

Performar la nación: Monumento a la Revolución de 1948 durante el gobierno de Óscar Osorio (1950-1956)

Perform the Nation: Monument to the Revolution, 1948, during Óscar Osorio Government (1950-1956)

David J. Rocha Cortez

 <https://orcid.org/0000-0003-1575-2849>

Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador
drocha@uca.edu.sv

Resumen

Este texto parte de las ideas de *performance* y nación para comprender las narrativas y discursos de la Revolución del 48 y del gobierno de Óscar Osorio (El Salvador, 1950-1956). Se explora sobre cuáles fueron los relatos de nación producidos durante el mandato de este presidente y cómo se articularon las estrategias discursivas para proyectar estos relatos en el Monumento a la Revolución. Para responderlas, se parte de la posibilidad epistemológica de los estudios de *performance* y los estudios teatrales porque permiten vincular acciones de la vida cotidiana y del poder con las obras de arte. Se plantea un recorrido por la noción de *performance*, posteriormente se exponen algunas ideas sobre la Revolución del 48 para comprender este evento histórico/político, y por último se analizan dos monumentos y las acciones sucedidas en la noche de su inauguración para comprender cómo funcionan los mecanismos performativos sobre el espacio público en relación con el monumento, la nación y el *performance* del poder.

Palabras clave: *performance*, nación, política, estética, monumentos históricos.

Abstract

This text uses the ideas of *performance* and nation in order to understand the narratives and discourses of the 1948 Revolution and the government of Óscar Osorio (El Salvador, 1950-1956). It examines the nation's narratives produced during the Osorio administration and how the discursive strategies were articulated in order to project these narratives onto the Monument to the Revolution. The point of departure is the epistemological possibility of *performance* and theatrical studies because they make it possible to link actions of daily life and power with works of art. This paper embarks on a journey through the notion of *performance*. It subsequently presents some ideas about the 1948 Revolution in order to understand this historical/political event, and, finally analyzes two monuments and the actions unfolding on the night of their inauguration in order to understand how performative mechanisms can function in public space in relation to monuments, the nation, and the performative exercise of power.

Key words: *performance*, nation, politics, aesthetics, historic monuments.

Recibido: 20/02/2024

Aceptado: 13/05/2024

Publicado: 18/06/2024



Pronunciar los silencios

Una figura humana extiende los brazos al cielo, el cuerpo se devela como en una especie de mosaico de colores ocráceos. Es un cuerpo masculino atractivo, deseado, un cuerpo de hombre desnudo materializado en el espacio público. En la colonia San Benito, otrora lugar exclusivo de la ciudad de San Salvador, al doblar sobre la avenida de la Revolución, al fondo, nos encontramos este cuerpo, esta escultura, este monumento, que popularmente llamamos El Chulón, es decir, el desnudo. El cuerpo del hombre que extiende sus brazos al cielo está ubicado en los jardines del Museo de Arte Salvadoreño (MARTE). Al entrar a este museo podemos percatarnos de que a la par de este hombre hay otra escultura que muestra una masa de gente; tiene el color natural del material expuesto, pareciera hecha en piedra volcánica. Da la impresión de escultura prehispánica, es como una enorme roca tallada. En la superficie se nota el paso del tiempo, la lluvia, el moho.

El Chulón es el Monumento a la Revolución del 48 y la enorme piedra tallada es la Alegoría a la Constitución de 1950. Ambas esculturas son estéticamente diferentes del resto de monumentos que hay en la ciudad, y las dos se erigieron en la primera mitad de la década de los cincuenta, durante el gobierno militar del coronel Óscar Osorio. Hay en ellas un guiño al muralismo mexicano y a las maneras en que los artistas de México representaron la Revolución. También, en ambas esculturas hay una suerte de rompimiento con el canon visual decimonónico, neoclásico, que se evidencia en otros monumentos como los ubicados en la plaza Libertad y en la plaza Gerardo Barrios.

Hoy los monumentos han sido vaciados de su significación primaria, el *locus* social ha cambiado y, por tanto, sobre estos monumentos, como archivo, se proyectan otros repertorios, otras acciones. Conciertos, talleres de arte, ferias del libro, ferias Otaku o ferias culinarias se van desplegando alrededor de los monumentos que espectan en silencio.

Sin duda, los monumentos/esculturas fueron producto de un contexto cultural e histórico concreto, y el silencio actual no es el mismo discurso vaciado en el momento de su inauguración. Este texto vuelve sobre aquel periodo para explorar sobre las siguientes interrogantes: ¿cuáles fueron los relatos de nación producidos durante el mandato de Óscar Osorio (1950-1956)? y ¿cómo se articulaban las estrategias discursivas para proyectar estos relatos en el Monumento a la Revolución durante ese gobierno? Para responderlas, se parte de la posibilidad epistemológica de los estudios de *performance* y de los estudios teatrales por-

que permiten hacer vinculaciones entre acciones de la vida cotidiana, las obras de arte y las acciones del poder. Además, posibilitan encontrar vasos comunicantes entre las escenificaciones, los rituales, las corporalidades, los imaginarios y las ficciones. Esto se vincula con otras teorías que permiten comprender las vinculaciones entre política, estética y pasado.

Performar la nación

Actualmente la teoría del *performance* ofrece puntos de vista abiertos, permeables y transdisciplinarios para comprender «aquellas actividades expresivas de índole diversa que involucran un proceso comunicativo entre quien genera la actuación y quien la presencia» (Prieto, 2009:207). Sin embargo, hay dos vías para comprender el *performance* y la performatividad: por un lado, se entienden como forma artística en sí mismas y, por otro, como aproximación teórica para comprender acciones concretas entre un yo y los otros producidas en contextos específicos. Ambas ideas estarán enmarcadas en los estudios de la teatralidad, ampliados y permeados por otras disciplinas como la lingüística, la antropología, la sociología, la historia, las comunicaciones, los estudios culturales y un largo etcétera.

Este texto utiliza la idea de *performance* como aproximación teórica para comprender las producciones discursivas de la nación y su relación con las prácticas políticas, culturales y artísticas durante el gobierno de Óscar Osorio (1950-1956). En este sentido, la teoría de los actos de habla y los enunciados performativos sirven como punto de partida. Austin, en su compilación de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras* (1991[1962]), arguye que las palabras no solo tienen una función lingüística, no solo sirven para nombrar cosas, sino que también son útiles para realizar acciones. Desde la teoría del discurso y las capacidades del lenguaje escrito y oral propone la existencia de enunciados performativos que tienen la capacidad de realizar exactamente la acción que expresan. Sin embargo:

Las condiciones a cumplir para que un enunciado sea performativo no son, por lo tanto, solo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales. La enunciación performativa se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que alguno de sus miembros ha de estar presente representándola. En este sentido implica la realización de un acto social (Fischer-Lichte, 2011:49).

Entonces el lenguaje, y por ende los discursos, estarán condicionados por los contextos de enunciación y producción de sentido. Entendiendo este marco de representación se pueden comprender las acciones o los móviles que produce la idea performativa. Esta necesidad contextual permite el desplazamiento a las ideas de Richard Schechner, autor que explica cuatro posibilidades de acción de la performatividad:

«Ser» es la existencia en sí misma. «Hacer» es la actividad de todo lo que existe, desde los quarks hasta los cinturones supergalácticos, pasando por los seres pensantes. «Mostrar que se hace» es representar: apuntar hacia, subrayar y desplegar el hacer. «Explicar el mostrar haciendo» es lo que son los estudios sobre representación (Schechner, 2012:58).

Estas cuatro ideas también pueden entenderse como un proceso lineal, a veces, y como un diapasón que abre las posibilidades de comprender el lenguaje/ los lenguajes no solo desde su perspectiva lingüística, sino también desde diversos campos de acción que vinculan el hacer, el decir y el observar. Además, estas acciones vinculantes implican una corporalización del discurso en tanto que el cuerpo/los cuerpos sirven como un filtro/vehículo de saberes, conductas y aprendizajes preestablecidos. Estas prácticas corporizadas, en el caso del «hacer» y «mostrar hacer», se concretan en imágenes espacializadas o mentales. En el caso del «explicar el mostrar haciendo», suponen una comprensión no solo de las acciones y de las imágenes en sí mismas, sino del sistema relacional que las encuadra y que ellas mismas producen.

Para este texto es importante el camino trazado por las ideas del *performance* en tanto que se dibuja un trazo que se desplaza desde la palabra como acción, a la idea del marco interpretativo que condiciona y da sentido al *performance* en sí mismo, luego a la acción comprendida como tal, y al cuerpo como productor de imágenes y de la acción. Por último, se retoma la idea de archivo y repertorio para comprender dos sentidos: a) la relación que tiene la teoría del *performance* con el estudio del pasado, y b) como una posibilidad para estudiar las acciones que se vinculan con los lenguajes de la nación, que es uno de los cometidos de este texto. Se comprenden las nociones de archivo y repertorio a partir de lo teorizado por Diana Taylor:

La memoria de archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artícu-

los supuestamente resistentes al cambio. [...] Lo que cambia con el tiempo es el valor, la relevancia o el significado atribuido al archivo, la manera en la que los artículos que contiene son interpretados, incluso corporizados. [...] El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible (Taylor, 2015:55-56).

En el primer sentido, ¿acaso la relación de la persona que estudia el pasado no es un proceso performativo en el que se produce una recolocación de eso pretérito en el presente? Y para el segundo sentido, ¿acaso el accionar concreto de los grupos gobernantes y las ciudadanías no vinculan el archivo y el repertorio en la producción de sentido que se espacializa en el presente, pero que también deja un rastro proyectado hacia el futuro? Para este trabajo ambas preguntas resultan catalizadoras puesto que se trabaja con una noción amplia de archivo entre documentos históricos y el monumento mismo, pero también con la reconstrucción de esas prácticas que, para este caso, el gobierno mismo realizó sobre el espacio estudiado. A ello se suma la idea de nación como imagen virtual, como narrativa, como ficción producida.

Performar la nación sería esa posibilidad de materializar en acciones los lenguajes producidos por el poder, e incluso la posibilidad de producir archivos que sean perpetuados por las acciones del repertorio de las y los ciudadanos. De esta forma, se crea un complejo entramado de imágenes que tienen la ambivalencia de quien las produce, las ve y las interpreta. Para Homi Bhabha:

es la marca de la ambivalencia de la nación como estrategia narrativa —y un aparato de poder—, que produce un deslizamiento continuo en categorías análogas —incluso metonímicas—, como el pueblo, las minorías o la «diferencia cultural», lo que se superpone continuamente en el acto de escribir la nación. Lo que se despliega en este desplazamiento y esta repetición de términos es la nación como medida del carácter liminar de la modernidad cultural (Bhabha, 2010:387).

Estas ideas de la nación como acción, como *performance*, como estrategia narrativa ambivalente y como desplazamiento de órdenes discursivos llevan a comprender el monumento como ese archivo escrito en piedra que:

es, más que una representación de otra cosa, la cosa misma. El monumento es el objeto y el objetivo de la representación. El monumento, en tanto hecho monumental-

zado, constituye la celebración del poder, de poder tener el poder de monumentalizar (Achugar, 2003:206).

El Monumento a la Revolución de 1948 responde no solo a estas ideas de monumentalización del poder, sino a una serie de acciones y discursos que tienen la nación como relato vertebrante y homogenizador del *locus* social, por supuesto producido desde el dominio del gobierno prudista. Esto dará como resultado que esa comunidad de sentido tenga una materialización del régimen escópico (Jay, 2003), es decir, una formación visual de lo que significa el proyecto nacional enclavado en el espacio público.

La Revolución de 1948

Para comprender los cimientos narrativos que sustentan este período político/histórico en El Salvador, pero también para dar luces en relación con la forma en que se construye el *performance* de nación, en este texto se propone un repaso por los puntos clave de la Revolución del 48. En este sentido, se pone de relevancia el trabajo de historiadores que han profundizado en el tema, así como el contexto precedente para comprender la importancia y la posibilidad de emergencia de este período; esto permite comprender tanto algunos alejamientos narrativos con el pasado político inmediato, como el desplazamiento discursivo de la nación como ente abstracto y como *performance* ejecutado por cuerpos pertenecientes al poder.

El 14 de diciembre de 1948 sucedió un acontecimiento definitorio para la historia de El Salvador: un grupo de jóvenes militares dio un golpe de Estado y conformó un gobierno autodenominado revolucionario. Al llevar a cabo este cambio forzoso, el nuevo gobierno pretendía dar fin a la cultura política de los gobiernos militares antecesores. El evento detonante fue la prolongación en la presidencia del general Salvador Castaneda Castro, anunciada por la Asamblea Legislativa un día antes. Sin embargo, comprender los móviles de ese golpe de Estado es más complejo.

Para el historiador Roberto Turcios, dos elementos fundamentales llevaron a ese viraje histórico: por un lado, «la emergencia de una elite de intelectuales y profesionales que había alcanzado una comprensión nueva sobre los problemas nacionales» (Turcios, 2003:34) y, por otro, «la existencia de los grupos comerciales

e industriales que habían adquirido vigor como resultado de la reactivación de postguerra» (2003:34). Además, arguye que:

A partir de 1948, se produce una bifurcación en el cuerpo de ideas anticonservadoras. Por una parte, una corriente modernizadora que alcanza influencia en las esferas gubernamentales y, por otra, una corriente que, apartándose del tronco liberal, retoma postulados socialistas y el legado de 1932, proclamándose como una alternativa revolucionaria de transformación del patrón histórico (Turcios, 2003:23).

Por su parte, el historiador Gerardo Monterrosa (2015) desplaza su mirada hacia el convulso contexto político que surgió tras la renuncia del Gral. Maximiliano Hernández Martínez y encuentra otros motores para que se produzca ese cambio. Expresa:

Partiendo de abril o mayo de 1944, lo cierto es que el «osminato» y la administración de Castaneda Castro (1945-1948), representan un periodo en el cual las reformas —exigidas por la oposición tras la renuncia de Martínez— quedaron postergadas. Si bien hubo algunos avances en materia laboral y cultural, que tornan indispensable un estudio más detallado de estos años, su cuestionado arribo al poder les condicionó de manera negativa. Este elemento explica —en buena media— la simpatía y el respaldo inicial que despertó en la población la Revolución de 1948, pues el derrocamiento de Castaneda Castro fue interpretado como la culminación de una lucha iniciada años atrás, cuando el experimento democrático fue interrumpido en 1944 (Monterrosa, 2015:72).

Las miradas de ambos historiadores se unen para explicar y problematizar los entresijos contextuales que condujeron a la Revolución de 1948. En tal sentido, es importante subrayar que ese contexto convulso posmartinato fue propicio para que emergieran otras ideas sobre el orden nacional, la producción de ciudadanías y el rumbo que debía tomar el país. Además, es relevante señalar que los artífices del golpe de Estado, también nombrado «golpe de los mayores», capitalizaron el descontento de las clases populares, de las elites económicas y de los líderes civiles, que convergían en la necesidad de cambiar el antiguo régimen de ideas políticas enquistadas desde los años treinta, cuando iniciaron los gobiernos militares. Este descontento sería reparado a partir de acciones concretas del nuevo gobierno.

La primera gran respuesta que procuró dar solución al descontento precedente e impregnar un cambio de sentido y un nuevo orden nacional fue la confor-

mación del Consejo de Gobierno Revolucionario (CGR) la misma noche del 14 de diciembre de 1948. El grupo que se puso al frente de la nación estaba conformado por militares que representaban a una generación letrada del cuerpo castrense y por civiles que representaban a los movimientos estudiantiles universitarios. Ideológicamente, ambos grupos estaban suturados por la estructuración de ideas modernizantes y desarrollistas. Los designados fueron el Tte. Cnel. Manuel de J. Córdova, el mayor Óscar Osorio, el mayor Óscar Bolaños, el Dr. Humberto Costa y el Dr. Reynaldo Galindo Pohl. Así dio inicio lo que Monterrosa (2015) nombra como la «edificación del proyecto revolucionario» (1948-1950).

Once días después de su conformación, el 25 de diciembre, el CGR publicó una proclama con los 14 principios y objetivos que regirían la conducta del nuevo régimen. Al repasarlos saltan a la vista algunas ideas clave para comprender el discurso de nación del proyecto revolucionario: a) la construcción de un nuevo orden, un marco constitucional y un sistema democrático que posibilitara el desarrollo del pueblo salvadoreño; b) la promulgación de la libertad como égida transversal al proceso de orden; c) la autonomía municipal y la separación de los poderes del Estado; d) la democracia como sistema con cimiento en las bases de la sociedad, en la unidad del pueblo y en la elevación de la economía nacional, y e) la ubicación del ejército nacional como guardián del orden/democracia/marcos legales de la nación.¹

Con un marco orientador de la propuesta de nación, el CGR impulsó una serie de reformas gubernamentales mientras se preparaba para las elecciones de 1950 que serían, para Monterrosa, la prueba de fuego del régimen ya que

[...] tenían delante de sí un reto doble. Por un lado, conseguir el apoyo de los grupos de poder económico y, por otra parte, asegurar la continuidad de su movimiento mediante el voto popular. Es decir, pasar de un Gobierno de facto —el CGR— a uno que contara con la legitimidad de la elección democrática (Monterrosa, 2015: 80).

Para lograr este cometido, los militares revolucionarios crearon el Partido Revolucionario de Unificación Democrática (PRUD), y el mayor Óscar Osorio, junto con el Dr. Reynaldo Galindo Pohl, renunciaron al CGR para poder ser candidates. Las elecciones sucedieron en un ambiente avivado por las primeras muestras de autoritarismo del nuevo régimen, y así:

¹ Para ver la proclama con los 14 principios y objetivos se sugiere el texto de Castro (1989:382-383).

El 14 de septiembre de 1950, la «edificación del proyecto revolucionario» llegó a su culminación. Las bases estaban colocadas. Aquel día en solemne acto realizado en el Estadio Nacional Flor Blanca, el recién ascendido a teniente coronel Óscar Osorio, se colgó la banda presidencial y la Carta Magna —como se estableció en el Art. 226— que entró en vigencia. Un nuevo periodo iniciaba en la historia política salvadoreña, a saber, la «era prudista» (Monterrosa, 2015:84).

La «era prudista», leída a partir de las ideas de Turcios, planteó una estrategia de desarrollo que se manifestó en: «a) un nuevo orden institucional; b) reorientación de la política fiscal; c) aumento del gasto público; d) política de fomento industrial y e) política de integración centroamericana» (Turcios, 2003:77). Estos puntos estratégicos fueron fundamentales para comprender las acciones que desarrolló el gobierno a partir de las gestiones de los ministerios. Si bien Óscar Osorio fungió como presidente de 1950 a 1956, no es menos importante señalar que un grupo de hombres, que ocuparon ministerios estratégicos en el proyecto de nación, conformó el círculo de poder que impulsó el «Estado modernizador». De acuerdo con Mariano Castro Morán: «el equipo de trabajo de Osorio es joven y nuevo. El promedio de edad de los Ministros, Subsecretarios y altos funcionarios es de treinta años» (Castro, 1989:208). Entre los funcionarios más sobresalientes se encontraban: el Dr. Jorge Sol Castellanos, ministro de Economía; el Dr. Reynaldo Galindo Pohl, presidente de la Asamblea Nacional, ministro de Educación e Instrucción Pública y ministro de Cultura; el Dr. Eduardo Barrientos, ministro de Salud; el Dr. Mario Héctor Salazar, ministro del Trabajo y Previsión Social; el Ing. Atilio García, ministro de Obras Públicas; Raúl Contreras, director de la Junta Nacional de Turismo, y el coronel José María Lemus, ministro del Interior y sucesor de Osorio en el PRUD. Estos ministros y sus respectivos ministerios fueron fichas fundamentales para construir y propulsar las ideas modernizantes. Las condiciones estaban dadas para continuar un proyecto de nación que con el tiempo se desvirtuó hacia caminos autoritarios y antidemocráticos.

Hasta aquí se han planteado algunas nociones que pueden ayudar a comprender los cimientos de la Revolución del 48 y su devenir en los primeros años de la década de los cincuenta. Tanto los planteamientos historiográficos, como las ideas políticas y el proyecto económico, muestran distintos caminos para comprender la transición en la política salvadoreña de aquellos años. Sin embargo, en el presente texto se hace énfasis en la convergencia entre estética y política durante el gobierno de Óscar Osorio (1950-1956). Por ello, es fundamental la visión de Ricardo Roque Baldovinos sobre este período:

Se puede decir que esta nueva visión de país propugnaba, para usar el vocabulario de Foucault, una cierta biopolítica. El Estado se arrogaba la tarea de crear una nueva población que estuviera a la altura de la expectativa del proyecto de modernización. Era, en todo caso, una biopolítica limitada, pues dejaba por fuera a las mayorías campesinas, que seguirán siendo la mano de obra a bajo costo, recurso indispensable para la viabilidad de un modelo que seguía dependiendo fuertemente de la agroexportación. Para efectos de esta reflexión, en lugar de biopolítica preferimos emplear el concepto de «policía», tal como lo propone Ranciere. «Policía» no se refiere tanto a control y vigilancia de los indeseables, como a una forma de ejercer el poder que supone que la sociedad puede administrar y programar desde arriba. Esta «policía» se opondría a una «política» propiamente dicha, que implica subjetivación popular y democrática. Para lograr esta «policía», adquiere un papel central una cierta estética, es decir, la constitución de una comunidad de sensibilidad que encarne y anticipe una visión de la vida colectiva. Se puede decir entonces que, desde la obra pública de la modernización autoritaria, se constituyó una comunidad de sentido, una estética del desarrollismo (Roque, 2020:43).

Partiendo del planteamiento anterior, en este texto se mezclan las obras públicas de la modernización autoritaria, la construcción de una comunidad de sentido y la estética del desarrollismo ligada a la construcción de un régimen escópico, es decir, de una forma de ver y comprender los relatos de nación producidos desde «arriba», desde la dominancia, desde el poder. Se toman como puntos de partida el Monumento a la Revolución de 1948 y el complejo memorialístico urbano que incluye el monumento Alegoría a la Constitución de 1950 y un pasaje subterráneo donde se guardó simbólicamente la Constitución de 1950. Los discursos de nación, como relatos de ficción hechos desde el poder, encuentran en el monumento una materialización proyectada en el espacio público. Esto se vertebra a partir de la vinculación entre prácticas artísticas, construcciones estéticas, ideas políticas y difusión de imaginarios colectivos.

Monumento a la Revolución de 1948

En octubre de 1953 el Ministerio de Obras Públicas promovió un concurso para la elaboración de un espacio urbano memorialístico que pretendía perpetuar la Revolución de 1948 de forma simbólica. Se construirían el Monumento a la Revolución de 1948, el Templo de la Constitución de 1950 y un monumento que significaría las aspiraciones del pueblo salvadoreño en pro de la Unión

Centroamericana. Es importante mencionar que este último dio un giro y se erigió la escultura-monumento Alegoría a la Constitución de 1950. Estos se ubicarían en la colonia San Benito, donde el gobierno prudista planificaba mover el centro de gobierno. La revista *Informaciones de El Salvador*, publicación de la Secretaría de Información de la Presidencia de la República, en un reportaje explicaba que en las bases del concurso la Dirección General de Urbanismo y Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas resaltó que:

el Monumento simbólico debería mostrar, fuerza, armonía y el espíritu vigoroso de la Revolución, a fin de estimular el orgullo cívico de los salvadoreños, y constituirlo en lugar de excelencia suma para realizar actos públicos, como celebraciones de aniversario, fiestas patrias, homenajes, conmemoraciones, etc.²

El reportaje también evidenciaba tres ejes discursivos fundamentales de ese período de gobierno: 1) La idea de Revolución como sinónimo o traslape de nación; la nación/revolución es un significante vacío que es llenado con diversos significados con el fin último de crear la ilusión de homogeneidad y de comunidad imaginada, soñada, que cobija a todos los ciudadanos salvadoreños; los significados cambian, mas no la intención sobre el receptor/ciudadanía; 2) la Constitución como argumento simbólico recurrente; si bien estamos hablando de un gobierno militar, la Constitución fue una carta democrática que el prudismo jugó, y las reformas constitucionales fueron una acción concreta que abonaba al distanciamiento con el pasado reciente y a la sensación de apertura social; 3) la idea de unionismo centroamericano como estrategia de gobernanza estaba encaminada al comercio internacional, fue la punta de lanza del gobierno para ampliar las redes económicas en la región centroamericana, y además fue relevante para la creación de una genealogía histórica y la puesta en relevancia de otros próceres y héroes.

La convocatoria contenida en el reportaje destaca tres elementos importantes en la adjetivación del proyecto: fuerza, armonía y vigor. Estas ideas forman parte de un imaginario militar y liberal que remite a las ideas decimonónicas de fundación y refundación de la nación. También la convocatoria exhorta a convertir el espacio en un centro de acciones civiles en torno a la patria, es decir, en torno al *performance* de la nación. La imagen simbólica del lenguaje empieza a transformarse en materialidad sobre el espacio urbano.

Las tareas de diseño y construcción del memorial se demoraron dos años y estuvieron a cargo de los arquitectos Óscar Reyes, Kurt Schulze, Ernesto Martino

² *Informaciones de El Salvador*, 14 de febrero de 1955, p. 24.

Siguí, Francisco Balzaretto y Macías y Enrique R. Salaverría Ch. Este grupo de arquitectos obtuvo los lugares primero y segundo del concurso. Además, tres artistas de El Salvador, México y Costa Rica se sumaron al proyecto.

El Monumento a la Revolución de 1948 fue realizado por los artistas Violeta Bonilla (El Salvador) y Claudio Cevallos (México), y fue inaugurado el 14 de diciembre de 1955, día en que se conmemoraba el VII aniversario del triunfo revolucionario, último aniversario presidido por Osorio ya que al año siguiente entregó el poder. El monumento en sí está constituido por un mural de piedras de técnica mixta escultórica-pictórica-mural (Bahamond, 2012:163) que representa una figura de cuerpo masculino, desnuda, con la cara hacia arriba, de tal forma que no se ve el rostro y los brazos extendidos hacia el cielo en señal de libertad, victoria o súplica; las interpretaciones son abiertas.

Esta obra mide 18 metros de alto aproximadamente; sus dimensiones son bastante grandes, por lo que es visible desde varios metros a la redonda. Además, la estructura base de la obra no es plana, sino que tiene forma semicilíndrica, semejante a una teja, común en las arquitecturas coloniales centroamericanas. Esta percepción es interesante porque, a medida que las personas se acercan, la figura humana va cobrando una dimensión más grande, como si el cuerpo hecho de piedrecillas se extendiera hacia el cielo.

Un elemento interesante de esta obra es el cobertizo que está prácticamente a sus pies. A unos metros de distancia se encuentra una especie de pasillo constituido únicamente por un techo y algunos pilares que se extiende por 45 metros a lo ancho del monumento. En medio del cobertizo y la figura semicilíndrica se halla una crátera de piedra que tenía la llama votiva de la revolución con una inscripción en la se leía: «Salvadoreño, mantén siempre encendida esta llama». Ni la llama ni la inscripción sobreviven hoy.

El presidente Óscar Osorio dirigió el *performance* la noche de la inauguración. Él, junto con una selecta representación de sus ministros y el cuerpo castrense, ofició la ceremonia. Después de cortar las cintas al pie del Monumento a la Revolución, dirigió unas palabras a la audiencia que reflejan otras ideas materializadas sobre aquel espacio. En su alocución, el presidente empezó personificando la gesta revolucionaria y aludiendo a la paternidad de la misma, y expresó que no había un solo hombre que se pudiera atribuir la procreación de dicha gesta, sino que «nuestra Revolución es la concreción de todos los anhelos y todas las aspiraciones del pueblo, que a la generación a la que pertenecemos tocó

en suerte interpretar, orientar y ejecutar».³ Después, citó una disertación sobre la Revolución Americana ante la Colonia española del libertador Simón Bolívar, para posteriormente aludir a la Independencia de Centroamérica y a los próceres independentistas de El Salvador. Luego expuso un concepto de revolución que encierra en sí mismo una contradicción:

La revolución, como su propio nombre lo indica, es re-evolución, o, dicho en otras palabras, es una evolución repetida y reiterada, mejor dicho, una evolución precipitada, urgida por el imperioso deseo de avanzar. La evolución es lenta; la revolución es violenta.⁴

Foto 1. Monumento a la Revolución de 1948



Fuente: *Informaciones de El Salvador*. 14 de abril de 1956. Archivo General de la Nación. San Salvador, El Salvador.

³ *Informaciones de El Salvador*, 14 de febrero de 1955, p. 3.

⁴ *Informaciones de El Salvador*, 14 de febrero de 1955, p. 3.

Unas líneas después, mencionaba: «La Revolución Salvadoreña no ha necesitado destruir, para edificar. Ha tenido que luchar, y sigue luchando en la actualidad [...] Gran parte de lo que la Revolución ha construido, se ha hecho contra la voluntad de muchas gentes de pensamiento retrógrado”.⁵

Esta idea de una revolución violenta, pero al mismo tiempo una revolución que no destruye y se muestra pacífica, civilizada, constituye una aporía que se materializa en el cuerpo representado en el monumento. Seduce pensar esta idea desde el travestismo, según explica Severo Sarduy (1982), ya que se habla de una revolución en femenino, pero el cuerpo materializado es portentosamente masculino. Para este autor, el travestismo no es solo una práctica social, sino una metáfora que puede utilizarse para pensar la identidad y la subjetividad de manera más amplia. Es una estrategia performativa que trata de romper con las barreras de género, pero al mismo tiempo está marcada por la autodeterminación del sujeto, por lo que él denomina la «autoplástica travesti». En este sentido particular, el monumento deviene en esa autoplástica de la nación que traspola sentidos de género, figuracionales, que permiten comprender contradicciones y discursos subyacentes. En la Revolución y en su materialización monumental encontramos asignaciones sociales, acciones performativas designadas socialmente por los roles de género. Unas veces vemos la nación convertida en madre amorosa que acompaña a sus hijos, y otras veces la vemos como fuerza, esfuerzo, trabajo, violencia. El monumento encarna en sí mismo un imaginario binario que se resquebraja con la figura, y la paradoja resulta de las mismas contradicciones del discurso de nación propuesto por el prudismo.

Otra posibilidad que puede explicar esta aporía discursiva se relaciona con que Violeta Bonilla se formó en la escuela del muralismo mexicano, y en este sentido es evidente que en la estética del cuerpo representado hay una influencia de Siqueiros. Esto podría desplazarnos a pensar en las figuraciones de los murales de la Revolución mexicana, donde los cuerpos masculinos ocupan los lugares centrales. Otro punto que podría dilucidar esta perspectiva trans es que el prudismo trató de modernizar el aparataje nacional en todos los sentidos, y esto incluía las visiones estéticas, por tanto, existía una decisión de apartarse de la clásica representación de la nación a partir de una figura femenina grecorromana.

El monumento no solo constituye la celebración del poder, del poder de la nación de representarse, sino que también es tachadura, borradura, que se superpone sobre otro discurso que pretende eliminar. Esta idea de tachadura, de

⁵ *Informaciones de El Salvador*, 14 de febrero de 1955, p. 3.

deslindarse del pasado reciente, es una constante en la narrativa del gobierno prudista. De hecho, el primer síntoma de esto se hizo visible cuando se desplazó la idea de golpe de Estado o de «cuartelazo» por la idea de Revolución. Recuérdese que en los mandatos militares anteriores hubo golpes de Estado que instauraron regímenes autoritarios de los que el prudismo se deslindó, y los que incluso combatió. También la idea de «cuartelazo» nos ubica en estrategias fallidas del pasado castrense. Entonces, la idea de Revolución abre la posibilidad de construir una nueva sintaxis de nación.

En el mismo espacio urbano, a unos metros a la derecha, se encuentra una escultura de Francisco Zúñiga (Costa Rica) conocida por varios nombres: Monumento a la Libertad, Monumento a la Constitución o Alegoría a la Constitución de 1950. En este texto la llamamos con el último de estos nombres. La obra de Zúñiga muestra una serie de cuerpos, que simbolizan al pueblo salvadoreño, protegidos por la nación: al frente, un hombre vestido solo con pantalón muestra su torso y se nota valiente, altivo, en actitud retadora, tiene los pies descalzos y simboliza al campesinado; a su derecha, una mujer de rostro redondeado y manos fuertes que sostienen un bebe; a la izquierda, un soldado como de perfil, en actitud defensiva, abraza su arma que apunta hacia el suelo en posición pacifista; atrás, una mujer sostiene en sus manos la Constitución, y a la par una niña; encima de todos ellos se encuentra una mujer semidesnuda envuelta en lo que parece la bandera del país, que figura la nación que cobija al pueblo y lo dirige hacia lo que parece un nuevo rumbo.

La Constitución fue el arma que el gobierno blandió en su discurso democrático y de libertades. Desde la promulgación de los 14 principios de la Revolución, la latencia de la carta magna estaba presente. En 1950, en el discurso de toma de posesión, Óscar Osorio dijo:

La Constitución de 1950 nos marca una nueva base de partida, un programa de engrandecimiento patrio y de bienestar general, con ilimitadas proyecciones hacia un provenir más justo para todos. Nuestro nuevo Estatuto no podía limitarse a recopilar los avanzados principios de un régimen republicano, representativo y alternativo, agregándole los derechos y garantías ya consagrados, pues eso no hubiera significado otra cosa que un documento jurídico científicamente elaborado, pero desprovisto en absoluto del elemento básico para la creación de una República. Y ese elemento básico está representado por los principios sociales y económicos, tan discutidos, pero también tan necesarios para la vida futura de nuestro pueblo.⁶

⁶ *Informaciones de El Salvador*, 14 de febrero de 1955, p. 8.

Fotos 2 y 3. Dos perspectivas de la maqueta de la escultura Alegoría a la Constitución de 1950



Fuente: Tomado de *Informaciones de El Salvador*, 14 de febrero de 1955. Archivo General de la Nación. San Salvador, El Salvador.

Al finalizar su alocución, el presidente evidenció lo que en este texto hemos llamado el repertorio y la performatividad, puesto que explicó el sentido que tenía esa simbolización espacializada. Además, anunció ante la audiencia la prolongación y el futuro de la Revolución, lo que después se vería reflejado en la

sucesión del gobierno por el candidato prudista José María Lemus. Una aporía democrática se inscribía sobre el monumento. El coronel Osorio dijo:

No es este un monumento que habla al egoísmo ni que satisfaga la vanidad. Es, eso sí, la materialización de un ideal de progreso, de libertad y justicia, que nuestro pueblo ha alimentado desde los lejanos tiempos en que luchó por ser libre, próspero e independiente. Habla al futuro con la Constitución Política de 1950, en la cual la generación que represento, ha colocado como principios incommovibles, todos los sueños, todas las ilusiones, todos los afanes del pueblo, expresados a lo largo de su historia, en hechos de grandeza inmarcesible, que reclamaban ya la perpetuación de la piedra.⁷

Salta a la vista la necesidad de perpetuación en el poder, no de la figura del líder, sino del partido como salvaguarda de esa Constitución. Además, ubica dicho documento como un lugar de homogeneidad donde todos los ciudadanos caben. También, al cierre de la cita pone como colofón la necesidad de construir en piedra un objeto material de larga duración que dé cuenta, en el futuro, de los hechos de grandeza que hicieron las personas de su generación. Este fue el último año en el que Osorio dirigió el aniversario de la Revolución de 1948. Después, José María Lemus asumió el poder rompiendo la propuesta democrática del mismo partido, y en 1960 le dieron golpe de Estado.

El pasado enclavado en la ciudad (a modo de conclusiones)

El espacio público es un lugar de luchas por la memoria, y en él los grupos en el poder han escrito, borrado, tachado y reescrito los relatos múltiples que construyen las memorias de la nación. El *performance* desplegado en la inauguración de los monumentos estudiados da cuenta de ello. El prudismo construyó su discurso de gobierno instrumentalizando las ideas de nación y revolución como significantes vacíos. A partir de ello se escribieron sobre el espacio público una serie de grafías que incluyen materiales de propaganda, edificios públicos y materialidades artísticas. Sin duda, el Monumento a la Revolución del 48 forma parte de esas grafías, de esos restos de memoria de un pasado político que develan los mecanismos representacionales de los cuerpos, el futuro, y las tensiones entre estética y política.

⁷ *Informaciones de El Salvador*, 14 de febrero de 1955, p. 4.

Hoy las esculturas guardan silencio, son testigos de la transformación urbana, de una nueva modernización llena de edificios forrados de cristal y luces led. También son testigos de las múltiples violencias, de las borraduras y sobreescrituras que han sucedido en el espacio urbano, sobre las calles como libro de apuntes de diversos proyectos nacionales. La revisión de los *performances* políticos del siglo pasado da cuenta de la importancia de la monumentalización del poder, así como de las vinculaciones entre espacio público, estética y política. Los monumentos han sido vaciados de significado, sin embargo, el hombre desnudo con los brazos extendidos al cielo sigue estando ahí como recordándonos un pasado siempre presente.

Bibliografía citada

- Achugar, Hugo. (2003). El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis). En Elizabeth Jelin y Victoria Langland (comps.), *Monumentos, memorias y marcas territoriales* (pp. 191-216). Madrid: Siglo XXI.
- Austin, John L. (1991[1962]). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós.
- Bahamond Panamá, Astrid. (2014). *Procesos del arte en El Salvador*. El Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Bhabha, Homi. (2010). DisemiNación. Tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna. En Homi Bhabha (Dir.), *Nación y narración entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (pp. 385-424). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castro Morán, Mariano. (1989). *Función política del ejército salvadoreño en el presente siglo*. El Salvador: UCA Editores.
- Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Jay, Martin. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Monterrosa, Gerardo. (2015). El significado político de la Revolución de 1948. Antecedentes, directrices y críticas opositoras. *Identidades. Revista de Ciencias Sociales*, (8), pp. 63-95.
- Prieto Stambauch, Antonio. (2009). Performance. En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora / Siglo XXI.
- Roque Baldovinos, Ricardo. (2020). *La rebelión de los sentidos. Arte y revolución durante la modernización autoritaria en El Salvador*. El Salvador: UCA Editores.
- Sarduy, Severo. (1982). La simulación. En Gustavo Guerrero y Francois Wahl (coords.), *Severo Sarduy. Obra completa* (pp. 1263-1344). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Schechner, Richard. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, Diana. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Turcios, Roberto. (2003). *Autoritarismo y modernización*. El Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos / Concultura.

Cómo citar este artículo:

Rocha Cortez, David J. (2024). Performar la nación: Monumento a la Revolución de 1948 en el gobierno de Óscar Osorio (1950-1956). *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, 19, pp. 1-19, doi: <https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2024.v19.716>