

ESCENA

Revista de las artes

Publicación semestral. ISSN 2215-4906

Volumen 85 – Número 1

Julio – Diciembre 2025

Espectros y cadáveres: consideraciones metodológicas sobre el arte centroamericano desde la historia oral y el archivo

Specters and Corpses: Methodological Considerations on Central American Art from the Perspective of Oral History and the Archive

Sofía Vindas Solano

DOI 10.15517/es.v85i1.62789



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Espectros y cadáveres: consideraciones metodológicas sobre el arte centroamericano desde la historia oral y el archivo

Specters and Corpses: Methodological Considerations on Central American Art from the Perspective of Oral History and the Archive

Sofía Vindas Solano¹

Universidad Nacional Autónoma de México – Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Recibido: 13 de noviembre de 2024

Aprobado: 16 de junio de 2025

Resumen

Introducción: Esta reflexión propone un balance sobre algunas decisiones y consideraciones teórico-metodológicas fundamentales para desarrollar investigaciones sobre arte en y desde Centroamérica. **Desarrollo:** En primer lugar, se destaca la importancia de las fuentes orales y el acceso a archivos en los procesos de investigación histórico-cultural, subrayando su capacidad para ofrecer una dimensión viva, situada y contextual de la producción artística. Además, se reflexiona sobre las implicaciones éticas y políticas del trabajo con archivos culturales y la memoria en Centroamérica, entendiendo este trabajo como una acción que trasciende lo metodológico para situarse en el terreno de lo político. Como ejemplo, se presenta un estudio de caso centrado en la historia de las colecciones de arte moderno en museos nacionales y la circulación de artistas de Costa Rica y Guatemala en circuitos internacionales durante la segunda mitad del siglo XX. **Conclusión:** A partir de esta experiencia, se plantean los retos y aprendizajes metodológicos derivados del trabajo con archivos y oralidades, destacando la urgencia de preservar y valorar estas fuentes para una comprensión más rica del legado artístico y cultural centroamericano. Reflexionar sobre

¹ Docente e investigadora en la Universidad de Costa Rica, Costa Rica y en la Universidad Nacional Autónoma de México, México. Doctora en Historia por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0000-0002-7618-282X. Correo electrónico: sofia.vindas@ucr.ac.cr

estas prácticas invita a reconocer que la investigación es también una forma de acción política y ética que contribuye a visibilizar subjetividades y memorias históricas.

Palabras clave: fuentes orales; archivos culturales; memoria histórica; arte centroamericano; memoria archivística

Abstract

Introduction: This reflection proposes a balance on some fundamental theoretical-methodological decisions and considerations for developing research on art in and from Central America. **Development:** First, it highlights the importance of oral sources and access to archives in historical-cultural research processes, emphasizing their capacity to offer a living, situated, and contextual dimension of artistic production. Additionally, it reflects on the ethical and political implications of working with cultural archives and memory in Central America, understanding this work as an action that goes beyond methodology to position itself in the realm of the political. As an example, a case study focused on the history of modern art collections in national museums and the circulation of artists from Costa Rica and Guatemala in international circuits during the second half of the 20th century is presented. **Conclusion:** From this experience, the methodological challenges and lessons derived from working with archives and oral histories are discussed, highlighting the urgency to preserve and value these sources for a richer understanding of the Central American artistic and cultural legacy. Reflecting on these practices invites us to recognize that research is also a form of political and ethical action that contributes to making visible subjectivities and historical memories.

Keywords: oral sources; cultural archives; historical memory; Central American art; archival memory

Introducción

“Examining archives is to be interested in that which life has left behind, to be interested in debt. However, it is also to be preoccupied with debris. In this sense, both the historian and the archivist inhabit a sepulchre” [Examinar archivos es interesarse por aquello que la vida ha dejado atrás, interesarse por la deuda. Sin embargo, también es preocuparse por los escombros. En este sentido, tanto el historiador como el archivero habitan un sepulcro]

(Mbembe, 2002, p. 25).

Al reflexionar sobre los aportes sustantivos que puede hacer la oralidad y la memoria en la investigación de procesos culturales en Centroamérica, surge una cuestión esencial y adyacente: la constante necesidad de construir archivos desde donde reunir la memoria como fuente primaria y que permita edificar un acervo documental desde el cual nutrirse. En este contexto, difícilmente se puede hablar de la vitalidad de la memoria y la oralidad sin reconocer, al mismo tiempo, la ausencia de archivos. Se trata de un círculo vicioso, una paradoja inherente a la investigación académica en Centroamérica, bien conocida para quienes trabajan en este ámbito.

En definitiva, la ausencia de registros y acceso a fuentes es el meollo del problema que atañe al oficio de quien investiga sobre y desde Centroamérica. La certitud de que debemos construir archivos parte de la creencia del indisoluble vínculo entre la oralidad y el archivo. La oralidad es una respuesta al vacío que ha dejado la ausencia del archivo y, a su vez, la recopilación de la memoria crea archivos.

A partir de estas ideas, este texto tiene como objetivo ofrecer un balance reflexivo sobre las decisiones, consideraciones y claves teórico-metodológicas necesarias para emprender investigaciones sobre el arte en y desde Centroamérica. La reflexión culmina con la presentación de un estudio de caso concreto –una investigación sobre la historia de las colecciones de arte moderno y la circulación de artistas de Costa Rica y Guatemala en circuitos internacionales de las artes, durante la segunda mitad del siglo XX–, el cual ilustra los desafíos y aprendizajes derivados de estas prácticas investigativas.

A partir de un enfoque que privilegia el uso de fuentes orales y el acceso a archivos como elementos centrales en la investigación histórico-cultural, se argumenta que estas herramientas no solo enriquecen la interpretación artística, sino que también permiten una comprensión más compleja y situada de los contextos sociales y políticos que atraviesan la producción cultural en la región. Además, se reflexiona sobre las implicaciones éticas y políticas del trabajo con la memoria y los archivos, particularmente en contextos marcados por el despojo documental y el acceso desigual al conocimiento.

En esta labor, la combinación de oralidad y archivo permite iluminar exponencialmente aspectos desconocidos u olvidados del arte moderno en Centroamérica, planteando preguntas sobre la naturaleza de la memoria, la historia y la documentación cultural. Este enfoque metodológico ha permitido obtener una visión más completa y matizada de la producción artística en la región, mediante la recopilación de documentos, fotografías, catálogos de exposiciones, correspondencias halladas en archivos, los cuales proporcionan una base tangible que complementa y contrasta con las fuentes orales que, a partir de recuerdos, historias y testimonios, hilan estos objetos desde la memoria.

Para empezar, conviene plantear qué se entiende por “archivo”. Es posible iniciar postulando que es justamente un cuerpo moribundo –para seguir a Mbembe (2002, p. 22)–, que yace en el reino de los espectros. Según Mbembe (2002), el archivo es equiparable a un cementerio, “*in the sense that fragments of lives and pieces of time are interred there, their shadows and footprints inscribed on paper and preserved like so many relics*” [En el sentido de que fragmentos de vidas y pedazos de tiempo están sepultados allí, sus sombras y huellas inscritas en papel y preservadas como tantas reliquias] (p. 19).

El archivo es un espacio poblado por fantasmas, por vestigios de un universo vital y del paso del tiempo. Al respecto, Mbembe (2002) ha dicho que “*Archiving is a kind of interment, laying something in a coffin, if not to rest, then at least to consign elements of that life which could not be destroyed purely and simply*” [En el sentido de que fragmentos de vidas y pedazos de tiempo están sepultados allí, sus sombras y huellas inscritas en papel y preservadas como tantas reliquias] (p. 22). En este sentido, es deber de quien investiga discernir cómo revivir esos fantasmas y darles vida. Toda persona investigadora se acerca al archivo con ciertos rituales y procesos de secularización de sus contenidos, los cuales utiliza para resucitar del silencio y del limbo los elementos que conforman nuestra historia narrada.

Por ello, dialogar sobre la posibilidad de utilizar la oralidad como fuente en la investigación en Centroamérica implica hablar de esos rituales, de esos espacios sepulcrales. Se trata de gestionar procesos metodológicos para revivir esos cuerpos moribundos, no solo de cómo encontrarlos. O sea, implica plantear también aquellas estrategias de negociación necesarias, que debe desarrollar quien investiga, para tener acceso a archivos culturales. A su vez, esto remite a aquellas destrezas o habilidades blandas que una persona investigadora debe asumir, para permitirle reconstruir un panorama más amplio y documentado del arte centroamericano.

Lo anterior podría considerarse una verdad evidente, casi de sentido común; sin embargo, esta reflexión nace de mi experiencia al dialogar con investigadoras e investigadores centroamericanos, así como con quienes abordan la historia de esta región del mundo, donde la ausencia de archivos, aunque es una realidad poco conocida, se revela como un desafío constante. En Centroamérica, la desaparición de archivos por falta de recursos, voluntad personal o bien institucional, o por no tener condiciones adecuadas, es pan de cada día. En algunos casos, se trata de su pérdida total; en otros, del difícil acceso a ellos. Cuando son hallados, suelen encontrarse en estado de abandono o sin posibilidades reales de consulta. Por eso, más que archivos vivos, nos encontramos ante verdaderos cadáveres documentales, como les ha llamado Kirsten Weld, huellas de una memoria herida o negada. Para quien investiga, esto implica aprender a moverse en un campo minado de paradojas, donde el trabajo con archivos está atravesado por lógicas fragmentarias, opacas o incluso contradictorias². Según [Weld \(2014, p. 6\)](#), por un lado, se encuentra la lógica de control social y de gestión ideológica, donde se han utilizado los archivos como armas contra los enemigos del Estado, y, por otra parte, existe una lógica tras los archivos que tiene que ver con su rescate, con su accesibilidad y eventual democratización, para utilizar el conocimiento y la memoria histórica de estos procesos de revisión y fiscalización de los aparatos estatales.

En nuestras academias, podría parecer natural que se esté de acuerdo en torno al papel central desempeñado por la oralidad en el trabajo que se realiza. Por ejemplo, la historia de la literatura en Centroamérica ya ha demostrado que en las letras de la región las voces de la memoria y el olvido son elementos fundamentales de las historias que se

² Recordemos que [Stoler \(2009\)](#) ha dicho: “*Filing systems and disciplined writing produce assemblages of control and specific methods of domination*” [Los sistemas de archivo y la escritura disciplinada producen ensamblajes de control y métodos específicos de dominación] (p. 31).

narran y recuerdan desde lo local. Según [Mackenbach \(2016\)](#), ante la ausencia de una “historiografía como disciplina académica independiente y crítica en muchos de los países centroamericanos hasta los años ochenta del siglo XX y la obstrucción y aniquilación de la memoria histórica por regímenes autoritarios y militares” (p. 354), la novela histórica en la narrativa literaria proliferó en el istmo centroamericano.

Del mismo modo, Patricia Fumero, en su investigación sobre estudios culturales en Centroamérica, ha argumentado que recurrir a la memoria y la oralidad como punto de partida para investigar y como fuente para la creatividad cultural ha nutrido enormemente los estudios culturales. La autora explica esto afirmando que en el istmo “la dicotomía oralidad-escritura ha sido fundamental, ya que muchas de las producciones socioculturales están atravesadas por la oralidad” ([Fumero, 2010, p. 301](#))

Así, en el campo de la literatura, esta estrategia narrativa desempeñó un papel crucial en las sociedades centroamericanas para hacer sobrevivir la memoria histórica, crítica y contestataria en relación con las narrativas oficiales. Esta aproximación desde la literatura puede ofrecer luces para entender lo que sucede en otros campos creativos, como en las Artes Visuales, en las cuales la memoria y la oralidad tienen una función central en la construcción de y sobre las prácticas artísticas.

En este punto, es pertinente hacer una digresión para compartir una experiencia que subraya la inquietud central que se plantea en esta reflexión. Todavía en la actualidad, en coloquios y eventos internacionales con investigadoras e investigadores de Historia Cultural e Historia del Arte, se observa con frecuencia una tendencia recurrente: son presentados proyectos sobre artistas latinoamericanos, acompañados de lecturas curatoriales y otros enfoques interpretativos similares que, aunque poéticos, parecen estar ideados para encajar en el discurso de quien investiga, sin tener en cuenta, en muchos casos, la intención de las personas artistas, si es que estas tuvieron una intención específica.

En estos contextos, suele plantearse la pregunta de si se han cotejado archivos personales, revisado testimonios de personas allegadas a los sujetos de estudio, o si se ha realizado un esfuerzo por triangular hipótesis a través de múltiples fuentes. Las respuestas a este tipo de interrogantes resultan, en muchos casos, desconcertantes: suele admitirse que tales fuentes no han sido consultadas, al no considerarse necesarias, bajo la premisa

de que las obras pueden hablar por sí mismas. Incluso se ha expresado, en algunos casos, que la oralidad es percibida como algo excesivamente subjetivo y, por lo tanto, poco útil o incluso distorsionador de la interpretación académica.

Si bien esta actitud y respuestas no son sorprendentes en los corredores de academias actuales, podría ser inquietante que hoy por hoy esta postura no esté ampliamente superada. Quienes participan en eventos internacionales –especialmente en el campo de la Historia Cultural y la Historia del Arte– con frecuencia habrán encontrado este tipo de lecturas sobre objetos culturales, artistas y arte en contextos latinoamericanos. Lo que asombra en especial de estas interacciones es la sorpresa que suscita y la reacción que denota el hecho de que aún en el siglo XXI hay una concertada repulsión hacia la oralidad en algunas academias, por su inherente y pestilente subjetividad. Ya lo señaló [Nora \(1984/2008\)](#) al decir que “En el corazón de la historia trabaja un criticismo destructor de la memoria espontánea. La memoria es siempre sospechosa para la historia cuya misión verdadera es destruirla y rechazarla. La historia es deslegitimación del pasado vivido” (p. 21).

Otra interacción que motiva esta reflexión surge a partir de la experiencia de acompañar a investigadoras e investigadores extranjeros, quienes han consultado o han solicitado ayuda para acceder a archivos sobre Historia del Arte e Historia Cultural en Centroamérica. En todos los casos, explicar los obstáculos que se deben sortear para acceder a estas fuentes ha representado un reto enorme. Ha sido necesario transmitirles que no se trata únicamente de identificar si los archivos físicos de interés existen, sino que se deben desarrollar estrategias para lograr acceder a ellos. Aunque muchos de estos archivos sean públicos, su acceso no es sencillo ni directo. Por lo tanto, se ha debido enfatizar la importancia de afinar habilidades blandas como parte de un conjunto de pasos metodológicos que deben acompañar estos procesos de trabajo con archivos en Centroamérica.

A raíz de estas experiencias, se aprovecha este espacio para compartir algunas reflexiones sobre este trabajo, basadas en el estudio de la historia de las colecciones de arte centroamericano y en el análisis de la movilización y participación de artistas de la región en espacios expositivos internacionales, en la segunda mitad del siglo XX.

La historia oral como creadora de fuentes

Quien investiga conoce bien las presiones en torno a la veracidad y la verosimilitud como objetivos clave de cualquier proceso de indagación. Una de estas tensiones surge de la necesidad de triangular fuentes y datos recopilados, lo cual permite a quien analiza formular interpretaciones tejer relatos coherentes e hilar una historia. La presencia central de la voz de quien entrevista sigue generando inquietudes en los círculos de investigación, específicamente en torno a la cuestión de la precisión de la interpretación.

La reticencia académica para con la historia oral no es un fenómeno nuevo: ya lo evidenció cómicamente [Portelli \(1991\)](#) al decir que “un espectro ronda los salones de la academia: el espectro de la historia oral” (p. 37), explicando que “parece existir el temor de que una vez que se abren las compuertas de la oralidad, la escritura (y con ella la racionalidad) será expulsada por una masa espontánea e incontrolable de material fluido y amorfo” ([Portelli, 1991, p. 37](#)). Asimismo, Portelli enfatiza que es fundamental regresar a la importancia de la comunicación en los procesos de escritura, con el fin de recordar, entonces, que las cosas que escribimos no están dissociadas de otras formas de narrativas como la oralidad.

La primordial defensa de la fuente oral es que la entrevista como herramienta metodológica transforma la oralidad en fuente primaria, lo que la hace contrastable con otras narrativas. Adicionalmente, la fuente oral aporta más que información sobre acontecimientos, dado que permite develar sentimientos, interpretaciones y significados complejos asociados a esos acontecimientos. De esta manera, no existe tal cosa como una fuente oral falsa, sino que “la diversidad de la historia oral consiste en el hecho de que las declaraciones ‘equivocadas’ son psicológicamente ‘verídicas’ y que esa verdad puede ser igualmente importante como los relatos factualmente confiables” ([Portelli, 1991, p. 43](#)).

En las fuentes orales, la disciplina histórica ha encontrado herramientas para lidiar con la presión de la representatividad estadística que demanda tanto la historia cualitativa como cuantitativa ([de Garay, 1999, p. 151](#)). Así, el registro oral nos permite identificar tendencias, llenar vacíos y cuestionar la historia, o las múltiples historias, que conocemos y seguimos descubriendo. Para [de Garay \(1999\)](#):

La historia oral puede cumplir dos objetivos fundamentales inmediatos: 1) como fuente o documento oral, para integrar un archivo de la palabra, y 2) como metodología de investigación, para indagar a través de la vida de un individuo o momentos particulares de ésta, experiencias o procesos que contribuyan a recrear y enriquecer el conocimiento histórico contemporáneo. (p. 148)

En este proceso es central el rol de la persona que investiga, porque forma parte de lo que Moss ha llamado “dinámica dialéctica” (Moss, 1988, p. 11). Para el autor, quien hace las preguntas no podría ser considerado como un agente pasivo del proceso de entrevista, ya que funge un papel propositivo, indagativo; es quien repite, ahonda y dinamiza la memoria. La persona historiadora es quien va al encuentro de los testimonios, abre los temas y dirige las entrevistas. En este sentido, García-Nieto París (1989) afirma que:

La fuente oral es el resultado de la interacción entre el historiador y las personas a las cuales entrevista, es decir, los testimonios o informantes. El historiador/a es quien va al encuentro de los testimonios, abre los temas y dirige las entrevistas. Pero al mismo tiempo es, también, quien analiza el pasado y crea la fuente a partir de un planteamiento teórico y de unos objetivos concretos, en el marco de un proyecto de investigación. (p. 107)

La complejidad de la interacción que se genera por medio de la recopilación de la historia oral evidencia que el uso de la oralidad en investigaciones aporta y demanda una creatividad singular, debido a los complejos procesos que se gestan cuando se trabaja con la oralidad, a saber, la interacción entre quien narra su memoria, la puesta en marcha del proceso de entrevista y la interpretación que aporta quien investiga a la hora de procesar la entrevista. Este proceso metodológico no es lo único complejo: en sí misma, la memoria por naturaleza es profundamente elusiva, o bien difícil de asir. Nora (1984/2008) ha dicho que la memoria “está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones” (p. 21). En síntesis, la memoria es mágica y está plagada de afectos y emociones borrosas, poderosas, turbias, secretas e importantes para nuestra historia.

A este respecto, Moss (1988) señala un gran aporte de la oralidad al decir lo siguiente: “*Oral traditions contain a high degree of aesthetic understanding that belongs to the whole culture, apart from the particular aesthetic quality of the immediate expression*” [las tradiciones

orales contienen un alto grado de comprensión estética que pertenece a toda la cultura, además de la calidad estética particular de la expresión inmediata] (p. 11). El uso de la historia oral nos permite visibilizar la subjetividad y dar voz a experiencias individuales, en tanto se “trata de un conjunto de representaciones del mundo, mentalidades, ideologías que se comunican en forma espontánea y hasta sobrentendida durante el curso de la entrevista” (de Garay, 1999, p 151).

Adicionalmente, el uso de las fuentes orales no es solo una decisión metodológica, porque hablar sobre la importancia de la accesibilidad a acervos documentales y orales puede ser considerado como una postura ética. Con mucha más razón, en contextos donde los archivos históricos son escasos o presentan lagunas, esta fuente se convierte en una herramienta invaluable para reconstruir y comprender el pasado. No es de extrañar que, en las sociedades que carecen de archivos documentales, es donde florece la historia oral.

Por esta razón, es posible catalogar como político al acto de la recopilación de la transmisión oral, puesto que no solo preserva experiencias y conocimientos, sino que también se posiciona como una forma de resistencia frente al olvido –sea este forzoso o no–, especialmente en regiones donde los registros oficiales pueden haber sido manipulados o suprimidos. Esta delicada situación de nuestros archivos nos exhorta e impulsa a explorar el potencial de la oralidad como archivo vivo, capaz de salvaguardar narrativas, tradiciones y memorias colectivas que, de otro modo, podrían perderse. Así, lo político de la oralidad radica en su capacidad para desafiar y complementar otros registros formales o convencionales, de modo que otorga voz a sectores y perspectivas marginadas de los discursos e historias hegemónicos.

Esta noción se puede entender como “archivismo”, es decir, activismo desde el archivo. Parte de este archivismo supera meramente el acto de reivindicar el archivo, pues implica el desarrollo de un “pensamiento archivístico”, en otras palabras, quien investiga debe desarrollar una capacidad de desarticular las unidades de análisis que componen cualquier archivo y entender, por ende, cómo se ensamblan, por qué no están, qué se guarda, qué no se guarda, para ponderar dos elementos: los contenidos y sus repercusiones políticas. Weld (2014) ha argumentado que este enfoque “*has a dual meaning: first, it is a method of historical analysis, and second, it is a frame for political analysis*” [tiene un significado dual: primero, es un método de análisis histórico, y segundo, es un marco para el análisis político] (p. 15). Según la autora, al emplear el pensamiento archivístico, se invita a quienes estudian estos procesos históricos a que habiten un espacio transdisciplinar, entre Historia, Antropología y haciendo uso de herramientas como la etnografía.

Caso de estudio: la movilización de artistas centroamericanos en exposiciones internacionales durante la segunda mitad del siglo XX

Seguidamente, es imperativo que esta experiencia personal de investigación sea plasmada, puesto que es inusual encontrar espacios en los que se compartan reflexiones metodológicas de forma solidaria una vez que las investigaciones hayan culminado. Al realizarse estudios, se suele poner el enfoque en la publicación de resultados y no en los difíciles procesos metodológicos que son enfrentados, especialmente en análisis sobre historia cultural en Centroamérica. Estas reflexiones pueden ser utilizadas como guía por quienes desean emprender investigaciones en esta región, dado que les brindan una idea clara de los desafíos que deberán enfrentar y sugieren algunas herramientas para sortear estos obstáculos.

Entre los años 2018-2021, se realizó la investigación doctoral *Hacer exportable a Centroamérica: Activación de circuitos artísticos internacionales y su impacto en la consolidación de los Museos de Arte Moderno y sus colecciones en Guatemala y Costa Rica, 1950-1996* (Vindas Solano, 2021), que se propuso analizar la consolidación de espacios culturales públicos, como los museos nacionales de Costa Rica y Guatemala, y su relación con la actividad cultural transnacional liderada por la Organización de Estados Americanos (OEA), que movilizó a grupos de artistas centroamericanos durante la segunda mitad del siglo XX. Este análisis tuvo como objetivo comprender cómo estos movimientos influyeron en el trabajo artístico realizado por estas personas, el cual fue mostrado en espacios tanto locales como internacionales.

Específicamente para este estudio, la propuesta metodológica empleada fue un resultado del análisis de la teoría para la investigación sobre cultura material, de autores como Susan Pearce, E. McClung y Jules Prown. El análisis de la cultura material (McClung Fleming, 1974, p. 159) hace énfasis en el estudio de los significados, los signos, la cognición y en la sociedad que crea el mensaje artístico. Por consiguiente, este análisis de las colecciones de arte y los discursos tras las representaciones visuales invitan al uso de otras herramientas propias de la Antropología, la Historia y la Sociología.

En definitiva, es un método analítico que permitió establecer un puente interdisciplinar entre el estudio de lo visual, el análisis del objeto de arte con sus características estéticas y el contexto de la sociedad que produce dicho arte. De esta manera, la interpretación del discurso estético de material cultural de la colección del Museo Carlos Mérida, el Museo Arte Costarricense y el Museo de las Américas se enriqueció en gran parte de estrategias

de trabajo de campo que dieron prioridad a las voces y memorias de las y los actores protagonistas de esta historia: es decir, personas artistas, críticas de arte, intelectuales, historiadoras de arte, entre otras.

Para las entrevistas, se utilizó un instrumento de entrevista semiestructurada. Las variables que guiaron estas preguntas estaban contenidas en la pregunta de investigación que buscaba entender la presencia o ausencia en estas obras de “metáforas”, o bien representaciones visuales vinculadas a tres niveles discursivos: representaciones sobre alguna idea de “nación”, de región, o representaciones atinentes a temas internacionales. Estas metáforas se analizaron mediante la caracterización del tema o motivo de las obras de las colecciones.

Cuando se habla de metáforas o representaciones visuales, se hace referencia a llaves visuales o claves temáticas presentes en los trabajos artísticos que develan, por un lado, qué querían decir sobre sí mismas y en qué contextos trabajaron estas personas artistas. Después de aplicar la metodología postulada, se determinaron algunas categorías en torno a las representaciones visuales plasmadas por las y los artistas en sus obras. Este esfuerzo analítico, muy similar a un ejercicio de análisis curatorial de los acervos de estos museos, pretendió sintetizar algunas de las temáticas más preponderantes en las representaciones de las personas artistas. Es importante precisar que el trabajo de cada artista puede ubicarse en varias categorías simultáneamente. Estos ejes no pretenden ser exhaustivos, ni totalizantes, ni están mencionados en orden de importancia.

Las cuatro categorías de temáticas presentes en el corpus de obras estudiadas fueron:

1. La esencia de una utopía: el espíritu prehispánico y la integración plástica del cosmos en el ser humano y en las formas
2. La gramática visual de la memoria: el arte como testigo en Centroamérica
3. Mágico y maravilloso: el universo onírico de los anhelos
4. Lo matérico: la vida y el poder de comunicación de los materiales

Esta metodología permitió lograr rastrear de qué manera las personas artistas que participaron de la actividad de la OEA se vieron reflejadas en las colecciones de arte moderno locales. Esto permitió evidenciar puntos de encuentro y desencuentro en las tendencias y flujos estético-discursivos de las y los artistas de Guatemala y Costa Rica.

A su vez, esta apuesta permitió analizar el posicionamiento propio de las personas artistas de la región centroamericana, quienes propusieron lecturas de su lugar en el arte del continente. Es decir, permitió interpretar de qué manera las obras de estas personas –presentes en colecciones locales– nos hablan de sus percepciones, pensamientos, aspiraciones y visiones de mundo.

De primera entrada, el obstáculo más evidente para realizar el estudio fue que no existía ningún lugar que reuniera las colecciones de estos países de manera digital. Algunos de estos acervos se encuentran en línea o partes de ellos han sido reproducidos en catálogos. Para lograr sobrepasar este primer reto, se inscribió desde el Instituto de Investigaciones en Arte, ante la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica, el proyecto Núm. B 6256 “Cosecha de bases de datos de Arte Moderno Centroamericano siglo XX-XXI”. Con este proyecto se lograron reunir en una plataforma web colecciones de arte moderno centroamericano, las cuales se encuentran disponibles en el [Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural \(s. f.\)](#), al cual se puede acceder por medio del [siguiente enlace](#).

De esta manera, se estudiaron las colecciones del arte moderno del Museo de Arte Moderno Carlos Mérida y del Museo de Arte Costarricense. Las colecciones de arte de estos países están conformadas por aproximadamente 8 000 objetos artísticos. Para el caso guatemalteco fue fundamental el apoyo de la historiadora del arte Silvia Herrera Ubico, la artista Celia Ovalle, el artista y galerista Guillermo Monsanto y el entonces director del Museo Carlos Mérida, Rudy Cotton. Estas fuentes fueron contrastadas con el más reciente catálogo de la colección del Museo Carlos Mérida publicado en enero del año 2019.

A su vez, se tuvo acceso a la colección de obras del periodo de estudio (1950-1996) del Museo de las Américas de la OEA. Dicha institución cooperó enormemente entregando información sobre la colección y permitiendo el acceso a su archivo, gracias a la curadora Adriana Ospina y al entonces director del museo Pablo Zúñiga. En total, de este museo se revisaron más de 300 obras para la investigación.

Además de ello, se retomó la bibliografía secundaria básica sobre el tema para realizar una contrastación de estas fuentes secundarias con las fuentes primarias encontradas. Si bien es escasa, existe información de esta naturaleza para reconstruir los contextos y procesos que dieron pie a la creación de estos museos. Adicionalmente, se realizó una extensiva revisión de periódicos locales de Costa Rica y Guatemala entre 1950 y 1996.

Este trabajo se realizó en la Biblioteca Nacional de Costa Rica, en la Hemeroteca Nacional de Guatemala (Figura 1), en el Instituto Iberoamericano de Berlín y en la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane, Estados Unidos.

Figura 1. La autora junto a Gabriela Sáenz, durante la revisión de fuentes hemerográficas, en la Biblioteca Nacional de Guatemala



Fuente: [Vindas Solano \(2018\)](#).

Luego de tres años de visitas constantes a Guatemala, se logró establecer acceso a los documentos referentes a la Dirección de Bellas Artes en Guatemala a través de Celia Ovalle, investigadora y funcionaria del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala. En el caso guatemalteco, fue crucial el apoyo de personas puntuales, quienes guiaron y asesoraron sobre cómo tener acceso a información de archivos públicos y privados de personas e instituciones cercanas a ellas, o bien recopilada por ellas mismas en sus archivos.

Este es el tipo de recursos que se debió cosechar a lo largo de cuatro años desde que se inició la investigación; es decir, la necesidad de cultivar relaciones personales con gestores culturales y otras personas investigadoras para tener acceso a información clave. Incluso, cuando se trató de archivos públicos, fue necesario aproximarse al lenguaje y la cultura propia de cada institución para aprender a preguntar correctamente por una fuente o evitar la obstaculización en el tiempo de espera que podía haber al solicitar un documento.

Con frecuencia, se desconoce de antemano la necesidad de cultivar este tipo de herramientas blandas en el quehacer relacionado con la construcción de archivos, lo cual implica el desarrollo empático de paciencia y negociación para construir confianza y acceder a los archivos de interés. Si bien puede parecer tedioso, se debe comprender que se trata de una cuestión de responsabilidad afectiva con las personas custodias de estos acervos, así como un tema de ética y respeto hacia la memoria documental y oral que debe ser cosechada en el trabajo de las personas investigadoras.

En términos de fuentes primarias, además de las colecciones, se revisaron periódicos y revistas centroamericanas. Se recopiló una gran cantidad de catálogos y documentos relacionados con la OEA, gracias a la amabilidad del Museo de las Américas, a la beca que facilitó el Instituto Iberoamericano en Berlín durante el periodo de agosto del 2018 a febrero del 2019, y a la beca de investigación otorgada por la Biblioteca Latinoamericana de la Universidad de Tulane, Estados Unidos, de enero a febrero del 2020.

En estas estancias se revisaron documentos históricos fundamentalmente vinculados a la actividad de la OEA. Es importante señalar esto porque evidencia que, fuera de la región, existen archivos y acervos pertinentes a la investigación sobre la cultura latinoamericana que toda persona interesada en este tipo de pesquisa debería conocer. En estos espacios donde sí hay archivos, la estrategia debió ser distinta: ante el completo desconocimiento sobre Centroamérica y los acervos que estas entidades resguardan de la región, es necesario trabajar de mano con el personal bibliotecológico para saber cómo encontrar la aguja en el pajar. Este tipo de acceso internacional de archivos locales permitió no solo la reconstrucción del contexto del tema de investigación, sino también triangular información, cuando fue necesario hacerlo.

A nivel local, las revistas o el papeleo interno y administrativo de las instituciones culturales no parece ser de interés para preservar esta información menos oficial (como *brochures* de exposiciones, pósters, cartas, invitaciones a exposiciones, entre otros). Los archivos de

dependencias como las Direcciones Generales, las escuelas de arte y los museos mismos no parecen ser considerados lo suficientemente importantes para ser preservados para la posteridad, en comparación con otros documentos como los de índole económica o política.

Además, en algunos casos, si existen estos archivos, hay un excesivo celo y cercos burocráticos para acceder a estos. Ejemplo de ello es que durante el trabajo de campo para esta investigación fue evidente que las fuentes de interés, especialmente aquellas que databan de antes de la creación de los museos de arte, o que habían sido perdidas o enviadas a archivos externos a las instituciones mismas, habían hecho casi imposible el acceso a ellas sin antes haber sido puesta en marcha una tramitología compleja.

Para este estudio, la mayor inversión de tiempo y esfuerzo se dedicó a perseguir estos acervos documentales. Detrás de estas situaciones, se evidencia no solamente el poco uso de estos archivos, sino también una excesiva burocratización de los procedimientos para tener acceso a estas fuentes. Naturalmente, por este gran vacío documental, fue una decisión clara, necesaria e ineludible recurrir a la investigación con entrevistas a personas expertas: historiadoras, historiadoras del arte, exjercas de instituciones, personeros de museos, curadoras y personas investigadoras especialistas independientes.

Luego de años de visitas a cada país, se fueron entablando relaciones que permitieron crear un vínculo directo con artistas o personas clave de esta historia todavía en vida, y ganar la confianza de estos interlocutores, para solicitar entrevistas. La necesidad de crear vínculos y relaciones personales para realizar este tipo de investigaciones es importante de recalcar, puesto que evidencia que este tipo de estudios son posibles mediante el trabajo colaborativo y solidario con que se ha podido contar para esta investigación. Más allá de lo personal y anecdótico, esta es una reflexión final en relación con las posibilidades de realizar investigación comparada en el ámbito cultural de nuestra región centroamericana.

Se entrevistó a personas como Julia Vela (1940, Guatemala), artista y exdirectora de la Dirección General de Bellas Artes Guatemala; Luis Díaz (Figura 2) (1978, Guatemala), artista y figura central de eventos como la I Bienal de Pintura 1971; Roberto Abularach (Figura 3) (1933-2020, Guatemala), artista y protagonista del contexto de investigación; Carlos Poveda (1940, Costa Rica), artista y protagonista del contexto de investigación; y Lola Fernández (1926, Costa Rica), artista y protagonista del contexto de investigación.

En algunos casos, como en el de Vela (Figura 4), la disponibilidad de la comunicación por medio de plataformas digitales facilitó sostener conversaciones mientras cada quien se encontraba en lugares distintos.

Figura 2. La autora durante una entrevista con el artista guatemalteco Luis Díaz en su residencia en Ciudad de Guatemala



Fuente: [Vindas Solano \(2019b\)](#).

Figura 3. El artista Rodolfo Abularach mostrando sus famosas “estelas” durante una entrevista con la autora en su residencia en Ciudad de Guatemala



Fuente: [Vindas Solano \(2019a\)](#).

Figura 4. Entrevista vía Zoom con Julia Vela, exdirectora de la Dirección General de Bellas Artes de Guatemala, durante la pandemia



Fuente: [Vindas Solano \(2020\)](#).

Los testimonios de artistas permitieron reconstruir vínculos, eventos clave, discusiones, intercambios. Como se puede evidenciar en la investigación, el trabajo con la oralidad que compartieron estas personas permitió constatar las hipótesis centrales de la investigación: primero, que había existido un intenso intercambio a nivel local e internacional de artistas centroamericanos durante la época de estudio; segundo, que la OEA, por medio de sus personeros, se vincula con artistas de la región para promover su arte como parte del movimiento de consolidación del arte latinoamericano en mercados y espacios culturales internacionales; tercero, y no menos importante, que las y los artistas que participaron de este movimiento tenían algún tipo de discusión sensible sobre su rol en todo esto, sobre su posición como centroamericanos en estos circuitos, sus aspiraciones y discursos plasmados a través de sus obras.

A su vez, las obras artísticas son consideradas documentos históricos, fuentes primarias, y en ellas se encuentran depositados rastros de nuestra memoria colectiva. Las ciencias sociales y las humanidades están equipadas con herramientas para leer e interpretar estas huellas individuales y colectivas. Existen alternativas metodológicas que permiten acercarse a estos fenómenos, categorizarlos y contrastarlos, de manera que puedan ser lanzadas reflexiones y avanzarse en el

entendimiento de las sociedades centroamericanas, aportando al conocimiento de toda su complejidad histórica y su magia cultural. De esta manera, la herramienta de la entrevista, junto con la cercanía a archivos propios de los sujetos de estudio, permite ampliar el rango

de interpretación de quien investiga más allá de la mera interpretación formal o visual del trabajo artístico. La oralidad y el acceso a estos archivos agregan una capa de contexto y complejidad a la lectura que puede ser realizada.

Más allá de esto, resulta preocupante la clara y patente jerarquía de importancia que se observa en nuestro entendimiento sobre los archivos, especialmente a nivel estatal, comprobada con esta investigación al menos para los casos de Costa Rica y Guatemala. Por ejemplo, en las instituciones públicas encargadas de conservar, fiscalizar y manejar archivos culturales se detectó lo que parecía ser una percepción negativa y displicente sobre la necesidad de preservar el material cultural. Estas directrices implicaron el fomento del registro y jerarquización de la información para controlar a agentes subversivos del Estado guatemalteco.

En este sentido, por ejemplo, Kirsten Weld ha estudiado el financiamiento que aseguró Estados Unidos (EE. UU.) en Guatemala para formar profesionales en las “buenas prácticas archivísticas”³, particularmente posterior al golpe de Estado perpetrado en 1954. Estas directrices implicaron el fomento del registro y jerarquización de la información para controlar a agentes subversivos del Estado guatemalteco⁴.

Para el caso guatemalteco, es necesario tomar en cuenta investigaciones como las de [Weld \(2014\)](#), quien ha estudiado cómo el control de los archivos de la Policía Nacional, posterior al golpe de Estado a Jacobo Árbenz, se configuró como una tarea indispensable de la cooperación norteamericana en el país para limpiar la casa luego del evento militar. De lo que la autora ha estudiado, se sabe muy poco sobre la manera en que múltiples organismos recibieron financiamiento para formar a especialistas en materia de archivos para registrar, conocer, controlar a los enemigos del Estado. En síntesis, el mantenimiento de registros y la vigilancia de estas figuras subversivas era loggable mediante la aplicación de buenas prácticas archivísticas. ¿Sería posible pensar que este tipo de políticas remanentes de la Guerra Fría han socavado la relevancia de los acervos culturales en nuestra mentalidad y en nuestros presupuestos locales?

³ Para más información, ver [García Ferreira y Taracena Arriola \(2017, p. 161\)](#).

⁴ Arturo Taracena ha investigado además cómo esto sucedía, a la vez que Washington requisó toda la documentación cultural revolucionaria de la época, en especial en torno al Grupo Saker-ti. Asimismo, el gobierno de Castillo Armas quemaba dicha información en el parque central de la Ciudad de Guatemala.

Es conflictivo y controversial aceptar que la mayoría de las fuentes utilizadas para esta investigación no fueron encontradas integralmente disponibles en Centroamérica. A pesar de que estas fuentes existen en claros espacios fuera de la región, se observa una escasez de incentivos y becas que permitan a personas de la región acceder al estudio de esos acervos. Por ejemplo, las fuentes de la OEA se pueden encontrar fragmentadas en la red de Bibliotecas de la Universidad de Costa Rica y en la Universidad de San Carlos de Guatemala. Sin embargo, por la antigüedad de los documentos, muchos de estos han sido retirados de circulación. En el caso de la *Revista Américas*, una fuente de la OEA, y durante el trabajo de campo, fue evidente que muchos de sus ejemplares habían sido retirados de las bibliotecas arbitrariamente por falta de consulta. Además, es prácticamente imposible tener acceso a catálogos de bienales y certámenes internacionales en Centroamérica, en especial los que datan de antes de 1980-1990 en muchos casos.

El análisis de la historia cultural y artística de Centroamérica sigue siendo un campo muy abierto a la exploración. Realizar investigación cultural comparada implica resolver varias limitaciones para estudiar estos temas, en especial, a razón del difícil acceso a los archivos necesarios –en caso de haberlos– para llevar a cabo este tipo de trabajo de campo. Ante la poca disponibilidad de bibliografía secundaria, el análisis de la historia cultural comparada requiere de un intenso trabajo de archivo y, por ende, de una importante inversión de recursos para tener acceso a la información necesaria.

Eludir la responsabilidad que nos corresponde a las personas que investigamos en cuanto a plantear investigaciones responsables a nivel ético, político y metodológico podría restringir nuestra capacidad de entender los procesos históricos en una escala global y, a su vez, comunicarlos. Al acercarnos a una ciencia viva como son las prácticas artísticas y culturales, limitarnos a usar únicamente la obra de arte como punto de partida, sin considerar la gran variedad de fuentes documentales, orales y de otros tipos disponibles, nos restringe en nuestra comprensión y análisis, y nos condena a aplanar la complejidad de estas expresiones en su dimensión histórica y sociopolítica. Esta visión reduccionista, al menos en Centroamérica, nos aísla como región y nos relega a seguir replicando lecturas simplistas sobre la historia de un istmo pretendidamente sin vínculos propios ni aportes aparentes a la historia mundial.

Reflexiones finales

A lo largo de este ensayo, se ha resaltado el fundamental mandato de que la investigación desde y sobre Centroamérica contemple el uso de fuentes orales para la reconstrucción de las tramas culturales y sociopolíticas. Más allá de un ideal teórico-metodológico, particularmente en Centroamérica, el uso de la oralidad en la investigación debería ser un requisito básico, tanto como acto de resistencia como por necesidad procedimental.

El estudio de caso comparativo desde Centroamérica acá plasmado experimentó amplias dificultades de primera mano por el vacío documental para entender la consolidación del arte moderno centroamericano de la segunda mitad del siglo XX. Fue posible lograr sobreponerse a estos obstáculos ante todo gracias a una red de amistades, familiares, académicos, académicas y personas colaboradoras entusiasmadas con el tema de investigación y, además de ello, gracias al amplio caudal de información que la memoria y la oralidad permitieron recopilar. La presente investigación, realizada gracias a la generosidad de tantas personas en y fuera de esta región, es un testamento a la necesidad de apostar por estudiar las historias regionales comparadas a partir de redes de trabajo, pues estas lecturas no solo son viables, sino necesarias, aunque sin duda son complejas en términos operativos.

Si bien para este trabajo fue posible superar estas limitantes a partir del campo de trabajo realizado, se han compartido anteriormente algunas conclusiones esclarecedoras sobre la relación con los archivos culturales, las cuales aún hoy continúan generando obstáculos en el acceso a dicha información para otras investigaciones.

Quizás estas situaciones de difícil acceso a los archivos vinculados al arte y la cultura tienen que ver con el cambio de jefaturas y las nuevas administraciones de bibliotecas y archivos estatales, las que a veces consideran poco importante conservar información de gestiones pasadas. Es importante considerar las palabras de [Jelin \(2002\)](#), quien nos alerta al señalar que investigar desde la memoria

implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras, ya que ... la eficacia del discurso performativo es proporcional a la autoridad de quien lo enuncia. (p. 37)

El cortoplacismo, la falta de presupuesto y de interés asociados a los archivos culturales, frente a otros tipos de archivos, es una sentencia de muerte para que los espectros y cadáveres que pueblan nuestros acervos no puedan ser traídos de vuelta a la vida mediante trabajo archivístico. Este es un tema sobre el cual existe poca sensibilización dentro y fuera de la academia.

En nuestros ejercicios de investigación y escritura no se suele pensar en los procedimientos narrativos por los cuales la huella de la memoria concatena “en un tiempo lineal, vacío y homogéneo la imaginación expansiva del pasado que solo parece ir expandiéndose y llenando el saco inagotable del tiempo con todos los presentes que pasan a ser historia” (Rufer, 2018, p. 88). Acceder a esa capacidad mágica de la memoria y el archivo son fronteras utópicas que toda persona profesional en Historia, Antropología, Sociología del Arte persigue en su trabajo.

Sobre todo, ante esta constante incertidumbre, se hace necesaria la digitalización, difusión y preservación de más archivos, especialmente de entrevistas y fuentes orales, con el fin de nutrir nuestras fuentes. De igual manera, se puede señalar la importancia de encontrar y levantar bases de datos de fuentes documentales, como catálogos, fichas técnicas, *brochures*, entre otros materiales, que puedan ofrecer más pistas sobre el tipo de cultura presente en nuestras sociedades. La digitalización y el acceso libre pueden convertirse en aliados clave para resguardar la memoria y la oralidad, construyendo un gran archivo digital narrado que nos permita finalmente comenzar la ardua tarea de conocernos más como sociedad.

Referencias

- de Garay, G. (1999). Las fuentes orales. En G. von Wobeser (Coord.), *Reflexiones sobre el oficio del historiador* (pp. 145-158). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Fumero, P. (2010). Los estudios culturales en Centroamérica: El doctorado en estudios de la sociedad y la cultura, Universidad de Costa Rica. *Tabula Rasa*, (12), 293-313. <https://doi.org/10.25058/20112742.397>
- García Ferreira, R., & Taracena Arriola, A. (2017). *La guerra fría y el anticomunismo en Centroamérica*. FLACSO Guatemala.
- García-Nieto París, M. C. (1989). Fuentes orales e historia. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 6-7, 105-111.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Mackenbach, W. (2016). Literatura, memoria e historia en Centroamérica. *Ius Fugit: Revista Interdisciplinaria de Estudios Histórico-Jurídicos*, 19, 354-358.
- Mbembe, A. (2002). The Power of the Archive and its Limits. En C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, & R. Saleh (Eds.), *Refiguring the Archive* (pp. 19-27). Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2
- McClung Fleming, E. (1974). Artifact study: A proposed model. *Winterthur Portfolio*, 9, 159-175.
- Moss, W. (1988). Oral history: What is it and where did it come from? En D. Stricklin & R. Sharpless (Eds.), *The Past Meets the Present: Essays on Oral History* (pp. 5-14). University Press of America.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire* (J. Rilla, Ed. & L. Masello, Trad.). Ediciones Trilce. (Original publicado en 1984).
- Portelli, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En D. Schwarzstein (Ed.), *La historia oral* (pp. 36-51). Centro Editor de América Latina.
- Repositorio Centroamericano de Patrimonio Cultural. (s. f.). *Colecciones de Arte Moderno Centroamericano: SXX-SXXI*. <https://repositorio.iiarte.ucr.ac.cr/handle/123456789/2>

- Rufer, M. (2018). El archivo, la fuente, la evidencia: De la extracción a la ruptura poscolonial. En M. P. Meneses, & K. Bidaseca (Eds.), *Epistemologías del Sur: Epistemologías do Sul* (pp. 85–110). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctvnp0k5d.6>
- Stoler, A. L. (2009). *Along the archival grain: Epistemic anxieties and colonial common sense*. Princeton University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7rtrg>
- Vindas Solano, S. (2018). *La autora junto a Gabriela Sáenz, durante la revisión de fuentes hemerográficas, en la Biblioteca Nacional de Guatemala* [fotografía]. Archivo personal de la autora.
- Vindas Solano, S. (2019a). *El artista Rodolfo Abularach mostrando sus famosas “estelas” durante una entrevista con la autora en su residencia en Ciudad de Guatemala* [fotografía]. Archivo personal de la autora.
- Vindas Solano, S. (2019b). *La autora durante una entrevista con el artista guatemalteco Luis Díaz en su residencia en Ciudad de Guatemala* [fotografía]. Archivo personal de la autora.
- Vindas Solano, S. (2020). *Entrevista vía Zoom con Julia Vela, exdirectora de la Dirección General de Bellas Artes de Guatemala, durante la pandemia* [fotografía]. Archivo personal de la autora.
- Vindas Solano, S. (2021). *Hacer exportable a Centroamérica: Activación de circuitos artísticos internacionales y su impacto en la consolidación de los Museos de Arte Moderno y sus colecciones en Guatemala y Costa Rica, 1950-1996* [tesis doctoral, Universidad de Costa Rica]. Repositorio Kérwá. <https://hdl.handle.net/10669/83689>
- Vindas Solano, S. (2024). Oralidades, literacidades y lenguajes artísticos [ponencia]. VII Congreso de la Red Iberoamericana de Estudios sobre Oralidad (RIEO): Corporalidades, territorios y formación de ciudadanías: urdimbres y búsquedas.
- Weld, K. (2014). *Paper Cadavers: The Archives of Dictatorship in Guatemala*. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1220jqp>