

Visiones y revisiones de June Beer: miradas (eco)críticas desde el Caribe centroamericano

VISIONS AND REVISIONS OF JUNE BEER: AN ECO/ CRITICAL GAZE
FROM THE CENTRAL AMERICAN CARIBBEAN

Julia Medina

University of San Diego, California, Estados Unidos

<https://orcid.org/0009-0007-5821-1600>

jmedina@sandiego.edu

RESUMEN: Basándose en su producción pictórica, este artículo se enfoca en la experiencia translocal y transaccional de June Beer, la cual expande el Atlántico Negro en el Caribe litoral a la vez que introduce la perspectiva de mujer kriol al Pacífico de Nicaragua. Centrando el enfoque en paisajes y retratos tanto de humanos como no-humanos, esta lectura considera representaciones de relaciones de inter-especies y de lo más allá de lo humano desde una perspectiva negra feminicentrista. Con una mirada que interrumpe el humanismo occidental, la obra de Beer desestabiliza y cuestiona la configuración nacional, al igual que el individualismo antropocéntrico para apostar por ontologías horizontales entre seres humanos y seres más allá de lo humano. Su visión nos abre posibilidades especulativas de cuidado y de pertenencia hacia el presente y hacia otros futuros posibles.

PALABRAS CLAVES: ecocrítica, humanidades ambientales, cultural visual, Caribe, kriol, Centroamérica.

ABSTRACT: Based on her pictorial production, this essay considers how June Beer's translocal and transnational experience reconfigures and expands the

Black Atlantic into the littoral Caribbean, while inserting a Kriol female perspective into the Pacific of Nicaragua. With a focus on landscapes and portraits, these readings center inter-species and other than human representations from a Black-femcentrist perspective. With an optic that disavows Western humanism Beer's gaze destabilizes and questions the nation as configuration and anthropocentric individualism to propose ontologies that trace a horizontal relationship between human and more than human beings. Her vision provides us with speculative possibilities of care and of belonging towards the present and towards other possible futures.

KEYWORDS: environmental humanities, visual culture, Caribbean, Kriol, Central America.

June Gloria Beer Thompson (1935-1986) tiene la distinción de haber sido la primera escritora creole de la Costa Atlántica de Nicaragua, pero su obra se destaca sobre todo por su producción en las artes plásticas. La incursión literaria de la artista coincide con sus cargos públicos, los cuales recibió inmediatamente después del triunfo de la Revolución Sandinista en 1979¹. Ese mismo año, el nuevo Ministerio de Cultura le pide hacer inventario de los libros en el Caribe. Cabe recordar que la Costa Caribe de Nicaragua no se incorpora al Estado nación hasta el año 1894 bajo el mandato de José Santos Zelaya. Antes de esa época el territorio había sido parte de la Nación Misquita (*Aidrubaiun Miskitu*, conocido como el Reino Miskito) a principios del siglo XVII, para luego convertirse en un protectorado

¹ Respecto a su aporte literario, Steven White reconoce su importancia ecocrítica al incluir a Beer en su libro *Arando el aire: La ecología en la poesía y la música de Nicaragua* (2011). En ese texto comenta el poema "Chunku Faam" y en particular la cita "An afta dem brut wi land an riba dem halaclean ass, dem did kno lef nata dam tin fa we" ("Y después de que los brutos destruyeron toda la tierra y los ríos se largaron tranquilos y no dejaron absolutamente nada para nosotros" [mi traducción]), la cual dice que se puede leer como complemento a los ensayos y estudios científicos que denuncian la depredación ambiental que aniquila los recursos de la región (502-03).

británico a finales de ese siglo y luego en espacio disputado entre Estados Unidos y el Reino Unido². La incorporación territorial tardía de la Mosquitia al Estado nación nicaragüense no empezó a llevarse a cabo a nivel cultural hasta los años sesenta, formalizándose con la Revolución Sandinista³.

En este contexto de incorporación cultural de la Costa Atlántica al Pacífico hispano, June Beer fue parte del proceso no solo por catalogar libros y por su producción artística, sino al ser nombrada la primera directora de la biblioteca de Bluefields por cuatro años (1979-1983). Durante ese periodo fundó también la biblioteca de Pearl Lagoon y la de Cukra Hill, lugares que se habían mantenido al margen de los proyectos de modernización nacional. Llenando un enorme vacío de documentación y de registro cultural de las culturas kriol —es decir comunidades negras del Caribe que hablan inglés, a diferencia de los Creoles, cuya influencia lingüística es el francés—, Beer empieza a escribir y a publicar poesía, complementando su trayecto en las artes visuales, una práctica que había empezado desde finales de los años cincuenta. Fuera del ámbito literario, se proyecta internacionalmente en 1981 al viajar con otros artistas locales al Festival Caribeño de las Artes en Barbados, donde su obra fue bien recibida. En 1983, decide dejar la faceta letrada o gestora de su carrera cultural para retomar plenamente la pintura, y ese año se integra a la Unión Nacional de Artistas Plásticos de Nicaragua (UNAP) y a la Asociación Sandinista

² El Tratado de Clayton Bulwer de 1850 entre el Reino Unido y los Estados Unidos ejemplifica la contienda entre las dos potencias por la construcción del canal interoceánico en esa región y la acelerada hegemonía de este último país.

³ Para una contextualización histórica y étnica de la región caribeña de Nicaragua, referirse por ejemplo al texto *Black and Blackness in Central America: Between Race and Place* (2010), editado por Lowel Gudmonson y Justin Worlf. Tres capítulos de este libro son particularmente útiles para esta contextualización, por Karl H. Offen “Race and Place in Colonial Mosquitia (1600-1787)” (92-128); por Justin Wolfe, “‘The Cruel Whip’: Race and Place in Nineteenth-Century Nicaragua” (177-207); y por Juliet Hooker, “Race and Space of Citizenship: The Mosquito Coast and the Place of Blackness and Indigeneity in Nicaragua” (246-276).

de Trabajadores Culturales (ASTC). Con el apoyo de este grupo, logra exhibir su obra artística en Barbados, España, México, Costa Rica, Cuba, Alemania, la antigua Unión Soviética, Italia, Japón y Estados Unidos. Es interesante notar que su breve intervención en la producción literaria se suspende durante el periodo de alfabetización sandinista, cuando pretendía imponer el español en la zona Caribe, homogeneizando el Estado nación. La artista fallece prematuramente en 1986, un año antes de que las regiones del Caribe fueran declaradas regiones autónomas. Teniendo de trasfondo su relación con la Costa Atlántica, con las letras y con la gestión cultural, aquí interesa comentar la pintura de June Beer, especialmente su mirada del lugar, de los seres no-humanos y de las relaciones inter-especie.

El aporte de Beer al feminismo y a las cuestiones identitarias del Atlántico Negro⁴ en sus cuadros ya ha sido comentado por críticos como Morris, LaDuke y White. Partiendo de esas consideraciones, aquí interesa profundizar cómo la artista presenta el medioambiente, cómo propone encuadrar la relación colectiva inter-especie desde su mirada artística y lo que esa perspectiva implica. Como parte de la mirada del Atlántico Negro desde Estados Unidos, bell hooks explica que en su experiencia “la naturaleza era la base de la sub-cultura Negra. La naturaleza era el lugar de victoria. En el ambiente natural todo tenía su lugar, incluyendo lo humano” (*Belonging* 8). En este contexto, lo humano se presenta como parte del ambiente natural, no como punto de partida. Dentro de este marco translocal, pero desde el Atlántico relegado de Nicaragua, la obra de Beer capta ontologías que cuestionan el racionalismo occidental y presenta alternativas especulativas al devenir del Antropoceno⁵. El entramado estético y conceptual que presenta en sus cuadros insiste en la reconfiguración

⁴ Paul Gilroy hace referencia al alcance transcontinental del fenómeno en su libro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993).

⁵ El concepto de Antropoceno lo introdujeron en el año 2000 el químico Paul J. Crutzen y su colaborador Eugene F. Stroemer y se refiere a una época geológica marcada por el impacto de los seres humanos y sus actividades sobre el planeta (17-18).

del lugar no como espacio nacional sino como eje afectivo y práctico. La obra de Beer capta “la cultura de pertenencia” y de lugar que bell hooks presenta, “una cultura de lugar, un sentido de significado y vitalidad de un lugar geográfico” (*Belonging* 23). Para aproximarnos a esa mirada de lugar es necesario primero introducir la trayectoria biogeográfica de la artista.



FIGURA 1. Mapa de Nicaragua que incluye los lugares destacados en la “cartografía de lugar” (hooks) de Beer, entre ellos Kukra Hill, Pearl Lagoon, Bluefields, Río San Juan, San Carlos, Granada, Managua.

CARTOGRAFÍA ARTÍSTICA Y “GEOGRAFÍA DEL CORAZÓN”⁶

Oriunda de Bluefields, congénitamente se vinculaba a Laguna de Perlas y a Corn Island, tres lugares destacados en el circuito de pertenencia de June Beer. Tomando en cuenta su trayecto profesional, ese mapa incluiría Kukra Hill, San Carlos y Managua, los cuales también se pueden encontrar en la figura 1. A los veinte años se suma a la diás-

⁶ La “geografía del corazón” se refiere a la intersección de temas de raza, género y clase al definir nuestro sentido de comunidad y pertenencia. Según explica hooks, su infancia en las montañas le inculcó amor por la naturaleza, para mostrar la importancia de la geografía en constituir la espiritualidad y la forma de ver el mundo (*Belonging* 25-33).

pora y a la mano de obra migrante tras irse a Los Ángeles, California, para trabajar por dos años (1954-1956). Ese viaje fue decisivo en su carrera artística y en su trayecto personal, a la vez que anticipa un patrón migratorio de mujeres centroamericanas de finales del siglo XX y del XXI, como resultado de las guerras civiles y de la inestabilidad económica y política posterior⁷. Melanie Morris explica que la vida de Beer presenta un modelo del sujeto migratorio radical, cuyas políticas se caracterizan por una visión diaspórica transnacional que reconceptualiza la negritud, la feminidad y las políticas revolucionarias a través de las prácticas artísticas (121), y se añadiría aquí una visión translocal que pone en jaque las conceptualizaciones nacionales hegemónicas del mestizaje en Nicaragua.

Coincidiendo con la lucha por los derechos civiles en Los Ángeles, durante su estadía Beer entró en contacto directo con distintas culturas, religiones y potencialidades sociales. El año de su llegada (1954) marca un hito en la lucha por los derechos civiles porque coincide con fallo de *Brown vs. the Board of Education*, en el cual se buscaba des-segregar las escuelas públicas. Un año antes de su llegada, el país experimentó la convulsión del asesinato de Emmett Till. Estos dos eventos que enmarcan su llegada propulsaron la pugna contra la discriminación racial. Mientras tanto, en el contexto de Nicaragua, el asesinato de Anastasio Somoza García en 1956 agita el país para darle inicio a la dinastía Somocista, cuando Luis Somoza Debayle asume la presidencia, seguido por su hermano Anastasio Somoza Debayle, quien sería luego expulsado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional en 1979. El contexto de ambos países forma una inflexión interesante en el alcance de lo que puede haber figurado este recorrido en su experiencia y en su mirada.

⁷ El viaje de Beer a Los Ángeles coincide con la Gran Migración (1910-1970): el desplazamiento de millones de Afroamericanos del sur de los Estados Unidos a otras partes del país incluyendo Los Ángeles. Este movimiento forjó barrios y redes de solidaridad negra importantes en dichos centros urbanos, incluyendo donde llegó la artista.

En ese lapso de efervescencia social en los Estados Unidos, Beer trabajó en una lavandería y posando para artistas. Como modelo, encontró trabajo en algunas de las escuelas de arte más importantes de la zona, incluyendo el Instituto de Arte Chouinard y el Colegio Otis de Arte y Diseño. Esta experiencia la hizo experimentar exotización, racialización y avances inoportunos de parte de personas que usaban su cuerpo más como objeto que como sujeto (White, “June Beer”). A pesar de estos retos laborales el modelaje fue lo que la introdujo a la pintura, y específicamente el trabajar con la artista afroamericana Ruby Dee, para quien modeló de forma particular. Según Beer, Ruby Dee⁸ fue la persona que le sugirió que empezara a pintar y quien le regaló sus primeros pinceles, acuarelas y papel (LaDuke, “June Beer, Nicaraguan” 36). Es muy sugerente esta relación en cuanto a la alianza y a la hermandad femenina y al empoderamiento transcontinental de la mujer negra. Este tipo de alianza se repetiría más adelante en su trayecto artístico cuando conoce y es entrevistada por June Jordan en 1983⁹. Los escritos de Jordan sobre su encuentro con Beer ayudarían a proyectar a la artista kriol en el ámbito artístico y académico afroamericano, como explica Morris (115-120). Junto a su viaje al festival de Barbados en 1981, Beer recibe reconocimiento internacional del Caribe y de Estados Unidos antes de ser reconocida cabalmente en el ámbito nacional. Este desfase apunta a la hegemonía cultural mestiza del Pacífico de Nicaragua y a la configuración de

⁸ Además de haber sido nominada por los Academy Awards, Ruby Dee fue la primera mujer negra en ser protagonista de una serie de televisión en Estados Unidos. También fue una activista política multifacética en el movimiento por los derechos civiles.

⁹ June Jordan fue una periodista, ensayista, activista y poeta jamaicano-estadounidense autora de numerosas obras. Fue una figura importante en los movimientos por los derechos civiles, feministas y por los derechos LGTBQ+. Sobre su viaje a Nicaragua, en 1983, publicó al año siguiente el artículo “Nicaragua: Why I had to go there” en *Essence Magazine*. Existe además un artículo inédito de Jordan, titulado “Black Power on Nicaragua” (1983), donde empieza con un intercambio con Dora María Téllez, y otro ensayo llamado “Nicaragua: a Lesson in Revolution.”

una experiencia negra continental-atlántica desde la mirada de una mujer kriel.

Para afirmar su corporalidad y agencia, según la artista, lo primero que pintó fue su cuerpo desnudo sin cabeza, dándole continuidad a su experiencia como sujeto de la mirada del otro: en este caso, de su propia mirada despersonalizada. Según Melony White, Beer empieza su esmero creativo a través de una búsqueda por su “propio-hacerse artístico” (*artistic self-making*) (“A Caribbean Coast Feeling” 23). Desde que empezó a pintar, Beer se dedicó a meditar sobre la subjetividad de la mujer negra y de la mujer caribeña en Nicaragua, destacando sobre todo los retratos que hacía de mujeres costeñas (Morris 117). Utilizando un término de la artista Freida High Tesfagiorgis, LaDuke explica que la visión de Beer fue afrofemicentrista, a diferencia de feminista, en el sentido de que el enfoque está en las mujeres negras y en lo que constituye su esfera de identidad (“June Beer: An Artist”). June Beer esperaría más de diez años después de regresar de Los Ángeles para retomar oficialmente la pintura.

Una vez de vuelta a Nicaragua, en 1956, se casó y tuvo tres hijos más. Dada la inestabilidad de su pareja, empezó a buscarse la vida para procurar sustento para sus cuatro hijos. Entre sus tantas faenas se dedicó a transportar y a vender verduras del Pacífico a la Costa Atlántica, y a recoger y vender contenedores de plástico. Los viajes de Beer pertenecen al vaivén rutinario entre el Atlántico y el Pacífico, que apunta a una de las tantas rutas materiales y afectivas de la experiencia negra en Nicaragua a la vez que resalta la centralidad económica del Pacífico en su relación hegemónica con el Atlántico. En pleno deslinde y en contrapunto con el Antropoceno, Beer empieza su carrera artística transportando consumos orgánicos y desechos plásticos. Materialmente, sus cuadros se convierten en mercancías que vienen a formar parte de su comercio doméstico. A la vez, esos cuadros registran las formas de ver y de ser del Caribe kriel de Nicaragua. Tras trece años de vaivén comercial a través de la ruta colonial del Río San Juan por el lago de Nicaragua hacia Granada, en 1969, Beer empezó a hacer circular también su obra artística.

En ese recorrido comercial, la ciudad de San Carlos (fig. 1) le sirvió de columpio entre el Atlántico y el Pacífico de Nicaragua, no solo geográficamente, sino también afectivamente, porque su padre biológico, Abraham Moses Down, vivía allí. Fue allí, a la distancia de su propio ámbito doméstico, en tránsito, donde empezó nuevamente a pintar. En esa misma ruta que habían recorrido los filibusteros estadounidense, Beer llegaba a la costa del Pacífico a la ciudad colonial de Granada, donde conoció al poeta Francisco Asís de Fernández, quien la presentaría a las redes artísticas locales, incluyendo a Omar D'León, que la indujo a los integrantes del grupo Praxis (Morris 139). Entre los años 1971-1972, Beer trabajó con Róger Pérez de la Rocha, Leonel Vanegas, Leoncio Sáenz, Orlando Sobalvarro y otros artistas importantes de su época. Aunque formó parte del colectivo Praxis que estos artistas constituyeron en Managua, Beer fue invisibilizada y no llegó a exponer su obra en la cooperativa. A pesar de ello, en un par de las redadas militares a dicho colectivo, Beer fue arrestada y maltratada por la guardia nacional de Somoza¹⁰. Esto nos dice mucho sobre la política cultural de las mujeres artistas negras en cuanto al riesgo por asociación sin la proyección propia de su obra. En forma de denuncia, Beer se empezó a dar a conocer en el ámbito artístico con una obra titulada *Funeral del machismo*. Aunque no contamos con una ilustración de este cuadro, se sabe que consiste en un gallo que ocupa el primer plano, con mujeres en distintas etapas de madurez rodeándolo, incluyendo una embarazada, una joven y otra mayor, mostrándoles su puño al animal que representa el machismo (LaDuke, "June Beer: An Artist" 145)¹¹.

¹⁰ Beer fue detenida dos veces y en ambas ocasiones pasó una noche en la cárcel.

¹¹ Además de la referencia que hace LaDuke sobre este cuadro, Richard Prieto lo describe en "Afro Nicaraguans: The Persistent Struggle for Equality". En ese texto se refiere al cuadro como su *magnum opus*, donde refleja la doble carga de trabajo que enfrentan las mujeres en el mundo y en Nicaragua, en particular. Dice que Beer ahí presenta el hecho que muchas de las mujeres que conocía tenían que seguir trabajando cuando llegaban a casa del trabajo sin la ayuda de sus parejas.

A pesar de la perseverancia sistemática del patriarcado racista, Beer tejió redes intelectuales y artísticas que le permitieron abrirse campo para dedicarse al arte y a los idearios que la impulsaron a pintar. Es oportuno que el trayecto entre Granada y San Carlos haya constituido un eje de producción para Beer, pues se trata del mismo espacio que generó a las tres grandes innovadoras “primitivistas”: Asilia Guillén (1887-1964), Salvadora Henríquez de Noguera (mediados del siglo XIX) y Adela Vargas (1910-2000) (Morris 141-2). En el contexto nacional, Beer ha sido ubicada dentro del canon “primitivista” y de la vanguardia de los círculos artísticos de la Revolución Sandinista. Esa primera categoría de primitivismo se ha utilizado para folklorizar y vaciar de su contenido político la perspectiva de mujeres y de otros sujetos subalternos (Morris 143). Antes del colectivo de Solentiname, a mediados de la década de los años cincuenta, mujeres, entre ellas las ya mencionadas, fueron quienes comenzaron a pintar la naturaleza y las fiestas tradicionales de Nicaragua en el siglo XX.

Matizando los apelativos y las categorías que se han utilizado para caracterizar su obra, como artista *naïf* o primitivista¹², Juan Chow insiste que la obra de Beer no es ni la una ni la otra, sino que es una artista de la corriente primitiva:

Beer no fue primitivista; fue primitiva, descendiente de esa corriente pictórica que aprehende la candidez del modelo, trasladándola a nuestros ojos para que sospechemos que, tras esa ingenuidad representada como la esperanza en la caja pandórica, late el corazón del paraíso perdido (61).

A pesar de querer esquivar la despolitización del primitivismo como tal, Chow cae en lo que pasa con la literatura caribeña desde

¹² Dolores Torres resalta la obra de Beer pero la considera una pintora “*naïf* autodidacta” y, esencializando, afirma que “pinta con una mayor frecuencia al óleo manchado bastante original; tiene la sensualidad y exuberancia de la negritud” (8). También cae en lo que señala más adelante Delgado Aburto, cuando describe que la pintura de Beer tiene una “simbología mágico-religiosa de la naturaleza como eterna fuerza de vida y como recuperación de un paraíso perdido” (9).

la mirada del mestizo letrado, según explica Leonel Delgado Aburto. Esas formas de ver el Caribe desde el Pacífico incluyen una “recuperación arcaica de la comunidad o lo comunitario”, una “maquinaria de producción identitaria que interrumpe la visión general de lo nacional, pero que deviene también de lo Otro absoluto”, y como la “raíz racial de lo nacional que debe ser rescatada en contexto de la globalización para ser disciplinada e inventariada” (Delgado 67). La valoración interna de la crítica de las artes visuales local ha repetido una combinación de estos tropos para caracterizar la obra de Beer. En el contexto de las artes plásticas, el rechazo inicial a su obra por no encajar con un modelo establecido de la pintura local muestra lo que bell hooks denomina la política visual y la política del ver¹³ (*Art on My Mind*), sobre todo aquella que gira en torno a la obra de artistas negros, cuya visión queda socavada por la mirada occidental, en el caso de Nicaragua, reflejada por los estándares artísticos del Pacífico del país.

Sin embargo, gracias a críticas afroamericanas, norteamericanas y caribeñas, el alcance artístico de Beer ha superado la especificidad pictórica de color local¹⁴. En particular, interesa amplificar lo que Melanie White sugiere en su artículo “A Caribbean Coast Feeling: On Black Central American Women’s Landscape Portraiture” (2023), donde se enfoca en un paisaje de la isla de Corn Island (fig. 2). Retomando la experiencia negra en el Caribe, White empieza comentando la embarcación para contextualizar históricamente la escena. Este tipo de barco de vapor, explica, representa la época de 1920-1970, en la que Estados Unidos y Canadá mantenían empresas bananeras, de madera y de minería en la Costa Caribe. Es decir, se trata de un

¹³ Según hooks, la política de ver es cómo percibimos lo visual, como lo comentamos y cómo lo escribimos, el acercamiento al arte va sobredeterminado por su lugar (*Art on my mind* 2).

¹⁴ Entre las expertas destacadas del tema se encuentran Courtney Desiree Morris que le dedicó parte importante de su tesis doctoral, Melanie White ha escrito artículos importantes sobre su obra y Betty LaDuke la insertó formalmente en el mapa de arte africano.

comentario sobre el capitalismo imperial extractivista que ha marcado la región a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. La centralidad y la proporción del equipaje en el muelle, junto a la embarcación insiste en lo que conllevan los viajes, el transporte y sus formas, a la vez que sugiere la propia experiencia de la artista.



FIGURA 2. *Corn Island vista desde el muelle de Brig Bay [Corn Island seen from the Brig Bay Pier]*, 1970. Aceite en madera 57.5 × 37 cm. Colección Claudia Gordillo © Lorena Ancona. En Melanie White, *AWARE*, 2023.]

Los colores primarios destacan una vitalidad que contrarresta esa otra fuerza extractiva. White propone que la isla de Corn Island se presenta como lugar diaspórico y como centro cosmopolita del Caribe, que centra a sujetos negros mientras cuestiona la imagen de la Nicaragua mestiza (“A Caribbean Coast Feeling” 23). Si bien no vemos explícitamente un contenido feminista negro, dice White, vemos que las mujeres constituyen parte del movimiento y del vaivén del puerto, algo similar al tránsito de la propia Beer entre Bluefields y Managua. White concluye que este paisaje capta la nostalgia de una soberanía regional caribeña que centra y da lugar a la experiencia negra, a la vez que cuestiona los límites nacionales de identidad (“A

Caribbean Coast Feeling” 17-18). Además de lo dicho por White, la idea de “intimidad diaspórica” que Gilroy explica como parte de la creatividad del Atlántico Negro también es sugerente en este contexto (16)¹⁵.

Las palmeras y los cocoteros se presentan como parte del código caribeño del lugar que se suma a la nostalgia por el espacio de esa intimidad diaspórica en acción. Más allá de localizar este espacio, interesa observar cómo esos mismos árboles y otros seres no-humanos figuran desde la mirada de la artista para encuadrar un lugar. Efectivamente, Beer forma parte de lo que Frazier llama pensamiento ecologista feminista negro. Esta postura no solo combina los principios del feminismo negro con la ecocrítica, sino que transforma ambos movimientos. Se trata de un mundo interpretativo y creativo, dispuesto a desentrañar la intersección de género y clase y dar lugar a discusiones de acercamiento ecocrítico a la literatura y el arte. Se trata, así, de percibir qué o cuáles nuevas ideas y mundos son posibles cuando ambos movimientos se juntan (Frazier).

Quizás haya sido por combinar tantos elementos contestatarios que, en su momento, la crítica local cuestionó el tipo de paisaje que Beer plasmaba. Esto, pues sus paisajes no se conformaban al modelo primitivista tradicional ni al que surgía de Solentiname. De hecho, en una entrevista, la propia Beer explicó que su realidad y la realidad de Solentiname eran dos cosas distintas: “En Bluefields tenemos espacio y mis pinturas reflejan esta realidad” (LaDuke, “June Beer: An Artist” 144). Los paisajes y los retratos de Beer utilizan las proporciones y las formas para jugar y extender el concepto de espacio como recipiente también del tiempo. En este paisaje de Corn Island, al igual que en otros, vemos cómo presenta su trato del espacio ampliado y localizado. En ese espacio, más allá de representar el color local y de enmarcar la

¹⁵ El concepto de Gilroy también problematiza el nacionalismo como categoría válida para este fenómeno y lo define más bien como estructuras rizomórficas, fractales estructurales de la formación transnacional e internacional del llamado Atlántico Negro (4).

experiencia nostálgica de los humanos viajeros, los cocoteros, las relaciones inter-especies y los seres no-humanos, como podrían ser los cuerpos de agua, son parte constituyente del entramado visual y ontológico que capta la artista. Se trata de captar lo que sería una “zona de contacto inter-especie”, según Mary-Louise Pratt: una zona que descentraliza no solo lo europeo —en su sentido originario del concepto de “zona de contacto”—, sino que además descentraliza lo humano (131-133). Esta zona de contacto inter-especie desplaza el antropocentrismo y se enfoca en los lugares de interacción e intercambio entre humanos y seres no-humanos (131). En este cuadro de Beer, esa relación se presenta entre el equino y el humano, en la tortuga que se encuentra a la entrada del muelle como parte de la dieta local, al igual que en la redondez de la bahía y en las plantas como seres constituyentes de la escena. Con estos elementos queda configurada la forma de ser humana en un pueblo costero-atlántico rural de pesca artesanal¹⁶. La forma del agua interrumpe o redondea la cuadrícula del rectángulo obligatorio del medio. El cocotero caído y doblado al centro del cuadro, que podría protagonizar la escena, le da una ondulación continuada a la forma redondeada del agua, aquí transformada en tronco del árbol. En efecto, las plantas y los cocoteros, en particular, pueden verse como contrapunto material del agua. Invocando también al viento, pese a cualquier tormenta, el cocotero se dobla, pero no se quiebra. Este canto a la resiliencia de lo vegetal sugiere la misma fuerza que caracteriza a la comunidad que estará antes y después de los barcos de vapor.

Siguiendo los paisajes afectivos de su mirada, el cuadro de la bahía de Bluefields (fig. 3) centra un espacio hecho lugar constituido por un colectivo de seres¹⁷. En cuanto a esta idea, Bruno Latour explica

¹⁶ Pratt explica que las zonas de contacto inter-especies logran captar diferentes formas de ser humano frente a distintas formas de saber y vivir con seres y con otras formas de ser humano (133).

¹⁷ Según Bruno Latour, “[e]l colectivo lo implica todo excepto una separación en dos” (105). Así, “[e]n lugar de una ciencia de los objetos y una política de los sujetos, deberíamos disponer [...] de una ecología política de los colectivos de humanos y no-humanos” (108).

que se trata de un proceso de recolectar asociaciones entre seres humanos y no-humanos (97-147). Con otro tipo de embarcaciones marítimas, que responden más bien al transporte artesanal local y no al transnacional, como en el primer ejemplo, los seres no-humanos también figuran de forma central al colectivo. Consistente con la centralidad del cocotero en la figura 2, acá también se destaca un árbol insinuado y doblado, cuyo tronco podría interpretarse como parte de o como el inicio de un camino. El tronco sale casi de la parte inferior de la costa, y pareciera tener frutos. Dado el color anaranjado de los puntos, podría ser referencia a un árbol de mango. Si en el primer ejemplo el tronco del cocotero seguía el agua, visualmente acá el tronco opera como un camino, una vereda, parte de la tierra que conecta el agua con las personas.



FIGURA 3. *Bahía de Bluefields* [Bluefields Bay]. © Arnulfo Agüero, “Pinturas del Caribe”, *NODAL Cultura: Noticias de América Latina y el Caribe*, 15 de noviembre, 2016.

A diferencia de la isla marcada por cocoteros, aquí los árboles predominan junto a las viviendas que también están hechas con el mismo material. La atención a las flores y a lo florido también prevalece en esa representación bucólica de Bluefields como parte de la asociación inter-especie. Si en la metafísica tradicional las flores han

representado el idealismo –tal y como sugiere Marder en su texto sobre la filosofía de la vida vegetal (61)–, el Bluefields de Beer está organizado y enmarcado por esa proyección; ideales que bordean y organizan los espacios domésticos (casas) y los límites con el agua para enmarcar otro tipo de caminos. Las flores también pueden implicar un contacto con los ancestros y con la condición humana, pues borran y transforman la división entre la muerte o lo muerto y la vida (Marder 67).

Por otra parte, los sujetos femeninos superan la presencia masculina en este cuadro. Cuatro figuras femeninas se encuentran por esos caminos. Primero, una niña de vestido amarillo en la parte inferior derecha, en una bifurcación de camino que por un lado va a una casa y por el otro sigue una ruta. Luego, una segunda figura femenina, más grande, en el centro del cuadro, que lleva un vestido blanco y ocupa y cubre el centro de un camino que dirige hacia una casa. En el fondo del cuadro, una tercera mujer se encuentra junto a un árbol por sendero y finalmente aparece otra más en la bifurcación hacia la iglesia. Mujeres y niños, junto a algunos hombres, forman esta estampa de la cotidianidad local. En términos institucionales, la iglesia del trasfondo aparece como una presencia angular de esa vida en la aldea. Fuera de la lógica capitalista, se trata de una existencia comunitaria, en la cual no existen cercos ni divisiones entre los pobladores ni entre sus seres constituyentes.

Por otro lado, la relación con las vacas y con los equinos también prevalece en este paisaje, empezando con el burro blanco que protagoniza en la costa. Como parte del ajetreo, el burro junto al agua pareciera esperar a quienes entran y salen del agua. Además de su especie como tal, el sudadero que porta apunta a su interconexión con lo humano. En este ejemplo y en los otros, los seres humanos son incidentales o casi secundarios al entorno topográfico y a las plantas y otros seres que lo habitan. No se trata de coexistencia ni de representación romántica del medioambiente, sino que la propuesta de Beer apuesta por la ciudad como parte de una “ecología mundializada” (*world ecology*). Esta forma de crear mundos se refiere a “la

preservación de un mundo entre humanos y con los no-humanos”¹⁸. Es decir, de una modernidad fuera de los esquemas de la Ilustración, la cual destaca más bien las asociaciones de inter-especie y lo más allá de humano¹⁹, seres de la tierra²⁰ que incluyen y el agua/la bahía.

Cerramos el mapa de pertenencia de los lugares de Beer con un cuadro de Taspapownie (fig. 4), donde el agua también ocupa un primer plano en el campo visual. El agua como centro del pueblo figura como medio de y para la flor. Otras plantas y flores circundan el cuerpo acuático que más que estanque pudiera ser laguna. El trasfondo también incluye otro cuerpo de agua lineal y horizontal como un canal o un río o una bahía. En vez de flores, ese otro ser acuático alberga canoas o lanchas, insistiendo en la movilidad que implica el llegar o estar en el lugar del agua. Lo acuático aquí organiza o determina la organización humana, al igual que la distribución vegetal de las plantas y de las personas. A través de la representación de proporciones y espacios, la mirada reconceptualizada de Beer descentraliza lo humano. En esa configuración, las mujeres prevalecen y bordean el agua, dos el estanque y otra el río. Una cuarta mujer parece estar junto a un árbol en una encrucijada de vivienda. Registrando diferentes etapas de la niñez, algunos niños parecen estar jugando al lado superior derecho mientras otros parecen estar en fila junto al agua, lo que implica un juego o salidas estructuradas, y otro más pequeño acompaña a la mujer que se encuentra frente al estanque. Lo

¹⁸ Malcom Ferdinand explica: “In this sense, by world-ecology I mean the preservation of a world between humans and with non-humans. Animal diplomacy, collective human/non-human compositions, the recognition of legal status of ecosystems, animals, and of this wild part of the world are ways to account for the existence and interests of the non-humans within a common world” (234).

¹⁹ Esta idea aparece elaborada en el libro *Más allá de lo humano* (2018), editado por Antonio Giráldez López y Pablo Ibáñez Ferrera. El punto de este concepto es descentralizar al ser humano de la producción espacial.

²⁰ El concepto de “seres de la tierra” es la traducción de la palabra *tirakuna* (tierra y *kuna*), entidades sintientes que no habitan, como montañas, ríos, lagunas y otras marcas topográficas del paisaje que se mantiene en relación con los sujetos humanos, algo desarrollado por Marisol de la Cadena (106-107).

femenino y lo infantil constituyen la fuerza de la comunidad, retomando la idea de lo afro-femicentrista imbricado por el pensamiento ecológico feminista negro. La organización de este cuadro se enmarca por el colectivo de lo vegetal, la flor con el ser de la tierra acuático y lo humano no como centro de estos espacios sino como parte de estos. Así mismo, las estructuras insisten en colectivos comunitarios, en este caso representados por las dos iglesias y por cinco casas.



FIGURA 4. *Paisaje de Taspapownie*. Óleo sobre tela (39.5 × 75 cm), 1978.

Así, el centro del paisaje no es las personas, ni el agua, gracias al estanque o a la laguna, la flor de loto, aguapé blanco o azucena de agua que abarca el primer plano del cuadro. Se trata de una flor que nace del lodo y que se encoge cada noche y vuelve a retomar su forma con el sol en las mañanas, insistiendo en su receptividad. El ejemplar que presenta la figura 4 se trata de un *Nelumbo lutea*, una especie nativa del norte de América y el Caribe, cuya planta ha sido una fuente importante de comida para los grupos indígenas de esta región. Dejando de lado su carácter estético, esta flor cumple con una función material nutritiva que estrecha los lazos entre los seres humanos y los no-humanos. Incluso representa un elemento medicinal y curativo para tratar la insolación y diversos problemas digestivos. Y en el sentido tradicional de representación estética, la flor blanca puede entenderse como símbolo de la pureza de espíritu, de transcendencia, de fuerza y de la persistencia del lugar y de su gente como parte del lugar. Orientalismo aparte, este tipo de flor tiene muchos significados simbólicos en las antiguas tradiciones egipcia,

budista e hindú, donde simboliza pureza, renacimiento y divinidad. En el contexto específico del budismo, la flor de loto blanca significa pureza mental, perfección espiritual y se le considera ser el vientre del mundo. Desde la perspectiva vegetal, la flor apunta a la sexualidad de las plantas, y se trata de una sexualidad indiferenciada –que incluye lo masculino y lo femenino– (Marder 86-7). La flor es un devenir literal y figurado. Este encuadre apunta a un colectivo importante del agua y la planta que prescinde de la tierra y de sus seres. La combinación de agua y planta apunta al colectivo originario de la vida en la tierra.

RETRATANDO LO DOMÉSTICO

Si retraemos la mirada del paisaje de estos poblados hacia los espacios internos particulares que lo constituyen entramos en el ámbito doméstico que presenta June Beer desde la distancia. Dentro del hogar, el enfoque se centra en las mujeres como agentes de cuidado en el marco doméstico –como vemos en las figuras 5 y 6–. Aquí destaca la dignidad con la que las mujeres cargan a un niño o niña. La mirada de los sujetos humanos esquivo al espectador y los distancia de su ámbito inmediato. La pulcritud de la ropa, junto al maquillaje de la mujer, incluyendo el lunar hiperfeminizado al lado de su boca, enajenan a la vez que insisten en la pulcritud del lugar. En tono con la construcción de madera, los humanos parecen ser una extensión de la estructura, que refleja las casas típicas de la costa del Caribe, hechas de tablas porque se trata de vivir de lo que hay alrededor. Lo que explica bell hooks sobre la obra fotográfica de la artista afroamericana Carrie Mae Weems se encuentra en el plano de la pintura en la obra de Beer. En particular, cuando dice que la artista nos obliga a encarar al sujeto negro más allá de la otredad de su raza y capta su paisaje emocional de experiencias cotidianas, como una suerte de representación correctiva (*Art on My Mind* 66-67). Parte de la corrección que aquí se lleva a cabo es mostrar la cotidianidad rural costeña fuera de la lógica de la pobreza o la miseria.

El interior está penetrado por el mundo externo y por los seres no-humanos. La perspectiva de Beer encaja en la cartografía del sujeto negro rural, quien según hooks conceptualiza el patio y el espacio externo como una continuidad de su espacio interior. Al documentar esta estética, la vivienda y su entorno se convierten en un espacio liminal que estrecha los límites del deseo y de la imaginación para formar parte de una genealogía de resistencia a la mirada deshumanizante (*Art on My Mind* 149-151). Es más, esta mirada expande los límites de la comunidad y de lo colectivo para incluir lo no-humano. En la figura 5, la ventana funciona como foco de condensación del entramado inter-especie. A la par de la mujer, la ventana como sujeto capta ese otro entorno que incluye lo vegetal, lo acuático y los animales domésticos (gato y gallo) y no-domésticos (garza) como parte del retrato matriarcal. Echado en el marco de la ventana, el gato sirve de intermediario entre lo interior y lo exterior, entre la maternidad doméstica y la labor externa de producción. El felino también intermedia entre los humanos y los seres aviares. Esa presencia aviar pasa del gallo domesticado a la garza como agente propio de libertad que depende del agua, aquí en forma de río. Entre lo doméstico y el río se observan artefactos de la labor humana que utiliza plantas para crear distintos componentes, como lo que pareciera una choza cubriendo una embarcación de madero o quizás algún tipo de horno.



FIGURA 5. *Mother and Child*, 1978.



FIGURA 6. Cortesía de María José Sacasa Álvarez, mayo de 2024.

El inventario de la cultura material y de la labor doméstica del retrato incluye otros instrumentos en la elaboración de comida, enmarcando a la mujer con la niña (o niño). Lo que pareciera una fogata u horno de leña se encuentra debajo de la ventana, mientras que a la derecha de la mujer cuelga un rallador utilizado para procesar la yuca. Ese mismo instrumento se encuentra en la figura 6, junto a la puerta del fondo. Balanceando los elementos visuales del retrato, en la figura 5 el tacú (mortero gigante) utilizado para manipular estos alimentos se encuentra al lado derecho. Estos objetos corresponden al lugar y a la dieta de ese espacio, la cual podría encontrarse en cualquier parte del Atlántico Negro. Como parte de este, el mortero junto al sonajero que sujeta la niña (o niño) le aportan sonoridad al paisaje doméstico.

Por su parte, la figura 6 marca una distancia entre la producción de la comida y la mujer con el niño, como enfoque principal. A pesar de estar en el regazo de la mujer, fuera de las convenciones del retrato, el niño o niña se escabulle de la domesticidad occidentalizada al aparecer sin vestimenta. En contraste con el primer retrato, aquí el color de la piel de la mujer es más oscuro que la madera y también que el niño. Apuntando quizás a otra configuración de clase, este

retrato juega con tres planos, pues la mujer y el niño están frente a una puerta que lleva a una cocina con tubérculos y verduras en el piso, aludiendo a los frutos del mismo jardín que vemos a través de la puerta. Como umbral entre lo humano y su labor se encuentra un perro, cuya sombra desdobra su figura, insistiendo en su importancia en este ámbito íntimo. La perspectiva que presenta el retrato hacia el exterior, como parte de lo doméstico, insiste en esa otra modernidad que no marca distancia entre lo privado y lo público (afuera y adentro), una modernidad que incluye la presencia preponderante de lo vegetal y lo comunitario como parte de un mismo existir. El mundo que crea y que forja Beer en sus cuadros, tanto en los paisajes como en los retratos que hemos visto hasta ahora, presentan una “ecología mundializada” que cuestiona y remienda las fracturas de la modernidad occidental²¹.

En este sentido, si lo doméstico se puede referir también a un espacio local, interesa comentar los retratos que hizo Beer de Augusto C. Sandino. A diferencia de gran parte de la iconografía del héroe nacional, la cual se basa usualmente en imágenes fotográficas suyas, aunque sean pintadas, la perspectiva de la artista incluye en su interpretación y representación lo no-humano. Al proponer una versión propia del sujeto revolucionario, Beer hace un comentario político sobre la historia y sobre los agentes no-humanos que participan o son parte de esta. El primero de los dos retratos que hizo proviene de 1978 y se puede considerar parte del arsenal visual de la última etapa de la Revolución Sandinista (fig. 7) (LaDuke, “June Beer: An Artist” 145). Hoy en día, este cuadro se encuentra en el Museo Histórico Cultural de la Costa Caribe BICU-CIDCA, donde se confunde con el Sandino Negro, pues el sujeto se presenta con piel

²¹ Malcom Ferdinand explica que la modernidad se constituye por una doble fractura colonial y ambiental. Dicha fractura, que se encuentra en el centro de la crisis ecológica actual, separa la historia colonial del mundo de la historia ambiental. Esa historia colonial implica la jerarquización y valorización de los seres humanos y de los seres no-humanos (3-12).

morena, al menos más morena que las representaciones tradicionales del sujeto histórico.



FIGURA 7. *Sandino y el águila herida*. Museo Histórico Cultural de la Costa Caribe BICU- CIDCA, 1978.

De la misma manera en que acá se altera el color de piel del prócer, la iconografía de Sandino no suele incluir plantas, aunque sí existe alguna en la que monta a caballo, donde se insiste en la verticalidad del hombre sobre el animal. Las relaciones inter-especies que resalta la mirada de Beer no necesariamente incluyen dominio, incluso aquí, con el ave ensangrentada a su lado. Sin pretensiones técnicas ni miméticas, se observa cierto carácter (im)provisional por la pintura sobreimpuesta sobre lo que pareciera una columna vertical al lado izquierdo del sujeto. El palimpsesto como producto y efecto visual apunta a la re-inscripción de la historia. Insistiendo en la verticalidad de la masa verde, el barril del rifle encuadra lo vegetal a la vez que se sobrepone por el sombrero de Sandino, restando veracidad a la vez que recalca el carácter armado de su lucha. Al otro lado del sujeto, se respeta esa forma fantasma, pero a su derecha la columna está hecha de una incierta forma vegetal que cuelga. Dado el tamaño y la forma de cada unidad, estos podrían verse como los frutos de una inmensa

cabeza de plátano. Si no fueran frutos, lo verde podría representar hojas, sean de helecho o de enredaderas. Como las ventanas de los retratos domésticos, en la columna de lo verde, lo vegetal se desintegra y se funde con un águila que se encuentra a los pies de Sandino.

La bota desalineada parece amorfa o incompleta, mientras el ave casi se pierde en lo verde y el color del trasfondo. Según LaDuke, el ave representa un águila herida a sus pies (“June Beer: An Artist” 145), que evidentemente representaría el imperialismo estadounidense. Desde luego, no se trata de un águila imperial calva, lo cual competiría en contraste con la camisa del sujeto y ubicaría cabalmente el simbolismo del ave y la narrativa visual. Esta imagen permite otras posibles miradas interpretativas; por ejemplo, si observamos detalladamente, más bien pareciera que el ave tiene el rojo y negro de la bandera sandinista en su hombro, enmarcando el ala. Aunque pareciera que hay algo de rojo o de gotas de sangre debajo de los colores rojo y negro, el pico rojo del ave y las gotas que parecen caer de ahí, sugieren la posibilidad que se trate de un ave carroñera. No sabemos si el ave aquí es víctima o cómplice del sujeto en la lucha. El enigma del retrato se presenta también en el ceño fruncido de Sandino, que aquí, casi como un tercer ojo, materializa la carga histórica y el misticismo que conlleva su figura como símbolo.

El segundo retrato de Sandino, hecho en 1984 —según la firma en el miso— transforma la figura histórica y lo presenta como un sujeto negro, en un esmero por centrar las experiencias y la centralidad negra (fig. 8)²². Se dice que este cuadro obtuvo un premio nacional por su determinación revolucionaria y por el orgullo negro que presenta (LaDuke, “June Beer: An Artist” 147).

²² Toda la bibliografía sobre Beer suele hacer referencia a este cuadro de Sandino, aunque en algunos contextos, incluyendo en Bluefields, se cree que la figura 7 es el Sandino Negro, por lo que aparece de color más moreno y porque la imagen de figura 8 no se encuentra disponible en el contexto local. Es probable que este cuadro pertenezca a una colección privada y por eso solo queda esta copia en alguna publicación que lo mostró en su momento.

FIGURA 8. *Sandino Negro*, 1984.

Sin duda, *Sandino Negro* cuestiona las construcciones étnicas de los discursos históricos nacionalistas. El sombrero aquí se confunde con un halo o con una aureola que le añade un carácter místico y sagrado al sujeto. Sabemos que se trata de un sombrero por las cuerdas que cuelgan. Esta reconfiguración mantiene la bandolera que entrecruza el cuerpo y las botas militares, pero destaca sobre todo el machete. El machete retoma la lucha y la labor (como sustantivo y verbo) de una militancia popular histórica negra. Si tenemos en cuenta que este cuadro se pinta después de que Beer haya abandonado sus cargos culturales políticos para dedicarse al arte, surge la pregunta de si ese cuestionamiento del nacionalismo mestizo forma parte de esta reinterpretación. Como sugiere Morris, aunque Beer apoyó ideológicamente la Revolución Sandinista, “mantuvo un filo crítico y vocalmente criticó lo que vio como elementos reaccionarios problemáticos del FSLN, específicamente su etnocentrismo, el machismo persistente y su actitud paternalista hacia la gente de la costa Atlántica” (121, mi traducción)²³. *Sandino Negro* se presenta como

²³ “As an ideological supporter of the Sandinista Revolution she would maintain her

una alternativa a esa hegemonía del Pacífico que ha prevalecido en todas las variantes políticas del país.

Aparte de las implicaciones que una lectura étnica de este retrato nos pueda brindar, aquí interesa resaltar la presencia de lo vegetal también como parte de la representación del héroe y como marco o parte de la acción. La iconografía de Sandino no suele incluir plantas, aunque sí hemos visto alguna imagen de él montando a caballo, donde se insiste en la supremacía del hombre sobre el animal. Las relaciones inter-especies que resalta la mirada de Beer son otras. Por un lado, vemos palmeras de un cocotero y las hojas de lo que pudiera ser un árbol. Al otro lado se encuentra una planta que pareciera ser de maíz. Como parte de las hojas de esa planta, junto a la figura pareciera vislumbrarse una hoja en forma de hoz que sale de la planta. El machete y la insinuación de la hoz como instrumentos agrícolas apuntan a otro tipo de domesticidad en este retrato. A su vez, el cocotero y el maíz implican las prácticas gastronómicas y económicas de los sectores rurales de la Costa. El nuevo héroe nacional va enmarcado por lo vegetal como parte constituyente de su acción.

HACIA LO AVIAR

Se concluye esta lectura de la obra artística de Beer considerando su insistencia o su relación con lo aviar. Teniendo en cuenta que dos de los retratos domésticos aquí comentados incluyen distintos tipos de aves (fig. 5) y el retrato de Sandino con el “águila herida” (fig. 7), además del referido cuadro *Funeral del machismo*—donde se presenta al machismo como un gallo—, en la obra de la artista los pájaros forman parte de un panorama simbólico y simbiótico. Precisamente por su

critical edge and vocally criticize what she saw to be the problematic reactionary elements within the FSLN, specifically its ethnocentrism, persistent machismo and paternalistic attitudes towards the people of the Atlantic Coast.” (Morris 121). Respecto a la relación entre los sandinistas y los sujetos negros en la Costa, lo dicho por Morris hace eco con el estudio que presenta Edmund Gordon (227-38).

importancia, estos seres no aparecen en tamaño reducido en ninguna de las representaciones de paisajes que hemos visto. Esto contrasta con las representaciones primitivistas tradicionales, que suelen siempre incluir a los pájaros como parte minúscula del entorno natural. En el caso de la obra de Beer se observa casi lo opuesto. Por ejemplo, en el retrato de la *Mujer con lapa* (fig. 9), el ave no se encuentra en el hombro de la figura humana, ni en el dedo, sino en su brazo, sobre el cuerpo, cubriendo el pecho de la mujer²⁴. Con un guiño lúdico escatológico, se ha de notar que la firma de Beer se encuentra en la manga de la mujer, justo en el lugar de lo que podría ser producto fecal del ave. La representación de la autoría artística de Beer no enmarca ni firma el cuadro, más bien pareciera ser parte del comentario, de la escena y del -cambio entre ave y mujer. Como parte de esa interacción inter-especie, las plantas o lo vegetal, forman parte del trasfondo de la escena. La tonalidad verdosa de la mujer especula sobre un devenir humano de lo planta y/ o un devenir planta de lo humano.



FIGURA 9. *Mujer con lapa*, 1984. Óleo sobre tela (61 × 50 cm) colección Fundación Ortiz-Guardián. © Lorena Ancona, cortesía de Oliver Martínez Kandt.

²⁴ Este retrato es de una amiga suya, según el hijo de June Beer, Camilo Largaespada.

Insistiendo en la centralidad de la mujer negra, el cuidado acá deja de ser hacia un niño y se dirige a la lapa que carga y acaricia. La ternura de la mujer hacia el ave pareciera superar el afecto que expresaban las mujeres en el ámbito doméstico para con los niños, en cuyos retratos su mirada era distante, enajenadas a las criaturas, mientras que aquí la mirada de ternura es hacia el ser en su regazo, el ave. Interpretando a Ailton Krenak, dice Coccia, “la relación entre los seres vivos es una forma cultural de parentesco que debe renegociarse constantemente, así como nuestros vínculos de parentesco tienen que ser formulados y negociados” (175, mi traducción). En esa formulación de relacionalidad, la autora, con su firma dentro del retrato, participa en el vínculo orgánico que traduce y ejemplifica este otro tipo de ontología regenerativa. El mensaje escatológico en cuanto a la autoría de la obra y de su contenido produce una política visual lúdica que carnavaliza el antropocentrismo en todas sus capas que incluye la jerarquización inter-especie y el individualismo.

En el panorama visual de Beer, los seres aviares adquieren tal grado de significancia que también son protagonistas o sujetos/modelos de retratos (fig. 10). El zanate (*Quiscalus mexicanus*), también conocido como “clarinero” por las tonalidades impresionantes que capta su amplia gama de agudez y de sonido. El canto del zanate es una parte importante del paisaje auditivo de toda esta región centroamericana que incluye el Caribe. En contraste con el ave nacional, el guardabarranco (*Eumotota superciliosa*)²⁵, cuyas plumas coloridas fueron y siguen siendo apreciadas como objetos estéticos, el monocromático zanate sobresale por cantar, no por su apariencia. En este retrato, dada la abertura del pico, el pájaro pareciera estar en el acto del canto. Este ser tan cotidiano y alejado de los símbolos nacionales y patrios se presenta como personaje principal, sin necesidad de seres humanos que justifiquen su presencia, tan digno como cualquier otro ser. En

²⁵ También conocido como “torogoz” o “momoto cejiazul”, ese pájaro también es el ave nacional de El Salvador.

el cuadro, el ave pareciera estar fuera de su entorno y de posar en un retrato de estudio, parado en lo que pareciera ser la tierra. Las flores de hibisco y su planta encuadrándolo, conmemoran al sujeto a la vez que lo ubican en su medio. El tono azul de las plumas de este cuadro capta la iridiscencia azul que caracteriza a los machos de esta especie²⁶. Enfatizando la relacionalidad de inter-especie, este cuadro no se pintó en lona sino directamente en madera, al igual que la figura 1. A través de este homenaje a este ser no-humano cotidiano, Beer insiste en la horizontalidad de los seres vivos.



FIGURA 10. *Zanate [Grackle]*, 1985, aceite en madera, 30 × 40 cm. Colección Miguel D'Escoto. © Lorena Ancona, cortesía de Oliver Martínez Krandt.

En conclusión, los paisajes de June Beer interrumpen el primitivismo clásico del Pacífico para presentar una política visual que centra una ontología indivisible de lugar y de los seres que lo constituyen. Estas pinturas documentan las “zonas de contacto inter-especie” del Atlántico Negro en la costa Caribe de Nicaragua. Dentro de este

²⁶ La simbología de esta ave adquiere densidad cuando Sheynnis Palacio (ganadora del Miss Universo en 2023) utiliza un traje de zanate en la sección de Traje tradicional de la competencia. Kevin Guevara Laguna, conocido como Vink, fue arrestado por varios meses por el gobierno sandinista, junto a su ayudante, por querer pintar un mural de la galaronada en el que vestía con el traje del zanate.

recorrido, los retratos de Sandino anclan la producción de Beer a una pertenencia/historia nacional a la vez que la interpelan. Siempre allanando la relacionalidad inter-especie –sea con plantas o con aves–, su intervención centraliza la experiencia heroica del sujeto negro rural (fig. 8), a la vez que cuestiona las configuraciones raciales del Pacífico mestizo (fig. 7). En cuanto a los retratos tanto de sujetos cotidianos humanos como no-humanos, estos interrumpen las jerarquías bióticas y espaciales del humanismo patriarcal renacentista. En el contexto de la realidad antropocénica y extractivista que se experimenta en el Caribe centroamericano y en el mundo, la mirada de Beer y su política de ver nos permite vislumbrar y activar otras posibilidades de relación, otras realidades, en las cuales la horizontalidad de seres y saberes marca un existir planetario digno.

REFERENCIAS

- “X Biental de Nicaragua: June Beer at Palacio Nacional de Cultura”. *Art Viewer*, 7 de abril de 2016. Visitado el 10 de julio de 2024. Disponible en: <https://artviewer.org/x-biental-de-nicaragua-june-beer-at-palacio-nacional-de-cultura/>
- AGÜERO, ARNULFO. “Pinturas del Caribe”. *NODAL Cultura: Noticias de América Latina y el Caribe*, 15 de noviembre de 2016. Visitado el 30 de julio de 2024. Disponible en: <https://www.nodalcultura.am/2016/11/pinturas-del-caribe-nicaraguense/>
- CHOW, JUAN. “Rostro Cultural del Caribe nicaragüense”. *Wani: Revista del Caribe Nicaragüense*, n. ° 40, 2005, pp. 58-62.
- COCCIA, EMANUELE. *Metamorphoses*. Cambridge, Polity Press, 2020.
- CRUTZE, PAUL J. Y EUGENE F. STOERMER. “The ‘Anthropocene’”. *IGBP Newsletter*, vol. 41, 2000, pp. 17-18.

- DE LA CADENA, MARISOL. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 2015.
- DE LA ROCHA, VILMA. "Nuestra June Beer, orgullo caribeño Nacional". *La gente: Radio la Primerísima*, Managua, 17 de mayo de 2023. Visitado el 22 de julio de 2024. Disponible en: https://radiolaprimerisima.com/nuestra-june-beer-orgullo-caribeno-y-nacional/#google_vignette.
- DELGADO ABURTO, LEONEL. "El Caribe nicaragua en textos de la literatura nacional moderna: de la civilización protectorista a la mulatidad global". *América Latina Hoy*, n. ° 58, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 63-80.
- FRAZIER, CHELSEA MIKAEL. "Black Feminist Ecological Thought: A Manifiesto". *Atmos*, 1 de octubre de 2020. Visitado el 2 de agosto de 2024. Disponible en: <https://atmos.earth/black-feminist-ecological-thought-essay/>
- FERDINAND, MALCOM. *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Cambridge, Polity Books, 2022.
- GILROY, PAUL. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- GIRÁLDEZ LÓPEZ ANTONIO Y PABLO IBAÑÉZ FERRERA (EDS.). *Más allá de lo humano*. Lugo/La Coruña, Bartlebooth, 2018.
- GORDON, EDMUND TAYLOE *Disparate Diasporas: Identity and Politics in African Nicaraguan Community*. Austin, University of Texas Press, 1998.
- GUDMONSON LOWELL Y JUSTIN WOLFE (EDS.). *Black and Blackness in Central America: Between Race and Place*. Durham and London, Duke University Press, 2010.
- HOOKE, BELL. *Art on My Mind: Visual Politics*. Nueva York, The New Press, 1995.
- _____. *Belonging: A Culture of Place*. Nueva Jersey, Routledge, 2008.

- LA DUKE, BETTY. "June Beer: An Artist of New Nicaragua". *Africa Through the Eyes of the Women Artist*, prefacio por Elizabeth Catlett, Nueva Jersey, African World Press Inc., 1991, pp. 141-148.
- _____. "June Beer, Nicaraguan Artist". *Sage*, vol. 3, n. ° 2, 1986, pp. 35-39.
- LATOUR, BRUNO. *Políticas de la naturaleza: Por una democracia de las ciencias*. Barcelona, RBA Libros, 2013.
- MARDER, MICHAEL. *Plant Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. Nueva York, Columbia University Press, 2013.
- MORRIS, COURTNEY DESIREE. "Engendering Possibility: Creole Women's Geographies in the Revolutionary Art of June Beer". En *To Defend This Sunrise: Place and Creole Women's Political Subjectivity on the Caribbean Coast of Nicaragua*. Tesis doctoral. Austin, University of Texas, 2012, pp. 115-210.
- PINEDA, BARON L. *Shipwrecked Identities: Navigating Race on Nicaragua's Mosquito Coast*. Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2006.
- PRATT, MARY-LOUISE. *Planetary Longings*. Chapell Hill/Durham/ Londres, Duke University Press, 2022.
- PRIETO, RICHARD. "Afro Nicaraguans: The persistent Struggle for Equality". *Cisneros Hispanic Leadership Institute: Columbian College of Arts and Science*, 1 de marzo de 2021. Visitado el 29 de julio 2024. Disponible en: <https://cisneros.columbian.gwu.edu/afro-nicaraguans-persistent-struggle-equality#:~:text=Her%20magnum%20opus%2C%20El%20Funeral,no%20help%20from%20their%20husbands>.
- SÁNCHEZ, SOFÍA. "El florecimiento del arte primitivista en Nicaragua". *Latice Literario*, enero de 2011. Visitado el 3 de agosto, 2024. Disponible en: <https://www.latice.org/kul/es/sofsanc1101es.html>
- TORRES, MARÍA DOLORES G. "June Beer (Blefields, RACS, 1935-1986)". *Temas nicaragüenses: una revista dedicada a documentar asuntos referentes a Nicaragua*, n. ° 96, abril de 2016, pp. 7-13. Visitado el 20 de agosto, 2024. Disponible en: <http://web.archive>.

[org/web/20170220194117/http://sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/RevistaTemasNicaraguenses96abril2016.pdf](http://web/20170220194117/http://sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/RevistaTemasNicaraguenses96abril2016.pdf)

_____. *La modernidad en la pintura nicaragüense, 1948-1990*. Managua, Fondo de Promoción Cultural Banic, 1995.

WHITE, MELANIE. "June Beer". *AWARE: Archive of Women Artists Research & Exhibitions*, 2023. Visitado el 18 de julio de 2024.

Disponible en: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/june-beer/>

_____. "A Caribbean Coast Feeling: On Black Central American Women's Landscape Portraiture". *Small Axe*, vol. 27, n. ° 3, 2023, pp. 15-31.

_____. *As Long as you are a Black Wo/Man You're an African: Creole Diasporic Politics in the Age of Mestizo Nationalism*. Tesis de licenciatura en Antropología. University of Pennsylvania, 2015. Visitado el 29 de agosto de 2024. Disponible en: <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/1a0e5230-e7e7-4c87-ab33-a6cd0af1a9bc/content>.