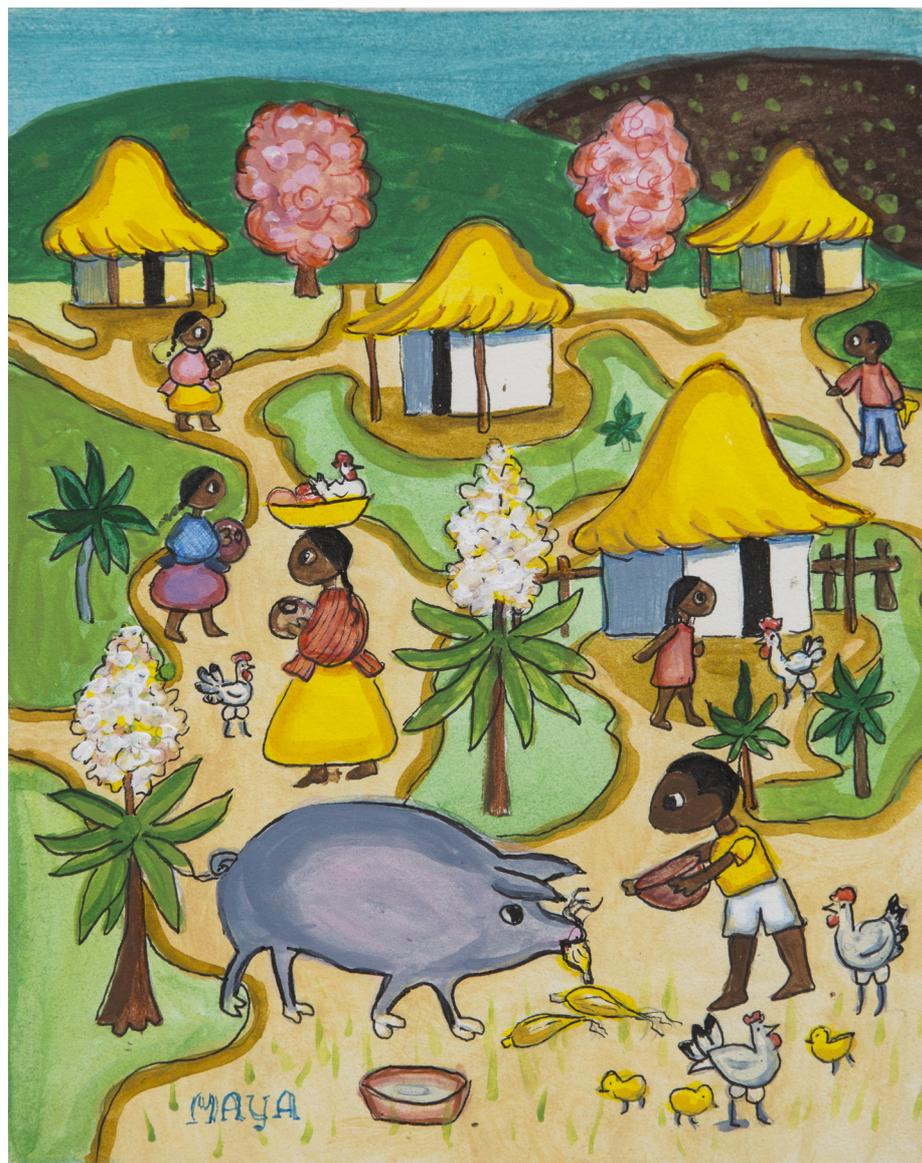
Autora: Maya Salarrué

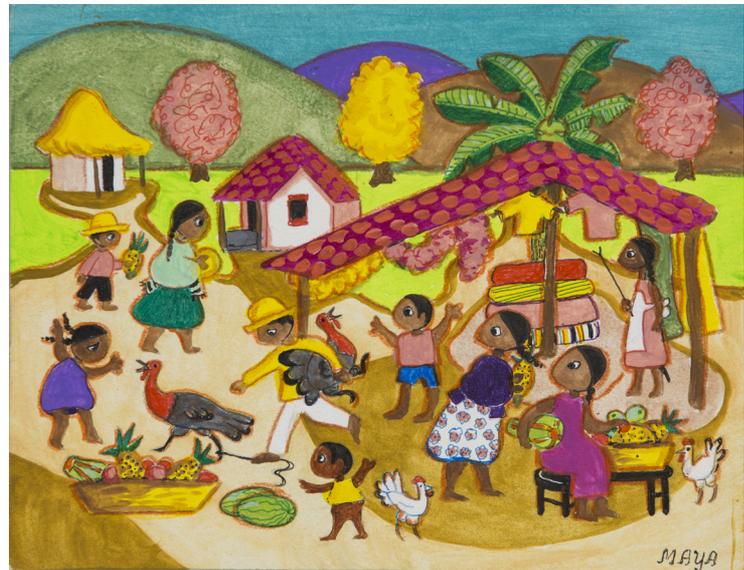
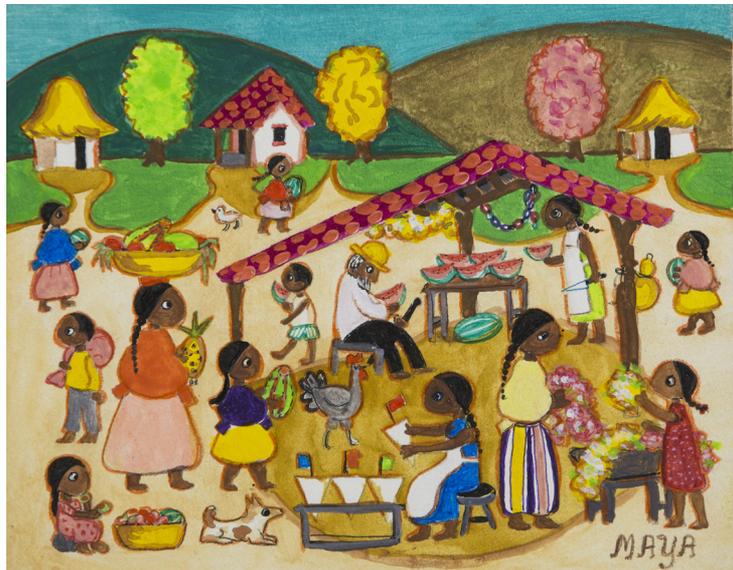
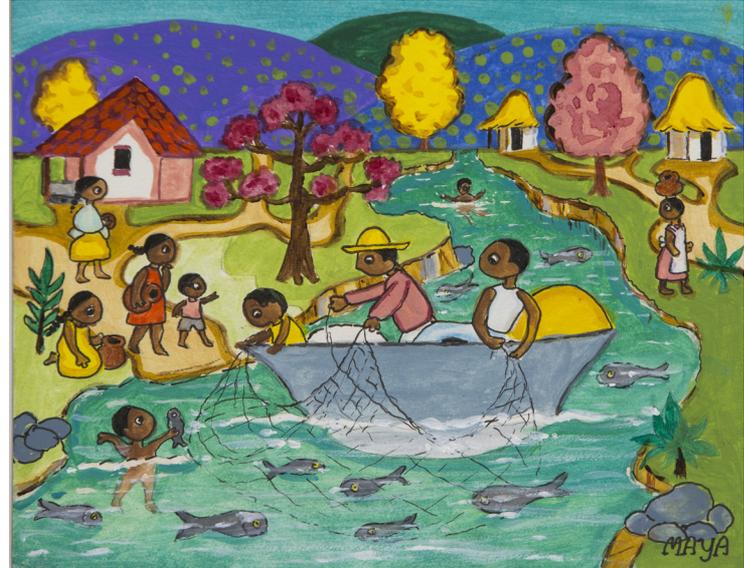
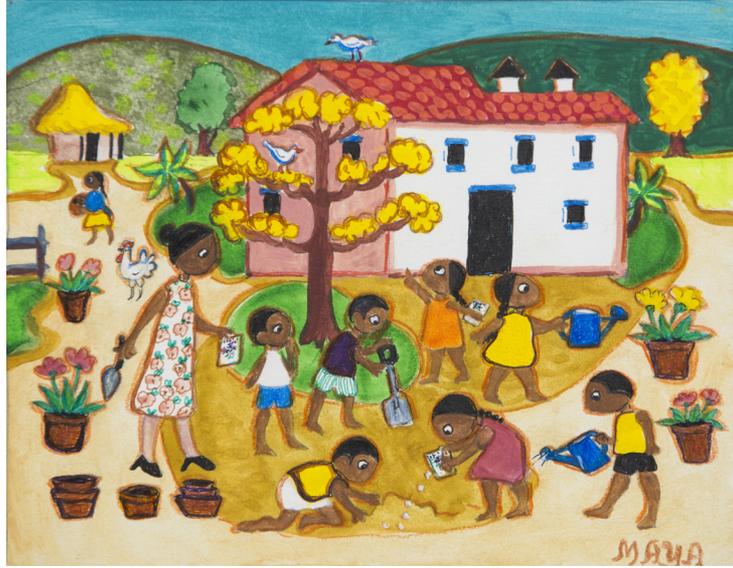
Año: s. f.

Técnica: Acuarela sobre papel

Medidas: 30 × 27 cm

Colección: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI)





Sin título

Autora: Aída Salarrué ►

Año: s.f.

Técnica: Acuarela sobre papel

Medidas: 40 × 50 cm (enmarcado)

Colección: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI)



Dance of silence

Autora: Olga Salarrué ►

Año: s. f.

Técnica: Tinta sobre papel

Medidas: 50 × 40 cm (enmarcado)

Colección: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI)



Sin título

Autora: María Tenorio ►

Año: 1988

Técnica: Óleo diluido en cartulina

Medidas: 49 × 67 cm

Colección: De la artista



Ayer soñé mi cuerpo cubierto con sangre

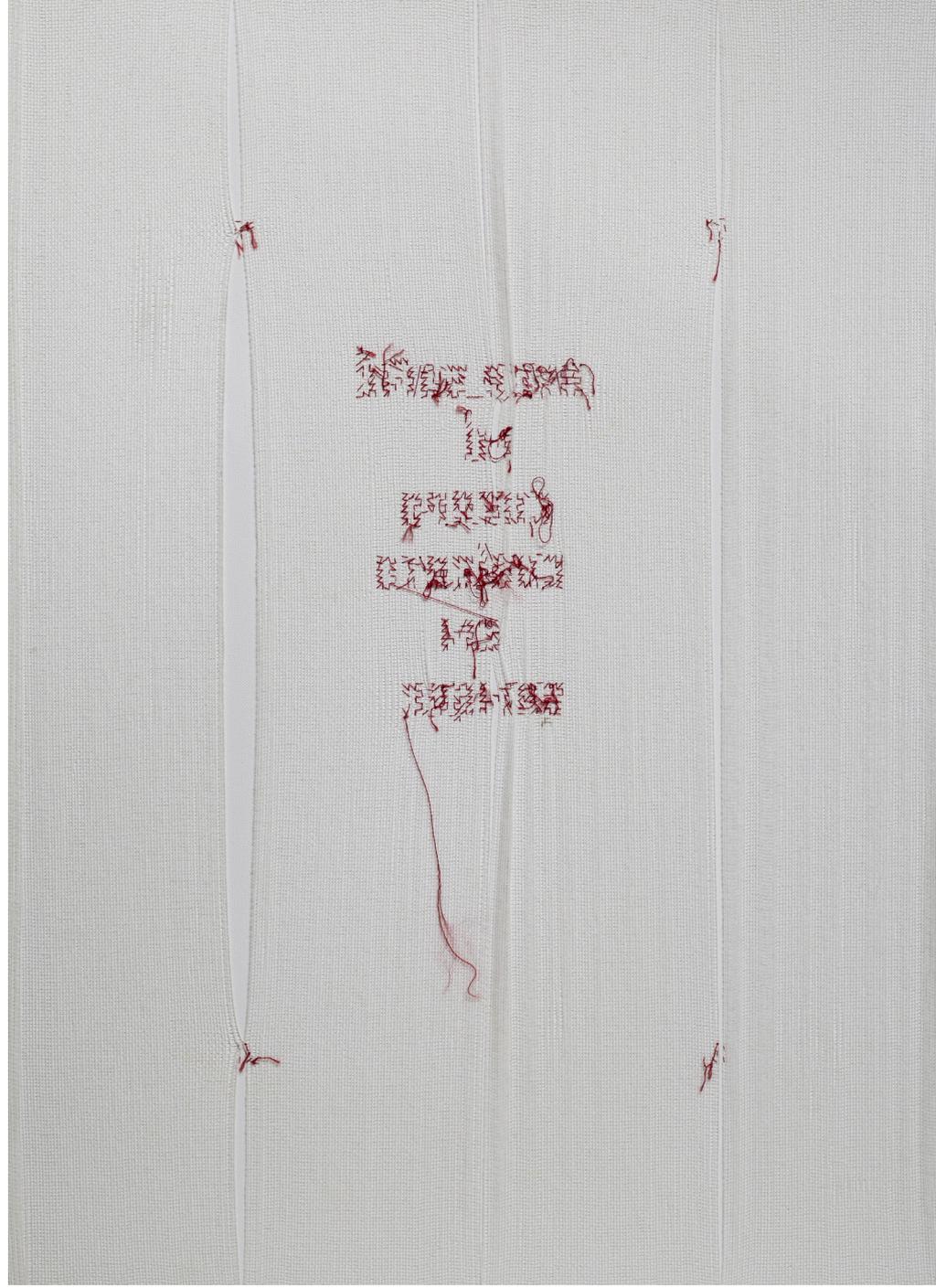
Autora: Mayra Barraza ►

Año: 2008

Técnica: Bordado de hilo de seda sobre gasa sobre *canvas*

Medidas: 84.5 × 61.5 cm

Colección: De la artista



Mercado

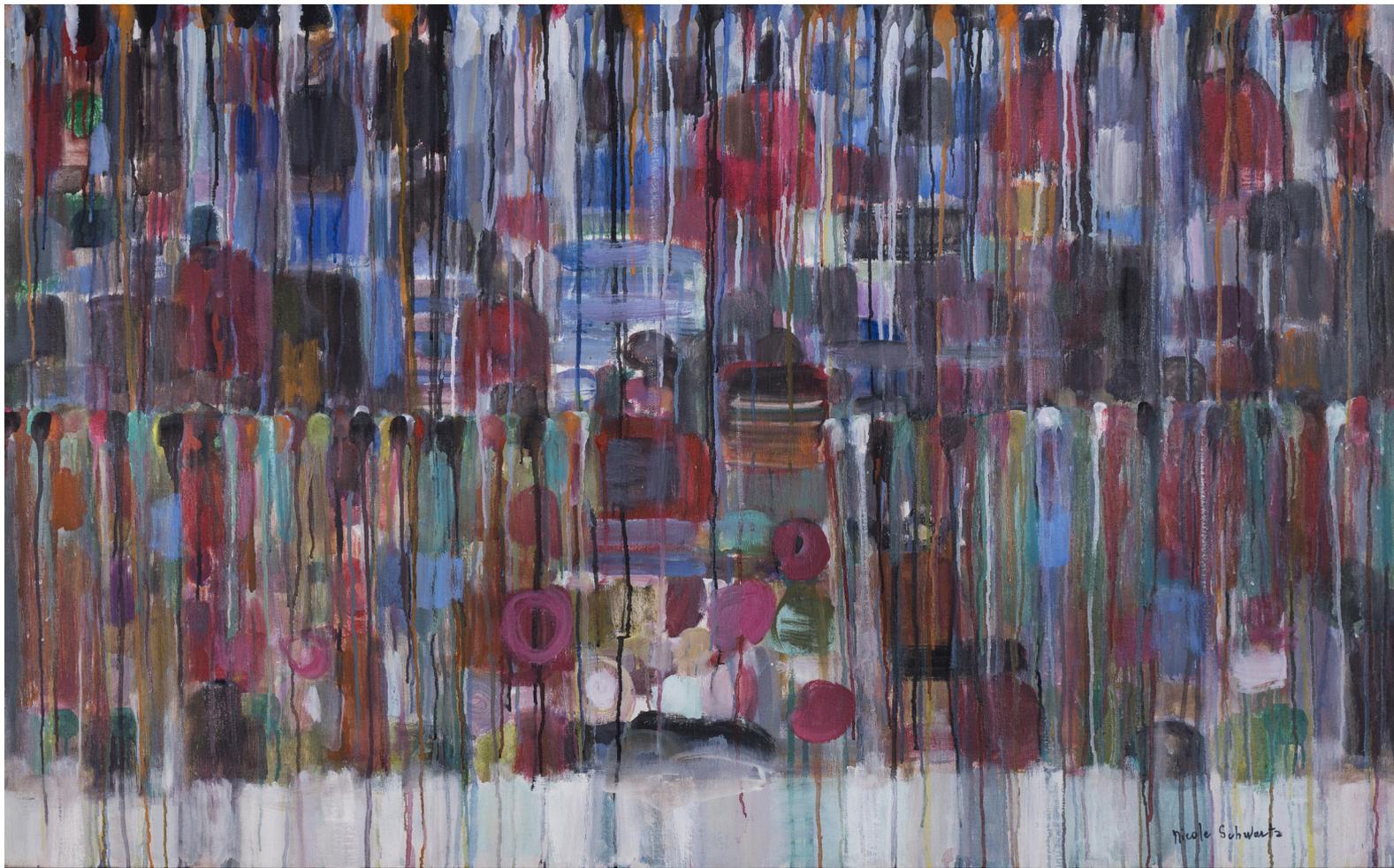
Autora: Nicole Schwartz ►

Año: 2011

Técnica: Acrílico sobre lienzo

Medidas: 81 × 130 cm

Colección: Museo de Arte de El Salvador (MARTE)



Puerto de La Unión

Autora: Ana María de Solís ►

Año: 2012

Técnica: Óleo sobre tela con espátula

Medidas: 84 × 129 cm

Colección: De la artista



Las patronas

Autora: Catalina del Cid ►

Año: s. f.

Técnica: Óleo sobre lienzo

Medidas: 168 × 116 cm

Colección: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI)



Casa de muñecas

Autora: Alexia Miranda ▶

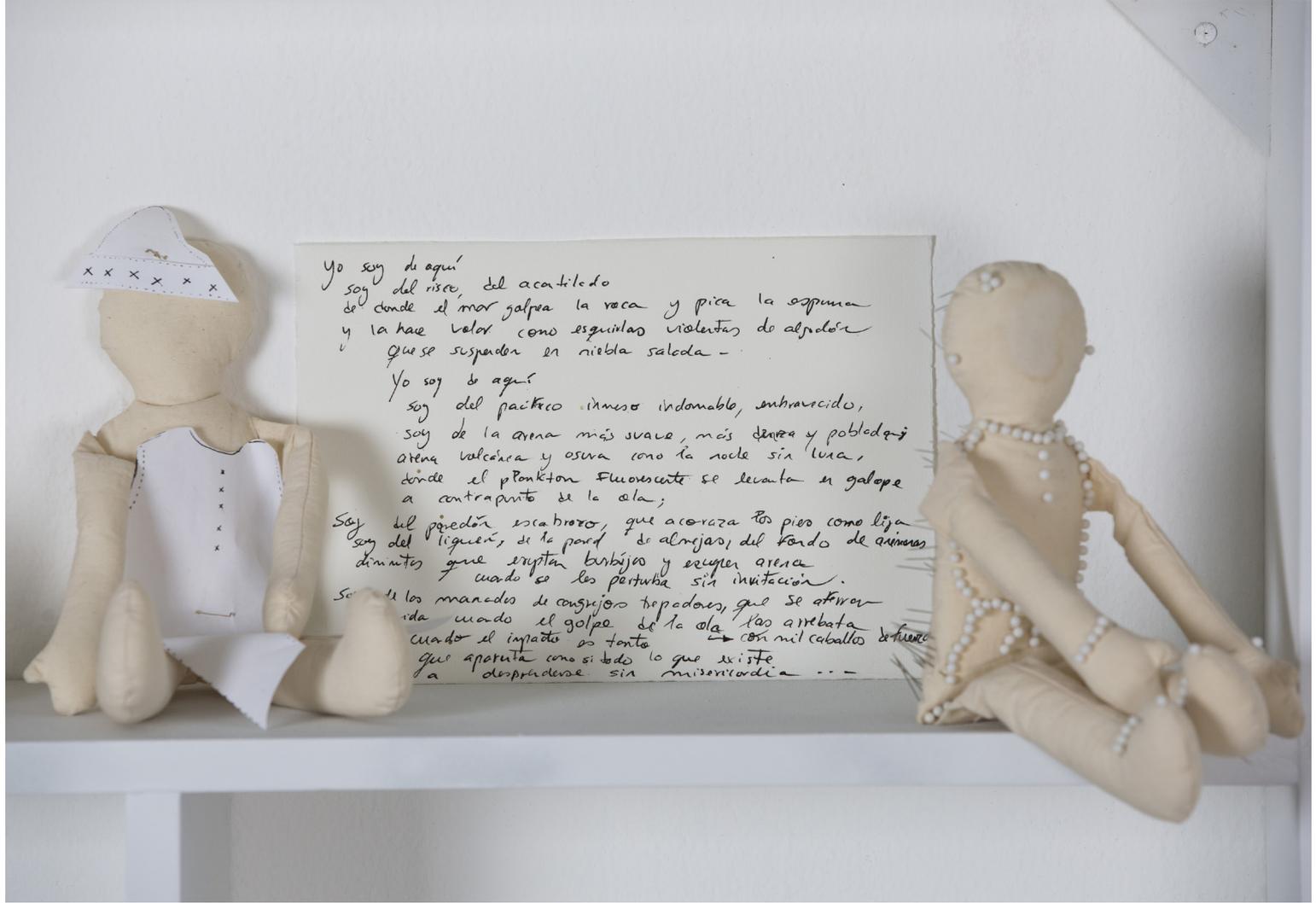
Año: 2006

Técnica: Instalación

Medidas: 210 × 170 × 80 cm

Colección: De la artista





Yo soy de aquí
soy del risco, del acantilado
de donde el mar golpea la roca y pica la espuma
y la hace volar como esquirlas violentas de aljófar
que se suspenden en niebla salada -

Yo soy de aquí
soy del pacífico inmenso indomable, embravecido,
soy de la arena más suave, más densa y poblada;
arena volcánica y oscura como la noche sin luna,
donde el plankton fluorescente se levanta en galope
a contrapunto de la ola;

Soy del peñón escabroso, que acaraza los pies como lija
soy del líquen, de la pared de almejas, del fondo de arenas
diminutas que eructan borbujas y erupción arena
cuando se los perturba sin invitación.

Soy de los manados de concheros tropicales, que se aferran
ida cuando el golpe de la ola los arrebata
cuando el impacto es tanto con mil caballos de fuerza
que apartan como si todo lo que existe
a desprecarse sin misericordia - - -

Descendencia (fragmento)**Autora: Verónica Vides** ►

Año: s. f.

Técnica: Instalación escultórica de hierro reciclado

Medidas: 4 × 3 m (aproximado)

Colección: De la artista



Ruda

Autora: Natalia Domínguez ►

Año: 2007

Técnica: Videoarte



La barrida

Autora: Verónica Vides ►

Año: 2010

Técnica: Videoarte



Habitación de infancia

Autora: Beatriz Cortez ►

Año: 2012-2017

Técnica: Videoperformance



X post facto

Autora: Muriel Hasbun ►

Año: 2013

Técnica: Instalación fotográfica

Medidas: 39 × 80 cm

Colección: De la artista



Lavandera

Autora: Carmen Elena Trigueros ►

Año: 2014

Técnica: Registro de *performance*



Suscitar

Autora: Denise Reyes ►

Año: 2020

Técnica: Videoperformance



ELENA SALAMANCA

CONS TELAR



COORDENADAS, CRUCES E
INTERCONEXIONES DE MUJERES EN LA
CULTURA VISUAL DE CENTROAMÉRICA. OTRAS
MIRADAS SOBRE LO NACIONAL: 1931-2021

::: Artistas

Ana Julia Álvarez

Lastenia Araujo

Zipaltoval-Rosa Ortiz
Villacorta

Violeta Bonilla

Julia Díaz

Maribel Arrieta

Rosa Mena Valenzuela

Consuelo Suncín
de Saint-Exupéry

Nicole Schwartz

Myra Barraza

Muriel Hasbun

Beatriz Cortez

Verónica Vides

Josefina Paz

Kiara Aileen Machado

En la posibilidad de reverso de la historia, como una mirada invertida de la representación tradicional del cielo, la oscuridad pasa a ser luz. Y en este contracielo, podemos encontrar otros cuerpos celestes, otras agrupaciones, constelaciones nuevas.

Un cielo a contraluz ilumina territorios, como el Estado nacional que hemos conocido hasta ahora. No hay nación sin mujeres. No hay nación sin migrantes. No hay tampoco nación sin mujeres migrantes. Más allá de lo nacional, esta exposición reúne a mujeres nacidas entre 1901 y 1993 que, a causa de la migración, la diáspora, el exilio y el desplazamiento forzoso, fueron parte de un campo cultural excéntrico durante el siglo XX.

Artistas antes que ciudadanas. Dispersas en la globalidad. Pintaron, dibujaron, esculpieron, tallaron y construyeron lugares seguros para el arte cuando el mundo estaba cayendo. El mundo siempre ha estado en derrumbe.

Muchas de estas artistas sobrevivieron a los hechos más crueles del siglo XX, la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la guerra civil salvadoreña (1980-1992), y sus dolorosas y fragmentarias transiciones democráticas. Algunas ni siquiera figuran en los libros. Fueron olvidadas pronto porque la emigración constituye una de las causas principales para no pertenecer a un país, a la historia de un país.

Algunas de estas artistas no exponen en El Salvador desde 1935; otras no habían expuesto antes en su país. Subsumidas en la obscuridad, entramadas con hilos tan sutiles, fueron siendo invisibilizadas por años.

Más de 100 mujeres estuvieron activas en la cultura visual de El Salvador en el siglo XX, entre pintoras, grabadoras, fotógrafas, escultoras, dibujantes, *performers*, galeristas, gestoras culturales, coleccionistas de arte y fundadoras de museos.

Invisibilizadas como musas, discípulas, esposas e hijas. A esta constelación se suma la condición de emigradas. Expulsadas de la historiografía nacional como si del Estado nacional mismo se tratara. Estudiantes, discípulas, maestras, coleccionistas, gestoras. Otras fueron perseguidas políticas, sobrevivientes de dictaduras y guerras.

Las trayectorias de las artistas reunidas en esta exposición están marcadas por sus desplazamientos, lo que ha diseminado su obra e incluso sus rastros biográficos. Esto, que representa inicialmente un obstáculo a la investigación, posibilita la apertura de otras coordenadas de estudio sobre las mujeres en el arte, cuyo horizonte de posibilidad permita pensar la escritura de una historia que se ha construido en el extrarradio, transnacionalmente.

Esta constelación, móvil y centrífuga, está formada por artistas nacidas entre 1901 y 1993: Consuelo Suncín de Saint-Exupéry

(1901-1979), Lastenia Araujo Serpas (ELEA) (1902-2002), Ana Julia Álvarez (1908-2007), Rosa Ortiz Villacorta (Zipaltoval) (1912-1997), Rosa Mena Valenzuela (1913-2004), Julia Díaz (1917-1999), Violeta Bonilla (1924-1999), Maribel Arrieta (1934-1989), Nicole Schwartz (1938), Muriel Hasbun (1961), Mayra Barraza (1966), Verónica Vides (1970), Beatriz Cortez (1970), Josefina Paz (1991) y Kiara Aileen Machado (1993).

«Cons-telar» sigue las huellas, los itinerarios y las ideas viajan-tes de estas mujeres en el arte.

Coordenar

Las coordenadas de estas artistas son espaciales, temporales, relacionales, formativas, familiares. No se ciñen a territorios. Son móviles, fluctuantes e interseccionales. Escriben una historia otra del arte en El Salvador. Una en la que país no es un territorio limitado por su cartografía. Es un país que es orillas, que es márgenes y es fronteras. Espacios propios construidos en el tránsito, convocados por la nostalgia del pasado o del futuro.

Las pocas artistas que sobrevivieron al relato masculino de la nación, orbitaron alrededor de los hombres. Solas, aisladas y excepcionales. Una soledad construida por el discurso patriarcal del arte, articulado por críticos hombres que colocaron a las mujeres en espacios masculinos en los que no encontraron pares

¿A qué materialidades recurrir cuando en las fuentes no permanecen esos nombres? Esta exposición ha sido construida a base de ausencias y olvidos. De memoria (recuerdo, rumor o chisme), de lo tangible (notas al pie, fotografías, prensa del corazón, árboles familiares) y de lo intangible (menciones, alusiones) pretende zurcir un espacio propio y roto.

Las artistas aquí reunidas ganaron premios y respeto antes que la ciudadanía y el derecho al voto. Hicieron arte matérico, escultura en talla directa y grabado cuando no estas técnicas no se consideraban artes para mujeres: el grabado por la fuerza que recibe la gubia, lo mismo que la talla directa en la escultura; el arte matérico porque las bibliografías tradicionales consideran que la innovación y la vanguardia pertenecen a los asuntos masculinos.

Partiendo de la coordenada temporal de 1931, con el primer centro cultural centroamericano fundado en México por la hondureña Clementina Suárez, la muestra nos coloca fuera de las fronteras del espacio nacional para comprender el quehacer del arte y la cultura de manera excéntrica.

En esta exposición se utiliza el concepto de coordenadas (temporales, espaciales, de forma, familiares, institucionales, editoriales) y se introduce en sus cédulas para identificar los puntos, invisibles hasta ahora, que unen las trayectorias de estas mujeres. Los puntos que forman su propio diagrama de redes.

Desde las orillas, los márgenes y las fronteras, bajo coordenadas específicas, propongo la escritura de una historia del arte cruzada por el género y la transnación.

Situar la dispersión, cruzar hallazgos

En esta exposición las piezas aparecen sin conexiones temáticas o formales, hasta que se devela cómo se ha formado la agrupación de estas mujeres: es un cruce de lo biográfico y no de lo conceptual o formal

Esto lo hace posible la interconexión: desapercibida u oculta en las trayectorias de estas artistas. Podría parecer imposible agruparlas en una figura, en una constelación.

Todas las obras están conectadas, aunque no lo parezca a simple vista en la sala, porque se trata de piezas que no han estado del todo o no han estado nunca (excepto el Monumento a la Revolución de Violeta Bonilla, en el que Violeta está y no está a la vez) en la historia del arte. Algunas de estas obras porque no estuvieron en el país en muchos años, otras porque sus autoras ya no viven en El Salvador, y otras porque se exponen por primera vez en El Salvador. Obras cruzadas por la ausencia.

Tener en común aparentemente no tener nada en común es lo que constela: permite ahondar en cómo estas mujeres artistas han sido narradas o borradas de las historias oficiales, incluso de los catálogos del arte.

«Cons-telar» tiene como origen el proyecto «Constelaciones de mujeres en la cultura visual de Centroamérica y México», que derivó en el sitio de humanidades digitales Consteladas.com. Esta exposición es una de las tantas constelaciones que la investigación reveló y que ha permitido tejer ese hilo desgastado por el tiempo que, parece, nunca estuvo unido.

En esta reunión de artistas y gestoras culturales se mostraron precisamente dos de los hallazgos principales de la investigación. Dos hallazgos cruzados.

El primero estaba sujeto a la no ciudadanía de las mujeres. Un cruce entre nacionalidad y emigración de las artistas. Marginadas no solo de la comunidad de la cultura visual y su historiografía, sino marginadas también de la comunidad política. Estas son las mujeres que se encuentran dispersas en la globalidad en el siglo XX, sin nada más que su nacionalidad como seña identitaria en espacios geopolíticos problemáticos.

El segundo hallazgo consistió en identificar que buena parte de las mujeres fueron también gestoras culturales: fundadoras de museos, galerías, colecciones de arte y centros culturales. Es decir, que además tuvieron la capacidad de articular esfuer-

zos de gestión cultural y conservación de patrimonio de sus contemporáneas y contemporáneos en un contexto histórico en el que las mujeres enfrentaban obstáculos legales para tener derecho a la propiedad (a la herencia, a los bienes).

Estos descubrimientos están cruzados por la emigración: así como las mujeres fundaron espacios específicos en Centroamérica, también salieron de Centroamérica o de su país de origen, obligadas por la represión patriarcal del inicio de siglo XX, las guerras o la persecución política. Otras experimentaron salidas menos angustiantes, propiciadas por los intereses de formación en países que ofrecían una formación artística institucionalizada y, a veces, incluso pública.

Sobre los cruces conceptuales, reconozco que el título de esta segunda exposición surge también de pensar a partir de proyectos de otras mujeres interesadas en situar y estudiar a diferentes artistas visuales y escritoras en sus contextos. Reconozco el concepto *coordinada* como un préstamo del proyecto «Coordenadas móviles», derivado del laboratorio «Cartografías críticas. Acercamientos a la historia de la gestión cultural en México y sus posibilidades futuras»⁵¹, que tomé a inicios de 2022; y el concepto *dispersas en lo global* procede de la reflexión que las investigadoras literarias y escritoras

51. Organizado por las cátedras Inés Amor y Rosario Castellanos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Tania Pleitez Vela y Mónica Albizúrez propusieron en la revista *Lectora*⁵², publicada en 2021, en su interés por encontrar, situar, estudiar y divulgar la obra de las escritoras centroamericanas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Más allá de lo nacional

Si, como apunté antes, las trayectorias de estas artistas están marcadas por sus desplazamientos y su obra se encuentra diseminada, al punto de dispersar incluso sus rastros biográficos, la búsqueda abre otros caminos para pensar una historia social del arte en clave de género. Una historia de prácticas e intercambio, mayoritariamente sin archivo, que ha sido construida con memorias y con intuición. Pienso que la historia tiene que contar, además de con método, con esa intuición de quien investiga y con la capacidad de situarse en los cabos rotos, sin temor a las precipitaciones en un terreno acostumbrado a la comodidad del archivo: del fondo, de la caja, del documento.

Así como ellas carecían de documento de identidad ciudadana, de muchas de estas mujeres —no solo de las expuestas ahora— no existen documentos. En este punto, la reconstrucción familiar (partidas de nacimiento, actas de matrimonio,

defunciones) logra articular trayectorias biográficas que tienen dimensiones políticas, sociales, culturales, empresariales e incluso diplomáticas.

En la historia del arte, el viaje ha sido especialmente idealizado, sin comprender los procesos sociales y políticos que implican el desplazamiento y la migración. Pero el viaje, aunque idealizado, debe ser cartografiado. Es aquí cuando el método de mi proyecto «Consteladas» cobra sentido y aplicación. La cartografía de estos desplazamientos va acompañada de una línea de tiempo que, desde finales del siglo XIX, nos permite comprender la situación de las mujeres centroamericanas en un contexto global dominado por procesos nacionales y nacionalistas de configuración de las jóvenes naciones latinoamericanas, hasta los procesos de posguerra y transiciones democráticas de la región en el siglo XXI.

En estos contextos, no todas las mujeres artistas, así como no todas las personas, emigraron bajo las mismas condiciones. Género y clase están cruzadas en el plano de sus trayectorias profesionales. Por eso, resulta esencial preguntarse cómo viajaron estas mujeres, hacia dónde, por qué razones, con qué vínculos o sin vínculos, en qué contextos y bajo qué procesos políticos locales y globales.

52. Mónica Albizúrez Gil y Tania Pleitez Vela, «Introducción. Mujeres centroamericanas: autorías y escrituras dispersas en lo global (1890-1980)», *Lectora: revista de dones i textualitat*, n.º 27 (Octubre 2021): 9-45.

Para el caso, es preciso apuntar que algunas de estas artistas no exponían en El Salvador desde 1935, como Zipaltoval (Rosa Ortiz Villacorta) y Lastenia Araujo Serpas; y otras no habían expuesto nunca en su país, como Consuelo Suncín, a pesar de haber sido reconocida como pintora y escultora en Francia. Las piezas de Maribel Arrieta, conocida sobre todo como finalista de Miss Universo 1955, fueron traídas desde Bélgica por su hermano Mauricio Arrieta luego de su fallecimiento y expuestas póstumamente en El Salvador a inicios de la década de 1990.

A pesar de haber vivido y expuesto en México, Francia, Bélgica, Estados Unidos y Costa Rica durante la primera mitad de siglo XX, ¿por qué estas artistas no están car-

tografiadas en el mapa que ha trazado la historia del arte nacional?

Quizá no quepan en los entramados de la historia del arte nacional porque el escritorio desde el cual se han conjurado las escrituras nacionalistas es patriarcal. Las mujeres rompen el centro de la nación, se desplazan fuera del eje de rotación nacionalista, lo centrifugan.

Esta exposición permite mirar a la nación más allá de la nación. Sin los motivos míticos del paisaje nacionalista, aunque hay paisaje. Sin los fetiches del nacionalismo banal, ese nacionalismo de consumo, aunque hay nostalgia. Con legados, aunque ha habido despojos. Con fronteras, desde los bordes, en la liminaridad.

Sin título [Mujeres]

Artista: Ana Julia Álvarez ►

Años: Entre 1920 y 1930

Técnica: Óleo

Medidas: 60 × 66 cm

Colección: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI)



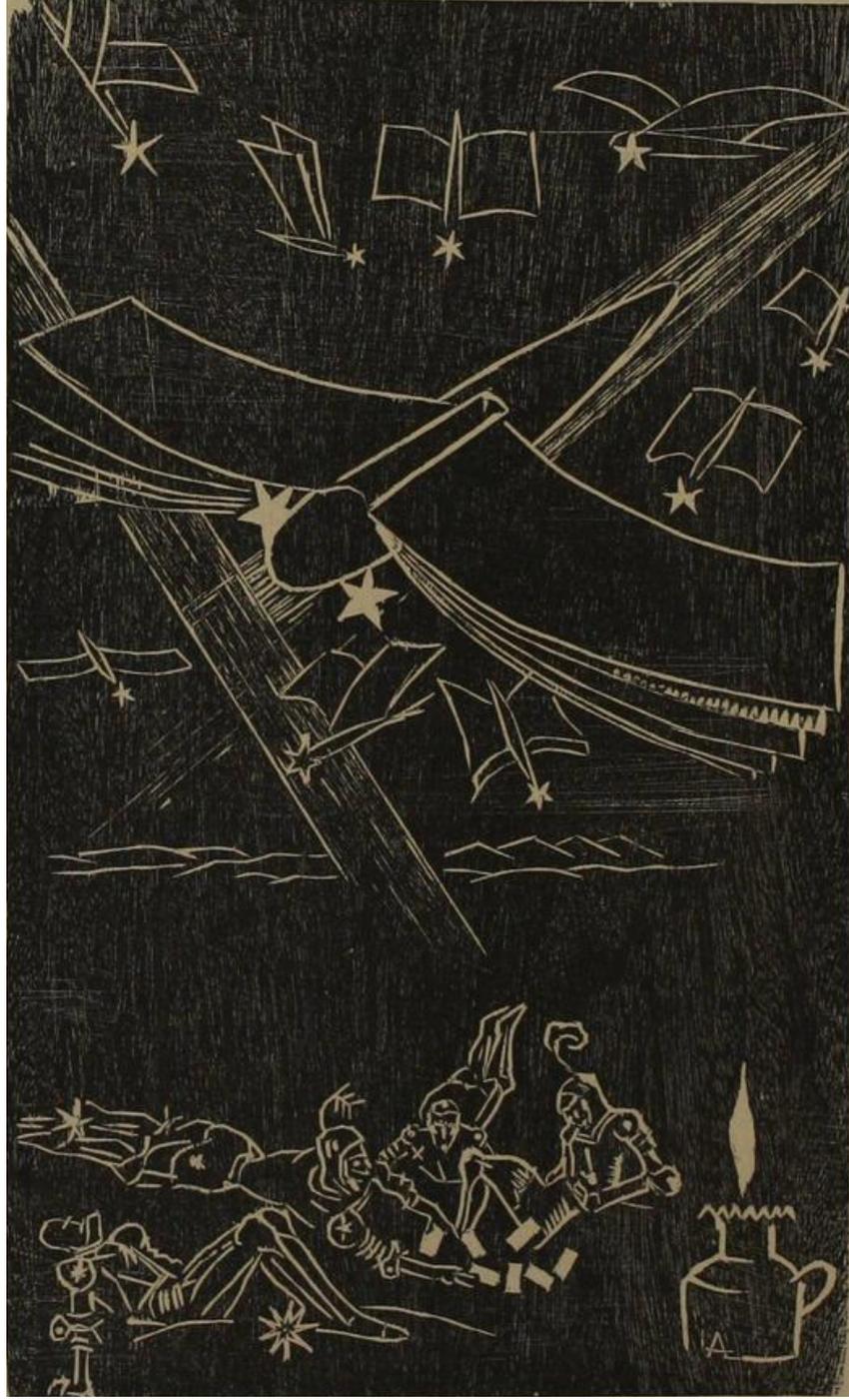
***La guerra del libro
(A los que creen que
Centroamérica es una noche sin amanecer)***

Artista: Lastenia Araujo Serpas ELEA ►

Año: 1936

Técnica: Xilgrabado

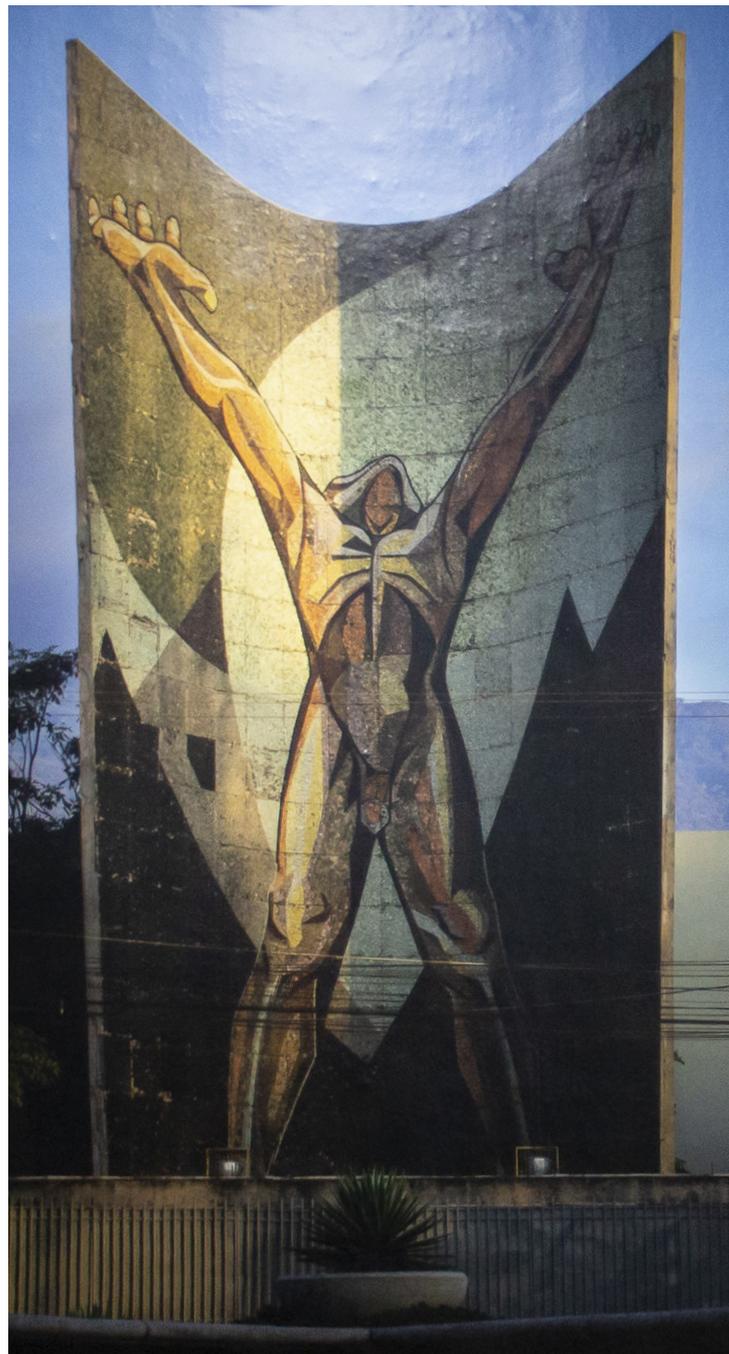
Fuente de cultura impresa: *Repertorio Americano* (Costa Rica)



Monumento a la Revolución de 1948**Artista: Violeta Bonilla** ▶

Año: 1956 (finalizado)

Técnica: Monumental, realizado con mosaico

Colección: Patrimonio Nacional de El Salvador
Público Municipal (Alcaldía Municipal de San Salvador)



Sin título [Autorretrato de niña]

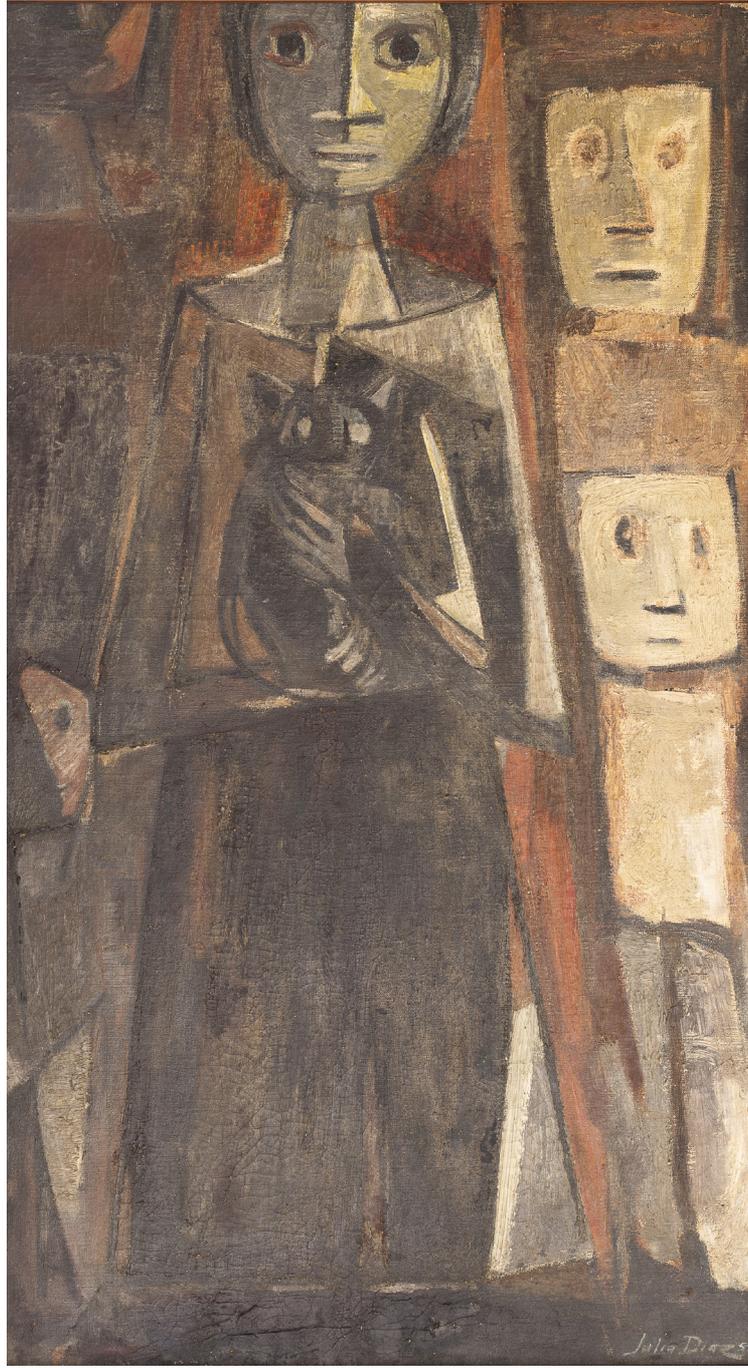
Artista: Julia Díaz ►

Año: 1959

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 100 × 70 cm

Colección: Pinacoteca del Centro de Cultura Rafael
Meza Ayau de la Universidad Don Bosco



Toro mecánico

Artista: Maribel Arrieta ►

Año: 1983

Técnica: Mixta

Medidas: 57 × 76.5 cm

Colección: Privada (Mauricio Arrieta)



Oppéde (detalle)

Artista: Consuelo Suncín de Saint-Exupéry ►

Año: 1975

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 64 × 60 cm

Colección: Privada



Los Pájaros

Artista: Consuelo Suncín de Saint-Exupéry ►

Año: Circa 1970-1972

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 26 × 38 cm

Colección: Privada



Sin título (detalle)

Artista: Rosa Mena Valenzuela ►

Año: 1992

Técnica: Mixta sobre papel

Medidas: 85 × 97 cm

Colección: Privada



Tlaloc

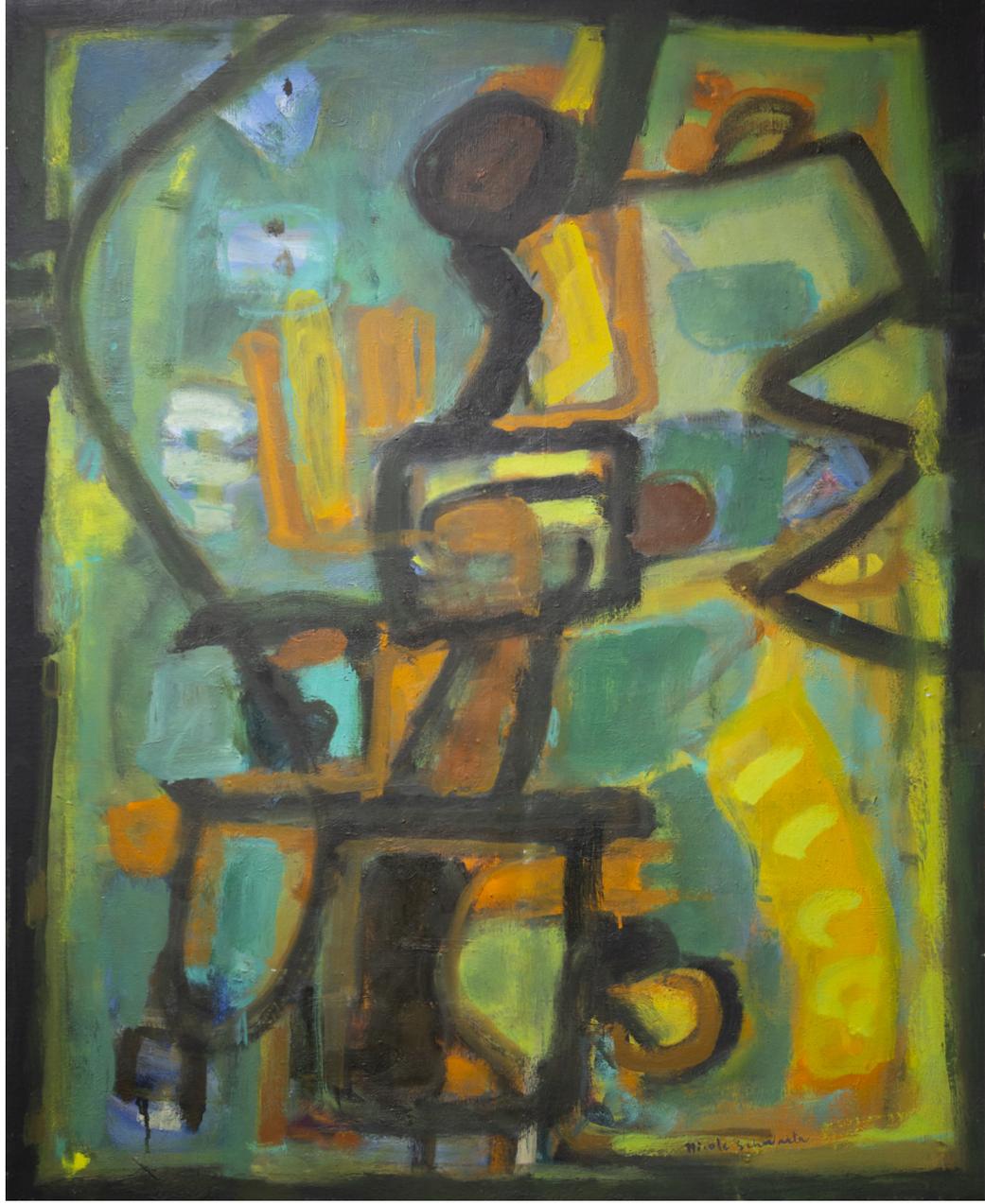
Artista: Nicole Schwartz ►

Año: 1998

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 100 × 80 cm

Colección: De la artista



Ulises

Artista: Mayra Barraza ►

Año: 2005

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 140 × 120 cm

Colección: Privada



Pulse: La novia
(Homage, Rosa Mena Valenzuela)

Artista: Muriel Hasbun ►

Año: 2020

Técnica: Fotografía

Medidas: 12 × 18 pulgadas

Colección: De la artista



Tres Fronteras

Artista: Kiara Aileen Machado ►

Año: 2019

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 152.4 × 91.44 cm

Colección: De la artista



Semillas**Artista: Verónica Vides** ►

Año: Entre 2000 y 2005

Técnica: Arcilla. Instalación escultórica

Medidas: Semillas 30 cm cada una

Instalación: Cerrito de cascajo de 130 cm de diámetro

Colección: De la artista



La máquina del tiempo

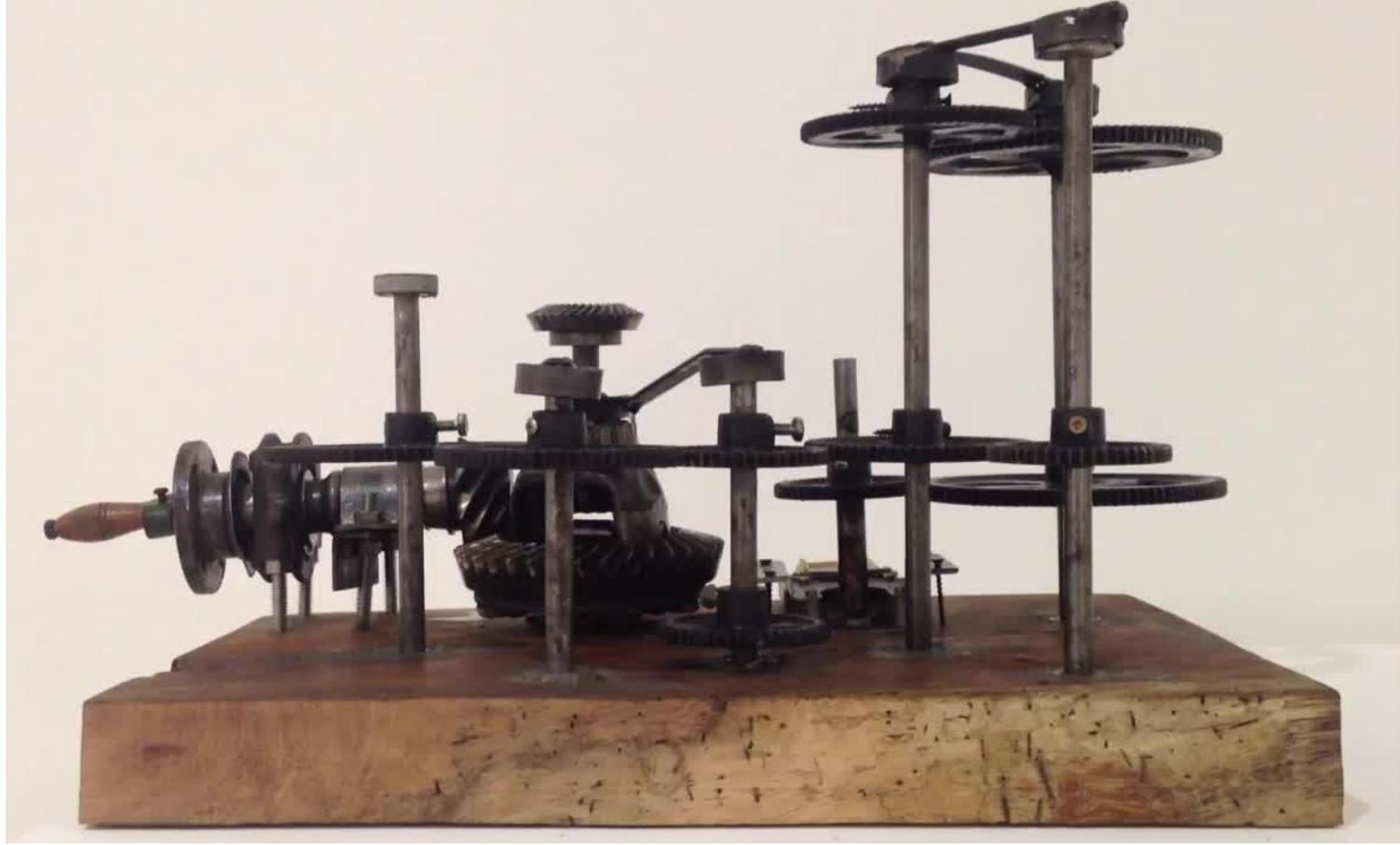
Artista: Beatriz Cortez ►

Año: 2014

Técnica: Instalación escultórica

Medidas: 33 × 53 × 36 cm

Colección: Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI)



Capa para volver

Artista: Verónica Vides ►

Año: 2023

Fotograma de video



Experimento 35

Artista: Mayra Barraza ►

Año: 2022

Fotograma de video



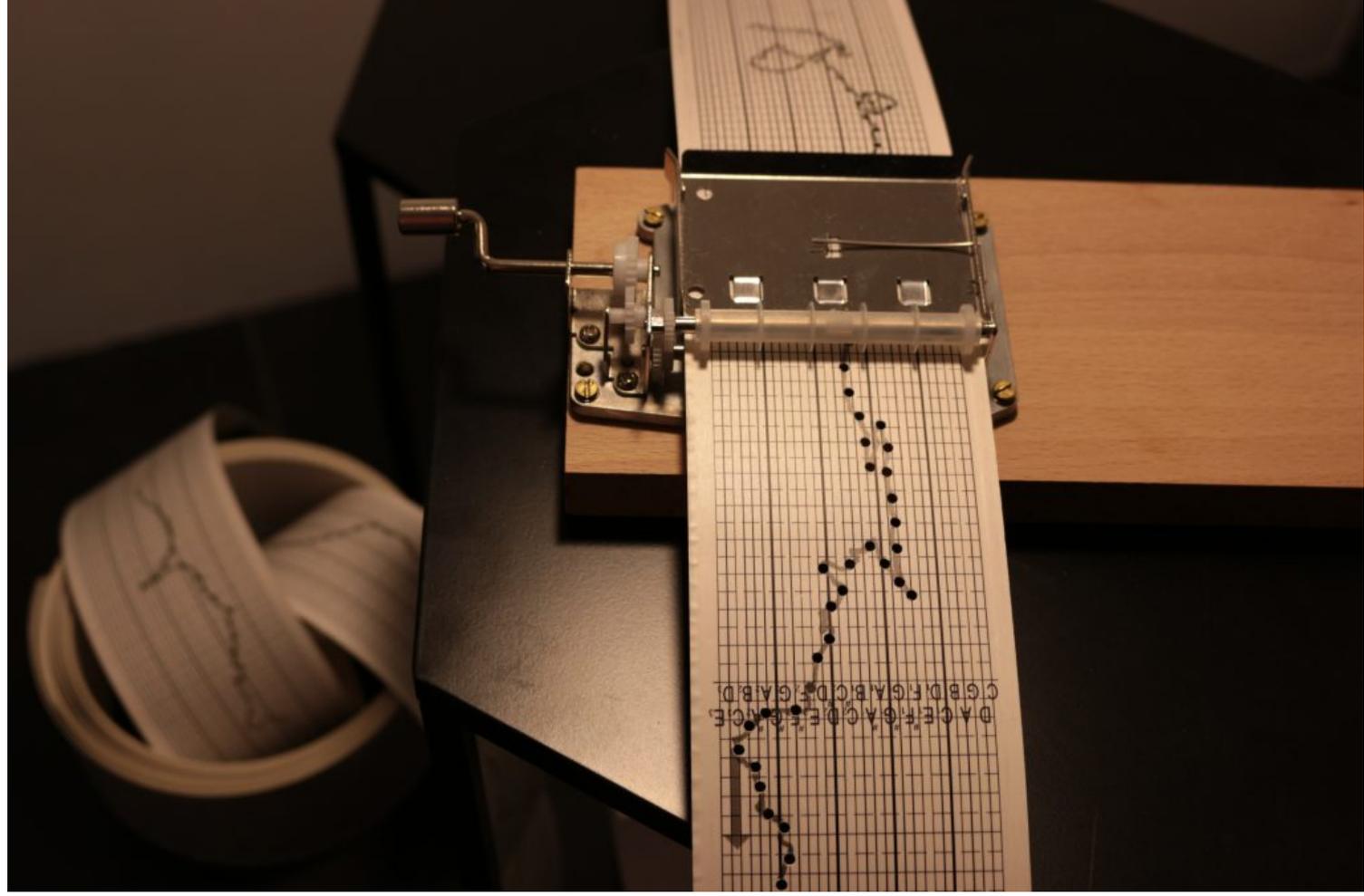
EXP40, mayra barraza

Listening borders

Artista: Josefina Alejandra Paz ►

Año: 2018-2023

Fotograma de video



ELENA SALAMANCA

UN TIEMPO PROPIO

COORDENADAS TEMPORALES PARA UNA HISTORIA TRANSNACIONAL Y EN CLAVE DE GÉNERO DE LA CULTURA VISUAL EN EL SALVADOR

A principios del siglo XX, la formación en artes no estaba escolarizada en El Salvador. No había academias, la técnica se transmitía por medio del disculpaje, y las mujeres que aprendían a pintar lo hacían en su casa, a modo de oficio transmitido de madres o padres a hijas. Mujeres que no firmaban sus obras ni se imaginaban como artistas o autoras. Mujeres que tampoco eran ciudadanas, y dependían del padre, el marido, el hermano o los hijos. Todos varones.



1900
1909

El acceso a la cultura y la educación era reducido y desigual, aunque esto no significaba que las mujeres estuvieran completamente fuera de la esfera del arte. Las mujeres de familias acomodadas participaban en recitales como músicas o cantantes. Algunas tocaban el piano, otras interpretaban arias de ópera o zarzuelas, y otras más declamaban y escribían poesía.

1910
1920

1910. Se inaugura el Teatro Nacional de Santa Ana con la participación de la pintora Luz de Salgado, como ayudante de Luigi Arcangeli, en la pintura de los murales del Salón Foyer y la Terraza Española.

1913. Carlos Alberto Imery funda la Escuela de Artes Gráficas que, con el paso de los años, se formalizó gubernamentalmente y recibió estudiantes mujeres.

1930
1940



1931. La escritora y feminista hondureña Clementina Suárez funda el primer centro cultural centroamericano en la diáspora.

1935. Lastenia Araujo de Artiñano y Ana Julia Álvarez participan en la delegación salvadoreña en la Primera Exposición Centroamericana de Artes Plásticas, en San José, Costa Rica.

1956. Se inaugura en San Salvador el Monumento a la Revolución de 1948, comisionado por el presidente coronel Óscar Osorio a la artista Violeta Bonilla.

1958. La pintora Julia Díaz funda la Galería Forma.

1969. Inicia operaciones el Centro Nacional de las Artes (CENAR) bajo la dirección de la maestra de historia del arte y gestora cultural Magda Aguilar.



1950
1970

1971. María Celia de Cohen (1937-2017) funda, junto a su esposo Alberto Cohen, la Galería 123.

1977. Janine Janowski de Hasbun (1940-2012) funda en San Salvador la Galería El Laberinto. En ella se realizan exposiciones, *performances*, instalaciones, *happenings*, recitales y conversatorios a cargo de una generación de artistas jóvenes e innovadores como Negra Álvarez, Licry Bicard, Ana Beatriz de León, Luis Lazo o Rodolfo Molina, entre otros. Janine mantuvo, además, intercambios con otras galeristas de su tiempo, como Julia Díaz.

Fue también durante la guerra civil (1980-1992) cuando se fundaron otras dos galerías de arte que contribuyeron a divulgar el arte salvadoreño dentro y fuera del país: la Galería Imagineros, proyecto de la francesa Colette Jacquinot y el pintor Antonio Bonilla, y la Galería Espacio, fundada por Rhina Avilés en 1985.

1991. Se funda la Luna Casa y Arte por parte de un grupo conformado por Beatriz Alcaine, Carmen Elena Trigueros, Camila Sol, Carmen Benítez, Gracia Rusconi y Óscar Soles.

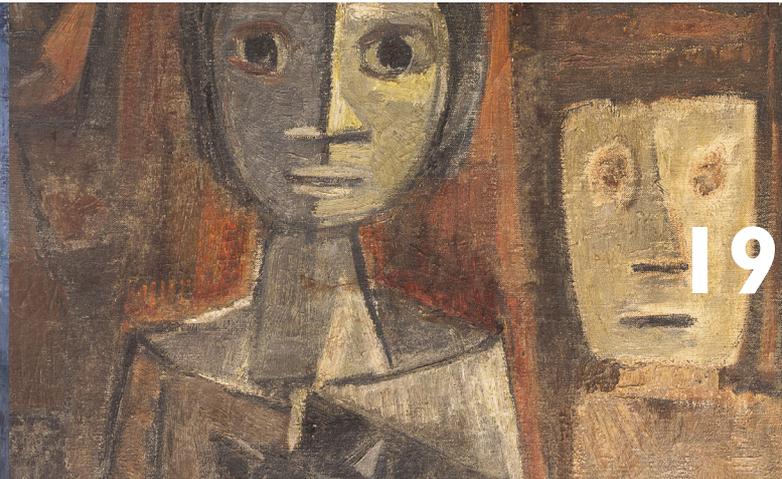
1997. Se funda la galería Vilanova Fine Art por Olga Miranda para difundir la nueva producción artística de la posguerra.

1997. Se funda la Asociación de Artistas Plásticos de El Salvador (ADAPES).

1980



1990



1983. La Galería Forma se convierte en el primer museo de arte visual en el país.

Entre 1980 y 2000, varias artistas fundan sus academias de pintura o procesos de formación en arte en El Salvador. Entre ellas, sobresalen Violeta Bonilla, Rosa Mena Valenzuela, Astrid Suárez, Nicole Schwartz, Conchita Kuny Mena, Ana María de Solís, Elisa Archer, Mayra Barraza y Yanira Elías.

1998. Se abre el Centro Cultural de España en El Salvador bajo la dirección de la Consejera Cultural de la Embajada de España, Olga Cabarga. Su primera gestora fue Mónica Mejía, quien desde 2007 se desempeña como coordinadora de programación.



2003. Es inaugurado el Museo de Arte de El Salvador (MARTE). Entre sus fundadoras están las coleccionistas y gestoras culturales Marta Papini de Regalado, Rhina Avilés, Lovey Argüello, Alexandra Lytton Regalado, Elida Lecha de Lindo y Ana María Palomo. La primera presidenta fue Marta Papini de Regalado; su director, Roberto Galicia; y la directora de programación, Claudia Cristiani.

2004. Se funda Mujeres Asociadas Artistas Salvadoreñas (MATIS).



2011. Desde el Centro Cultural de España en El Salvador se crea la experiencia cultural comunitaria La Casa Tomada, coordinada y gestionada por Paula Álvarez.

2019. Bajo la dirección de Eloísa Vaello Marco en el Centro Cultural de España, se funda la Escuela Generos.A en El Salvador, espacio de formación feminista.

2016. Se presenta en el país la exposición de arte visual, en clave histórica y de género, «A cielo abierto. Construcciones espacio-temporales de género», con curaduría e investigación de Mayra Barraza.

2023. Con el apoyo de la delegación de la Unión Europea, la historiadora Elena Salamanca lanza el primer proyecto de humanidades digitales en El Salvador con perspectiva histórica feminista: Consteladas.com. Este proyecto se basa en la investigación «Redes de mujeres en la cultura visual de Centroamérica y México, 1921-2021».

CODA

Orígenes de los textos

Este libro, *Cons-telar. Redes, cruces e interconexiones de las mujeres en la cultura visual de Centroamérica: 1921-2021*, tiene su origen en diversos textos, hasta ahora inéditos, resultado de dos exposiciones de arte histórico feminista y de un proyecto de humanidades digitales. Cada uno de ellos se presenta como un capítulo del libro, con nodos conceptuales, temporales y metodológicos interrelacionados.

Por un lado, dos de los textos son resultado de curadurías de arte comisionadas por el Centro Cultural de España en El Salvador:

- «Cons-telar. Coordenadas, cruces e interconexiones de mujeres en la cultura visual de Centroamérica. Otras miradas sobre lo nacional, 1931-2021», marzo y abril de 2023, Centro Cultural de España en El Salvador, San Salvador.

- «Urdir la trama rota. Tejiendo un siglo de mujeres en la cultura visual de El Salvador, 1921-2021», marzo y abril de 2021, Centro Cultural de España en El Salvador, San Salvador.

Por otro lado, la introducción de la presente obra se basa en el texto de lanzamiento del proyecto de humanidades digitales «Consteladas.com: Constelaciones de mujeres en la cultura visual de Centroamérica y México, 1921-2021», realizado en 2022 y 2023 con apoyo de la Unión Europea de El Salvador y leído el 21 de marzo de 2023 en el Teatro Luis Pomá.

Agradezco al Centro Cultural de España en El Salvador la edición de estos textos que ahora se constituyen como un libro que honra la memoria, las trayectorias, los obstáculos, las dispersiones, las búsquedas, los encuentros y los olvidos, y que celebra la vida de las mujeres artistas de El Salvador y Centroamérica.

REFE RENCIAS

Archivo

AGCA. AI. 2 Legajo 6118 Cuenta que presentaron los regidores Don Nicolás de Obregón y don Pedro de Ayzinena de los gastos otorgados en las tardes de toros en nueva Guatemala, octubre 29 de 1789,

AGCA. AI. 2 Legajo 1994 Mayordomía de propios de Guatemala rinde cuenta de lo gastado en la jura de Carlos IV, 1789.

Hemerográficas

Repertorio Americano. San José, Costa Rica. Ediciones de enero de 1935 a diciembre de 1943.

Bibliográficas

Álvarez, Negra y Aída Flores de Escalante, ed. *Negra Álvarez y el espíritu de la materia*. San Salvador: Editorial Dr. Luis Escalante, 1994.

Albizúrez Gil, Mónica y Tania Pleitez Vela. «Introducción. Mujeres centroamericanas: autorías y escrituras dispersas en lo global (1890-1980)». *Lectora: revista de dones i textualitat*, n.º 27 (Octubre 2021): 9-45.

«Ana Julia Álvarez: auténtico valor de la pintura americana». *Revista Anaqueles*, época V, n.º 1 (Enero-abril 1951): 47-52.

Anastario, Mike, Elizabeth Hawkins y Elena Salamanca. *Kneeling Before Corn: Recuperating More-than-Human Intimacies on the Salvadoran Milpa*. University of Arizona Press, 2023.

Ardanaz, Eleonora y Virginia Lazzari. «Transgresión, encierro y castigo. Voces de las protagonistas del movimiento sufragista radical británico a principios del siglo XX». *La Aljaba. Segunda Época: revista de estudios de la mujer*, vol. XXI (2017): 99-111.

Ayala, Prudencia. *Inmortal. Amores de loca*. San Salvador: Imprenta Arévalo, 1925.

Payaso literario. Diálogos del payaso. San Salvador, 1928.

Bahamond Panamá, Astrid. *Procesos del arte en El Salvador*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 2012.

Barraza, Mayra. «A cielo abierto». En *Al cielo abierto. Construcciones espacio-temporales de género*, 13-15. San Salvador: Secretaría de Cultura de la Presidencia y Naciones Unidas en El Salvador, 2016.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 2018.

Berlin, Heinrich. *Historia de la imaginería colonial en Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1952.

Casaús, Marta Elena y Teresa García Giráldez. *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)*. Guatemala: F&G Editores, 2005.

- Cea, José Roberto. *De la pintura en El Salvador*. San Salvador: Editorial Universitaria, 1986.
- Chadwick, Whitney. *Woman, art and society*. Segunda edición, revisada. Londres: Thames and Hudson, 1996.
- Chaokang, Tai. «Left Radicalism and the Milky Way: Connecting the Scientific and Socialist Virtues of Anton Pannekoek». *Historical Studies in the Natural Sciences*, vol. 47, n.º 2 (Abril 2017): 200-254.
«The Milky Way as Optical Phenomenon: Perception and Photography in the Drawings of Anton Pannekoek». En *Anton Pannekoek: Ways of Viewing Science and Society*, editado por Chaokang Tai, Bart van der Steen y Jeroen van Dongen: 219-248. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.
- Collee, Lauren. «Marxist Astronomy. The Milky Way According to Anton Pannekoek». *The Public Domain Review*, n.º 27 (Octubre 2021). <https://publicdomainreview.org/essay/marxist-astronomy-the-milky-way-according-to-anton-pannekoek>
«Un marxista observa la Vía Láctea. Astronomía y ciencia política en Pannekoek». *Revista LUCA*. <https://luca.lat/ensayos/un-marxista-observa-la-via-lactea>
- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz, comps. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Cowman, Krista. «“Doing Something Silly”: The Uses of Humour by the Women’s Social and Political Union, 1903-1914». *International Review of Social History*, vol. 52, n.º S15 (Diciembre 2007): 259-274.
- De Jong, Alex. «How Anton Pannekoek Planned to Storm the Heavens». *Jacobin*, 5 de febrero de 2021. <https://jacobin.com/2021/02/anton-pannekoek-socialist-history-lenin>
- Diario Oficial de la República de El Salvador*. Tomo N. 359, número 84, 7 de mayo de 2003. Acuerdo No. 16-0031, donde se declara Bien Cultural a la Colección Nacional de Pintura.
- Exposición «Yo, María Guadalupe, pintora, vuelvo a casa». Abierta desde el 13 de julio al 15 de octubre de 2023, en el Foro Valparaíso de la fundación CitiBanamex, Ciudad de México.
- Ferrari, Marcela. «Prosopografía e historia política. Algunas aproximaciones». *Antíteses*, vol. 3, n.º 5 (Enero-junio 2010): 529-550.
- Flores, María Julia. «Del discurso a la política educativa dirigida a la mujer en El Salvador (1894-1924)». En *Historias de mujeres, mujeres de historia en El Salvador*, compilado por Josefa Viegas, 81-116. El Salvador: Dirección Nacional de Investigaciones en Cultura y Arte, SECULTURA, 2013.
- García Lescaille, Tania. «La entidad femenina en los salones de remitidos de San Carlos: dinámica entre discursos y normas (1850-1898)». *Dimensión Antropológica*, año 17, vol. 50 (Septiembre/diciembre 2010): 73-105.
- Grajeda Mena, Guillermo. «El miniaturista don Francisco Mariano Cabrera Escobar». *Revista de Artes Plásticas* (1972): 4-18.
- Grosenick, Uta. *Women artists in the 20th and 21st century*. Taschen America, 2003.
- Guardia Yglesias, María E. «Lastenia Araujo. Romper cadenas por medio del arte». *La Nación*, 22 de mayo de 2016.

- Hernández, Saúl Iván. «“Con muchos pájaros en la cabeza”. Prudencia Ayala, la mujer que cuestionó el sistema político salvadoreño en 1930». En *(Re)Imaginar Centroamérica en el siglo XXI. Literatura e itinerarios culturales*, editado por Maureen E. Shea, Uriel Quesada e Ignacio Sarmiento, 127-149. San José: Uruk Editores, 2017.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- Hirsch, Marianne y Leo Spitzer. «“What’s wrong with this picture? Archival photographs in contemporary narratives». *Journal of Modern Jewish Studies*, vol. 5, n.º 2 (2006): 229–252. <https://doi.org/10.1080/14725880600741615>
- Hustvedt, Siri. *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Ciudad de México: Seix Barral, 2017.
- Klapisch-Zuber, Christiane, dir. *La Edad Media. La historia de las mujeres*, serie coordinada por George Duby y Michelle Perrot. México: Santillana, 2005.
- Lindo Fuentes, Héctor, «Las salvadoreñas, las primeras latinoamericanas que votaron. 1921». *Realidad, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 156 (2020): 35-82.
- «Las salvadoreñas fueron las verdaderas pioneras del voto femenino en Latinoamérica». *El Faro*, 26 de junio de 2020. https://elfaro.net/es/202006/ef_academico/24586/Las-salvadore%C3%B1as-fueron-las-verdaderas-pioneras-del-voto-femenino-en-Latinoam%C3%A9rica.htm
- Lindo, Ricardo. *La pintura en El Salvador*. San Salvador: Dirección de Publicaciones, 1986.
- Magaña de Fortín, Victoria. «Misión de la mujer» (1910). Re-publicado en *La Zebra*, 1 de octubre de 2017. <https://lazebra.net/2017/10/01/victoria-magana-de-fortin-mision-de-la-mujer-ensayo>
- Mejía Burgos, Otto Germán. «El proyecto de nación masferreriano y su recepción en la presidencia de Maximiliano Hernández Martínez». Tesis de Doctorado, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, 2014.
- Mejía Deras, Ismael. *Policarpo Bonilla*. México: Imprenta Mundial, 1936.
- Museo Forma. *Pintura salvadoreña del presente siglo*. San Salvador: Museo Forma, 1984.
- Nosotras*. Ciudad de Guatemala: diciembre de 1932.
- Palomo, Jorge. *Arte Salvadoreño. Cronología de las artes visuales de El Salvador. Tomo I: 1821-1949*. San Salvador: Museo de Arte de El Salvador, 2017.
- Parker, Rozsika y Griselda Pollock. *Maestras Antiguas. Mujeres, Arte e Ideología*. España: Akal, 2021.
- Pleitez, Tania. «Tinta Violeta». *El Faro*, 2006.
- «El cuaderno colectivo de Mayra Barraza: espejo de una obra en singular». *Revista Iberoamericana*, n.º 268 (2019): 729-760.
- Rodas Estrada, Juan Haroldo. «Pintores del periodo hispánico en Guatemala». *Revista Estudios*, n.º 2-96 (1996): 105-160.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, ciudadanos y emprendedores para una nueva nación*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla, 2006.

- «Los Retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX». *Anales del Museo de América*, n.º 9 (2001): 287-301.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara, 2007.
- Suárez, Clementina. *Con mis versos saludo a las generaciones futuras*. Selección y notas de Rigoberto Paredes. Tegucigalpa: Ediciones Paradiso, 1988.
- Vázquez Monzón, Olga. *Mujeres en público: el debate sobre la educación femenina entre 1871 y 1889*. San Salvador: UCA Editores, 2014.
- Viñolo Berenguel, María. «Coser y cocinar como armas de resistencia en el arte feminista a partir de los setenta». En *II Jornadas Feministas Estatales*. Barcelona, 2009.
- Weinberg, Liliana, coord. *Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de sociabilidad letrada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2021.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia. Sexta reimpresión*. España: Editorial Seix Barral, 2008.
- Tres guineas*. 1938.
- De la autora**
- Salamanca, Elena. «Escible. Crónica de una aventura unionista sufragista». En *Escible*, de Prudencia Ayala. San Salvador: Museo de la Palabra y la Imagen y Editorial Amate Vos (2023): 61-82.
- «Lastenia Araujo Serpas, una mano en la historia y otra en la sombra. Memoria y olvido de una artista antifascista entre Costa Rica y El Salvador». Inédito.
- «Los hilos de las Ariadnas. Estrategias de género para hacer memoria en el laberinto del posconflicto centroamericano». En *Memorias: sentidos, sujetos y espacios*. Universidad Centroamericana de Nicaragua (UCA), 2022.
- «Recordar, imaginar, dibujar, bordar. Memoria ambiental en los bordados de las salvadoreñas del refugio en Honduras, 1980-1989». Primer Encuentro del Grupo Regional de América Latina de la Memory Studies Association (MSA) para «La construcción de memorias en/desde América Latina y el Caribe», Universidad del Rosario y Centro de Memoria Paz y Reconciliación, Bogotá, Colombia, 14 de septiembre 2022.
- «Tiempos y márgenes en la escritura de las historias de las mujeres. Centroamérica, siglos XIX y XX». Conferencia magistral de cierre del V Congreso Centroamericano de Estudiantes de Antropología, Universidad Tecnológica de San Salvador, 26 de noviembre de 2021.
- «Cultura política femenina en Centroamérica, 1920-1945». En Seminario Internacional «Mujeres, cuerpo y territorio: Desafíos para la seguridad ciudadana y la erradicación de las violencias», San Salvador, El Salvador, 5 de noviembre de 2021.
- «Tácticas militantes en Prudencia Ayala y las redes feministas entre México, Guatemala y El Salvador, 1920-1931».

En «II Encuentro centroamericano de Escritura de Mujeres Ojo de cuervo. Deshilar las escrituras de la nación», Instituto de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Costa Rica, 4-7 de octubre de 2021.

«La invención de las Manuelitas. Representaciones, miradas historiográficas e imagi-naciones de las mujeres salvadoreñas del siglo XIX». *El Faro*, 8 de octubre de 2021.

«La memoria es un joyero». *Alharaca*, 22 de enero de 2021. <https://www.alharaca.sv/opinion/la-memoria-es-un-joyero>

«Hijas de Antígona. Mujeres en la oposición durante las dictaduras militares en Centroamérica (1930-1940)». Conferencia magistral por el Día Internacional de la Mujer, 8 de marzo de 2018, Museo Nacional de Antropología de El Salvador, 2018.

«La posguerra es un fuego oscuro». *Revista Cultura*, n.º 123 (2018): 31-49.

«Ellas también pueden ser heroínas. Un acercamiento a Amparo Casamalhuapa (1910-1971) en el campo intelectual salvadoreño». *Realidad. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 151 (2018): 41-62.

Clásicos de la pintura salvadoreña. Una mirada estética y ética al siglo XX. San Salvador: Universidad Pedagógica de El Salvador, 2017.

«Discussions of gender identities and visual art in post-war El Salvador». *The Miami Rail*, n.º 22 (Noviembre-diciembre 2017).

«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*, n.º 35 (2017): 150-156.

«Nacer antes que la nación. Un acercamiento a Guirnalda salvadoreña. Colección de poesías de los bardos del Salvador (1884) como dispositivo de formación de la nación». *Revista Cultura*, n.º 118 (2016): 29-44.

«Escribir historia desde las periferias: género y exilio». En Foro «Ideas para la paz. Prevención de la violencia contra las mujeres», Fundación Paiz, Ciudad de Guatemala, 8 de diciembre de 2016.

«Mujeres comunes del siglo XVIII: Las mujeres de Nueva Guatemala en la jura de Carlos IV», *El Faro*, 29 de mayo de 2012.



Centro Cultural de España en El Salvador
Calle La Reforma, 166. Colonia San Benito.
San Salvador.

Teléfono: +503 2233 7300

Correo electrónico: info.ccesv@aecid.es

Dirección web: www.ccesv.org

CONSTELAR

Esta obra parte de la posibilidad atisbada en el reverso de la historia. La posibilidad de revocar las narrativas para situar, por primera vez, a las mujeres en el centro y no en lo orbitante, el margen, el extrarradio.

Con esa mirada hacia las artistas salvadoreñas, *Constelar* demuestra que el mítico aislamiento de las mujeres en la cultura se convierte, a contraluz y en ese revés de la historia, en un intrincado entramado de relaciones de colaboración, intercambios e interconexiones. Y que esta urdimbre no es aislada, nacional ni nacionalista, sino que extiende puentes por Centroamérica, México, Estados Unidos y Europa.

De esta exploración de las coordenadas compartidas por mujeres activas en la cultura visual de Centroamérica, entre 1921 y 2021, se develan nuevas agentes y nuevas perspectivas para articular una historia social de esa cultura en clave de género y transnacional.



MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA
Y COOPERACIÓN

