

Anuario de Estudios Centroamericanos

Revista académica de acceso abierto,
editada en la Facultad de Ciencias Sociales
de la Universidad de Costa Rica

Volumen 51, 2025
e-ISSN: 2215-4175

Documentos

La transformación del pasado inutilizable en utilizable *Tropic Death* de Eric Walrond

Masako Inoue

Universidad Tohoku Gakuin, Japón

El *Anuario de Estudios Centroamericanos* (AECA), fundado en 1974, es una revista académica de **acceso abierto**, editada en la **Facultad de Ciencias Sociales** de la **Universidad de Costa Rica**. Es una **publicación continua**, presentada en **formato electrónico**. En la actualidad es una de las pocas publicaciones que se realizan sobre América Central bajo una perspectiva regional. El AECA **cubre temas** que se ocupan del análisis de la realidad histórica y presente de la región centroamericana y de las sociedades que la constituyen.

Síguenos:

Facebook: @elanuarioca

Instagram: @aeca_ucr

Portal de revistas de la Universidad de Costa Rica:

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/anuario/index>

Envíos: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/anuario/about/submissions>

Anuario de Estudios Centroamericanos

Volumen 51, 2025

© Masako Inoue, 2025

LICENCIA CREATIVE COMMONS

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Algunos derechos reservados

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente esta obra bajo las siguientes condiciones:

- Debe reconocer los créditos de la obra.
- No puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- La obra debe ser utilizada solo con propósitos no comerciales.



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

Anuario de Estudios Centroamericanos, e-ISSN: 2215-4175

Universidad de Costa Rica, Facultad de Ciencias Sociales

Vol. 51, 2025: 1-22

DOI: <https://doi.org/10.15517/rzx0qv28>

La transformación del pasado inutilizable en utilizable *Tropic Death* de Eric Walrond

Masako Inoue

Universidad Tohoku Gakuin, Japón

Recibido: 18/01/2025

Aceptado: 24/02/2025

Acerca de la persona autora

Masako Inoue. Japonesa. Profesora asociada en Universidad Tohoku Gakuin, Japón. Ph.D. en Literatura, Universidad de Tokyo, además, M.A. en Estudios de la Mujer, State University of New York, Albany, y M.A. en Comparative Civilization, Rikkyo University.

Contacto: minoue@mail.tohoku-gakuin.ac.jp

ORCID: <https://orcid.org/0000-0000-0000-0000>

Introducción

En su ensayo “On Creating a Usable Past”, (“Sobre la creación de un pasado utilizable”), el joven académico estadounidense Van Wyck Brooks insiste en que Estados Unidos debería establecer un “pasado utilizable”; un conjunto de referencias históricas que le ofreciera a los escritores de ese país una sensación de continuidad o de formar parte de una tradición (1968, p. 220).¹ Brooks escribe que la referencia histórica, el pasado espiritual y la memoria cultural “no tienen una realidad objetiva” y producen “solamente lo que podemos buscar en ellos” (p. 220). De este modo, asevera que el descubrir e incluso inventar un pasado utilizable puede revitalizar a los Estados Unidos, ya que “el pasado es una fuente inagotable de actitudes aptas e ideales adaptables” (Brooks, 1968, p. 223).

El ensayo de Brooks refleja una ansiedad cultural e intelectual en los Estados Unidos de la época, la cual se explicita en la noción de culturas estadounidenses enterradas. Este concepto sutil de “culturas enterradas” fue expuesto por otro joven crítico de ese país, Waldo Frank, en su libro de 1919, *Our America (Nuestra América)* (1972, p. 93), y luego influyó sobre la producción del escritor del Renacimiento de Harlem, Jean Toomer, en su obra *Cane (Caña)* (1923), la cual a su vez tuvo un gran impacto sobre la creación de *Tropic Death (Muerte del Trópico)* de Eric Walrond (1926).²

En *La construcción del pasado: la imaginación histórica en la literatura americana reciente* (2004) Lois Parkinson Zamora arguye que, en términos de la visión de Brooks en cuanto al “pasado utilizable”, el término “utilizable” sugiere lo siguiente:

El compromiso activo de uno o de varios usuarios a través de los cuales se construyen las historias personales y colectivas. De este modo, el término niega la posibilidad de la historia inocente, pero no la posibilidad de la historia auténtica

1 Se publicó una versión anterior de este artículo en la publicación *Ritsumeikan Studies in Language and Culture*, 29(4), Mar. 2018, pp. 101-121, bajo el título “A Literary Conversation: Jean Toomer’s *Cane* and Eric Walrond’s *Tropic Death*”. Agradezco al Instituto Internacional de Estudios de Lenguaje y Cultura, de la Universidad Ritsumeikan el permitirme su reimpresión. Una parte de este artículo está incluida mi tesis doctoral, *The Harlem Renaissance and the Circum-Caribbean World*, que se presentó a la Universidad de Tokio en 2019.

“On Creating a Usable Past,” que fue publicado por primera vez en la revista *The Dial* 64 (Abril, 1918), se encuentra incluido en el trabajo de Claire Sprague titulado *Van Wyck Brooks: The Early Years: A Selection from His Works, 1908-1921* (1968).

2 *Cane*, de Jean Toomer, editada por Rudolph P. Byrd y Henry Louis Gates, Jr., de Norton Critical Edition, 2ª ed., W. W. Norton, 2011.

cuando es imaginada activamente por su(s) usuario(s). Lo que se considera utilizable es valioso; lo valioso se constituye de acuerdo con necesidades y deseos personales y culturales específicos (pp. 11-12).

Cuando se refiere a la “angustia de las influencias”, una idea que acuñó Harold Bloom, Zamora (2004) crea su propio término: la “angustia de los orígenes”, el cual apunta hacia la sensación de incertidumbre que tienen los escritores latinoamericanos acerca de sus orígenes culturales (p. 24). Los escritores latinoamericanos son, en general, herederos de tradiciones culturales y lingüísticas impuestas forzosamente por el conquistador o colonizador (p. 28). Sin embargo, en la vasta tierra que habitan hay antiguas culturas enterradas que a menudo están desconcertadas por su procedencia e incluso distanciadas de sus realidades. Por lo tanto, Zamora observa que para los escritores latinoamericanos, “los orígenes a menudo están ocluidos o contaminados, o son lejanos o contradictorios o insatisfactorios o inaccesibles”, y este hecho hace que su “angustia de los orígenes” sea más “apremiante” y sus estrategias narrativas más “ingeniosas” (2004, p. 29).

Ahora bien, el cuento “Chac Mool” de Carlos Fuentes, incluido en *Los días enmascarados* (1954), por ejemplo, es indicativo de su propia “angustia de los orígenes”. Al recrear imaginativamente a Chac Mool, un antiguo dios de la lluvia y el trueno conocido en toda Mesoamérica, Fuentes, en su espacio narrativo ambientado en el México moderno, registra cómo los mexicanos todavía son perseguidos por las antiguas culturas indígenas enterradas, reinventando una continuidad con otra tradición cultural marginada.

No obstante, tal como lo presenta Brooks en su ensayo, los escritores de Estados Unidos también tenían su propia “angustia de los orígenes”, por causa de su singular historia, la cual ha ocupado simultáneamente “una posición dual y profundamente contradictoria como colonizadores y colonizados” (Zamora, 2004, p. 32). Desde una perspectiva hemisférica en su estructura analítica, Zamora habla sobre una amplia variedad de escritores americanos, en ese sentido, incluye a Nathaniel Hawthorne, Willa Cather, William Faulkner, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Octavio Paz y Sandra Cisneros. Además, explora

cómo la imaginación literaria de estos escritores tematiza un “pasado utilizable” en sus respectivas obras.³

La observación de Zamora es relevante para mi preocupación por la literatura negra del Renacimiento de Harlem, en la que los escritores intentaron superar las tradiciones culturales euroamericanas mientras reinventaban su propia “África” como un lugar importante para su inspiración y creatividad. Este trabajo, entonces, incorpora las consideraciones de Zamora en la comprensión del ensayo de Brooks, de manera que analizaré cómo Eric Walrond, un escritor panameño, de forma inconsciente adaptó la noción del “pasado utilizable” en su ciclo de cuentos cortos llamado *Tropic Death*.

Lo anterior revela que no existe un “pasado utilizable” orgánico en el Caribe, debido la historia de esclavitud, siervos por contrato y migración intrarregional surgida en el área de la construcción del Canal de Panamá.⁴ Sin embargo, simultáneamente, al replantear las distintas formas que adoptan el idioma inglés y las distintas artes populares que emergieron de la cultura de las plantaciones, Walrond alcanzó una meta estética en *Tropic Death* que puede transformar un pasado inutilizable en uno utilizable.⁵ Un marco teórico en términos de geografía literaria de “América” nos permitiría comprender mejor cómo Walrond lo logró.

En sus observaciones sobre la omnipresencia de la cultura de las plantaciones en el sur de los Estados Unidos, el escritor y filósofo martiniqués Édouard Glissant desarrolla su concepción de las “relaciones”, con lo cual ofrece una nueva interpretación del archipiélago caribeño que está conectado con la región sur de los Estados Unidos a través de la cultura de las plantaciones: “La configuración de la [p]lantación era la misma en todas partes, desde el noreste de Brasil hasta el Caribe y el sur de Estados Unidos” (Glissant, 1996, p. 10). Glissant amplía la noción de Caribe de tal

3 Entre los escritores norteamericanos de los que habla Zamora, Cather y Faulkner exploraron temas locales y universales en sus historias ambientadas en el suroeste y el sur de Estados Unidos, respectivamente.

4 *Tropic Death*, de Eric Walrond, 1926, con introducción de Arnold Rampersad, Liveright Publishing, 2013. Las siguientes referencias son a esta edición y se citan entre paréntesis en el texto.

5 Rampersad anota, en su introducción para *Tropic Death*, que el libro de Walrond refleja la aspiración del autor de fusionar técnicas modernistas tales como las formas fragmentarias y la corriente de conciencia con “formas populares” (2013, p. 13).

manera que descontinentaliza y conecta América del Norte con el resto de América; utiliza la noción de archipiélagos que cruzan el sur de los Estados Unidos, el Caribe y partes de América del Sur para unir estas regiones.

Tomando en cuenta tanto a Glissant como a Zamora, quien se inspiró en Brooks, este ensayo desarrolla una discusión en torno a las estéticas del Renacimiento de Harlem –especialmente representadas por los intelectuales Alain Locke y Jean Toomer, a fin de analizar cómo la obra de Walrond propone un solo enfoque para los conceptos de “angustia de los orígenes” y “pasado utilizable”.

Aunque es considerado un escritor del Renacimiento de Harlem, Walrond era un inmigrante proveniente del Circuncaribe o del “Caribe Extendido”.⁶ Nacido de padres de ascendencia escocesa y africana en Guyana (entonces Guayana Británica) en 1898 y criado en Barbados, Walrond finalmente se mudó a Panamá en 1910 con su madre y sus hermanos para reunirse con su padre, quien había vivido en Colón y trabajado en la Zona del Canal de Panamá. Como lo demuestra el extenso estudio de James Davis, pasar sus primeros días en estos países hizo a Walrond consciente de su condición de súbdito británico, lo cual afectó su manera de ver el mundo y le brindó oportunidades para aprender acerca de la complejidad de los estratos sociales en el Circuncaribe (Davis, 2015, p. 33).

Después de trabajar como reportero para el periódico *Star and Herald* en Panamá, emigró a la ciudad de Nueva York vía Ellis Island en 1918 (Davis, 2015, p. 41); y unos años más tarde se convirtió en editor de *Negro World*, la revista de la Universal Negro Improvement Association (UNIA) de Marcus Garvey (Davis, 2015, p. 56), antes de trabajar como gerente de negocios de *Opportunity*, la revista de la Liga Urbana Negra en 1925. Viviendo en Harlem, un pequeño rincón de la isla de Manhattan en la ciudad de Nueva York, Walrond poco a poco se unió a un grupo de intelectuales afroamericanos, quienes eran figuras centrales de un movimiento cultural y social, conocido como el Renacimiento de Harlem.

Después de su llegada a Nueva York, Walrond comenzó a escribir solo artículos para revistas, lo cual sugiere que su carrera como escritor

6 Peter Hulme, refiriéndose a la discusión de Immanuel Wallerstein en *The Modern World System II*, presenta al área del Caribe convencional como “Caribe Extendido” para demarcar las zonas de las Américas en donde la esclavitud era legal (2013, p. 2).

literario no anduvo sobre ruedas. Según información biográfica, durante esos años, Walrond luchó con un dilema al crear su propio arte. Le escribe a Alain Locke, quien editó el *New Negro* en 1925, para mencionarle sobre su propia ansiedad, depresión y la falta de progreso con su novela (Parascandola y Wade, 2012, p. xii).

Podría haber otro dilema sobre su propia identidad étnica, ya que para un joven barbadense-panameño nacido en Guyana y que se asociaba con los “nuevos negros” en la década de 1920, “negro” significaba afroamericano (Davis, 2015, p. 72). Escribir reseñas sobre representaciones de vodevil y artículos sobre la vida de los negros en Nueva York requeriría que Walrond aprendiera rápidamente sobre los afroamericanos y sus culturas. Sin embargo, como señala Davis, esto no significa simplemente que Walrond fuera un buen “imitador” de los afroamericanos (2015, p. 72).

Walrond se asoció con un nuevo entorno multicultural, tratando de superar la estética de Harlem que sus “precursores” intentaron establecer. Pero, ¿quiénes son sus “precursores”? ¿escritores afroamericanos, euroamericanos o escritores inmigrantes del Caribe como Arthur Schomburg de Puerto Rico y Claude McKay de Jamaica? Pensar en los “precursores” de Walrond recuerda las palabras de otro escritor latinoamericano, Jorge Luis Borges, quien afirma en su ensayo “Kafka y sus precursores”: “cada escritor crea a sus precursores” (1974, p. 712).

Criado en Guyana y Barbados, luego trasladado a un Panamá de habla hispana, para después escribir como una de las figuras importantes del movimiento cultural de Harlem, Walrond fue sin lugar a duda uno de los escritores “estadounidenses”, en el sentido de Zamora (2014), que tuvo que crear sus propios “precursores” y superar su propia “angustia de los orígenes” y la noción de “pasado utilizable”.

Un precursor importante de Walrond fue Alain Locke. Haciendo eco de la agenda de Brooks, según la cual los escritores estadounidenses deberían crear, incluso inventar, su propio “pasado utilizable”, Locke manifiesta en su antología de 1925, *New Negro*, que los escritores negros deberían desenterrar y utilizar su pasado. Locke intentó sacar a la luz la herencia cultural negra y hasta la romantizó como una preciosa fuente de “pasado utilizable”. En su ensayo titulado “The Negro Spirituals” (“Los espirituales negros”), Locke sostiene que estos deben ser cantados en salas de

concierto, al igual que la música clásica europea; y que deberían “trascender el nivel de [su] origen” (1992, p. 199), lo cual refleja su propia versión de la idea pluralista de Brooks. A diferencia del plan de Locke para que la cultura europea dominante asimilara a la cultura afro-americana, Walrond intentó mantener “el nivel de [su] origen” y, de hecho, su uso de los distintos dialectos del inglés es parte de su adaptación de la noción de un “pasado utilizable”.

Uno de los cuentos panameños en *Tropic Death*, que lleva por título “Sujeción” (“Avasallamiento”), por ejemplo, refleja su gran esfuerzo por diferenciar las expresiones coloquiales caribeñas al enfatizar la violencia racial de un infante blanco de la marina de los Estados Unidos contra un trabajador mulato del canal, proveniente de la isla de San Andrés, llamado Mouth:

“Eres una manada de hombres, negro” gritó Ballet, enfurecido, “ven al pobre chico derribarse y si no fuera ciego, alguno de ustedes le echaría una mano. Tu eres el más—”.

Pero un hombre criollo barbadense, sí reunió el coraje para decir. “Por dios, dale una oportunidad, negro. No le des patadas en la cabeza ahora que está en el suelo”. Y rápidamente, después de que el único criollo presente además de él, le diera un codazo y le susurrara, “¿Hey qué estás haciendo? ¿Por qué no sacas la mano de la cacerola de tu amigo?”, cayó en una despiadada impasividad.

“¡Oye tú!” gritó Ballet por fin en una voz lo suficientemente alta para que el marino lo escuchara, “¿Qué te pasa, qué estás haciendo? ¿No te das cuenta de que estás matando a ese chico, negro?”.

“Vas a matarlo”, dijo Ballet, acercándose tambaleante al marino.

“Tú ocúpate de tus malditos asuntos, Smarty, y regresa a trabajar”, dijo el marino. Colocó firmemente su amarillento dedo bajo las cálientes y dilatadas narinas del negro. “O ya verás—” (Walrond, 2013, pp. 100-101).

El lenguaje empleado en este diálogo recalca las diferencias raciales, étnicas y nacionales de los parlantes, lo cual parece ser un rol crucial del pasado inutilizable porque estas diferencias reflejan la historia de la cultura de las plantaciones.⁷ La colisión de pueblos y culturas que se

7 Michael North argumenta que los escritores modernistas estadounidenses como T. S. Eliot y Gertrude Stein pensaban que el dialecto del inglés es compatible con sus altas estéticas modernistas y que esto podría crear un nuevo tipo de literatura (1994, pp. 3-34). Irónicamente, *Tropic Death* de Walrond fue aceptada en su paisaje cultural debido a que, como anota David Levering Lewis (1997), el lenguaje coloquial antillano de *Tropic Death* era tan foráneo a sus lectores contemporáneos que el texto no

generó en el Caribe promovió la aparición de nuevas identidades, culturas e idiomas. Para los esclavos, el lenguaje era especialmente importante. Debido a que fueron traídos de diferentes tribus africanas y principalmente trasplantados al Caribe, el sur de los Estados Unidos y algunos sitios en Sudamérica, los esclavos necesitaban desesperadamente crear un nuevo sistema lingüístico, ahora denominado “el Continuum criollo”, a través del cual se pudieran comunicar tanto con sus amos como entre ellos (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2002, p. 43).⁸

“Avasallamiento” no es una historia de plantación; sin embargo, la narrativa se desarrolla para que imaginemos que la situación que enfrentan los personajes negros está estrechamente relacionada con los hechos que sufrieron los esclavos negros. Al utilizar varios dialectos del inglés, Walrond trató imaginativamente de mapear el “origen” de sus tradiciones lingüísticas y culturales, lo cual es una señal de su perspectiva crítica sobre la visión romántica de Locke sobre “África” y la cultura de la diáspora negra.

Otra forma en que Walrond intentó repensar la tradición cultural negra en su trabajo como escritor afrodescendiente es la referencia a Obeah, un tipo de religión popular que se originó al oeste de África y fue importada a los países del Caribe y al sur de los Estados Unidos, donde se practica aún hoy en día. La Obeah, al incorporar simbolismos cristianos, pudo sobrevivir al sincretismo, lo cual demuestra la coexistencia de las culturas europeas y africanas, de esa manera logra reflejar la pluralidad cultural del área. Los rituales Vudúes/Hudúes son, como la Obeah, prácticas religiosas afrocaribeñas que se dispersaron desde los países del Caribe hacia las regiones del sur de los Estados Unidos. Al utilizar el término “culturas compuestas”, Glissant también compara al sur de EE. UU. con el Caribe, a la luz del poscolonialismo:

Las culturas compuestas fueron creadas con la expansión occidental y a partir de la mezcla de muchas culturas atávicas contradictorias. Estas culturas llamadas compuestas no generan el relato de su propia creación, sino que se contentan con adoptar mitos de las culturas atávicas...

resultaba “ni familiar ni respetable a la flor y nata de Harlem” (p. 189). George Hutchinson menciona la crítica negativa que hizo Waldo Frank de *Tropic Death* (1995, p. 200).

8 Para más información, ver Ashcroft *et al.* (2002) sobre la literatura poscolonial que exploraron en *The Empire Writes Back* (pp. 43-50).

Podemos hacer conjeturas sobre lo que han perdido estas culturas compuestas — concretamente, una experiencia directa de lo sagrado (la ventaja de poder asumir un mito y poseer un sentido intuitivo de la creación del mundo) — y lo que ganaron al poder escoger entre las distintas experiencias de lo sagrado, para mezclarlas y, de ser posible, sincretizarlas en una nueva forma (Glissant, 1996, p. 115).

Glissant presenta el sur de los EE. UU. y los países caribeños como territorios colonizados, asimismo, analiza el destino de sus habitantes como huérfanos culturales, por lo que sugiere que tienen que crear sus propias culturas por medio “de la mezcla de muchas culturas atávicas contradictorias” (p. 115). En este tipo de entorno, al ser incapaces de afirmar su pureza racial y cultural, aceptan que su propia identidad es fragmentada e híbrida, una nueva clase de identidad caribeña, a la cual ahora se denomina criolla o mestiza. Esta es la visión que tiene Glissant de la continuidad cultural e histórica entre el sur de los EE. UU. y el Caribe o el Caribe Extendido, una visión a la que nos remitimos para comprender mejor la obra literaria de Walrond en términos de un pasado inutilizable/utilizable.

Pensando en Walrond, quien intentó comprender la cultura y la historia negras desde una perspectiva hemisférica, puede resultar extraño presentar aquí a Jean Toomer, que estaba insatisfecho con su identificación como escritor “afroamericano”, a pesar de su reputación como uno de los precursores del movimiento de Harlem. Sin embargo, Toomer es otro precursor que Walrond intentó superar, al tiempo que demostraba su respeto por él.

Es interesante notar que antes de la publicación de *Tropic Death* en 1926, Walrond comentó favorablemente la obra *Cane* de Toomer. En ese sentido, indica que “Verdaderamente, es una especie de puente entre la vieja y la nueva generación negra”; el libro tiene “un carácter sorprendentemente esotérico” y está “lleno de belleza y pasión, y evita oscuramente el complejo de inferioridad” (Walrond, 1998, pp. 119-120).

Walrond se sentía atraído por el experimentalismo formal de Toomer, el cual se caracteriza por lo híbrido de su estilo y el uso de materiales populares que se encuentran “llenos de belleza y pasión” (Walrond, 1998, p. 120). La adaptación que hace Walrond inconsciente de la noción de Brooks en cuanto a un “pasado utilizable” en sus cuentos caribeños —una noción de la que Toomer se apropió aparentemente sin quererlo— puede funcionar como puente metafórico para *Cane* de Toomer en su estética compartida. A pesar de esto, Walrond necesitaba mantenerse firme con la narrativa de la

migra-ción caribeña, una alternativa que Toomer creó en *Cane* sin romantizar ni presentar a los caribeños y su cultura como exóticos.

Es bien sabido que la experiencia obtenida por Toomer en 1921, al trabajar como director sustituto en el pueblo de Sparta, Georgia, constituyó un componente importante en la concepción de *Cane*. Esta vivencia lo hizo percatarse de su herencia racial y la belleza de la cultura popular negra. No obstante, también es bien sabido que el paisaje sureño de *Cane* se describe como evanescente y moribundo. Como anota Linda Wagner-Martin, el radicalismo formal de *Cane* se caracteriza mediante una “organización de collage” (1995, p. 24). El juntar piezas publicadas previamente en varias revistas le permitió a Toomer colocarlas cuidadosamente en lugares clave entre sketches y cuentos.

Tal como lo expresa Catherine Innes, esto transmite el imaginario sureño ligeramente conectado de *Cane*. En él, el “crepúsculo” es representado como un “símbolo central de fusión”, el cual es introducido en el primer sketch de la colección “Karintha” y domina cada una de las piezas de *Cane* (1972, p. 308). El crepúsculo no es ni el día ni la noche, es un espacio temporal de ambigüedad y cuasi liminalidad, y una fusión de opuestos. La fusión también ocasiona la desaparición de elementos.

Toomer aduce que la emoción dominante en “Karintha” es una “tristeza” derivada de un “sentido de evanescencia”:

Su piel es como el atardecer en el horizonte oriental,
Ay, ¿puedes verlo, ¿puedes verlo?
Su piel es como el atardecer en el horizonte oriental
... Cuando se pone el sol (2011, p. 5).

Karintha, una bella y muy deseada niña afroamericana que “madura demasiado pronto” y cuyo primer encuentro sexual ocurre a los doce años, es descrita como “el crepúsculo en el horizonte oriental” (Toomer, 2011, p. 5). Su hermosa piel morena atrajo la atención de los hombres desde que era pequeña: “Los hombres siempre la habían deseado, a esta Karintha, aun siendo muy pequeña” (p. 5). Su belleza la lleva a relacionarse sexualmente con hombres blancos “muchas veces”, lo cual sugiere que concebiría más niños mulatos que estarían destinados al aborto (p. 6). Karintha aborta a un niño, quien “cae de su vientre a una cama de agujas de pino en el bosque” (p. 6); y una imagen crepuscular en el horizonte, visible, pero difícil de captar, es reemplazada con una imagen más pintoresca del paisaje sureño:

Hay humo en las colinas. Levántate.
Hay humo en las colinas, Oh, levántate
Y lleva mi alma hacia Jesús (Toomer, 2011, p. 6).

En el lugar en donde Karintha aborta, la fuerza mecanizada del aserradero pulveriza los árboles de pino y el feto es devorado por el aserrín y las llamas del taller. Cuando la pila de aserrín se va consumiendo, el bebé que abortó se convierte en parte del humo que cubre el paisaje de Sempter “enroscándose y extendiéndose sobre el valle” (Toomer, 2011, p. 6). Tal como lo indica Toomer, la narrativa de “Karintha” representa una sensación de “evanescencia”, de manera que nos permite apreciarlo de dos maneras.

El humeante espectro del bebé muerto de Karintha se entreteje a lo largo de todo el libro, personificado en la chillante rata de campo del poema “Reapers” (“Cosechadores”) y los pájaros muertos de “November Cotton Flower” (“La flor de algodón de noviembre”). Las implicaciones de una naturaleza malograda –ya sea por el impedimento del desarrollo de nueva vida o por las llamas que devoran los pinos de los bosques– ilustran las imágenes de una dañada experiencia sureña en la modernidad. Los niños abortados de Karintha también pasan a ser parte del paisaje sureño, pues sus cenizas flotan en el cielo y luego caen, cubriendo la tierra del hombre blanco. Así, el imaginario del aborto cometido por Karintha, de la piel morena, inevitablemente supone una atroz historia sureña y transmite la visión de Toomer de cómo transformar un pasado inutilizable en utilizable.

Ahora bien, desde “Drought” (“Sequía”), el primer cuento de la colección, *Tropic Death* demuestra claramente que para Walrond el Caribe no es en lo absoluto el lugar de sol radiante y cielos azules que los europeos o los estadounidenses observaban en postales o guías de viaje a fines de siglo:

El silbato sonó señalando que eran las once. Con sus gargantas secas, los apesadumbrados y requemados negros que cortaban piedras en la blanca y abrasante ladera dejaron caer con un golpe metálico los calientes y empolvados taladros y volaron sobre los accidentados bordes del horizonte para descender a un seco y árido canal (Walrond, 1926, p. 21).

El sol del Caribe es tan intenso que seca la tierra barbadense, lo cual ocasiona una sequía crónica, hambre y muerte. De hecho, el protagonista del cuento, Coggins Rum, pierde a su hija que, al borde de la inanición, muere después de comer el polvo pétreo que se produce al cortar la roca marga. Además, el cuento destaca el sistema racial de castas del Caribe, el cual tiene un impacto directo sobre la comunidad de Coggins. De camino a

casa desde su trabajo en la cantera, Coggins pasa cerca de la trituradora de rocas donde su conductor, un inglés blanco conocido como “buckra [J]ohnny” (Johnny el blanco), está comiendo la pulpa de un coco verde (Walrond, 1926, p. 22). Una chica está parada junto a Johnny de una manera que sugiere una relación sexual interracial.

Luego de introducir a estos personajes, el narrador dice: “Esto no es Sepia, Georgia, sino un pueblo remoto en Barbados” (Walrond, 1926, p. 22), comparación intencional con el sur de EE. UU. presentado por Toomer, que evoca un escenario pintado en tonos sepia. Esta referencia al color expresa cómo Walrond percibía el sur de *Cane* de dos formas. Como color, el sepia puede indicar una versión más suave que el blanco y negro, que es mucho más contrastante, y así representa una figura liminar de mulato, como lo era el propio Toomer.

No obstante, el sepia también puede parecer algo irreal, lo cual indica una crítica hacia el sur de Toomer por parte de Walrond, ya que el primero no ahonda lo suficiente en el sufrimiento de los negros. A la vez, al proveer un contexto de narrativa al comienzo del cuento, “Drought” sugiere que las relaciones raciales y la opresión de los trabajadores negros en Barbados son similares a la situación existente en el sur de los EE. UU. de *Cane*, en el cual algunas mujeres negras trabajan para los blancos y otras son explotadas sexualmente, mientras que los hombres negros trabajan en cañaverales y aserraderos.

En uno de los relatos panameños, “Panama Gold” (“Oro de Panamá”), la migración económica de Barbados hacia la Zona del Canal causa conflicto en una comunidad barbadense. El imaginario del crepúsculo, también recurrente en *Cane* y empleado para aludir a la sensación de evanescencia en partes del texto referentes al sur, refleja la lenta desaparición de la vida tradicional, en este caso, en Barbados:

El sol moría lentamente. Ella, con una vara en la mano, reunió a sus polluelos. Los gallos entraron orgullosamente, agrandados por su aplomo y poder de conquista; las gallinas, agitadas, celosas de sus crías, aparecieron cacareando — furiosas por la desaparición de una gallina tuerta a la que una mangosta atrapó por una pierna y arrastró hasta su cueva.

“Tú vete para allá y compórtate”.

Swish, swish, swish... “Sabía que tenías que ser de las últimas, bribona... ¡salta adentro!” Gallina de Guinea, más rápida que una liebre, salvaje como cualquiera de los gatos atigrados de la brecha...

... Los pescadores en Low'rd acomodan sus redes bajo las visiones crepusculares, reflejadas en el cielo, de los saberes populares que ruedan borrachos en el fondo del mar. . . .

Ella se encontraría sola al atardecer, cocinando, mezclando harina o probando un caldo...

“¿Por qué probarlo, por qué? ¿Si es solo para mí?” (Walrond, 1926, p. 35).

El imaginario del crepúsculo insinúa que la autosuficiencia de Ella sufre una transformación. Su pueblo, escasamente habitado, está conectado con ciudades más grandes y esta conexión facilita la distribución de mercancías, dinero y personas: “La ancha carretera conducía hacia el mundo. Más allá de Black Rock, más allá de St. Michael hasta Eagle Hall Corner, y Bridgetown desde donde la gente emigra hacia Panamá” (Walrond, 1926, p. 42). Al introducir a “un hombre de Panamá” de nombre Poyah, el narrador da a entender que una gran cantidad de trabajadores de Barbados emigraron hacia la Zona del Canal de Panamá, para regresar como panameños. La migración masiva hacia Panamá ocasiona una reducción sustancial en la población masculina de la comunidad barbadense de Ella.

Desde el principio, “The Palm Porch” (“La Galería de Palmeras”) llama la atención hacia el paisaje panameño, el cual experimentó un cambio dramático gracias a la civilización mecánica: “Debajo, una máquina trituradora estaba machacando piedras, lanzando al aire ríos de vapor y señalando el renacimiento de la frontera” (Walrond, 1926, p. 85). “Toda, toda [la naturaleza ha] desaparecido”, grita la señorita Buckner, la jamaicana de tez clara que regentea un prostíbulo, llamado The Palm Porch, lo que refleja su nostalgia por el pasado orgánico (p. 85).

Al abordar el tema de las técnicas narrativas de *Tropic Death*, Dave Gunning identifica la “imprecisión” de la estrategia estética distintiva de Walrond como un medio efectivo para “capturar la dinámica internacional que le da vida al Caribe” (2011, p. 152). Le atribuye la imprecisión de *Tropic Death* a la incertidumbre sobre los orígenes de los caribeños, Gunning aduce que las personas y los lugares se tornan indistinguibles y “velados” (p. 151). Podemos observar esto cuando el narrador de “The Palm Porch” dice:

Si [la señorita Buckner] era el resultado de la unión entre un(a) blanco(a) y un(a) negro(a), un(a) francés(a) y un(a) español(a), un(a) inglés(a) y un(a) cimarrón(a)—nadie lo sabía. Sus hijas, criaturas de una exuberante y deslumbrante belleza, también eran de un origen místico. De su padre, mientras menos se hablara, mejor. Y en ausencia de información, comenzaron los chismes. . . . La prudente señorita Buckner,

quien sentía un gran desprecio por las estadísticas, era un poquitín vaga al respecto (Walrond, 1926, pp. 90-91).

Gunning relaciona la incierta identidad racial de la señorita Buckner con el cosmopolitismo panameño (2011, p. 152). No obstante, al limitar su análisis al archipiélago del Caribe, Gunning no alcanza a ver que la extensa geografía de *Tropic Death* incluye al sur de los Estados Unidos y su amplitud, lo cual acrecienta el carácter cosmopolita e internacional de dicho ciclo de cuentos cortos. Ciertamente, el uso de la noción de “imprecisión” por parte de Walrond replica la sensación de asombro de Toomer cuando encontró a “una niña blanca” en Sparta, Georgia: “Si una niña blanca es de color, ¿quién es blanco?... Qué situación racial más increíblemente enmarañada existe en los Estados Unidos” (Whalan, 2007, p. 205). Tal como lo indica Mark Whalan, el proyecto de Toomer en *Cane* era encontrar una nueva palabra para representar a la “niña blanca” cuya genealogía, como la de él, reflejaba la “increíblemente enmarañada situación” a la que se refiere (p. 205). Por el contrario, en el Caribe, esta había sido una situación común durante mucho tiempo, así que el grado de intensidad del tono de la piel adquirió importancia.

En “The Palm Porch”, el narrador irónicamente revela que “a la señorita Buckner le habría gustado ser blanca; pero ¡qué lástima! Es tan solo una mulata” (Walrond, 1926, p. 90). El narrador dice que la gente de su comunidad jamás había oído hablar de la señorita Buckner y sus cinco hijas antes de que se mudaran a The Palm Porch, y hace énfasis en su vago e incierto pasado. Sin embargo, al emplear un tono explícitamente burlón en su obra Walrond intenta –más que insistir en una negrura Garveyana y destacar el origen blanco europeo en genealogías– presentar una nueva subjetividad como una incertidumbre de orígenes que emergió del concepto de “estuario de las Américas”, que Glissant expresó en su *Caribbean Discourse* (1989, p. 139).

El último cuento de Panamá que tratamos aquí es “The Wharf Rats” (“Las Ratas del Muelle”), el cual se desarrolla a través de la noción de “imprecisión” como vehículo para transmitir la hibridez caribeña. En “The Wharf Rats”, los trabajadores provienen de los “cuatro extremos de la tierra”: “Abajo en el Corte,⁹ llegaban hordas de italianos, griegos, chinos,

9 Corte Culebra, hoy en día y antes Gaillard Cut. Agradezco a Maggie Noriega por la información.

negros, un grupo de recios hombres blancos, negros y amarillos, desafiando al sol” (Walrond, 1926, p. 67). Pero, en su mayoría, los trabajadores que realmente excavaron el canal fueron “los oscuros peones de las islas de las Antillas, regidas por Gran Bretaña, Francia y Holanda” (p. 67). El cuento pronto muestra que la Zona del Canal está segregada por fronteras raciales:

En el extremo Atlántico del Canal, los negros eran llevados como ganado en furgones a chozas en medio de las junglas de la “Silver City” (“Ciudad de Plata”); en esos sucios y oscuros asentamientos, peligrosamente ubicados en los angostos márgenes del Río Faulke; en las miserables y sofocantes cabañas de Coco Té. Los “Silver Quarters” (“Alojamientos de Plata”) albergaban a los negros, sus esposas y sus negritos (Walrond, 1926, p. 67).¹⁰

Tal como lo indican los términos “sucios y oscuros”, “peligrosamente” y “angostos”, la narrativa pretende resaltar las terribles condiciones habitacionales de los trabajadores negros en Silver City. El maltrato al que los sometían los estadounidenses sugiere una cierta continuidad entre la Zona del Canal de Panamá y el sur de los Estados Unidos, donde la segregación racial era legal. Walrond imaginariamente difumina las fronteras físicas entre el sur de EE. UU. y la región del Caribe, a fin de que el cuento pueda transmitir patrones culturales en común, tales como la discriminación y la segregación racial, y el maltrato de los trabajadores en ambas regiones. Al hacerlo así, el texto amplía su geografía literaria para incluir al sur de EE. UU. de Toomer.

Coco Té también produce una raza híbrida. Al vivir entre diversas culturas, la gente naturalmente acepta los ambiguos e indistinguibles patrones culturales que son indicativos de una subjetividad criolla, una raza híbrida de orígenes inciertos. Un carbonero de Santa Lucía, Jean Baptiste, va con frecuencia a la “reunión” Obeah que se lleva a cabo en la English Plymouth Brethren Church (Iglesia Inglesa de los Hermanos de Plymouth), en la ciudad española de Colón (Walrond, 1926, p. 69). Su relación con la Obeah y la iglesia inglesa da a entender que acepta simultáneamente a dos o más culturas, lo cual lo convierte en híbrido.

Paralelamente, el cuento muestra cómo la nueva subjetividad que se da en el Caribe es consecuencia de una historia de esclavitud y migraciones intra-regionales impulsadas por el Proyecto del Canal de Panamá. Al referirse a

¹⁰ “Silver City” se refiere a la distinta situación laboral entre negros y blancos. Por ejemplo, los blancos pertenecían al Registro de Oro y los negros al Registro de Plata. Para más información ver Watkins-Owens (1996, pp. 11-29).

otros trabajadores de Santa Lucía y a las dos naciones europeas que dominaban la trata de esclavos en el Atlántico, el narrador indica que el autorreconocimiento de Jean Baptiste refleja la memoria colectiva de la esclavitud y las migraciones económicas a través de la región circuncaribeña: “Como anfitrión de los inmigrantes nativos de Santa Lucía, Jean Baptiste olvidó adónde terminaba su identidad francesa y comenzaba la inglesa” (Walrond, 1926, p. 68).

Hasta el Tratado de París de 1814, que regulaba el control de Inglaterra sobre Santa Lucía, la nación isleña había sido regida por Francia e Inglaterra. Por ende, aunque Jean Baptiste fue criado en el Caribe angloparlante, tal como su nombre francés sugiere, se ve inevitablemente influenciado por una cultura francoparlante. Las identidades de sus parientes son igualmente fragmentadas e híbridas. Celestin, su segunda esposa nacida en Martinica, acude a la reunión Obeah con él, pero secretamente asiste, a su vez, a la Iglesia católica. La pareja vive con Maffi, una sirvienta de Trinidad, que se escapa a una reunión Obeah nocturna, lo cual implica que practica la magia. Maura, cuya piel es amarillo-rojiza, ha sido criada por Jean Baptiste como una hija y está enamorada de San Tie, el hijo de un chino vendedor de cervezas y una cimarrona jamaicana. Philip, el hijo mayor de Jean Baptiste, hace de mensajero para Maura al llevarle noticias de San Tie, quien a menudo está lejos trabajando o cazando, y a veces simplemente holgazaneando. Cuando Maura está en casa, a menudo le pregunta a Maffi dónde está Philip, ya que él es la única persona que puede contactar a San Tie por ella. Sin embargo, sus constantes preguntas fastidian a Maffi:

“Maffi”, gritó [Maura], las palabras humeando en sus labios, “Maffi, cuando Philip venga esta noche, dile que quiero verlo especialmente, ¿sí?”.

“¡Santísimo fastidio! ¡Todo el tiempo Philip, Philip!” gruñó la chica de Trinidad mientras Maura, con dolorosa preocupación, salió corriendo hacia el jardín. “¿Por qué no lo deja en paz, sí?” Y salpicó con la espátula un trozo de manteca de cerdo sobre el estofado de okras de Jean Baptiste (Walrond, 1926, pp. 70-71).

Posteriormente, el narrador nos dice que un tiburón mató a Philip mientras este recolectaba monedas que los turistas europeos habían tirado al mar desde la cubierta de un bote de paseo. No obstante, el narrador no se limita a dar a entender que la muerte de Philip es causada por el turismo, el capitalismo y la explotación económica de los trabajadores caribeños por parte de los blancos, sino también insinúa que la Obeah es un factor. En la

escena final, los lectores encuentran a Maffi puliendo objetos de hojalata y canturreando una melodía Obeah (p. 83):

Trinidad es un lugar requetebueno
Pero [O]beah está ahí abajo. . . .
Por fin ella encontró paz (Walrond, 1926, p. 83).

La oración final, “Por fin ella encontró paz”, sugiere que el ataque del tiburón es producto de la magia Obeah de Maffi y no un accidente relacionado con las condiciones pecuniarias y económicas desiguales existentes entre la gente del Caribe y los viajeros euroamericanos. Aunque el texto no dice explícitamente por qué Maffi quiere utilizar la magia Obeah para hacerle daño a Philip, esta última oración propone un motivo, dado que libera a Maffi del incesante hostigamiento de Maura con respecto al paradero de Philip. Nuevamente, Walrond emplea aquí la estética de “imprecisión”, oscuridad o ambigüedad.

Consideraciones finales

Este ensayo ha señalado que los escritores negros del Renacimiento de Harlem lucharon por superar imaginativamente las tradiciones culturales euroamericanas en una sociedad altamente racializada. Aunque ninguno de los escritores latinoamericanos que Zamora analiza en su obra tenía ascendencia africana negra, su necesidad de reformular sus propias “tradiciones”, una lucha por la “angustia de los orígenes”, es comparable a la de los escritores de Harlem. En *Tropic Death*, el Caribe es híbrido en lugar de monolítico; y la serie de cuentos expande su geografía literaria hasta el sur de EE. UU. de Toomer, de tal forma que representa la “angustia de los orígenes” de Walrond y su concepción del “pasado utilizable”. Una cosa que debemos recordar es que el texto no celebra los temas híbridos caribeños sin criticarlos, ya que estos son forzosamente consecuencia de una historia de esclavitud y del nuevo sistema económico. Esto no significa que la colección de cuentos de Walrond sea perfecta.

En efecto, la obra de Walrond tan solo se enfoca en las diásporas africanas, sin tomar en cuenta los miles de residentes nativos que se repartieron entre las islas del Caribe. Aun así, se puede apreciar el radicalismo de Walrond, que caracteriza al Caribe como racial y culturalmente híbrido en la década de los años veinte, cuando el movimiento de “Retorno a África” de Garvey se propagó por las Américas, y los escritores de Harlem

cuestionaron el binomio negro-blanco, a través de la creación de narrativas de identidad transracial. En este sentido, Walrond es innegablemente uno de los escritores “estadounidenses” que buscan tradiciones culturales, históricas y lingüísticas como escritor afrodescendiente del Circuncaribe.

Referencias

- Ashcroft, B., Griffiths G. y Tiffin, H. (2002). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge.
- Borges, J. L. (1974). "Kafka y sus precursores". *Obras completas: 1923-1972*. Emecé Editores.
- Brooks, Van Wyck. (1968). *Van Wyck Brooks: The Early Years: A Selection from His Works, 1908-1921*. Edición, introducción y notas de Claire Sprague, Harper Torchbooks.
- Davis, James. (2015). *Eric Walrond: A Life in the Harlem Renaissance and the Transatlantic Caribbean*. Columbia UP.
- Frank, Waldo. (1972). *Our America*. 1919. AMS Press.
- Glissant, Édouard. (1989). *Caribbean Discourse: Selected Essays*. UP de Virginia.
- Glissant, Édouard. (1996). *Faulkner, Mississippi*. U. de Chicago P.
- Gunning, Dave. (2011). Claude McKay, Eric Walrond and the Locations of Black Internationalism. En L. Evans *et al.* (Eds.), *The Caribbean Short Story: Critical Perspectives* (pp. 141-154). Peepal Tree.
- Hulme, Peter *et al.* (Eds.). (2013). *Surveying the American Tropics: A Literary Geography from New York to Rio*. Liverpool UP.
- Hutchinson, G. (1995). *The Harlem Renaissance in Black and White*. Belknap-Harvard UP.
- Innes, Catherine L. (1972). The Unity of Jean Toomer's *Cane*. *CLA Journal*, 15(3), 306-322.
- Inoue, Masako. (2018). A Literary Conversation: Jean Toomer's *Cane* and Eric Walrond's *Tropic Death*". *Ritsumeikan Studies in Language and Culture*, 29(4), 101-121.
- Inoue, Masako. (2019). *The Harlem Renaissance and the Circum-Caribbean World* (Tesis doctoral). Universidad de Tokio.
- Lewis, David Levering. (1997). *When Harlem Was in Vogue*. 1979. Penguin Books.
- Locke, Alain. (1992). The Negro Spirituals. En *The New Negro: Voices of the Harlem Renaissance* (pp. 199-213). Touchstone.
- North, Michael. (1994). *The Dialect of Modernism: Race, Language, and Twentieth-Century Literature*. Oxford UP.
- Parascandola, Louis J. y Carl A. Wade. (Eds.). (2012). *Eric Walrond: The Critical Heritage*. U. de las Indias Occidentales P.
- Rampersad, Arnold. (2013). Eric Walrond's *Tropic Death*: An Introduction. En *Tropic Death* (pp. 9-18). Liveright Publishing.
- Toomer, Jean. (2011). *Cane*. Norton.

- Wagner-Martin, Linda. (1995). Toomer's *Cane* as Narrative Sequence. En J. Gerald Kennedy (Ed.), *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities* (pp. 19-34). Cambridge UP.
- Walrond, Eric. (1998). *"Winds Can Wake up the Dead": An Eric Walrond Reader*. Wayne State UP.
- Walrond, Eric. (2013). *Tropic Death*. 1926. Liveright Publishing.
- Watkins-Owens, Irma. (1996). *Blood Relations: Caribbean Immigrants and The Harlem Community, 1900-1930*. Indiana UP.
- Whalan, Mark. (2007). *Race, Manhood, and Modernism in America: The Short Story Cycles of Sherwood Anderson and Jean Toomer*. U. de Tennessee P.
- Zamora, Lois Parkinson. (2004). *La construcción del pasado: La imaginación histórica en la literatura americana reciente*. 1997. Fondo de Cultura Económica.

Anuario de Estudios Centroamericanos

Equipo editorial/Editorial Team

Director

Msc. César Villegas Herrera

Escuela de Trabajo Social,

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

cesar.villegas@ucr.ac.cr

Editora

Ariana Alpízar Lobo

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

ariana.alpizar@ucr.ac.cr

Consejo editorial/ Editorial Board

Dra. Eugenia Ibarra Rojas

Academia de Geografía e Historia de Costa Rica, Costa Rica

eugenia.ibarra68@gmail.com

Dr. Jorge Rovira Mas

Profesor Emérito,

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

jroviramas@gmail.com

Dra. Tania Rodríguez Echavarría

Escuela de Geografía y Escuela de Ciencias Políticas,

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

tania.rodriguezechavarria@ucr.ac.cr

Dra. Denia Román Solano

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Escuela de Antropología,

denia_rs@yahoo.com

Dr. Carlos Sandoval García

Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva,

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

carlos.sandoval@ucr.ac.cr

Dra. Elizeth Payne Iglesias

Escuela de Historia,

Universidad de Costa Rica

elizeth.payne@ucr.ac.cr

Dr. Ronald Alfaro Redondo

Escuela de Ciencias Políticas,

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

ralfaro@estadonacion.or.cr

El **Anuario de Estudios Centroamericanos** (AECA), fundado en 1974, es una revista académica de acceso abierto, editada en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica. Es una publicación continua presentada en formato electrónico. En la actualidad es una de las pocas publicaciones que se realizan sobre América Central bajo una perspectiva regional. Así, el AECA cubre temas que se ocupan del análisis de la realidad histórica y presente de la región centroamericana y de las sociedades que la constituyen.

El Anuario es una publicación internacional. En sus páginas tienen cabida artículos, ensayos y reseñas que se realicen, en español e inglés, desde una perspectiva interdisciplinaria en el amplio espectro de las ciencias sociales y la cultura en general, tanto dentro como fuera de la región. El objetivo central es comprender las sociedades centroamericanas desde las más diversas perspectivas: económicas, sociales, políticas y culturales. De manera que se puedan obtener explicaciones científicas y académicas a las principales problemáticas que aquejan la región o que la caracterizan desde sus tradiciones, cultura material e inmaterial, poblaciones y grupos étnicos, género y ambiente, entre otros aspectos.

El AECA está dirigido a personas interesadas en la realidad actual e histórica de la región centroamericana. Actualmente, se encuentra en índices rigurosos como SciELO, Redalyc, Dialnet, DOAJ, Latindex, REDIB, entre otros.