



TODO INCLUIDO
Aproximaciones a la experiencia de lo urbano en Centroamérica

*Este ensayo, escrito en diciembre de 2003, fue publicado como uno de los textos del catálogo de la exposición **TODO INCLUIDO, imágenes urbanas de Centroamérica**, que se llevó a cabo en el Centro Cultural del Conde Duque, de enero a marzo de 2004. La muestra fue curada por Santiago Olmo y Virginia Pérez-Ratton. El texto fue revisado de manera general por la autora y Manuel Picado en el 2010 para la antología **“Del Estrecho Dudoso a un Caribe invisible: Apuntes sobre arte centroamericano”**, editada por la Universidad de Valencia (2013) .*

Durante la segunda parte del siglo 20 sobre todo, la experiencia de la ciudad ha sido tema de numerosos proyectos artísticos, suscitados por reflexiones alrededor de las relaciones entre metrópolis y las tensiones que las subyacen. Por otro lado, las oposiciones entre lo urbano - percibido como símbolo de (una) modernidad - y lo rural, que parece remitir al pasado, han conducido a la ciudad a asumir un papel protagónico en la práctica artística reciente. Esto no es ajeno a que poco a poco, la población del mundo se está concentrando en las ciudades, desde las megalópolis hasta las capitales de dimensiones más humanas. En efecto, el siglo XX ha sido el período de urbanización en muchos de los países de lo que hasta hace poco se definía como el tercer mundo. En Europa la conformación de las ciudades lleva siglos. En Estados Unidos, y en parte de América del Sur, este fenómeno ya está encaminado desde el siglo XIX, siguiendo de alguna forma una dinámica con cierto planeamiento. Actualmente, los esfuerzos de muchos de los gobiernos municipales del primer mundo se dirigen a la recuperación de espacios de esparcimiento, a velar en cierto sentido por la calidad de vida de ciudadanos que llevan generaciones de ser urbanos. Por el contrario, en gran parte del mundo pos-colonial - América Latina, África, Asia - las ciudades han visto desarticularse sus estructuras heredadas, y se han conformado tramas urbanas caracterizadas por lo caótico y la improvisación, en donde se superponen diversos niveles espacio-temporales, realidades opuestas y simultáneas, y un doble éxodo: el de las clases pudientes hacia la nueva suburbia, y el de las migraciones internas desde lo rural, las cuales alcanzan límites inmanejables. Donde previamente la ciudad colonial regía de manera autoritaria los desplazamientos desde un campo de trabajo arduo hacia una ciudad que prometía comodidades, consolidando el mito de “mejor vida” en el centro urbano del



país, se observa ahora un desmedido incremento de las poblaciones más desvalidas, y una degradación de la calidad de vida ciudadina.

Las deplorables condiciones del campo, las limitadas posibilidades para los jóvenes, y la primacía económica de la mayor parte de las capitales latinoamericanas¹ convierte a La Ciudad en un imán, un espejismo que ofrece aparentemente opciones menos duras que la rudeza del campo. Pero aunque aceleradamente el mundo se urbaniza, esto sucede sin que se modifiquen ciertos comportamientos y actitudes emanados y anclados en las estructuras propias de la vida rural. El flujo de la población hacia la ciudad no se ha visto acompañado por medidas dirigidas a cambios en el concepto de la construcción habitacional ni por una adecuación a la nueva situación provocada por esta migración interna en el seno de la comunidad urbana. Por otro lado, se prescriben nuevas estructuras de intercambio social homogenizadas que terminan fracasando al no tomar en cuenta las particularidades culturales en diversos puntos del mundo. Se genera entonces, de manera espontánea, una infra-ciudad dentro de otra, y el tejido social que existía previamente se altera bajo presión, provocando enfrentamientos de diversa índole. Ante estas complejas realidades, y el advenimiento de la industria turística como fuente de ingresos, los estados optan por proyectar otro tipo de imagen para atraer al visitante. Muchos de los países que emergieron del mundo colonial se han convertido en destinos vacacionales y, dentro de la cultura del entretenimiento, la realidad de nuestras ciudades resulta contraproducente. Evidentemente, se busca evitar que sus problemas puedan influenciar la percepción externa e incidir en las decisiones de viaje: lo mejor es privilegiar la identidad "autóctona". Esta es ubicada así en el campo, la montaña y la playa, idealizados como paraísos intocados en donde la vida fluye entre hamacas y cócteles tropicales, caminatas a los cráteres y cabalgatas organizadas. Todo esto sucede en gran parte en el marco de hoteles "TODO INCLUIDO", modalidad que evita el acercamiento a realidades incómodas o imprevistas, y donde la aventura está cuidadosamente programada.

Por otro lado, las ciudades centroamericanas pasan por un complejo mecanismo de auto-estima frustrada, viven dentro de un panorama de influencias cruzadas y mal digeridas, de cercanía aparente pero de aislamiento real. Sorprendentemente logran sin embargo mantener una personalidad y una identidad que marca cada una y la diferencia de las otras. La Historia teje sus redes entre ellas, alternando sus personalidades a través de avatares imprevistos.

¹ Ver en Saskia Sassen, "New Inequalities among Cities", en *Cities in a world economy*, col. *Sociology for a New Century*, serie de Pine Forge Press editada por Charles Ragin, Wendy Grisworld and Larry Griffin, 1994.



La exposición que acompaña este texto se conformó gradualmente a partir de un cruce de miradas entre dos curadores, Santiago Olmo y yo, en relación a experiencias compartidas a lo largo de tres años de viajes en Centroamérica. Esta región ve difuminarse la noción de la ciudad como un centro de encuentro y de intercambio de diversas capas sociales para convertirse en el reducto de las poblaciones que permanecen en ella como única opción. Paralelamente, desde la producción artística y la actitud del artista, se percibe una voluntad de recuperación de un espacio perdido. Esta muestra trata de abarcar facetas muy diversas de este posicionamiento, y su título, TODO INCLUIDO, vinculado a las fórmulas turísticas, justamente busca incluir las imágenes y realidades que normalmente se busca omitir o esconder.

Conformación urbana

En Centroamérica la independencia se da en 1821, antes que en gran parte del mundo colonial español y obviamente en un siglo diferente al de la descolonización asiática y africana. Su proceso de urbanización fue lento durante todo el siglo 19 y hasta entrado el siglo 20, pues las economías centroamericanas estaban dirigidas sobre todo hacia la agricultura y en el fondo, el habitante de las capitales se auto percibía por lo general como un campesino que vivía en la ciudad, pues los linderos entre esta y el campo estaban a pocos pasos de los centros.

Santiago de los Caballeros, en Guatemala, fundada en plena región cakchiquel, tuvo varios asentamientos desde 1524 hasta 1527, cuando se convirtió en la capital colonial. La Capitanía General de Guatemala era la sede del poder administrativo y eclesiástico desde Chiapas (hoy integrado a México) hasta las sierras de Talamanca en Costa Rica. El otro polo de poder se encontraba completamente al Sur, en Panamá, donde se había dado las primeras fundaciones hispanas en el continente: Santa María de Belén en 1503, Nombre de Dios en 1509, Santa María la Antigua del Darién en 1510 y Panamá la Vieja en 1519. Pedrarias Dávila selló el destino interoceánico de Panamá articulando un eje entre el Caribe, con el puerto de Nombre de Dios, y luego Portobelo, con Panamá en el Pacífico. Mientras que la independencia de la región mesoamericana dio como resultado la configuración de cinco estados (Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica) Panamá seguía unida a lo que fuera el Virreinato de Nueva Granada (Colombia) hasta los primeros años del siglo XX, donde se trastoca su independencia por el enclave del poder norteamericano ligado al control del Canal.

El poder colonial asentado en lo que hoy se conoce como la Antigua Guatemala, cambia de emplazamiento a finales del siglo XVIII por una imperativa y estricta orden real,



consecuencia de devastadores terremotos que asolan a la vieja ciudad, orden que impide a sus habitantes regresar a sus palacios, casas y conventos y les obliga a trasladarse a la nueva capital, la Nueva Guatemala de la Asunción, en el Valle de la Ermita, cuyos planos se aprueban en 1776. Esta ley llega al extremo de ordenar incluso destruir lo que podía ser restaurado, para evitar el regreso de los santiagueños o quitar elementos decorativos arquitectónicos para trasladarlos a la nueva ciudad. Hoy es un conglomerado de gloriosas ruinas de innumerables iglesias barrocas, testigo silencioso de un antiguo esplendor a los pies del Volcán de Agua, imponente en su cónica perfección azulada y su amenazante presencia. Los conventos de las dieciséis órdenes monásticas del siglo XVI y XVII, han sido hoy parcialmente remozados para el turismo, las antiguas casas nobles restauradas como hoteles de lujo, restaurantes, casas de recreo, centros culturales y archivos históricos, comercios, boutiques y discotecas. La antigua sede del poderío español en Centroamérica, se ha convertido en un romántico y nostálgico destino turístico, cuya arquitectura colonial y calles empedradas remiten a un tiempo que fue pero que se añora. Por otro lado, en Guatemala de la Asunción, aun palpitaba el centro cultural, económico y político de la región hasta entrado el siglo 20: este se ve desarticulado y desgastado por la larga guerra civil hasta fines de los años ochenta, y la hace perder su liderazgo, a pesar de su crecimiento y carácter de gran ciudad.

San Salvador, mucho más pequeña, pero que había desempeñado un papel fundamental durante el proceso que siguió a la independencia de 1821, como uno de los principales centros políticos, fue de alguna manera preservada de su propio conflicto armado del siglo XX, y logra perfilarse actualmente como uno de los centros económicos más poderosos del área. Durante los últimos años de la guerra, a fines de los ochentas, una guerra que se desata sobre todo en el campo, la ciudad aglutina una iglesia militante que se coloca junto a una intelectualidad revolucionaria y laica, frente a las oligarquías conservadoras. Tras la paz, en contraposición a su gran auge económico, San Salvador se halla inmersa en un marasmo de delincuencia e inseguridad ciudadana, reflejo de la permanencia de las desigualdades socio-económicas que la guerra no logró resolver y en parte producto de la extremización de las maras (violentas turbas de jóvenes) por la repatriación de salvadoreños, hijos de inmigrantes a los Estados Unidos, y que se habían integrado en las pandillas de ciudades como Los Angeles.

San José de Costa Rica, fundada como la Villa Nueva en 1737, adquiere el estatus de capital en 1823, pues la capital colonial había sido Cartago desde su fundación alrededor de 1572. San José se perfila en el siglo 20 como una capital de excepción en el área, con un régimen laico, sobre todo en la primera parte del siglo, una economía en relativo crecimiento, una tradición más democrática que el resto del istmo y una importante inversión en educación pública, lo cual permite una movilidad social ausente en el resto de los países de la región.



En 1948, después de una corta revolución, el ejército había sido abolido por ley de la República y los presupuestos del Ministerio de la Guerra destinados a la educación. San José, una ciudad poco urbana hasta los años setenta, se encontraba arraigada en lo rural por su economía dependiente del cultivo del café y la caña de azúcar, fincas que colindaban prácticamente con los límites de la ciudad. Sus tradiciones democráticas y su aparente igualdad social y tolerancia, así como un entorno natural privilegiado, han construido mitos sobre su identidad como pueblo pacífico, educado y ecológico. La dedicación de un 15% de su territorio a parques nacionales y reservas también contribuyó a la construcción de esta identidad. Por otro lado, en los años ochenta, una declaración de neutralidad afianza su posición como líder de la paz en Centroamérica, aunado al Premio Nobel de la Paz otorgado a su presidente de entonces, Oscar Arias. Culturalmente, a partir de la década de los setenta, toma un papel preponderante.

Al inicio de esos años, una cierta bonanza económica y algunas figuras ilustradas en los gobiernos de turno, habían permitido en Costa Rica la creación de una infraestructura cultural, beneficiada además por la presencia de intelectuales, artistas y académicos suramericanos asilados en el país. Durante los ochenta, la grave crisis económica interna se ve matizada por la ayuda externa, tanto de organismos internacionales de cooperación como por la presencia de oficinas humanitarias para atender los movimientos migratorios originados por las guerras vecinas, y el país adquiere importancia estratégica por su posición neutral entre la Nicaragua sandinista y la Panamá de Noriega. Sin embargo, esta ayuda poco hace por el repentino crecimiento de la ciudad josefina, rodeada cada vez más por cinturones de miseria habitados en un alto porcentaje por inmigrantes centroamericanos pero también por costarricenses proletarizados por la crisis. San José es víctima de su crecimiento sin planificación, de la contaminación ambiental y de creciente criminalidad, así como testigo del éxodo de las clases pudientes hacia cinturones más alejados, de riqueza extrema, perfectamente cuidados y bajo control: esta población dorada tiene poco contacto con el entramado social que implica la ciudad, no sabe como relacionarse en el contexto urbano ni como manejar el registro de lo fortuito. Como en los demás países de la región, las barriadas que rodean los centros comerciales construidos alrededor de los centros urbanos, proveen el personal para los comercios de lujo, pero la clientela proviene de los barrios altos y los condominios suburbanos. La mezcla de clases y de niveles socioeconómicos se da dentro de espacios pre-determinados y artificiales, el ágora ha sido enmarcada dentro de parámetros de condicionamiento muy particulares.

Managua, como la mayor parte de Nicaragua, ha sido un cúmulo de desgracias y convulsiones desde su fundación como capital de Nicaragua en el siglo XIX. La dictadura somocista de más de cuarenta años incide en todos los aspectos de la vida nicaragüense. Sin embargo, a inicios de los setentas, Managua es una ciudad más o menos ordenada y



muy agradable, con viejas casonas de adobes y algunos edificios modernos. A fines de 1972, la ciudad se ve destruida por un violento terremoto, y queda sin reconstruir por orden de Somoza, quien planea una especulación inmobiliaria en un futuro y rodea los escombros de alambradas durante varios años, aludiendo labores de limpieza y peligro para los pasantes. Sus planes se ven truncados por el ascenso de los Sandinistas con la victoria de 1979. Managua tampoco es reconstruida en ese momento, ni en los años revolucionarios. Actualmente es una aglomeración de existencia fragmentada, que superpone disparates y paradojas urbanas: su centro está constituido por solares vacíos y ruinas aun en pie, que hasta hace poco albergaban a gente sin techo. El espacio está dominado por la torre inclinada del Hotel Intercontinental contra la loma de Tiscapa, que mira al Lago, las ruinas de la catedral y el Palacio Nacional. A lo lejos, en un yermo poblado de palmeras, se yergue la nueva catedral, ultramoderna, construida bajo el sandinismo. Junto al Lago se construyó en la misma época un gran auditorio donde se recibió al Papa; hoy constituye el único parque de esparcimiento, en un paisaje paradisíaco dominado en la lejanía del horizonte por el volcán Momotombo, pero junto a las aguas más contaminadas de la región. Las dos ciudades históricas, Granada y León, vestigios de una primacía colonial, en alguna medida han sido preservadas del desarrollismo y la codicia, pero ambas han sufrido las consecuencias de los desastres naturales y las guerras.

Tegucigalpa, capital de Honduras, ciudad de colinas y empinadas cuestas, atravesada por el Río Chiquito, nunca fue realmente fundada, al contrario de San Pedro Sula (1536) y de Valladolid de Comayagua (1537), primera capital de la provincia. Tegucigalpa se caracteriza por un desarrollo anárquico que une varios caseríos (entre 1540 y 1546) bajo el signo de la minería de plata, hasta que el siglo XVII ve consolidarse una oligarquía criolla basada en la explotación minera. Para mediados del siglo XIX apenas contaba con unos 12000 habitantes, un pueblo de casas bajas, techos entejados y muros de colores, inmortalizada por el pintor naif local Velázquez. A inicios del siglo 21, Tegucigalpa buscaba como reconstruirse sobre los desastres del huracán Mitch, que con su furia implacable había inundado en 1999 todo lo que pudo con toneladas de agua embarrialada que llegaron hasta las copas de los árboles en las áreas bajas. Esta ciudad era una de las más pauperizadas y menos institucionalizadas socialmente, que ni siquiera contaba en ese momento con un catastro total que facilitara la reconstrucción. En sus lomas y hondonadas se oponen lujosas residencias y precarios lado a lado, muros de protección y comercios populares frente a los nuevos centros comerciales para las clases adineradas. San Pedro Sula, en la costa Atlántica, es en realidad el pulmón económico del país, con zonas francas de industrias de transformación (maquila) y centro del valle bananero. Al mismo tiempo, es una de las ciudades más peligrosas de Latinoamérica, con uno de los índices más altos de muertes violentas.



Dos países tienen un pasado colonial algo diverso: Belice, conocido como “British Honduras” hasta mediados del siglo XX, colonia británica hasta su reciente independencia hace aproximadamente 30 años, no termina realmente de integrarse, aunque se intensifican contactos, reuniones e intercambios en el 2003, pues su mirada y su carácter son más anglo-caribes que mesoamericanos, y aún forma parte del Commonwealth Británico. Con una capital de apenas 70.000 habitantes, construida sobre el Belize River y su desembocadura en el Caribe, presenta aún hermosos vestigios de una arquitectura victoriana, con amplios tejados sobre corredores de madera desde donde todavía hoy, el tiempo pasa a ritmo. El concepto o la experiencia de lo urbano se ubica más bien en un ambiente de pueblo de frontera.

La historia colonial de Panamá se desarrolló también de manera diversa al resto del istmo. Desde los primeros años de la conquista fue otro polo del poder español. Se integra a Centroamérica de manera irregular, debido a su independencia tardía de Colombia, en 1903, lo cual la coloca cartográficamente dentro América del Sur. Sin embargo, también inciden sus diferencias históricas con las culturas mesoamericanas, y más tarde, la presencia civil y militar norteamericana durante todo el siglo 20. A partir de la reversión del Canal a Panamá, y desde unos años antes, ha habido acercamientos políticos y sobre todo económicos, a pesar de los aspectos que la separan del resto del istmo. Esto incluye una angosta geografía, que la define como un país marítimo totalmente, frente al resto del istmo, de culturas de altiplanos y mesetas. No solo su historia es diferente, sino su estructura como ciudad: es la única capital centroamericana que a la vez es puerto y entrada de una vía interoceánica. Una ciudad dicotómica, por un lado un centro financiero y comercial con rascacielos y torres de oficinas, con más bancos que residencias, de frente al casco de San Felipe, la antigua ciudad que vive directamente sobre el mar, bella y decrepita, ahora en proceso de restauración y recuperación/especulación inmobiliaria. Del lado Caribe, dos glorias pasadas: Portobelo, el famoso puerto fortificado de las ferias anuales del siglo XVI, cuya fama se va difuminando a partir del siglo XVII con la pérdida del poderío marítimo español, permaneciendo solo su población de negros congo cimarrones, y Colón, la entrada atlántica del canal, convertida a inicios del siglo XX en el centro de comercio y encuentro social, uno de los puertos de placer junto con La Habana y Manaos, famosa por sus espectáculos y diversiones. Actualmente, su arquitectura de los 20 y los 30, abandonada por comerciantes enriquecidos que se han trasladado a Ciudad Panamá, se ha visto intervenida y transformada por poblaciones pauperizadas que siguen la tradición comercial y de importación en complicadas condiciones, con una ciudad en degradación constante y criminalidad en aumento. Frente a Colón, la base militar norteamericana de Fort Sherman, y sus diversas baterías, han custodiado la entrada del Canal durante décadas.



A pesar de sus personalidades particulares y de su configuración urbana heredada de trazados coloniales similares, pareciera sin embargo pues, que las ciudades centroamericanas no proyectaran una imagen propia. Esto se puede juzgar por diversos documentos históricos en los cuales no se desarrolla realmente un tópico específico ni se apuntan monumentos de identificación, exceptuando tal vez el caso de San José, que invariablemente aparece representada por el Teatro Nacional. Este es prácticamente el único edificio histórico con el que se identifican los "ticos", de un estilo ecléctico afrancesado, y orgullo de la burguesía liberal de fines de siglo 19. En el fondo, la mayoría de las imágenes históricas que prevalecen son las de los edificios eclesiásticos, bastante austeros con excepción brillante de Guatemala, y algunos edificios administrativos coloniales o republicanos que aun no han sido destruidos ni por los desastres naturales ni por los desastres urbanísticos. El resto de Centroamérica en gran medida transmite más bien imágenes ligadas a hechos específicos mencionados en los textos de historia, o remite a aspectos de carácter etnográfico, folklórico o turístico.

La ciudad como protagonista

Por las circunstancias antes descritas, durante mucho tiempo buena parte del arte centroamericano más convencional representó y preservó los mitos nacionales, arraigados sobre todo en la identidad indígena y su iconografía, la belleza natural, la arquitectura colonial, o la idealización del campo. Salvo raras excepciones, se trataba de un arte casi oficial. Sin embargo, la influencia que han ejercido sobre los artistas las crisis, guerras y conflictos, agudizados en los ochenta, el desencanto político de los noventa, y las imágenes plasmadas en la fotografía documental, preparan el terreno para un mayor involucramiento en aspectos oscuros o velados de las sociedades centroamericanas. Esto viene aunado a una percepción particular de la posguerra urbana por parte de una nueva generación que sí vive la ciudad. Y a pesar de ciertos convencionalismos de la práctica artística, es paradójicamente desde un activo sector de las artes visuales que se han abordado recientemente problemáticas de tipo social y político, pero enmarcadas dentro de preocupaciones estéticas y de reflexiones que recuperan otra imagen de la ciudad: la identidad de las minorías o de las mayorías marginadas; el parque central ya no como centro social tradicional sino punto de confluencia de los migrantes; los transportes urbanos, la vida de barrio, las pandillas juveniles. De igual forma se desarrollan críticamente temas vinculados a la identidad monumental de la ciudad -los monumentos a los próceres, la degradación de edificios emblemáticos- o se comenta con ironía la estructura toponímica urbana, como por ejemplo la forma descriptiva y codificada en que se dan las direcciones de las casas en Costa Rica y Nicaragua. Esta serie de artistas pues, han desempeñado un papel fundamental dentro de un movimiento de cambio y de interés por lo urbano, pasando por una nueva mirada hacia la cultura popular, excluida de la mayoría de manifestaciones artísticas anteriores. Esta



recuperación de la ciudad centroamericana como tema ha incidido directamente en la desmitificación de imágenes construidas y estereotipadas sobre cada una de ellas. Como es de esperarse, la fotografía y el audiovisual, son los medios que más directamente han abordado el fenómeno de lo urbano, como instrumentos de documentación de acciones y performances, y como nuevos lenguajes artísticos propiamente. Pero, tal y como muestra la exposición TODO INCLUIDO, también se mira desde la pintura, la gráfica y la instalación, y se produce desde la arquitectura, la literatura y el cine.

El video-arte específicamente, relativamente nuevo en el istmo, ha servido para que los artistas logren desprenderse de los esquemas tradicionales de representación y se alejen de un patetismo inútil – omnipresente en mucha de la pintura latinoamericana de los sesenta y setenta -, orientándose más bien al testimonio crítico y a la lectura irónica. El tono de muchos de estos videos es sorprendentemente austero, sobre todo para un contexto cuyo arte siempre ha padecido un barroquismo excesivo. La performance, la acción artística y el arte en espacios públicos se empieza a dar inicialmente en Guatemala alrededor de 1999, con un claro matiz político y como reacción y estrategia frente a la inopia institucional, a la carencia de espacios expositivos adecuados, pero también como mecanismo de denuncia y ejercicio de memoria. Posteriormente se ha ido desarrollando en el resto de los países, con temáticas de género, entre otras, o relacionadas con las secuelas de la violencia política y delictiva, con el consumismo, el desencanto ante una paz muy relativa, reflejos de experiencia misma de vivir en Centroamérica.

Dentro del campo investigativo de la arquitectura se debe mencionar la fundación del Instituto de Arquitectura Tropical en 1994 en San José creado por Bruno Stagno. Con este se ha propuesto releer la ciudad tropical y reinventarla como alternativa al modelo "internacional" de ciudad ubicua y proponer una arquitectura adaptada a la latitud propia, con lenguaje local y respuestas contemporáneas propias. Esta y otras iniciativas puntuales, aunadas a un despertar de la conciencia patrimonial y algunos intentos de conservación arquitectónica, conducen a un replanteamiento frente a la tradicional y masiva adopción de modelos foráneos inadaptados a las condiciones climáticas o al entorno social centroamericano. En otros ámbitos, la ciudad y la experiencia dentro del esquema de lo urbano ha ido adquiriendo cada vez mayor presencia en la poesía, la novela y el cuento, y en menor medida en el cine.

Percepción de la ciudad desde el arte

En Panamá la renovación de los medios audiovisuales apunta hacia la experiencia de lo urbano/caótico visto a través de la lente del humor como recurso recurrente. Este guiño de complicidad irónica sobre una realidad que se define como un cóctel identitario, se notaba



en artistas como **Gustavo Araujo** y el grupo que editó durante un tiempo la revista Mogo². Araujo realizó reportajes fotográficos de los barrios chinos, de sus comercios y costumbres, parte integral del ser panameño, así como de interiores de diversas clases sociales, detalles urbanos que la imagen oficial silencia o no muestra, calles y mercados. **Jonathan Harker**, con un humor a prueba de bala, produce series de postales de Panamá, también en un sentido paródico: subvierte los mensajes turísticos enlatados y aparece él mismo como personaje aventurero, como trabajador del progreso, como ave salvaje, en imágenes absurdas que ironizan sobre lo que se desea proyectar de Panamá. La pintora **Victoria Suescum**, radicada en Texas, se dedica a parodiar los anuncios comerciales de los barrios populares panameños, donde los nuevos iconos y objetos de adoración son los electrodomésticos, los repuestos de bicicletas o automóviles, los pasteles kitsch, con un sentido siempre lúdico. En Belice, **Iván Durán**, artista, músico y productor, recurre a la máquina del "karaoke", para comentar con humor sobre esta nueva práctica de bares y centros nocturnos, donde de pronto todo el mundo puede ser cantante, con el detalle de que su banda sonora es una mezcla entre ritmo de mambo y palabras a la manera del reggae.

Sin embargo, hay artistas que transmiten un profundo arraigo por su ciudad dentro del registro de la poética, de la utopía. Tal es el caso de **Brooke Alfaro**, quien elabora todo su trabajo con una mirada de sensibilidad extrema: sus múltiples vídeos³ documentan momentos especiales, ora cargados de espiritualidad, ora captando experiencias de sociabilidad marcadas por una vida precaria en medio de las ruinas urbanas del barrio San Felipe. Este barrio que se desmorona de pronto es víctima de la codicia de los promotores inmobiliarios, lo cual agrega un factor adicional de desamparo. Posteriormente, en *Nueve*, el artista entabla una negociación con pandilleros enemigos para realizar un proyecto utópico, el sueño del final de los enfrentamientos entre facciones opuestas. Por un momento, el artista logra una conjunción entre estas pandillas, al convencerlos de interpretar al unísono, pero cada uno en su barrio, una misma canción⁴.

Otro es el panorama en Nicaragua: aún cuando hay obras que integran algo de humor, como ciertas fotos de **Ernesto Salmerón**, tomadas de personajes en el Parque de la

² Walo Araujo, Gustavo Araujo, Jonathan Harker, y Dany Silvera fueron parte del equipo editor (la "tripulación") que produjo cinco números de Mogo durante un año a partir de agosto 2000. Esta era una revista gratuita en la cual, en palabras de sus editores, se buscaba fijar la mirada en cosas que movieran la fibra, que ayudaran a mantener despiertos, y a combatir la realidad hipnótica de estos tiempos, comprobando que "el Panamá oficial no es más que una mentira creída a base de tanto repetirse:" (Mogo 04, p.9)

³ Este vídeo fue ganador de la Bienal Centroamericana del 2002, en Managua, y del Certamen de Vídeo del Banco Interamericano de Desarrollo, Washington DC, en el 2003.

⁴ Ver capítulo VI para mayores detalles



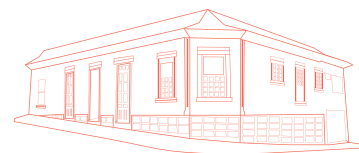
Revolución el día del aniversario de la victoria sandinista, o las satíricas piezas de **Raúl Quintanilla**, este humor está cargado de amargura y de esperanzas truncas, de desencanto y de profundo pesimismo. La situación de Nicaragua en general no es para menos, gran parte de la población está desempleada, la impunidad es generalizada y los escándalos de corrupción de un lado y del otro dejan poco espacio para la esperanza de una vida mejor. Managua es una ciudad emblemática: fue la ciudad que sufrió el devastador terremoto de 1972, del cual aun no se ha recuperado su antiguo centro, hoy desaparecido. Es la ciudad donde todavía está en pie el antiguamente temido "búnker" del tirano, en la loma de Tiscapa, frente a una laguna que ha sido testigo de los horrores ahí perpetrados. Fue la ciudad que presencié la entrada triunfal de los "muchachos", trepados en sus camiones en 1979 en medio de un mar rojinegro de banderas y la esperanza de una nueva época, que terminaría con 40 años de dictadura dinástica de los Somoza. Fue el escenario de la derrota en 1990, y del desmantelamiento de las estructuras artístico-culturales, la eliminación de los murales realizados en toda la ciudad por artistas internacionales durante los diez años de la Junta Sandinista. Y sigue siendo el escenario de los aniversarios... de los abusos, de la corrupción, de una terrible pobreza, con el telón de fondo de una naturaleza a la vez imponente e impasible, que pareciera haberlo visto todo, e implacable en sus repentinos castigos. En palabras del escritor Franz Galich:

*"Dios y el Diablo sobre Managua. Y si no creen, miren Managua de día: quedó así desde el terremoto cuando Dios y el Diablo se echaron una tercia y como Dios perdió, se retiró a sus alturas y el Diablo se quedó con el derecho de seguir gobernando en Managua, porque ya hacía años, en el otro terremoto, el Diablo también había ganado, pero más antes ya había ganado, cuando la guerra contra los gringos, en las Segovias."*⁵

En un contexto post revolucionario de un conservadurismo rancio y atrozmente reaccionario⁶, algunos artistas de la época revolucionaria habían planteado espacios y experiencias artísticas que se mantuvieron prácticamente en el margen, a pesar de recibir importantes reconocimientos fuera de Nicaragua. Actualmente, una serie de jóvenes artistas emergen con fuerza, probando nuevos lenguajes e investigando en otras maneras de hacer arte, desde una actitud de alarma frente a su medio. En un escenario en el cual la

⁵ Franz Galich, *Managua Salsa City: Devórame otra vez. Managua*, Ed. Anamá Ediciones Centroamericanas, 2001. p.10.

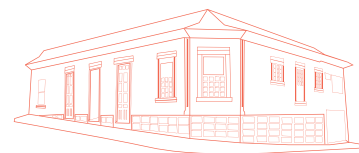
⁶ Este momento se refiere al período de gobierno de la presidenta Chamorro, al perder las elecciones el sandinismo en 1990.



pintura facilona se vende como pan caliente y se construyen trayectorias a base de glorias de campanario, gente como **Rodrigo Pacheles** incursiona en la performance, aunque se gane el sarcasmo y el desprecio del mismo medio artístico. El vídeo que presenta en esta muestra, ganador del segundo lugar de la Bienal de Artes Visuales Nicaragüenses 2003,⁷ documenta la performance ejecutada en el Teatro Rubén Darío por niños de la calle, ubicuos en toda Managua, en los buses y en los semáforos, que simplemente repitieron lo que hacen cada día, suplicando por ayuda con papelitos impresos e hisopos para los oídos, de manera a provocar la escucha de sus ruegos.

Otros, como **Wilbert Carmona**, el más joven de todos, se orientan a los medios audiovisuales directamente. En "Peluche" (mote para designar a los soplonos de las *maras*, las temibles pandillas urbanas que asolan el istmo), un corto vídeo de menos de dos minutos, Carmona se desliza dentro de los códigos de lenguaje utilizados por los mareros para nombrar cosas comunes: la ciudad, el crack, el soplón. Con una economía de medios sorprendente, y un audio de "rap sandinista" logra transmitir la atmósfera de ese nuevo bajo mundo managüense. Las primeras versiones de las instalaciones que **Oscar Rivas** y **Oscar García** presentan en TODO INCLUIDO, fueron presentadas en un proyecto regional en el 2003, patrocinado por una empresa tabacalera, con la curaduría de Alicia Zamora por Nicaragua. En ellas, no solo sus habitantes son protagonistas, sino la ciudad misma: García se sirve de las bolsitas vacías del agua que se vende por la calle para construir un espacio habitable a partir del deshecho, y documenta su negociación con los vendedores y consumidores del agua para lograr reunir el material. El aposento y las camas, recubiertos de plástico azul, como un monocromo tridimensional, parecieran el resultado de lo que se vive: un permanente reciclaje de deshechos, físicos pero también políticos. En "Managua Tendida" Oscar Rivas establece más bien itinerarios de contacto en la ciudad, que aparece reproducida en ortofotomapas sobre acetatos colgados con pinzas en tendedores, como si fuera ropa al viento. Se completa con bateas en las cuales todavía se lava ropa, como si se quisiera "lavar" a Managua. **Raúl Quintanilla**, artista, curador y activista cultural de la generación sandinista, también recurre en su pieza a la metáfora de la limpieza, esta vez del piso: cuatro "lampazos", como se le dice en Nicaragua a las mopas o fregonas de textil, se presentan con sus respectivos ganchos y palos, y sus colores representan los diversos poderes de la historia reciente de Nicaragua, cada lampazo queriendo limpiar las huellas del otro: el sandinismo en rojo y negro, la bandera nacional en celeste y blanco, el partido liberal en rojo y la iglesia en amarillo y blanco. La ideología a nivel de una fregona.

⁷ Es preciso anotar que los jurados para este tipo de eventos usualmente son curadores o teóricos extranjeros, y que los premios por lo general suscitan violentas controversias durante semanas..



Es interesante contrastar las fotos de Managua de un joven como Ernesto Salmerón, tomadas a inicios de los años 90, con las que **Claudia Gordillo**, una de las grandes fotógrafas de Nicaragua, había hecho alrededor de 1979. La diferencia del sujeto es poca, la devastación es la misma, el abandono sigue igual. Sin embargo, son las miradas de dos generaciones distintas. Las tomas de Claudia Gordillo tienen un cierto grado de intimidad y acercamiento personal al tema, mientras que Salmerón evidencia un grado de distancia mayor, y entre una mirada y otra se percibe el tiempo transcurrido. Como Salmerón, varios artistas de la muestra se ocupan de personajes urbanos, conocidos o simbólicos, a través de la fotografía: **Abigail Hadeed**, cuyo ensayo fotográfico de los habitantes de Puerto Limón (Costa Rica) y de Colón (Panamá) muestra las similitudes culturales de la costa caribe; **Eugenia Picado**, quien se ocupa de una población marginal que ha buscado una manera alternativa para alojarse, y habla de la dignidad dentro de lo precario; **Richard Holder**, al documentar una serie de personajes de las calles beliceñas, contraponiendo textos en inglés y creole, y **Aníbal López (A-153167)**, una de cuyas piezas, *Identidades*, traza una panorámica de la ciudad a partir de 11 fotos de cédula de identidad (que corresponden a la del propio artista y su entorno) debajo de las cuales se ha impreso el breve relato de una vida y de una circunstancia: vida e identidad son intercambiables en un permanente azar.

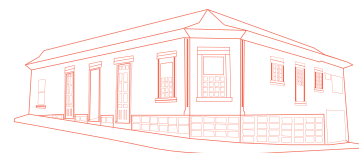
Honduras, al igual que Nicaragua y El Salvador, ha sido devastado por los desastres naturales: Mitch ha dejado secuelas irreversibles en su urbanismo y su población. Las acuarelas de **Xenia Mejía**, artista que ha trabajado el tema de la marginación urbana desde mediados de los noventa, son una suerte de testimonio caótico de un mundo que parece haber llegado a su fin, en donde todo aparece como parte de una desarticulación generalizada. Esta descoordinación también es evidente en las obras de arte público: **Regina Aguilar**, presenta aquí la documentación relativa al monumento que le fue comisionado por el gobierno municipal de Comayagua para conmemorar la figura del prócer en Tegucigalpa, José Cecilio del Valle. Todo el proyecto fue una especie de locura desde un principio: debido a la carestía de bronce para la fundición de las esculturas, el material provino de casquillos vacíos de balas utilizadas por el ejército hondureño, traídos en camiones militares hasta el taller de la artista... el monumento, una vez colocado en su lugar, fue reiteradamente vandalizado casi de inmediato, hasta que al fin fue "desaparecido" por el nuevo alcalde que estaba en desacuerdo con el planteamiento conceptual de la obra. Esta fue recuperada mucho tiempo después en el basurero de la Catedral de Tegucigalpa.

Uno de los artistas más jóvenes de Honduras es **Lester Rodríguez**, del Colectivo el Círculo. Tres segmentos paralelos y simultáneos aparecen en un video que contrapone imágenes y escenas de los mercados tradicionales frente a los nuevos centros comerciales que pululan por todo el istmo. La mirada del artista evidencia el cambio en la experiencia de lo urbano,



de un contexto en el cual la reconstrucción de lo devastado por las aguas tiene que luchar frente a la consolidación del consumismo, en el cual un inmovilismo estatal para solucionar los problemas sociales contrasta con el auge de los nuevos espacios comerciales de importación. Este mismo testimonio crítico de las nuevas estructuras socio-comerciales, y la integración a la cultura popular de formas y elementos importados de otra cultura popular, la norteamericana, se encuentra en la propuesta pictórica de **Adrián Arguedas**, costarricense de larga trayectoria en gráfica y pintura. Su serie de óleos titulada "Playland", muestra juegos mecánicos usualmente colocados a la entrada de los supermercados, y que forman parte del imaginario infantil del presente centroamericano, pero también remiten a la cultura del entretenimiento, en grandes lienzos cuyos tonos saturados reflejan los colores del plástico omnipresente en utensilios de uso popular y en los juguetes importados. En contraposición a esto, las pinturas sobre madera de **Loida Pretiz** más bien se refieren al colorido de los afiches y anuncios de los transportes públicos, a las advertencias escritas en buses o en cafeterías sobre las normas aceptadas de comportamiento, dentro de una tónica lúdica similar a la de Victoria Suescum. Estos mensajes populares forman parte integral de la identidad urbana costarricense, al igual que su manera de dar las direcciones, fenómeno que **Carlos Capelán**, como pasante primero y luego como ciudadano de San José, experimentó de primera mano. Capelán planteaba que su integración al contexto costarricense dependía del desciframiento de códigos y referencias que en algunos casos tenían asidero real, y en otros, remitían a cosas desaparecidas, pero que eran esenciales para circular en la ciudad y sus barrios aledaños. En 1999, como exposición inaugural de TEOR/ética, realizó la primera versión de la pieza de TODO INCLUIDO. Sobre el muro, una grilla minimalista, geometría rellena de trazos sensuales y redondeados, en colores "típicamente" tropicales, servía de base constructiva de un plano imaginario en el cual se inscribieron docenas de direcciones de personas y lugares. Sin embargo, en Costa Rica esto resulta de una descodificación, hay que conocer un lugar específico para llegar a otro: resulta inútil consultar la planta de la ciudad, pues el josefino no se sirve del código del mapa sino de la referencia a puntos cardinales y a lugares precisos – aunque ya no existan, como por ejemplo "200 al sur de la antigua Botica Solera". La exposición se llamó "400 metros al Norte del Kiosco del Morazán", dirección "a la tica" de TEOR/ética. Para TODO INCLUIDO reconfigura esta pieza con nuevos elementos fotográficos de la ciudad de San José.

En la exposición "Ciudad (IN)visible", curada para TEOR/ética por Tamara Díaz en 2002, se incluyeron diminutas fotografías del arquitecto **Roberto Vargas**, en las cuales



documentaba delicados grafitis que había encontrado “De la Nueva Lira, 50 metros al este, mano derecha, Barrio La Dolorosa”. ¡Ay del que no conozca la Nueva Lira, no llegará nunca a los grafitis! Y en la muestra anual de cine y video de San José⁸ **Ernesto Villalobos** y **Jürgen Ureña**, obtuvieron mención con su obra “100 metros Este”: un corto video en el cual se pregunta a los pasantes de una plaza en el centro por la dirección de la Casa Presidencial, lo cual da pie para todo tipo de respuestas alucinantes y referentes variopintos para llegar a la casa de gobierno.

El grafiti, documentado sutilmente por Vargas, se convierte en un soporte para las intervenciones y posteriores documentaciones de **Alejandro Ramírez**: los muros recubiertos de pintas y “tags” son cuidadosa y selectivamente tapados para destacar alguno de los textos o mensajes perdidos en un mar de signos. Aparecen títulos como *te extraño*, o frases evocativas y a la vez lapidarias como *San José es una ciudad de sombras*, o aún más, el artista entra dentro de la nominación conceptual al determinar que una pared dada es de pronto un *MURAL*. Para Ramírez, como para otros artistas del área, que recorren la ciudad a diario, esta adquiere otra identidad, son suficientemente jóvenes para no entrar dentro del registro nostálgico de lo desaparecido sino que viven la contradicción de una ciudad en la que la ruina convive con el desarrollo⁹.

Algunos de ellos incluso han realizado planteamientos de orden puramente pictórico o formal, como **Ana de Vicente**, al fotografiar las carrocerías coloridas de los autobuses. A diferencia de ciudades europeas, donde el transporte público se encuentra visualmente homologado, en Centroamérica apuntan tantos colores como la creatividad y el bolsillo del dueño lo permita.¹⁰ Ana de Vicente realizó construcciones geométricas, fotografiando encuadres de las carrocerías, en los que focos y remaches adquieren un significado más bien compositivo en imágenes abstractas que parecieran ser lacas pintadas. En otras, es un autorretrato donde aparece su silueta borrosa reflejada en la brillante carrocería mientras dispara la foto. Al igual que algunos artistas recuperan el espacio urbano como un soporte, Ana convierte a las carrocerías en una especie de paleta cromática de la abstracción geométrica. Este abordar lo pictórico, dentro de la perspectiva de las generaciones más

⁸ La muestra de cine y video, organizada por el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica del Ministerio de Cultura, tiene lugar en San José cada año.

⁹ Resulta interesante la pieza de Alejandro Ramírez, ganador del reciente concurso de arte emergente en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José: un mural resultado de la intervención sobre una pared del Museo, por parte de dos pandillas enemigas de la ciudad, hinchas de dos equipos de fútbol contrarios. Esta pieza remite a “Barraza” y a “Nueve”, piezas resultado de la acción que Brooke Alfaro realizara en Panamá a inicios del 2003; ambas comparten un grado de utopía y de esperanza a través de la comunicación

¹⁰ Igualmente, cada bus tiene su nombres propios: El Gran Garfield, Terminator, Marisya Yorleni, Greivin Martin, son algunos favoritos actuales, que han reemplazado a la generación de los años 60: Mandrake, El Gran Impala, Ben Hur y Espartaco.



jóvenes y más interpeladas por el espacio urbano, asume diversas facetas: durante sus primeros años de producción, **Federico Herrero** colgaba pequeños lienzos en árboles de la ciudad o los colocaba contra paredes y ventanas de un edificio cualquiera, dejándolos al azar del pasante. Por otro lado, fascinado por las vallas publicitarias en blanco, a la espera del nuevo mensaje por colocar, las documentaba en tanto que monocromos contra el fondo del cielo. También se dedicó durante ese período a intervenir el espacio urbano, realizando servicios no-solicitados, como el de repintar las marcas viales sobre todo cerca de los peajes de autopistas. Para la muestra en el Conde Duque, se reprodujeron a escala ciertas marcas de lugares específicos en San José, tal y como lo hiciera en su exposición *Pintacoteca* en el MADC de Costa Rica poco antes. Su mirada se dirigía entonces también a elementos recurrentes en la paranoia de la nueva ciudad: las casetas de seguridad ubicadas en todos los barrios, de diversos niveles socio-económicos, y lo cual se refleja en el tipo de caseta.

El tema de lo habitacional, que en los artistas nicaragüenses se percibe como una metáfora de violentas tensiones sociales, se presenta de otra forma en la obra de dos artistas costarricenses: la fotografía poco intrusiva de **Eugenia Picado** de la serie *Vida bajo los puentes*, actúa como un lente testimonial, que refleja una manera alternativa de vida: las casas construidas bajo los puentes de carreteras y autopistas. A pesar del equilibrio precario en que se sostienen, y de la pobreza de sus dueños, los interiores de las viviendas mantienen una cierta dignidad en la adversidad: cocinas ordenadas y limpias, niños que hacen sus deberes sobre mesas humildes o sobre estructuras de apoyo del puente, medidores de luz colocados por la compañía eléctrica aun en estas casas construidas dentro de la ilegalidad. Lo terrible de la situación de no tener otra opción que vivir bajo un puente tampoco hace eco de patetismo, sino que muestra la capacidad del ser humano de mantener un nivel vital digno en condiciones poco propicias. Desde otra perspectiva, la de lo imaginario, la instalación de **Sila Chanto** presenta tres módulos de una obra en proceso: *Proyecto Urbanístico de Arquitectura Blanda o el Chinchorro Prometido*. Un chinchorro en Costa Rica es un tugurio, una construcción que no solo tiene la característica de lo precario sino de lo degradado. Lo prometido alude a los planes de donación de vivienda a las clases necesitadas por parte del gobierno y que muchas veces terminan siendo urbanizaciones desérticas en sitios poco adaptados a las necesidades básicas. Chanto combina su práctica de artista gráfica con la construcción de estos módulos en tela xilografiada y los expone junto a una imagen virtual de lo que podría ser el complejo habitacional: cientos de estructuras idénticas, homogenizadas, en un cuadrángulo estéril y solitario.

La idea de una ciudad llena de cubos iguales, sugerida ominosamente por la obra de Chanto, subyace la propuesta del salvadoreño **Simón Vega**, quien, a partir de las cajas de empaque comunes en los supermercados, realiza una pieza llamada *Ciudad Encajada*, en donde cada uno de los cartones pareciera acomodarse sobre, por debajo o contiguo a otro,



como si la ciudad estuviera empacada para irse, con todo y las delimitaciones territoriales que apuntan las pintas o tags de las diversas maras y reproducidas sobre los cartones. Esta ciudad, en realidad desarticulada, con signos de la violencia diaria, sirve como tema para una instalación de **Mayra Barraza**, presentada en la Bienal de Lima en 1999. La obra fue realizada a partir del mapa de San Salvador, reproducido en el suelo de un espacio oscuro, en donde los únicos puntos de luz envuelven espejos reventados, testimonios de esa agresión cotidiana. Para la muestra en el Conde Duque, Barraza ha expuesto dos fotos de ruinas de edificios en el puerto salvadoreño de La Libertad, antiguamente el puerto principal y actualmente solo un centro de pescadores artesanales.

Dentro de todo este ambiente de rompimiento y desarticulación, uno de los rasgos más deprimentes de las ciudades centroamericanas es el aumento de la violencia intrafamiliar. La cocina de **Ronald Morán**, enteramente forrada en tela acolchada, peluche o lo que llamamos "guata", se presenta como una opción protectora imaginada frente a la agresión diaria que sufren niños, mujeres y ancianos en su mayoría, a manos de los hombres de las familias y en el seno del hogar. Pero también el uso de la tela que suaviza los contornos de la escena y los objetos domésticos también es una metáfora del silencio que envuelve esta situación.

Reflexiones finales

La ciudad centroamericana, afectada por su propia difuminación, y la pérdida de opciones para una parte de la población más desvalida, sigue provocando el exilio¹¹ que la violencia política había llevado a sus índices más altos durante los ochenta. Las imágenes de **Luis González Palma** y de **Fabián Zúñiga** son emblemáticas de esta situación. En dos obras de 1997, *Tensiones Herméticas*, González Palma contrapone, detrás de una malla metálica, una mirada que se pierde en la distancia frente a una toma del Empire State, o la imagen de un avión en vuelo que parece un revólver apuntando hacia un hombre que nos fija con ojos desesperanzados. En ambas, la esperanza termina convirtiéndose en un futuro tras las rejas. Por otro lado, *Cristal Espejo*, de Zúñiga, muestra el centro de San José, al pie de las montañas del sur, también detrás de una verja, en una imagen distorsionada, como una metáfora de la inestabilidad constante de las ciudades. El artista no presenta una foto de la

¹¹ Un alto porcentaje de la población centroamericana se ha exilado, sobre todo en los Estados Unidos, y las remesas que mensualmente envían a sus familias contabilizan una parte importante de los ingresos nacionales. También existe la migración a nivel regional, sobre todo desde Nicaragua hasta Costa Rica, y se calcula que hay una población de 7 a 10% de inmigrantes en Costa Rica, entre los estacionales y los permanentes.



ciudad misma, sino de esa ciudad reflejada en un vidrio que a su vez refleja la reja, convertida en detalle omnipresente de la arquitectura urbana. Y es que la ciudad en el arte de Centroamérica no aparece de una manera precisa, todo es difuso e inestable, quizás porque las ciudades en Centroamérica han sido marcadas por la precariedad en todo sentido, empezando por varios procesos fundacionales fallidos. Muchas de las villas y ciudades fueron fundadas en sitios poco propicios, solo para ser trasladadas pocos años después. Por otro lado, han existido tensiones y rivalidades por poder entre ciudades en muchos de los países: Guatemala y Quetzaltenango, Tegucigalpa y Comayagua (Honduras), Granada la conservadora y León el liberal (Nicaragua), Cartago como primera capital de Costa Rica, ciudad de tendencias conservadoras y lealtad a la corona española, frente a la nueva capital, San José, de corte republicano e independentista. Hoy día, la ciudad centroamericana funciona como una metáfora muy precisa y a la vez suficientemente ambigua y desigual de lo que sucede tanto en la creación como en lo social.

Hay una división cultural que se establece entre las ciudades de la costa del Pacífico, así como las tierras altas y los valles centrales, y aquellas que se sitúan en la costa del Atlántico donde las tradiciones culturales están más ligadas al mundo caribe o a lo anglófono.¹² Otros problemas provienen de la poca integración de poblaciones autóctonas en las culturas nacionales¹³ o con la importación de trabajadores antillanos negros para el trabajo en las plantaciones bananeras, la construcción del canal interoceánico o los ferrocarriles. El panorama ofrece una intensísima variedad y multiplicidad temática que también se podría abrir en el arte a una gran diversidad formal. Frente a una mirada que privilegia el paisaje urbano se construye otra que da cuenta del paisaje humano de lo urbano. En términos generales puede plantearse que por el momento, la experiencia de lo urbano se refleja en buena parte de las manifestaciones artísticas más como algo que parte de lo individual que de lo colectivo, pues el mismo tejido social está continuamente conformándose y deshaciéndose. En palabras de Susan Sonntag: *"Toda memoria es individual, irreproducible – muere con cada persona. Lo que se llama memoria colectiva no es un recordar sino un estipular: que esto es importante, que esta es la historia de cómo sucedió, con los cuadros que encierran la historia en nuestras mentes. Las ideologías crean archivos justificatorios de imágenes, imágenes representativas, que encapsulan ideas*

¹² Para un análisis en profundidad sobre el tema, ver Capítulo El caribe invisible, en este volumen.

¹³ En Nicaragua los indios Sumos, Ramas y Misquitos; los Garífunas desde Guatemala y Honduras hasta el norte de Nicaragua; los indígenas de las costas costarricenses y panameñas, como los Guaymies, que migran entre ambos países como trabajadores estacionales, los Kunas que se mantienen como un sistema aparte en Panamá, y todos los indígenas de Guatemala, que se mantienen como una mayoría excluida.



*comunes de significación y que disparan pensamientos y sentimientos previsibles.*¹⁴ TODO INCLUIDO pretende mostrar al menos una parte de esa memoria individual que reacciona frente a la producción y distribución de imágenes y de tópicos que aplanan la realidad, que evitan entrar dentro de sus pliegues y repliegues, justamente frente a la desaparición constante de sitios que sirven para recordar, esos famosos “lugares de memoria”¹⁵

¹⁴ Susan Sontag, *Regarding de pain of others*, Farrar, Strauss and Giroux, 2003, New York. P. 86.(Traducción libre de V.Pérez-Ratton).

¹⁵ El historiador francés Pierre Nora dirigió la investigación que produjo un inventario de los lugares y objetos en los que se encarnaba la memoria nacional francesa. Con el título *Los Lugares de la Memoria*, fue publicado en tres tomos por Gallimard en París, 1992.