



ÍSTMICA

REVISTA DE ESTUDIOS
CENTROAMERICANOS Y CARIBEÑOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL (COSTA RICA)

Número 25
I semestre • Año 2020

“Oleajes del Circuncaribe”

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA





ÍSTMICA

Revista semestral dedicada al estudio de la cultura, la literatura, el arte y el humanismo en Centroamérica y el Caribe

EISSN 2215-471X

ISSN 1023-0890

Rector

Alberto Salom Echeverría

Directora

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

Grupo Editor

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica
José Marco Segura Hidalgo, Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica
Amanda Rodríguez Vargas, Universidad Nacional, Costa Rica

Consejo Editorial

Albino Chacón Gutiérrez, Academia Costarricense de la Lengua, Costa Rica
Antonieta Sibaja Hidalgo, Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica
Werner Mackenbach, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
José Mario Méndez Méndez, Universidad Nacional, Costa Rica
Dorelia Barahona Riera, Universidad Nacional, Costa Rica
José Matarrita Sánchez, Universidad Técnica Nacional, Costa Rica
Graciela Salto, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
Verónica Ríos Quesada, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Patricia Fumero Vargas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica
Andrés Mora Ramírez, Universidad Nacional, Costa Rica
Mario Oliva Medina, Universidad Nacional, Costa Rica

Consejo Asesor Internacional

Horst Nitschack, Universidad de Chile, Chile.
Lucía Stecher, Universidad de Chile, Chile.
Héctor Miguel Leyva Carías, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras
Lucrecia Méndez de Penedo, Universidad Rafael Landívar, Guatemala
Ángel G. Quintero-Rivera, Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico
Liliana Irene Weinberg Marchevsky, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México, México
Carlos Huamán López, Universidad Autónoma de México, México.
Catherine Poupeney-Hart, Universidad de Montreal, Canadá.
Damaris Serrano Guerra, Wright State University, Estados Unidos
Alexandra Ortiz Wallner, Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania
Ana Lucia Trevisan, Universidad Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Dirección de contacto, canje y suscripciones

Revista ÍSTMICA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Heredia, Costa Rica
Teléfono: 2562-4242
Apdo postal 86-3000
Correo electrónico: istmica@una.cr
Página web: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica>



euna

Consejo Editorial EUNA

Marybel Soto Ramírez, Presidenta
Gabriel Baltodano Román
Erik Álvarez Ramírez
Shirley Benavides Vindas
Francisco Javier Vargas Gómez
Daniel Rueda Araya

Dirección editorial

Alexandra Meléndez • amelende@una.cr

Portada

Programa de Publicaciones

ÍSTMICA es una publicación semestral dedicada a los Estudios Transculturales, la literatura y el arte en Centroamérica y el Caribe. Es un espacio de reflexión, diálogo y debate. Los artículos son responsabilidad de las personas autoras y pueden ser reproducidos, traducidos o citados (excepto aquellos que indiquen expresamente derechos reservados de autor).

La corrección de pruebas y estilo es competencia exclusiva del Equipo editorial de la revista.

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE DE ENLACES ELECTRÓNICOS

Contenido

Editorial	5
Laura Fuentes Belgrave Directora de la Revista Ístmica	
“Oleajes del Circuncaribe”	
Fidel Castro en Sierra Maestra. Recorrido de una fotografía (1958) <i>Enrique Camacho Navarro</i>	9
Deconstrucción histórica en <i>Regreso a Ítaca</i> (2016), de Leonardo Padura y Laurent Cantet <i>Mengzhen Jia</i>	29
Las representaciones del Caribe en <i>El gran zoo</i> de Nicolás Guillén <i>Carlos Vidal Ortega</i>	45
Convergencia de circunstancias en el asentamiento de la expresión del poema extenso en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana <i>Marie-Christine Seguin</i>	57
Terrenos revolucionarios: precariedad y contingencia social y ecológica en el documental nicaragüense <i>Palabras mágicas (para romper un encantamiento)</i> (2012) de Mercedes Moncada <i>Jared List</i>	73
Literatura	
Sostiene Payeras <i>Laura Fuentes Belgrave</i>	93
Artes visuales	
Rolando Castellón: el entusiasmo como razón de la creación <i>María Antonieta Benavides Valverde</i>	99
Colaboradores	117





Editorial

Las aguas del Mar Caribe bañan la piel de nuestros territorios, la épica de las islas se vuelve poema en las costas, los monstruos submarinos juegan donde rompen las olas; esta es la tierra humedecida que denominamos región circuncaribeña. En esta edición N. 25 de la Revista Ístmica, con la cual cumplimos un cuarto de siglo, abordando desde los Estudios Transculturales la producción de las identidades centroamericanas y caribeñas, dedicamos como homenaje a la emersión analítica de nuestras tierras, el dossier titulado: *Oleajes del Circuncaribe*, destinado al estudio de algunos elementos del Caribe hispanohablante.

Esta nave atraca en un primer artículo, de Enrique Camacho Navarro, investigador mexicano perteneciente al Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) y a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde el autor muestra a través de la representación iconográfica de Fidel Castro en Sierra Maestra, la lectura de otras posibles historias de reconstrucción de la Revolución cubana a través de la producción de imágenes de la época. La contraparte del análisis lo ofrece la investigadora Mengzhen Jia, de la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai; ella examina la obra literaria *Regreso a Ítaca* (2016), de Leonardo Padura y Laurent Cantet, cuyos personajes atestiguan desilusión y esperanza, sentimientos desatados por el retorno de un amigo a Cuba, lo cual la autora emplea como un recurso para aproximarse a la deconstrucción histórica de estos pasajeros que viajan de la revolución de su pasado a la incertidumbre del porvenir.

Nuestra embarcación nos lleva al trabajo del costarricense Carlos Vidal Ortega, doctorante en la Universidad

Nacional (Costa Rica), quien inscribe el poemario *El gran zoo* (1967) de Nicolás Guillén dentro de la neovanguardia hispanoamericana, para posteriormente comparar algunos de sus textos. Navegamos en el verso hasta mar abierto, para llegar al artículo de Marie-Christine Seguin, investigadora francesa interesada en el estudio del poema extenso en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, islas donde la autora explora las características de la transformación de la décima europea a la poética hispano antillana, como manifiesto de confluencia cultural.

La fuerza de las olas nos lleva al continente en Nicaragua, donde termina el dossier con el investigador estadounidense, Jared List, quien examina el documental nicaragüense *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) de Mercedes Moncada, obra cinematográfica en la cual el académico destaca la perspectiva de la realizadora, donde el pueblo nicaragüense y la naturaleza aparecen como víctimas de un sistema político, que basado en relaciones de poder impuestas por el somocismo del siglo XX y repetidas por el neosandismo de Ortega en el siglo XXI, los precariza y sostiene su dependencia social y ecológica.

En la sección de Literatura cambiamos el oleaje caribeño por el acelerado tráfico de Ciudad Guatemala, en un cuento donde ese tráfico de almas y sustancias lícitas e ilícitas narrado por el escritor guatemalteco Javier Payeras, cobra su muerte cotidiana en la banal intoxicación de las clases medias.

La edición N. 25 finaliza con la sección de Artes Visuales, consagrada al artista plástico y curador, Rolando Castellón, nicaragüense universal, cuyas creaciones eclécticas y vanguardistas son hoy reconocidas en toda América Latina. Este recorrido por su obra, de la mano de la periodista María Antonieta Benavides, se une a la conmemoración de los 20 años de la Fundación TEOR/ÉTICA, plataforma para la investigación y difusión de las prácticas artísticas contemporáneas en Centroamérica y el Caribe, fundada por la artista y curadora costarricense Virginia Pérez-Ratton (1950-2010) con la complicidad, entre otros, del artista Rolando Castellón.

En nuestro caso, el barco de la Revista Ístmica zarpa en 1994 dirigido por su fundadora, Magda Zavala, escritora e investigadora especialista en literatura centroamericana, filóloga y educadora. Nuestro navío, 25 años después continúa surcando los mares y atracando en distintos puertos, donde continuaremos con el intercambio de experiencias, saberes y análisis sobre Centroamérica y el Caribe, hasta donde nos lleven el viento y las olas.

Laura Fuentes Belgrave
Directora
Revista Ístmica





Dossier
"Oleajes del Circuncaribe"



**Enrique Camacho
Navarro**

*Universidad Nacional
Autónoma de México
(UNAM)*

Ciudad de México, México

Fidel Castro en Sierra Maestra. Recorrido de una fotografía (1958)

Fidel Castro in Sierra Maestra. Tour of a photograph (1958)

RESUMEN

La revolución cubana es un proceso en el cual la producción de imágenes es parte fundamental para explicar su desarrollo histórico. A través de una fotografía de Fidel Castro, capturada por el fotoreportero español Enrique Meneses, se muestra la posibilidad de hacer una historia -en apego a la propuesta de John Mraz- con y de fotografías. Dicha representación iconográfica, toma de Fidel Castro en Sierra Maestra en los primeros meses de 1958, y que se integró en la edición de un libro del mismo fotógrafo, ofrece una buena oportunidad para reflexionar sobre los aportes que tiene la iconología en el Circuncaribe, y toda América Latina.

Palabras clave: Fidel Castro, Fotografía, Revolución Cubana, Iconología

ABSTRACT

The Cuban revolution is a process in which the production of images is a fundamental part to explain its historical development. Through a photograph of Fidel Castro, captured by the Spanish photojournalist Enrique Meneses, the possibility of making a story is shown -in accordance with the proposal of John Mraz- with and over photographs. This iconographic representation, taken by Fidel Castro in the Sierra Maestra in the first months of 1958, and which was integrated into the edition of a book by the same photographer, offers a good opportunity to reflect on the contributions that iconology has in the Circumcaribe, and throughout Latin America.

Palabras clave: Fidel Castro, Photography, Cuban Revolution, Iconology

“Pero con la lectura pasa lo mismo, ya sabes...
sólo obtienes algo de los libros
si eres capaz de poner algo tuyo en lo que estás leyendo”
Sándor Márai (2005, p. 77)

Preliminares

Recién, durante una inspección bibliográfica sobre el desarrollo de los primeros años de la revolución cubana me encontré con el libro intitolado, de manera simple: *Fidel Castro*. Editado en 1968, se trata de una de las impresiones con que cuenta la obra del fotoperiodista español Enrique Meneses. Consta de una división en tres capítulos, mismos que abordan, respectivamente, los temas de la “Victoria” insurreccional (1956-1958), del cambio de la lucha nacionalista hacia el socialismo (1959-1960), así como del denominado “periodo gris” de Cuba (1961). Dentro de esta última sección, el autor concluye dando énfasis al episodio de la Brigada 2506, es decir, la invasión que cubanos en el exilio -con apoyo estadounidense- emprendieron en abril de 1961 con el propósito de quitar a Castro del poder político, convirtiéndose esa intentona armada en un detonante que inclinaría al gobierno cubano a adoptar la tendencia socialista de la revolución, además de haber desencadenado una intensa polémica historiográfica (Macías, 1984; Traviesas, 2012; Wyden, 1979)¹.

El contenido del libro se circunscribe de manera fundamental al periodo que cubren los años mencionados. No obstante, Meneses refiere datos de toda la primera mitad de siglo XX, así como también otros aspectos cercanos al año en que la obra se editó. Esto explica que una de sus partes sea la referida al Che Guevara, en particular alrededor de la iniciativa guerrillera que impulsó en Bolivia, y que en octubre de 1967 concluiría con su muerte.

Publicado en inglés, el volumen integra en su corpus 18 “*Illustrations*”, de las cuales literalmente se dice: “*All the photographs were taken by the autor*” (Meneses, 1968, p. 11)². De ese total, únicamente en siete de esas fotografías aparece Fidel Castro, figura central del libro. Subrayo la presencia del líder revolucionario debido a que, aunque este escrito es parte de una investigación sobre la presencia de las imágenes dentro del proceso revolucionario cubano, me limitaré a la representación iconográfica del entonces joven rebelde. En sí, el texto centra su atención en una de dichas fotografías ilustrativas del libro. Se trata de aquella que

1 La obra de Macías pertenece al género dramático, en el cual fue premiada por Casa de las Américas en 1971.

2 Dentro de la referencia numérica a las “ilustraciones”, no se considera la presencia de tres mapas, sin títulos ni descripción alguna, pero que abarcan la zona del Circuncaribe (p. 23), la Provincia de Oriente (p. 45) y Playa Girón (p. 126).



Meneses, autor y fotógrafo, identificaría con el pie de foto: “*I. This photograph taken in the Sierra Maestra became a symbol of the anti-Batista revolution*”³.

La selección del vestigio visual a estudiar responde a un criterio que toma en cuenta la intención que el propio creador definió al insertar el título a esa toma fotográfica. Sostengo que mediante el iconotexto de la fotografía se quiso destacar un carácter único del trabajo de Meneses como artista visual, además de resaltar que la imagen contribuyó a moldear la fuerza carismática de Fidel. Hago esta afirmación, apoyado en el hecho que se le otorgó el primer lugar de las ilustraciones iconográficas, así como por la presencia central que al interior de las páginas se otorga a Castro.

Ubicado en el 2019, a una considerable distancia temporal con respecto al contexto en que fue capturada dicha imagen, y adelantando el dato de que la toma se hizo una década antes de que fuese publicado el libro donde se le insertó, el presente trabajo tiene como meta demostrar que la fotografía sometida a análisis tiene una interesante historia, una trayectoria propia. Si bien en un primer momento la representación visual formó parte de un conjunto que fue realizado con un inicial sentido informativo, ya que la publicó un semanario francés en abril de 1958, a través de ella se mostrará tanto que influyó en la conformación simbólica del imaginario del guerrillero como que impactó en la mentalidad de luchadores sociales a todo lo largo de América Latina. Posteriormente, su trayectoria tomaría un giro particular. Se corroborará que, unos años después, pasó a ocupar un espacio dentro de una propuesta editorial en la cual la intencionalidad se manifestó de una manera totalmente distinta a la que tuvo en su origen.

En la edición estadounidense de la obra de Meneses, se acentuó el interés por someter a la imagen de Fidel dentro de un marco de representación gris y triste, construyendo el contexto de una Cuba en peligro por la presencia comunista, pese a que todavía en esos años la revolución cubana era paradigmática en el ambiente político latinoamericano. Posteriormente la fotografía ha continuado una trayectoria en esa misma ruta, la de ser usada para apoyar una determinada postura hacia Fidel, para mostrar una actitud hacia la revolución castrista. De allí que en estas páginas se considera necesario atender -al menos en parte- el recorrido de dicha fotografía.

Leyendo imágenes fotográficas en América Latina

Aun cuando se trata de una tendencia académica relativamente nueva, existe una preocupación por atender el estudio de las imágenes como fuente de aporte histórico (Canepa y Kummels, 2016; y Mraz, 2015). Un ejemplo de ello es la propuesta metodológica de John Mraz, quien considera necesaria la idea de hacer de manera

3 El lugar donde se ubica la fotografía no cuenta con paginación, pero se le encuentra en la parte frontal de la página 32.



paralela una “historia *con* fotografías” y “una historia de fotografías” (2015, p. 14). Tal concepción no es otra cosa que utilizar las herramientas iconográficas que permitan construir una historia a partir de vestigios visuales del pasado; pero también debe considerarse el objetivo simultáneo de entender los significados escondidos, a los cuales el lector de discursos visuales se puede acercar una vez que se amplía el estudio de la imagen, que se sabe “quién la tomó y con una noción de con qué intención lo hizo”, permitiendo con ese tipo de análisis que se conozcan “los modos en que refleja la mentalidad de la época en que se tomó, sus influencias estéticas, su aparición y reaparición en los medios, dándole distintos significados” (Mraz, 2015, p. 15).

La pretensión de esta tendencia, a la que nos apegamos en este artículo, es la de atender la importancia de las imágenes fotográficas en una doble dimensión. Aquella en la que ofrece información sobre una captura visual del pasado, pero a la que se suma la información en la que se puede entresacar la trayectoria y postura contextual de su creador. Es el “doble testimonio” fotográfico del cual hace mención Kossoy (2001, pp. 42-43).

El historiador italiano Ruggiero Romano apuntaría de manera sencilla, y ya hace más de dos décadas, sobre la necesidad de contar con dos factores que debería cubrir una fotografía para que se le considere como un vestigio documental, a saber: “conocer el año y el lugar, porque una fotografía sin tal información empieza a ser un documento muy discutible y puede prestarse a una serie de confusiones” (1995, p. 55). Sin embargo, en la actualidad se requiere poner una atención que vaya más allá de ubicar una temporalidad y un espacio.

En imágenes de todo tipo es posible encontrar rastros que indiquen datos sobre hechos pasados que difícilmente pueden hallarse en otro tipo de fuentes. Pero en este texto se privilegiará la imagen fotográfica, razón por la cual será importante atender a una literatura que nos hable de la construcción de fotografías, de las formas de “leerlas” (Manguel, 2003). Pero también se convertirá en una meta primordial ir más allá de la posibilidad de construir una historia social con imágenes, investigando los hechos detrás de la foto. Saber de sus por qué, de las razones para que su autor fuese, precisamente, quien apretase el obturador, de cómo se posicionó él ante lo representado. Es importante continuar la investigación del *after*, para deducir cuál fue el camino que “después” siguió el vestigio visual, y razonar cuál fue el impacto que tuvo su discurso mediante la construcción iconográfica. Parafraseando a Ritchin (2009), la pretensión es conocer cuáles son los efectos que las imágenes han tenido, y tienen, sobre nosotros; cómo ha cambiado y cambia “nuestra concepción del mundo”, y cuál ha sido y es “nuestro sentido de lo posible” (Ritchin, 2009, p. 9, 11). Él mismo nos dice:

La fotografía, al congelar y diseccionar lo visible en trozos discretos, ha tenido un rol importante en la creación de una representación de lo real, pero, tal como



la han afirmado numerosos críticos, también ha provocado una insidiosa distorsión de nuestra visión de lo real. (Ritchin, 2009, p. 12)

La existencia de innumerables fotografías, las cuales hoy son accesibles gracias al desarrollo y la difusión logrados por los sistemas ofrecidos por internet, no garantiza la existencia de una veracidad, como tampoco garantiza su aprovechamiento como fuentes documentales. Para lograr los beneficios que ellas nos ofrecen, pensando en el uso del conocimiento a su alrededor, se debe lograr una preparación para su lectura, a fin de que los análisis y discusiones sean verdaderos aportes. Como indica Ritchin (2009):

La credibilidad que se le[s] atribuye, sin importar hasta qué grado, ha sido útil, especialmente se busca ofrecer evidencias de una cosa u otra. Pero también desde el principio se ha abusado de esta credibilidad para manipular al público con fines políticos y comerciales. (p. 23)

Por eso es importante tener una base metodológica que permita guiar nuestras pesquisas, tal y como se hace al apegarse a la propuesta que se conoce como lectura iconológica, es decir, la posibilidad de lograr el estudio de una imagen con la finalidad de ofrecer una explicación fundada de un determinado discurso visual. El método inicia con una lectura “pre-iconográfica”, que consiste en la descripción general, superficial, aunque detallada, de los elementos que aparecen en la representación. Luego, se pasa a una revisión iconográfica, que explica lo que aparece en la imagen, pero ya contando con información contextual que permita abundar sobre los significados de lo que se ve. En este paso, lo que determina el peso de lo representado visualmente es el conocimiento del tema o los temas que allí se ofrecen. La fortaleza del conocimiento con que se cuenta en esta etapa posibilitará la interpretación iconológica. El paso de la lectura iconológica es la presentación de aquello que es propio de la imagen, pero que no aparece visible a primera vista. En palabras de Burke (2001):

El primero de esos niveles sería la descripción preiconográfica, relacionada con el “significado natural” y consistente en identificar los objetos (tales como árboles, edificios, animales y personajes) y situaciones (banquetes, batallas, procesiones, etc.). El segundo nivel sería el análisis iconográfico en sentido estricto, relacionado con el “significado convencional” (reconocer que una cena es la Última Cena o una batalla la batalla de Waterloo). El tercer y último nivel correspondería a la interpretación iconológica, que se distingue de la iconográfica en que a la iconología le interesa el “significado intrínseco”, en otras palabras, “los principios subyacentes que rebelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica”. En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los estudiosos de la cultura un testimonio útil y de hecho indispensable. (p. 45)

Adoptar a Burke (2001) como pauta a seguir, es apegarse al propio Panofsky (2004), quien, como antecedente directo de la propuesta iconológica, define a esta



como la manifestación de una idea interpretativa que debe ir mucho más allá de la descripción simple de una imagen, es decir, sin apegarse solo a los elementos visuales contenidos explícitamente en la propia imagen. Es la lectura iconológica una fase en la cual el planteamiento de ideas rebasará las fronteras de lo visible para contribuir a una formulación histórica más rica.

También vale destacar la consideración hacia una propuesta de lectura iconológica que proviene en particular del análisis pictórico. Se trata de la que realiza [Chordá \(2004\)](#), quien se refiere a la lectura que Burke (2001) denomina “pre-iconográfica”, pero que Chordá entiende simplemente como fase de la descripción, es decir,

(...) la acción de referir el contenido visual de la imagen mediante la palabra: se trata de ponerlo en manifiesto, lo mejor que se pueda. La descripción tiene un carácter específicamente inventarial, poniendo de manifiesto, mediante palabras, los elementos que forman el conjunto. La descripción excluye lo ajeno a lo propiamente visual; hay que evitar elementos conclusivos o expresivos (me gusta, es feo) o culturales de cualquier tipo (es un rey porque lleva una corona). (p. 20)

[Chordá \(2004\)](#) muestra un particular interés por la lectura visual en su fase iconográfica, ya que para él es determinante el conocimiento del contexto que rodea a la representación. En tanto que las imágenes dicen alguna cosa, es decir que son expresivas, pueden provocar una reacción de quienes las ven. Pero esa expresividad proviene del trabajo del creador, sea aquella lograda de manera consciente o sin ser su deseo expreso. Como afirma el autor:

Las imágenes son visuales y su expresividad se articula mediante la forma visual, pero hay un conjunto de circunstancias, biográficas, culturales, sociales, etc., en las que la obra se gesta, que forman el contexto y que es necesario conocer para comprender más plenamente. ([Chordá, 2004, p. 29](#))

Para complementar la enunciación del marco teórico que aquí se sigue, vale conectar de nueva cuenta con Peter Burke, quien abunda en lo que [Chordá \(2004\)](#) destaca como “trabajo del creador” ([2004, p. 11](#)). Burke (2001) insiste en que conocer al autor es una herramienta valiosa para apreciar la intencionalidad o la idea de por qué se estaban representando, de tal o cual manera, determinados aspectos dentro de lo retratado. Es importante conocer al creador de las representaciones, así como “estudiar el objetivo que con ella(s) persiguiera el autor” (Burke, 2001, p. 22).

El fotorreportero Enrique Meneses

Cuando tomó la fotografía de Fidel, el periodista español Enrique Meneses (1929-2013) trabajaba para *Paris-Match*, revista que en Francia mantenía un formato y unas características que se apegaban a lo seguido por la estadounidense *Life*. Luego de haber realizado un trabajo en Medio Oriente, y ante el interés que tenía



Figura 1. Portada de la revista Paris-Match



Fuente: Portada de la revista Paris-Match, N° 471, del 19 de abril de 1958.

(Trujillo, 2010). La propia casa familiar de “Deborah” funciona eventualmente como centro de organización clandestina del M-26-7 (Espín, De los Santos y Ferrer, 2012). Fue de esa manera como Meneses tuvo la oportunidad de finalmente presentarse ante Fidel, en la Sierra Maestra, los últimos días de 1957.

Luego de una estancia de más de tres meses con la guerrilla castrista, y donde obtuvo una impresionante cantidad de tomas, Meneses envió las fotografías a su editor. Ello gracias a la colaboración de Piedad Ferrer, chica de 16 años que las escondió entre sus ropas (Meneses, 1968). Mediante su conducto trasladó el material a Miami, de donde se mandó a París. La revista quiso aprovechar la situación, pese a que Meneses aún se encontraba en Cuba, y en los números del 8 de marzo y del 12 de abril publicó un par de reportajes del fotoperiodista español. El 19 de abril de 1958 apareció la edición de *Paris-Match*, N° 471, con una portada singular. Una imagen colorida de Fidel Castro en Sierra Maestra, disparando con una pistola (Figura 1)⁴.

su editor en “una revolucioncita” que se desarrollaba en el Caribe, Enrique Meneses se dirige a Cuba en junio de 1957. Luego de unos meses en La Habana, y por medio de vías clandestinas, disfrazándose y escondiendo su cámara, logra llegar a la Sierra Maestra, evadiendo el control del régimen de Batista. Contacta en Santiago de Cuba a “Deborah”, mujer quien luego resulta ser Vilma Espín, representante del Movimiento 26 de Julio (M-26-7) en aquella ciudad, y quien se casa con Raúl Castro apenas unos días después de triunfar la revolución (Meneses, 1968). Vilma Lucila Espín Guillois (1930-2007) era hija de José Espín, entonces contador principal de la empresa Bacardí, dedicada a la producción de ron en la Provincia de Oriente, en donde desde 1957 fue coordinadora del Movimiento 26 de Julio, fundado por Castro en 1955

4 Véase la página <https://rarebooksdeptmiami.com/products/paris-match-magazine-robin-hood-fidel-castro-1958>. Consulta realizada el 18 de junio de 2019; 12:44 hrs.



Con relación a esas publicaciones, Patricia Calvo González hace referencia a las imágenes, al aura lleno de romanticismo que inunda el entorno de la Sierra Maestra, en donde los guerrilleros con vestimenta de campaña en verde olivo suman a su figura sus inseparables habanos y fusiles. La autora afirma, y logra explicar detenida y claramente, “que los medios de comunicación son los responsables de la amplia difusión que tuvieron dichas imágenes, instantáneas que a finales de la década de los cincuenta dieron la vuelta al mundo” (Calvo, 2012, p. 471).

Figura 2. Fidel Castro en Ybor City, Tampa, noviembre de 1955, durante el viaje por Estados Unidos para recolectar fondos para el Movimiento 26 de Julio.



Fuente: www.tampabay.com/news/politics/stateroundup/that-time-fidel-castro-gave-a-speech-in-ybor-city---61-years-ago/2304167.
Consulta del 16 de junio de 2017; 13:17.

Centrada en el periodo entre 1957-1958, etapa que refiere como período donde se “hicieron correr ríos de tinta en la prensa de la época”, Calvo González se dedica a presentar el caso de Enrique Meneses, a quien de manera acertada define como: “Uno de los primeros profesionales que dio a conocer al mundo los rostros y el entorno donde se estaba llevando a cabo aquel levantamiento ante el poder establecido” por Batista, y quien luego de “meses de convivencia con los rebeldes cubanos, reunió un valioso material gráfico, escrito y personal, testigo directo de una lucha que daría un vuelco a la historia latinoamericana y al orden mundial” (Calvo, 2012, p. 471).

Es acertado comentar que Meneses no fue el primero, ni mucho menos el único, en evidenciar mediante imágenes la presencia de una lucha política en la que tomaría lugar preponderante Fidel Castro. La iconografía política en la cual está involucrado Fidel tiene una data de muchos años anteriores al momento en que Meneses llega a Cuba. Es más, debe decirse que ya desde los tiempos previos a la insurrección, Fidel aparece como figura política de primer orden. Claro que con características visuales diferentes a las de un guerrillero, como lo revela la foto en la que aparece dando un discurso en Ybor City, Tampa, en noviembre de 1955, durante el viaje que realizó por Estados Unidos para lograr el apoyo de la comunidad cubana en ese país y reunir fondos para la lucha contra Batista que ya preparaba desde México (Figura 2).

Como antecedentes de Meneses, es fundamental la mención de los estadounidenses Herbert L. Matthews, Bob Taber y Andrew St. Georges, quienes ya en 1957 lograron conjuntar unas importantísimas series de imágenes que tuvieron un impacto en el ámbito estadounidense, así como en el horizonte latinoamericano. De esas experiencias se desprendería una bibliografía considerable, en la que ellos mismos figuraron como autores (Matthews, 1961, 1967; Taber, 1961), o bien como creadores de testimonios audiovisuales (Taber y Hoffman, 1957). A ese conjunto de periodistas, fotógrafos, entrevistadores, se sumaría Enrique Meneses ofreciendo al mundo la interesante y atractiva odisea de “los barbudos cubanos”.

Vale la pena hacer una breve alusión a la utilización de otros mecanismos de propaganda, los cuales también jugaron un papel fundamental en la difusión del movimiento rebelde. Me refiero al caso de los bonos revolucionarios del Movimiento 26 de Julio (Figuras 3 y 4)⁵, artefactos con los cuales, además de agenciarse apoyo económico dentro y fuera de Cuba en los años insurreccionales, se conformó un antecedente iconográfico importante, en ese sentido del impacto visual (López, Marqués y Purón, 1990).

Figuras 3 y 4. Bonos Revolucionarios del Movimiento 26 de Julio.



Fuente: Colección personal del autor.

Como puede apreciarse, el contraste entre el Fidel previo al año 1957 con el que se perfiló como rebelde enmontañado, evidencia la notoria transformación de su apariencia pública, siendo el plante de hombre de acción el aspecto que impactaría en el imaginario de quienes atendieron su trayectoria como luchador social.

La fotografía en Sierra Maestra

Ya se acotó que la imagen que ilustra el libro *Fidel Castro*, en su edición de 1968, fue capturada por Meneses; se ha hecho mención sobre la importancia de la lectura de imágenes en el ámbito latinoamericano; se presentó un acercamiento metodológico al mismo; así como se ofrecieron datos del propio fotógrafo. Ahora procede verificar nuestro planteamiento que sostiene que la representación fotográfica de

⁵ Colección del autor.



Fidel en la Sierra Maestra (Figura 5), que en un primer momento formó parte del material periodístico que envió a *Paris-Match* a principios de 1958, ofrece una valiosa información sobre la historia del proceso político y social cubano.

¿Qué se puede decir de ella? Se trata de una imagen montada en una publicación que se editó con el formato de libro. Su tamaño ocupa toda la plana de una página. Allí se representa a una persona, un hombre, quien ocupa la parte central de una imagen que está acomodada de manera vertical. Su vestimenta consiste en una gorra; en una prenda que parece ser un suéter con un cuello que le cubre toda la garganta, y que va debajo de una ropa que pareciera ser de una sola pieza, cubriéndole desde los hombros y brazos hasta los tobillos. Esta pieza de vestir cuenta con unos aditamentos en su brazo izquierdo. El individuo sostiene con ese mismo brazo un objeto, lleva a la cintura distintos artefactos, y en una bolsa de la ropa que está situada en su pecho -también del lado izquierdo- se aprecian algunas cosas. Su rostro mira hacia el lugar donde se situaba la cámara fotográfica, y en él se puede ver un bigote, barba, y también que porta anteojos.

El fondo de la imagen está integrado por dos planos; el superior es el de un cielo claro, mientras que la parte trasera inferior está compuesta por un paisaje natural, con formaciones geográficas naturales, que podrían ser cerros o colinas de algún territorio montañoso. No aparece ninguna otra persona. Como parte de algunos otros comentarios más dentro de esta sección, que define lo pre-iconográfico, se observa que la banda que adorna la manga izquierda de la ropa posee dos tonos de colores, y que se puede apreciar un número, mientras que en la parte superior del otro aditamento también se observa parcialmente un número más.

Figura 5. Imagen fotográfica de Fidel Castro en el libro de Enrique Meneses (1968).



Fuente: Fotografía de Enrique Meneses (1968).

Ya dentro de lo iconográfico, sabemos que se trata de Fidel Castro, como el lector de este artículo ya está informado con nuestros antecedentes. Fue un momento fotográfico de principios de 1958, entre los meses de enero y marzo, cuando el periodista convivió de cerca con el grupo guerrillero cuyo núcleo original ya había pasado más de un año en Sierra Maestra. Pero es pertinente contar con una mayor información.

Luego de unos días del desembarco del Granma, realizado el 2 de diciembre de 1956, al partir del puerto mexicano de Tuxpán, Veracruz, y ante la subsecuente respuesta militar del gobierno de Batista, el grupo rebelde casi fue exterminado. Al iniciar enero de 1957 se encontraron agrupados únicamente doce expedicionarios: Fidel Castro, Raúl Castro, Ché Guevara, Camilo Cienfuegos, Calixto García, Calixto Morales, Efigenio Almejeiras, Universo Sánchez, Faustino Pérez, Ciro Redondo, Juan Almeida y René Rodríguez. Ellos habrían de ser la base del contingente que, con apoyo de la gente del llano, encabezados por Frank País y Celia Sánchez desde Santiago de Cuba, y con la mencionada difusión que se logró gracias a los comunicadores estadounidenses, lograrían ubicarse y más adelante tener un control de la región que consideraban como “Territorio Libre de América”, y cuyo punto más alto se encontraba en la simbólica Sierra Maestra.

La fotografía de Fidel Castro corresponde a una toma que fue hecha allí, precisamente en esa emblemática zona de lucha por la liberación contra el poder golpista de Batista. Su ropa era de campaña, pero no precisamente propio de una institución como un ejército que cuidara la pulcritud castrense de viejo cuño. Sí, se trataría del uniforme de una organización armada revolucionaria, lo cual se constata a través de la insignia del brazo. Es, ni más ni menos, una banda que mostraba la pertenencia al Movimiento 26 de Julio, referencia que se reitera en lo que es el escudo del propio “26”, sello que ocupa la parte superior de la banda, que es roja y negra, lo cual no permite advertir el blanco y negro usado en la imagen.

Siguiendo con el detalle de la vestimenta, podemos mencionar de nueva cuenta la gorra que se volvería típica entre los guerrilleros insurrectos cubanos, que, si bien fue una prenda de mucha significación, en este sentido nunca pudo competir con la boina que adquirió fama internacional gracias al Che Guevara. El “uniforme” denota una sencillez que se completa con su forma holgada y ancha que se aprecia en mangas de brazos y piernas, así como en las grandes bolsas en pecho, baja cintura, y al parecer hasta en la parte cercana al muslo izquierdo. A la cintura lleva pequeñas bolsas que debieron estar sujetas por un cinturón y fungir como carterías, para el almacenamiento de balas. A la vez cuelga una cantimplora, aunque pudiera ser que se trata de una bolsa que podía confundirse con un recipiente para agua. También en el plano de los detalles, complementa la descripción de Fidel Castro el uso de sus lentes, su ya característica barba, y las plumas que apenas se pueden ver en la bolsa superior izquierda.



Figura 6. Fidel Castro fotografiado por Enrique Meneses en Sierra Maestra (Cuba).



Fuente: Fotografía de Enrique Meneses

Existe un asunto que debe ser valorado al analizar una fotografía. Se trata de la posibilidad de que ella sean parte de un conjunto, de una serie de tomas. Cuando es el caso, como es la mayoría de los fotógrafos que capturaron los avances del proceso revolucionario cubano, la lectura de la imagen singular debe ser realizada sabiendo que es parte de un gran discurso. Una fotografía puede interpretarse de forma particular, aunque también es común encontrar dificultades para identificar la pertenencia a determinados conjuntos visuales. Cuando ello es

posible, indudablemente se comete la falta de no someterla a análisis como parte de una serie de vestigios más, de un conjunto amplio, donde la interpretación, evidentemente, es mucho más profunda por el apoyo que los otros artefactos culturales ofrecen. Una única fotografía marca una línea peculiar de lo que representa, mientras que integrada a un grupo, termina dando otro tipo de premisas.

Para este caso, el análisis en términos colectivos se limita a un mínimo, tanto porque se trata de un avance de investigación, como por la naturaleza de la publicación, es decir por los parámetros de la *Revista Ístmica*. Pero vale la pena hacer una mención breve. Sobre el atuendo, debe decirse que en cierto momento se consideró que la ropa de Fidel era de una sola pieza, pero gracias a otra fotografía más (M. Carmen, 2017) se constató que en realidad se trataba de un pantalón y una chaqueta (Figura 6). El ángulo de la toma que se estudia hace que parezca una prenda completa. Este pequeño ejemplo resalta la mención de que la imagen analizada debe considerar la existencia de una serie a la que pudo pertenecer, como sucede con el caso de esta otra fotografía consultada. La misma ropa en otras fotografías permite observar ese detalle. Podría pensarse en que, al ser la única ropa de Fidel, es normal que apareciera en muchas tomas que podrían ser de diferentes días. Sin embargo, se pueden encontrar detalles que no van en ese sentido. La lectura iconológica comparativa es de gran utilidad, como sucede cuando también se aprecia en la otra fotografía que las plumas que porta Fidel en su bolsa superior derecha están en el mismo lugar de la foto principal de este artículo.

De regreso a la fotografía central que se analiza en este artículo (Figura 5), resalta en la toma el arma que Castro sostiene de su correa con el brazo izquierdo. Ella se balancea, lo cual puede definirse por el hecho de que la imagen del fusil está barrida. En efecto, se trata de un rifle que, en su época, fue afamado por contar con una mira telescópica que se supone que permitió tener alcances de certeza, pese a la distancia.

Existen ejemplos que muestran la importancia que tiene incursionar en la lectura de aquellas imágenes que son vestigios de la trayectoria de Fidel Castro como luchador social en cualquier parte del mundo. En ellos es posible encontrar información que abunda sobre aspectos que difícilmente se atendieron (González, 2018); así como reflexiones iconológicas que deben ser atendidas al interpretar históricamente el proceso político cubano, y en particular la trayectoria de su líder (Camacho, 2011; Corona, 2014; Reynaga, 2007).

Desafortunadamente, tal atención a las imágenes como elemento que permita enriquecer el conocimiento histórico no es una actitud constante en el caso de la revolución cubana. Además de tal vacío, también concurren casos de libros que dan la impresión de atender a los materiales iconográficos para apoyar las interpretaciones históricas, pero en los cuales se trata de publicaciones que en realidad no van encaminadas en ese sentido. Muchos no logran, y ni siquiera intentan, cubrir una atención iconológica. Dos casos relacionados directamente con Fidel Castro son las obras intituladas *Fidel Castro* (Huertas, 2008), y *Fidel Castro. El líder máximo: una vida en imágenes* (Manferto, 2008). Se trata de biografías ilustradas. La presencia de fotografías es indiscriminada, tanto por la cantidad como por la utilización, así como algunos documentos y referencias que atienden la personalidad de Fidel con una intención de exaltar y continuar el mito del líder, pero sin mostrar aporte cognoscitivo alguno sobre el proceso histórico que Castro ha protagonizado. Encontrar ese tipo de obras, es decir en las cuales las imágenes jueguen un papel puramente de ilustración, revelan que es necesaria su lectura con un sentido cognoscitivo. La relevancia que las iconografías tienen hacia los estudios históricos es valiosa y fructífera, pero no se encuentra a flor de piel, no aparece “a flor de imagen”.

La presencia de las imágenes no es un tema de análisis central y reflexión. En el caso del libro de Huertas, las instantáneas aparecen de manera confusa, es decir, a veces insertadas en espacios en donde no hay una razón de su colocación en temas alejados de lo que ellas ilustran. Así es el caso de la fotografía de actualidad de una mujer cubana trabajando en la elaboración de un “habano” (Huertas, 2008, p. 25), en medio de una explicación sobre la explosión del Maine, del Tratado de París, y de la herencia ideológica de Martí, temas de un siglo atrás; como también sucede con la fotografía insertada en la página 87, donde se toca el caso



del movimiento universitario cubano de la segunda mitad de la década de 1940, cuando en la imagen fotográfica que pretende ilustrar el texto se puede ver un par de hombres vestidos de civil y armados, con uno de ellos usando un casco militar que lleva una inscripción en color blanco que dice “26”, en clara referencia al Movimiento 26 de Julio, el cual ocupó un lugar central de la iconografía cubana solo a partir de 1957. En pocas palabras, se hace evidencia de la necesidad de un manejo adecuado de los vestigios visuales. Pero habría que reconocer y admitir algo innegable. El acceso a esas imágenes usadas como ilustración, en ocasiones son verdaderas oportunidades para contar con fuentes que, de otra manera, no podrían contribuir a estudios metodológicamente apropiados.

Cierre iconológico

Dentro del proceso insurreccional cubano, la presencia de la fotografía ha sido marco de una lucha de imaginarios. Así ha sucedido en toda la América Latina, donde las imágenes fotográficas han sido instrumentos altamente politizados (Triana, 2009, p. 37), que denuncian, que se rebelan. En sus representaciones se manifiestan posturas subversivas, se lanzan gestos de oposición hacia el control arbitrario y dominio social impuesto por parte de la dictadura de Fulgencio Batista. No obstante, y pese a que en las construcciones iconográficas no aparezca referencia alguna directa sobre el tirano o sus cómplices, debe pensarse en la fotografía como un espacio de controversias. Es enriquecedor hacer un cotejo en el contraste que puede descubrirse en la imagen, percibir una contraposición con al menos otro elemento que ocupe el lugar del referente omitido, que en este caso sería Batista. Al dictador se le confronta a través de la imagen fotográfica. No necesita aparecer en ella para estar presente. Él es motivo de la rebeldía expresada, así como su derrocamiento la meta de la lucha armada.

Para dar fortaleza a tal confrontación, es crucial el aporte del fotógrafo, toda vez que su mirada determinará una cierta postura, una intención, un testimonio que se mantiene en la historia como un “registro del espíritu de la época”. Sin embargo, debe advertirse que no se trata de muestras completas, sino representaciones fragmentadas, hechas añicos, de una determinada totalidad (Triana, 2009, p. 8). La captura realizada por Meneses se hizo resaltando la importancia del líder guerrillero. No fue la imagen de alguno de los otros 12 que sobrevivieron al desembarco del Granma la que ha quedado en la historia política cubana. La efigie quedó capturada en miles de tomas fotográficas realizadas por quienes se acercaron a los escenarios de la lucha armada fue la de Fidel. El hombre en Sierra Maestra se convirtió en el protagonista central.

La utilización simplista de la imagen como estampa, como es el caso del libro de Meneses, lleva a comprender la necesidad de preguntarnos por aquello que no



interesa a las historias ilustradas, pero que en realidad está allí, presente en cada vestigio iconográfico. En la imagen de Fidel, él es “el gran hombre”. Es el único protagonista que se puede ver presente ¿Cómo se leyó esto en el tiempo previo al triunfo revolucionario? ¿Cuál sería la interpretación que le dio un cubano exiliado al momento de su muerte? ¿Qué se podría decir de la ausencia de otros sujetos sociales en esa fotografía? Lo que toca decir en este texto es que se trata de la presencia de Fidel como líder, como figura central que es seguida de cerca por el fotoperiodista. Este tiene una atención especial hacia el protagonista de la lucha. El fotógrafo adopta un papel básico al saber que Castro es un referente primordial para documentar los hechos que el propio periodista quiere atrapar. Dentro de esta actividad, paralelamente se produce la conformación de una persona que se hace célebre.

En el caso de este texto, la imagen es pensada en calidad de herramienta para alcanzar un entendimiento de cómo se logró construir una representación tal que pudiese ser tan poderosa para impulsar un apoyo popular inconmensurable hacia las propuestas ideológicas castristas. Se parte de que en ellas pueden entresacarse informaciones que difícilmente ofrecen otro tipo de vestigios. Al mirar la imagen fotográfica de Fidel Castro en la Sierra Maestra, podría decirse que es suficiente atender lo que se ve, pero no debe ser así. Para en verdad obtener una mayor cantidad informativa, hay que sumergirse en lo profundo de la imagen. Por ejemplo, podemos pensar en la función que adquiriría la imagen de Fidel como legitimadora del cambio revolucionario. Legitimar es una de las metas que los creadores de iconografías debieron tener en mente al ser construidas. Eso debió intentar el mismo Meneses. El éxito de tal legitimación definió un proceso paralelo en el cual se conformó el culto a un individuo, fenómeno sociocultural que podemos apreciar a través del estudio realizado en una toma fotográfica generada en los inicios de la insurrección guerrillera de Fidel Castro.

La contribución que tuvo la presencia fotográfica en la lucha castrista se explica por la naturaleza de su origen. Como resultado de un proceso mecánico, se piensa que “si la fotografía muestra, es porque es verdad”. Así, cuando un ejemplar funciona como medio de acceso a una realidad a la que no se puede tener acceso, se le otorga confianza (López, 2018). Así se entiende que la imagen de Fidel en Sierra Maestra se construyó cuando Meneses destilaba simpatía por el ideal revolucionario. Muchas de sus fotos de ese periodo lo atestiguan. Pero el manejo de las imágenes permite su manoseo, y en ello juega un papel determinante el pie de imagen, ya que se convierte en conductor de la atención que debe dar el lector visual. En el caso de la fotografía que hemos venido revisando, el texto que acompaña la imagen define a esta de manera exaltadora: “*This photography taken in the Sierra Maestra became a symbol of the anti-Batista revolution*”. El



significado que se puede dar a esas palabras lleva a la posibilidad de que sea una exaltación que el propio Enrique Meneses haría de su trabajo, situándose como individuo cercano a un proceso de gran impacto histórico. A lo largo del texto, es decir del libro, el fotógrafo se impone a sí mismo como una persona cercana a Fidel Castro durante los recorridos en la Sierra Maestra. Pero aquel vínculo de confianza entre fotógrafo y fotografiado se perdió, se debilitó, lo cual quedó impreso en otras de las imágenes integradas en el propio libro de 1968, donde, como ya se dijo, la referencia visual a la experiencia de la Brigada 2506 impone a la lucha de Fidel ya una actitud de desencanto, toda vez que las imágenes que muestran sufrimiento por los resultados de la intentona de invasión, van acompañadas de textos en los que se menciona en forma de denuncia la preparación de guerrilleros en Cuba y la difusión de extender el ideal castrista en todo el territorio latinoamericano.

Para concluir, reiterando que por tratarse de avances de investigación se quedan fuera muchos aspectos alrededor de este estudio iconológico, es importante referir un dato significativo: la aparición que tiene la misma imagen analizada dentro la revista *Bohemia*, en Cuba. En su edición del 9 de marzo de 1958, N° 10, año 50, se editó el reportaje que habría realizado para *Paris-Match*, y que esta vendió al semanario cubano. Allí, integrada al artículo intitolado “Misión: Sierra Maestra”, la fotografía es acompañada por un pie de foto distinto. Este dice: “Fidel Castro, camina él primero en su columna. De vez en cuando gira para ver si le siguen sus hombres. Al fondo, las famosas montañas que pudieron haber sido su tumba y que hoy son su casa” (*Bohemia*, 1958, p. 52). El tono de las palabras es sumamente distinto al del iconotexto de la edición de 1968. Además, la comparación resulta más llamativa cuando se leen los pasajes del reportaje de Meneses. La coincidencia de intereses es contundente. La descripción de Castro, realizada por el español, es de admiración, llena de elogios. Los recuerdos relatados hacen ver sin dificultad que Meneses miró al líder revolucionario como un ícono. El pasaje de su primer encuentro lo revela:

Me volví. Ante mí se recortaba, a contra-luz, la silueta aventajada de un hombre. Apreté su mano y contesté afirmativamente a su pregunta. Sabía que estaba ante Fidel Castro. De aquel primer encuentro, conservo la imagen de un hombre llano, sencillo, con esa sencillez que tienen los hombres que llevan dentro un mensaje para los demás hombres. Desde entonces, tuve oportunidades continuas, del alba al anochecer, durante casi un mes, de observar al hombre que había creado una leyenda. (*Bohemia*, 1958, p. 52)

Las múltiples anécdotas, los datos ofrecidos, las muchas fotos que aquí no se pueden describir, prueban que el contexto en el cual se tomó la imagen fotográfica de Fidel en Sierra Maestra convierte a esta en una construcción simbólica



prometedora. En efecto, esa foto, si bien no fue la única responsable, contribuiría considerablemente en la conformación épica de Fidel. Sin embargo, las condiciones cambiarían y Meneses se alejó de aquella postura atraída por el castrismo.

Luego de la edición de 1968, se publicaron otras obras más del fotoreportero, siempre incluyendo fotografías de aquellos meses que pasó en Cuba con los barbudos encabezados por Fidel (Meneses, 1969; 1995; y 2016). Los acontecimientos alrededor de dichas ediciones han determinado el manejo de las imágenes, marcando actitudes que van del cierto recato hacia el recuerdo de Fidel, hasta la agresiva denostación del carácter comunista del gobierno castrista. Pese a ello, no debe dejarse de lado el ambiente en que se tomó la fotografía, para darse cuenta de la distancia que tomaron las interpretaciones posteriores con respecto a esos inicios del año 1958, cuando Meneses escribió:

Independientemente de la causa que defienden los hombres de Fidel Castro en la Sierra Maestra, y analizando objetivamente la significación humana de su gesto, creo que la hazaña sola es ya digna de admiración internacional. Cuando doce hombres se escondían de día para caminar de noche por senderos que les eran hostiles, cuando comían yuca hervida y dormían bajo la lluvia, echados sobre sus municiones para protegerlas del agua, no se daban cuenta de que estaban escribiendo una página emocionante de la Historia de su patria. (*Bohemia*, 1958, 52)

Así, de esa manera, también de Meneses se puede decir que, pese a los cambios en sus posturas hacia la revolución cubana, hacia Castro, con su experiencia en Sierra Maestra, con sus imágenes fotográficas recorriendo el mundo, no se dio cuenta de que contribuyó a dar dinámica a esa página de la historia de la América Latina.

Referencias bibliográficas

Bohemia. (9 de marzo de 1958). N° 10, Año 50.

Camacho Navarro, E. (2011). “Imágenes e imaginarios de la revolución en Cuba”, en *Pensar las revoluciones. Procesos políticos en México y Cuba*, Enrique Camacho Navarro (Coordinador). México: CIALC/UNAM.

Canepa Koch, G. y Kummels, I. (Eds). (2016). *Photography in Latin America. Images and identities across the time and space*, Bielefeld, Alemania: Transcript.

Corona Gómez, F. (2014). “La imagen de Fidel Castro en la revista *Life*, 1957-1960”, en *Cuadernos Americanos* 150, México: CIALC, UNAM, pp. 61-92.

Chordá, F. (2004). *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*, prólogo de Mihai Nadin, Barcelona, España: Anthropos.



- Espín, V., De los Santos, A., y Ferrer, Y. (2012). *Las mujeres en Cuba. Haciendo una revolución dentro de la revolución. De Santiago de Cuba y el Ejército Rebelde a la creación de la Federación de Mujeres Cubanas*, Atlanta, Ga., Estados Unidos: PathFinder Press.
- González Bolaños, A. F. (2018). “La Revolución Cubana a través de la caricatura política en los periódicos *El País* y *El Tiempo* de Colombia, 1958-1959”, en *Historia Caribe*, Universidad del Atlántico, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Historia, Grupo de Historia de la Educación e Identidad Nacional, Volumen XIII, N° 32, enero-junio 2018, pp. 171-205.
- Huertas, P. (2008). *Fidel Castro*. Madrid, España, Libsa.
- Kossov, B. (2001). *Fotografía e historia*, trad. Paula Sibia, Buenos Aires, Argentina: Biblioteca de la Mirada.
- Lopes Cardoso, F. (2018). “Fotojornalismo: o real e o verosímil”, en *Discursos fotográficos*, Londrina, Colombia, v.14, n.24, p.118-139, jan./jun. 2018.
- López Rivero, S., Marqués Dolz, M. A., Purón Riaño, Z. (1990). *Emigración y clandestinidad en el M-26-7. La emisión de bonos*. La Habana, Cuba: Editora Política.
- M.,C.,(2017). “Enrique Meneses, entre los grandes olvidados”, en <https://es.blasting-news.com/opinion/2017/11/enrique-meneses-entre-los-grandes-olvidados->
- Macías Pascual, R. (1984). *Girón. Historia verdadera de la brigada 2506*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Manferto de Fabianis, V. (2008). *Fidel Castro. El líder máximo: una vida en imágenes*. Madrid, España: La Esfera de los Libros.
- Manguel, A. (2003). *Lendo imagens. Uma história de amor e ódio* (traducción del inglés Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Claudia Strauch), 2ª reimpresión, Sao Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Márai, S. (2005). La mujer Justa. Traducción del húngaro por Agnes Csomos, Barcelona, Salamandra, pp. 214-215.
- Matthews, H. L. (1967). *Fidel Castro*, New York, Estados Unidos: Simon and Schuster.
- Matthews, H. L. (1961). *The Cuban Story*. New York, Estados Unidos: G. Braziller.
- Meneses, E. (1995). *Castro: comienza la revolución*. Madrid, España: Espasa Calpe.



- Meneses, E. (1968). *Fidel Castro* Translated by J. Halcro Ferguson. New York, Estados Unidos: Taplinger Publishing Company.
- Meneses, E. (1969). *Fidel Castro*. Madrid, España: Ed. Cosmópolis.
- Meneses, E. (2016). *Fidel Castro, patria y muerte*, prólogo de Jon Lee Anderson, A Coruña, España: Ediciones del Viento.
- Mraz, J. y Mauad, A. M. (2015). *Fotografía e historia en América Latina*. Montevideo, Uruguay: Centro de Fotografía de Montevideo.
- Reynaga Mejía, J. R. (2007). *La revolución cubana a través de la revista Política en México: construcción imaginaria de un discurso para América Latina*. Toluca, México: UNAM, UAEM.
- Ritchin, F. (2009). *After Photography*. New York, Estados Unidos: Norton & Company.
- Romano, R. (1995). “La historia y la fotografía”, en *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, prefacio y coordinación de Gisela von Wobeser, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas; pp. 55-64.
- Taber, R. (1961). *M-26, Biography of a Revolution*. New York, Estados Unidos: L. Stuart.
- Taber, R. y Hoffman, W. (1957). *Rebels of the Sierra Maestra: the story of Cuba's jungle fighters*. CBS News, 1957 (Video de 26 minutos) Taber and Hoffman's exclusive story of climbing the Sierra Maestra Mountains and evading Cuban government troops to interview rebel leader Fidel Castro and his men. Video.
- Traviesas Moreno, L. M. de las. (Comp.) (2012). *50 años después. Girón y la crisis de octubre*, La Habana, Cuba: Imagen Contemporánea.
- Triana, H. (2009). *Entre líneas. Fotografía latinoamericana*, Presentación de Juan Carlos Pérgolis. Bogotá, Colombia: Universidad de Colombia, Facultad de Artes (Colecciónsincondición, 24).
- Trujillo Aldama, L. (2010). *Vilma Espín: La flor más universal de la Revolución Cubana*. México: Ocean Press.
- Wyden, P. (1979). *Bay of Pigs. The Untold Story*. New York, Estados Unidos: Simon and Schuster.





Mengzhen Jia

Universidad de Estudios
Internacionales de
Shanghai

Deconstrucción histórica en *Regreso a Ítaca* (2016), de Leonardo Padura y Laurent Cantet

Historical deconstruction in *Return
to Ithaca* (2016), by Leonardo
Padura and Laurent Cantet

Shanghai, China

Igual que Durman, Miller ha propuesto que el deconstruccionismo contiene, al mismo tiempo, “negación” y “afirmación”, “destrucción” y “construcción”.

Como un experto en el campo de etimología, Miller nos explica que *deconstrucción*

tiene dos prefijos: “de” y “con”, que indican que tras la destrucción viene ya la construcción. (Bloom, 1979, pp. 250-251)

RESUMEN

En el siglo pasado el evento más destacado de la historia cubana fue la Revolución de 1959, movimiento social que fue especialmente influyente en la generación que participó en ella, y comenzaba a vivir la postrevolución. En los años '50 del siglo pasado los cubanos sufrieron un trauma espiritual y físico difícil de superar. Los personajes de *Regreso a Ítaca* (2016) representan ese periodo, reflejan un micromundo de la situación general de la época. El regreso de España de uno de los personajes provoca una reunión entre cinco amigos en una azotea de La Habana. La discusión entre ellos solo logra revivir la esperanza, al mismo tiempo que la desilusión de su pasado, presente y futuro. Como la obra se presenta bajo la estructura de guion, respeta las tres reglas del teatro, lo que favorece una mirada desde la interpretación teatral. Para este trabajo nos apoyaremos en una perspectiva sociológica y psicológica, a fin de comprender mejor la recreación que Padura y Cantet hacen de la situación general de ese periodo. Nuestro análisis busca mostrar que la intertextualidad entre la literatura y la historia permite entender tanto una época, como las vivencias humanas que

tienen lugar en ella, de una manera más vívida. Padura no solo presenta un guion sobre el reencuentro entre cinco viejos amigos, sino que también manifiesta que todos se enfrentan a una reconsideración de las ilusiones perdidas, por y en la Revolución, de una manera dolorosa, pero al mismo tiempo humorística, cáustica e incluso alegre.

Palabras clave: socioanálisis, psicoanálisis, deconstrucción, intertextualidad, guion teatral.

ABSTRACT

In the last century, the most prominent event in Cuban history was the 1959 Revolution, an influential social movement, especially among the generation that participated in the Revolution and began to experience the postrevolution. In the fifties of the last century, Cubans suffered a spiritual and physical trauma difficult to overcome.

The characters of *Return to Ithaca* (2016) represent that period, reflect of a microworld of the general situation of the time. The return of one of them from Spain causes the meeting between the five friends on a rooftop in La Habana. The discussion between them only manages to revive hope at the same time as the disappointment of their past, present and future. As the work is presented under the structure of a script, it respects the three rules of the theater, which favors a view from the theatrical interpretation. For this work we will rely on the sociological and psychological analysis, in order to better understand Padura and Cantet's recreation of the general situation of that period. Our analysis aims to show that the intertextuality between literature and history allows us to understand an epoch, and the human experiences that take place in it, in a more vivid way. Padura and Cantet not only present a script of a reunion between five old friends, but also state that they all face a reconsideration of the illusions lost by and in the Revolution, in a painful but, at the same time, humorous, caustic and even joyful way.

Keywords: socio-analysis, psychoanalysis, deconstruction, inter-textualization, theatrical script.

Introducción

Regreso a Ítaca (2016) del escritor cubano Leonardo de la Caridad Padura Fuentes es una obra que se enfoca en la Revolución Cubana, particularmente en el llamado período especial y su influencia o impacto en la vida del pueblo cubano. Se desarrolla mediante la descripción del reencuentro entre cinco viejos amigos. El lenguaje utilizado es el de habla popular, que cruza las diferentes clases sociales de Cuba. El argumento es sencillo: cinco amigos se reúnen en una azotea habanera con vista al malecón para celebrar el regreso de Amadeo de España, luego de 16 años de exilio, a pesar de la muerte de su mujer. Todos tienen más de 50 años. Amadeo es escritor y antes de exiliarse trabajaba como asesor dramático. Este último decide exiliarse durante una gira del grupo de teatro cuando estaba en España. Aldo, de piel oscura, ingeniero mecánico, confecciona baterías de autos usados en un taller clandestino; Tania, que es oftalmóloga, tiene hijos que viven en Miami; Rafa, es pintor y no posee un talento especial y Eddy, que es periodista de profesión, nunca ejerció su carrera y es directivo de una empresa turística del gobierno cubano.



Para el análisis de dicha obra, nos basamos en la teoría de neohistoricismo, que es una de las teorías pertenecientes a la crítica literaria, propuesta por primera vez por Michael McCandles, crítico canadiense, en su tesis para investigar la cultura renacentista en el año 1980. Posteriormente, el significado de este término fue acotado por el crítico estadounidense Stephen Greenblatt (Greenblatt, 1988). Esta teoría es heredada del posestructuralismo, y aboga por la intertextualidad entre historia y literatura. En el desarrollo de esta teoría, hay dos críticos importantes, Stephen Greenblatt y Louis Adrian Montrose, quienes contribuyen a la formación del neohistoricismo; especialmente Montrose, quien ofrece una definición sencilla de esta teoría: “lo textual de la historia y lo historicista del texto” (Greenblatt, 1998, p. 41). “El contenido histórico, social y material en todos los modos de lectura”, que menciona Montrose, no solo demuestra lo material del texto, sino que también se refiere a que el texto participa en la construcción histórica (Penedo y Pontón, 1988, pp. 151-191). Como los hechos históricos precisos no existen, solo se puede acudir a los “textos” históricos para conocer la historia y estos se intertextualizan, produciendo conocimientos que pueden igualarse a la “verdad histórica”.

Los críticos neohistoricistas mantienen diversas valorizaciones sobre lo histórico o lo textual. Así, Montrose enfatiza lo histórico, mientras que Greenblatt presta más atención a lo textual de los documentos históricos (Montrose, 1998), consideraciones que van siempre juntas, y hoy se ven como las dos caras de una misma moneda. Durante el paso de la investigación hacia la narración, se realizan una serie de transformaciones en las que están en juego la investigación y las reflexiones del autor, así como los instrumentos y medios narrativos que utilizan los novelistas. Como indica el mismo Greenblatt (1988):

Empecé por el deseo de hablar con los muertos... es verdad que solo podía oír mi propia voz, pero mi voz era la voz de los muertos, porque los muertos se la ingeniaron para dejar huellas textuales de ellos mismos, y son dichas huellas las que se hacen oír a través de la voz de los vivos. (Greenblatt, 1988, p. 1)

Si bien los neohistoricistas ofrecen una nueva perspectiva para analizar tanto la literatura como la historia, las metodologías de la crítica psicológica y sociológica son, de igual manera, importantes para trabajar nuestra obra. Según el socioanálisis, la obra literaria es eminentemente un producto social e histórico, esto significa que refleja, expresa y sintetiza las visiones del mundo en un momento determinado, y está escrita para esa sociedad, a través del acontecer de los personajes. En *Regreso a Ítaca* (2016) los diálogos de los personajes ofrecen mucha información de la vida de cada uno, tanto de su pasado como de su presente, pero también de la sociedad cubana en su conjunto. Respecto a esto, según Mijaíl Bajtín, la obra literaria se caracteriza por la intertextualidad, marcada en sus rasgos concretos por el lugar, la época, la condición social y el plurilingüismo cultural,



los que entran en diálogo al interior de la obra y entregan fragmentos de la memoria colectiva de la sociedad en que se produce (Blume y Franken, 2006). Es Bajtín quien introduce el concepto de dialogismo o polifonía, con el que se refiere a la interacción de voces, tanto individuales como colectivas, del pasado, presente y futuro, al diálogo entre textos y enunciados (Blume y Franken, 2006). Es por ello que las voces de los cinco personajes recrean la historia cubana contemporánea, a partir de cada una de sus microhistorias personales. Entre todos ellos elaboran una memoria colectiva y con su participación en la discusión muestran la historia de personajes sencillos, de diferentes clases sociales y de diferentes sectores de la sociedad cubana.

Hablando del presente, los personajes revelan su situación de vida actual, acusando los apuros que les ha dejado el pasado mediante discusiones calurosas. Otra contribución que resaltaremos para nuestros fines analíticos es la de los psicoanalistas Sacha Nacht y Henri Sauguet, en relación con la formación del carácter, la identidad y la sublimación; factores que participan en la estructuración del pensamiento simbólico y en la elaboración misma de las obras literarias, a partir de la memoria y el trauma. Si lo aplicamos a nuestra obra, este trauma se refleja en el caso del personaje Amadeo, cuando revela el estrés que le causa la situación que se vive en la postrevolución:

Hay, desde luego, el traumatismo que sigue a todo golpe, a toda herida. Un escritor exilado es en primer término una mujer o un hombre exilado, es alguien que se sabe despojado de todo lo suyo, muchas veces de una familia y en el mejor de los casos de una manera y un ritmo de vivir, un perfume del aire y un color del cielo, una costumbre de casas y de calles y de bibliotecas y de perros y de cafés con amigos y de periódicos y de músicas y de caminatas por la ciudad. (Cortázar y Yurkievich, 1984, p. 10)

El trauma histórico es un trauma colectivo infligido a un grupo de personas que comparte una identidad o afiliación; se caracteriza por el legado transgeneracional de los eventos traumáticos experimentados y se expresa a través de diversas respuestas psicológicas y sociales. El trauma histórico que se percibe en *Regreso a Ítaca* (2016) consiste en las heridas y tensiones que sufren los personajes: el exilio de Amadeo, el abandono por la mujer de Aldo, el divorcio y la separación de los hijos de Tania, el alcoholismo de Rafa y la corrupción de Eddy. El trauma histórico también se presenta de forma colectiva en la desilusión generalizada de todos los personajes por el futuro de la sociedad cubana.

La obra

Leonardo de la Caridad Padura Fuentes (1955), es un escritor, periodista y guionista cubano, conocido por sus novelas policíacas del detective *Mario Conde* y



de manera particular por el éxito de su novela *El hombre que amaba a los perros* (2009). Entre sus abundantes obras, *Regreso a Ítaca* (2016) es un guion escrito en 2014 con la colaboración del director de cine francés Laurent Cantet, quien luego la llevó al cine.

El reencuentro de los cinco viejos amigos de nuestra obra se convierte en un espacio de confrontación y expresión de la nostalgia por los viejos tiempos y lo compartido durante su juventud; cada uno va exteriorizando sus ilusiones perdidas y miedos sobre el pasado, así como su sentimiento de fracaso y desencanto sobre la vida actual, a la que no le encuentran ninguna salida. Los personajes son representantes o metáforas de la desesperanza y de la frustración de los cubanos de su época, y por eso no entienden lo que luego veremos como una de las fuentes principales del conflicto: la decisión de Amadeo de quedarse a vivir en Cuba, pudiendo quedarse en España. La recepción que la película tuvo entre los cubanos en el momento de su exhibición en La Habana, es descrita por Cantet en el prólogo del guion:

Pero esta vez, deseoso de escuchar las reacciones de los espectadores, me quedé en la sala... Desde las primeras imágenes empezaron las risas, luego vinieron los aplausos que saludaban los diálogos más mordaces... Al final, se hizo un profundo silencio... No se me olvidará nunca el largo debate que improvisamos a la salida, en la acera, delante del cine. Todos tenían ganas de hablarme, de decirme hasta qué punto se habían reconocido en tal o cual personaje, hasta qué punto cierta historia era exactamente su historia o la de un hermano, la de un hijo. (Padura, 2016, p. 18)

Lo anotado por Cantet revela no solo el éxito logrado en la exhibición de la película, ni la entusiasta recepción que tuvo luego de una primera prohibición para que fuera mostrada en La Habana, sino la repercusión emocional, humana y política entre los cubanos.

Como dice Cantet, muchos cubanos reconocen su propia experiencia tras el espectáculo, esto es muestra definitiva de que la obra es una condensación histórica. Para mejor comprensión de la obra, es importante conocer con más detalle la Revolución cubana.

Fondo revolucionario

En 1953, el ataque a Mondaca, bajo la dirigencia de Fidel Castro, resultó en fracaso. En octubre del mismo año, Castro reveló la grave crisis que enfrentó Cuba y planeó los programas y las rutas de la primera etapa de la Revolución en el tribunal, todo esto se puede encontrar en *La historia me absolverá* (Castro, 1953) pero, tras esta defensa, Castro fue condenado a 15 años de cárcel (Xu, 2003). Aun así, este ataque se considera exitoso tanto política como teóricamente, porque



promovió los movimientos revolucionarios posteriores, como el desembarque de Grama y las guerrilleras en el Monte Maestra (Castro, 1953). La Revolución se ganó en 1959 y el pueblo se liberó de la etapa oscura de Batista.

Después de la Revolución, el camino hacia la construcción socialista no era fácil. Durante el periodo 1959-1963, en Cuba se realizaron una serie de reformas democráticas como: la reforma agraria, en la que se dio fin a lujos como grandes mansiones y tierras poseídas por los capitales extranjeros, y en la cual se construyeron más unidades cooperativas de cañas; la reforma de la nacionalización de las empresas, bajo esta reforma muchas empresas de capital estadounidense fueron nacionalizadas, lo cual ayudó a Cuba a enfrentar el bloqueo de Estados Unidos; y también se hicieron reformas relacionadas con la residencia, el seguro social, la medicina y la educación gratuita. Mientras tanto, Cuba recibía el bloqueo de Estados Unidos y el apoyo de países socialistas como la Unión Soviética y China. Castro dijo en una reunión popular que la Revolución cubana era una revolución democrática socialista de los pobres, por los pobres y para los pobres (Castro, 1963). Por eso, al principio de la Revolución, el pueblo se beneficia del resultado y con el cambio social la gente estaba llena de esperanza y pasión hacia las nuevas reformas.

En la segunda etapa de la construcción revolucionaria (1963-1970), se profundiza la reforma agraria, y el 3 de octubre de 1965 se forma el Partido Comunista de Cuba. En cuanto a la economía, tras una serie de debates, se abandona el sistema de contabilidad económica y el sistema de presupuesto financiero, y se enfatiza más el papel del gobierno en la compra y distribución de la mercancía. Dijo Castro que las aplicaciones de las políticas gratuitas entran en auge desde 1967, y en 1969 llegan a la cumbre, pero que en algunos campos no era conveniente que todo fuera gratuito (Castro, 1990). Además, el gobierno concentra la mayor parte de su esfuerzo en cumplir el objetivo de producir 10 millones de toneladas de azúcar de caña, el no lograrlo causa graves desequilibrios a otros sectores de la economía nacional (Castro, 1990).

Desde 1970 hasta 1979, Cuba entra en una etapa de institucionalización y racionalización de la política y la economía. Se hacen ajustes para corregir la concentración del poder y la burocracia, la separación de poderes promovía más la democracia. En cuanto a la economía, Cuba empieza a emplear el sistema de dirección y planificación de la economía, y estrecha su relación económica con la Unión Soviética y con COMECON. Los empleados podían tener un segundo trabajo y apareció el mercado paralelo (Xu, 2003). En los años '80 del siglo XX, Cuba comienza a aplicar una reforma y apertura limitada, lo que ayuda a promover el desarrollo económico, pero después del Tercer Congreso Nacional del Partido, Castro propone activar el proceso de rectificación de errores y tendencias



negativas (Castro, 1986). De acuerdo a Castro, los capitalistas eran los principales enemigos de la Revolución, y Cuba comete el error del realismo en una etapa, mientras que, en otra etapa, el error del economismo y mercantilismo (Castro, 1986). En este proceso, algunos dirigentes corruptos son despedidos o condenados a la cárcel. Esto se debe a la preocupación de provocar problemas de inestabilidad nacional, si se repetía el modelo de la Unión Soviética. Todo esto tuvo como consecuencia que en la segunda etapa de los '80 la economía se paralizara, y que la gente llevara una vida más difícil. En el área diplomática, Cuba seguía mal con EE.UU., mas mantuvo buena cooperación con la Unión Soviética hasta su desintegración.

El cambio dramático de la Unión Soviética y Europa Oriental causa grandes repercusiones en Cuba. A finales de los años '80, la economía cubana dependía a grandes rasgos del apoyo de estos países, tras 1991 esta relación deja de funcionar. En el 40° aniversario del ataque al campamento Moncada en 1993, Castro reconoce que la desaparición de la Unión Soviética deja a Cuba aislada con doble bloqueo por parte de EE.UU. y Europa del Este, es atacada en todos los sentidos (Castro, 1993). La variedad y la cantidad de las subsistencias se redujo mucho debido al racionamiento.

En septiembre de 1990, se declara que Cuba entra en el periodo especial de su etapa pacífica. En el IV Congreso del Partido Comunista de Cuba, Castro dicta que Cuba estaba aplicando la apertura de manera amplia y daba bienvenida al capital extranjero (Castro, 1991). En 1994, se da la apertura en todos los sectores, incluyendo el de fabricación de azúcar de caña. El V Congreso del Partido Comunista de Cuba, en 1997 fue un evento imprescindible en la política del país, pues fue a través de este congreso que se fortalece la dirigencia del partido comunista y el socialismo. Se seguía luchando contra la sanción económica y los ataques ideológicos y políticos de Estados Unidos; mientras que se profundizaba en las reformas económicas y declarando que el objetivo central de la política económica era aumentar el rendimiento. Todas estas políticas ayudaron a mejorar el ambiente económico, a establecer la sociedad y a garantizar el bienestar básico de la gente, tras el reto del bloqueo americano y la desintegración de la Unión Soviética, Cuba mejora su relación internacional. Sin embargo, en este periodo especial, la sociedad cubana encuentra una crisis socialista que le trajo influencias negativas, tales como: la desigualdad del ingreso, ya que los empleados de hospitales y turismo podían tener 4 ingresos, pero en Cuba el 56% de la gente no tenía buenas condiciones de residencia; era demasiado el centralismo tanto en la política como en la economía, lo cual perjudica la participación de la gente; el desarrollo económico lento no logra cubrir la necesidad básica de compra, aunado a la corrupción en la administración, provoca que la gente perdiera



la esperanza en el futuro (Mao, 2012). Este periodo especial deja de existir en el 2005, en una conferencia dictada por Fidel Castro en la Universidad de la Habana. Fidel dijo que toda la desigualdad se debía a la corrupción y a los mercados negros, en vez del sistema de ingreso y moneda. Después de esta etapa, Raúl indica el problema real, empieza a controlar menos el mercado e intenta realizar un balance entre el ingreso y el trabajo de la gente, lo cual ayuda a elevar la eficiencia del desarrollo social.

Elementos de deconstrucción social en *Regreso a Ítaca* (2016)

Interesa, en esta sección, trazar un diagnóstico de la destrucción de la ilusión personal y una construcción de la situación general de Cuba tras la Revolución, mediante las relaciones intertextuales de historia y literatura a partir del texto de Padura/Cantet.

La memoria es un concepto que no solo se relaciona con el pasado, sino que también tiene una estrecha relación con el presente y el futuro. El pasado se conserva en forma de memoria, sea feliz o penosa, y sus hechos se hunden en lo profundo de la reconstrucción y de ellos se hace el presente; una vez que estos hechos entran en la memoria, se reproducen una y otra vez. Como “recuerdo” del sujeto (el “yo” que reconstruye), la memoria es subjetiva y selectiva. Pero, además de la memoria individual, la memoria colectiva tiene la misma importancia y funciona como referente de la primera, sobre todo cuando se habla de hechos políticamente significativos. Así, las sociedades construyen su memoria, conformada por valores, leyes, intercambios, tradiciones, cultura, historias compartidas, sobre todo si un pueblo se construye, y construye su historia, con símbolos que lo identifican y diferencian.

Es así que, en la primera parte de la reunión, los personajes hablan reiteradamente sobre el pasado, sobre los viejos tiempos en la Revolución y de las ilusiones que esta despertó, a pesar de vivir en la pobreza. Sus quejas personales son menores, propias de adolescentes: Rafa se queja de que no podía fumar porque tenía miedo a que lo descubrieran; Eddy no podía usar el pelo largo como Serrat; ninguno podía ponerse pantalones apretados, todos tenían que hacer trabajo voluntario, ir a cortar caña dos meses cada año, pero hasta en esos momentos había espacio para la diversión; a Rafa no le permitieron ser alumno ejemplar por escuchar a los Beatles, lo que era considerado como infiltración cultural y diversionismo ideológico. Esas son sus quejas sobre las restricciones que vivían. La situación general de Cuba, al momento de la Revolución, puede verse descrita en la siguiente noticia, publicada por Facundo Aguirre en *La Izquierda Diario*:

El primero de enero de 1959 las fuerzas del Ejército Rebelde encabezadas por Fidel Castro ingresan victoriosas en Santiago de Cuba y el dictador Fulgencio



Batista huye hacia EE.UU. dando inicio a la única revolución triunfante en América Latina que terminó con la expropiación de la burguesía y los terratenientes. Una semana más tarde, el 8 de enero, una huelga general derrotó las maniobras de la dictadura que buscaba birlarle la victoria al M26 mediante la creación de una junta militar. El Ejército Rebelde es recibido por grandes multitudes en La Habana. Antes de la Revolución, Cuba enfrentaba grandes problemas y vivía una degradación social. La mortalidad infantil era muy alta, el analfabetismo era superior al 30% y la falta de vivienda asolaba a los habitantes de las ciudades. (Aguirre, 2016, párr. 5)

Se percibe que, antes de la Revolución, la situación en Cuba era seria y los movimientos de Fidel Castro correspondían, efectivamente, a necesidades urgentes de la sociedad cubana. Los habaneros recibieron con entusiasmo al ejército revolucionario, movimiento en el cual depositaron su esperanza. Si bien la Revolución misma fue un éxito, los frutos que proporcionó no satisficieron las ilusiones de los cubanos. En el periódico *La Opinión de Murcia*, el escritor Fernando Bermúdez publicó sus impresiones sobre las luces y sombras de la Revolución Cubana:

Lo primero que salta a la vista es la falta de libertad de expresión. Los medios de comunicación son del Estado. El Gobierno justifica este control informativo como un mecanismo para evitar la penetración de elementos de espionaje desde Estados Unidos. Hay escasez de medios de vida, sobre todo en vestidos, electrodomésticos, herramientas de trabajo. La alimentación está racionada, aunque nadie pasa hambre. Los barrios antiguos de la ciudad de La Habana están bastante deteriorados (Bermúdez, 2016, párr. 3)

Después de la Revolución, no cambia mucho la situación en Cuba, y además se añade el bloqueo, con el consecuente empobrecimiento general. Al igual que los personajes de *Regreso a Ítaca* (2016), los cubanos, en general, no se sienten satisfechos con los resultados de la Revolución: la utopía que se había construido comienza a dar lugar al desencanto y la desilusión, como se percibe a lo largo del texto. Cuando los amigos hablan del pasado, se quejan del bloqueo, del duro trabajo en el campo y del hambre que pasaban; cuando vuelven la mirada a la actualidad, a su realidad presente, todavía siguen envueltos en la miseria, en el trabajo ilegal, en el peligro de caer en la corrupción como medio de vida, en la desilusión de sus sueños, en la separación de sus familias, en la pérdida de sus ideales. Cada uno de los personajes es como un fragmento del espejo general de la sociedad cubana. Según la revista *Semanario Fénix* de Hong Kong, en las entrevistas a los cubanos que pasaban la etapa revolucionaria, un dueño de restaurante expresaba que no admiraba la Revolución, tras ella la gente se encontraba en una situación más difícil que antes. Otro comerciante individual revelaba que, debido al ingreso insuficiente del trabajo distribuido por el país, mucha gente optaba por trabajos ilegales o prefería trabajar para las empresas extranjeras o de capital combinado.



Aun con el bloqueo entre Cuba y EE.UU., muchos cubanos no odiaban a Estados Unidos de América y más de 30% de los cubanos tenían familiares en este país. En las entrevistas, un barman se quejaba de que en los años '80 y '90, en la televisión solo había programas de la Unión Soviética, todo lo relacionado con Estados Unidos estaba prohibido. Además, dijo que lo miserable de su país consistía también en que nunca dejaba de depender de otros países económicamente. Sin embargo, todavía hay gente como el teniente Pedro en la entrevista, que se mantiene firmemente fiel a la Revolución diciendo que, a pesar de los problemas de comida, transporte y residencia, se tiene que educar a los jóvenes para que, con la educación y la formación que les ofrece Cuba, no puedan traicionar el socialismo, la Revolución y el partido, solo por un coche o una casa.

Tras la Revolución, ¿qué? Entre historia y literatura

Según la teoría del neohistoricismo, tal y como se ha señalado anteriormente, la historia y la literatura no son una oposición, sino que existe entre ellas una profunda intertextualidad y, es por ello, que la literatura ofrece otra vía discursiva para el entendimiento de las situaciones históricas. El neohistoricismo no es un rechazo o una negación de la historia oficial, pero reconoce que la literatura tiene un marco de influencia, de resonancia, mucho más amplio que el discurso histórico y, por ello, es capaz de transmitir el conocimiento sobre la historia de una manera más sugestiva. Con el concepto de dialogismo o polifonía, Bajtín se refiere a la interacción de voces, tanto individuales como colectivas, que surgen del pasado, presente y futuro, y conviven en el texto literario. Bajtín insiste en la necesidad de investigar las relaciones entre los enunciados históricos, sociales y culturales, así como las condiciones en las que han sido gestados (Blume y Franken, 2006).

Aldo, al ser un ex soldado, no podía mantenerse como un técnico: “Con mis baterías, es verdad que me quemo las manos, pero también me busco la vida” (Padura y Cantet, 2016, p.75). Aldo es el único que mantiene su creencia en que el país va a mejorar y sus hijos van a encontrar más oportunidades. No son pocas las personas que, como Aldo, tienen su misofobia moral, no pierden su confianza aún en el periodo especial. Así pasa también con el ex soldado Andrés, quien en una entrevista dada al Semanario Fénix, indica que su esposa Xiomara lo deja por ser pobre, para irse con un italiano que llena sus necesidades materiales.

Toda esta situación acontece también en la vida real, la misma revista de Hong Kong afirma que en los últimos 20 años, más de 30 mil jóvenes al año han salido de Cuba, creyendo que llevarían una vida mejor en el extranjero. El catedrático Enrique Lama enfatiza que la pobreza cubana era diferente: cada familia tiene un ingreso limitado; no tienen carro, no pueden comprar ropa ni zapatos cada



año, pero no hay mendigos, tienen medicina y educación. Un estudiante de la Universidad de la Habana dijo que antes de la Revolución, solamente los ricos tenían derecho a la educación. Pero, como se señala en el Ministerio de Asuntos Exteriores en 2005, la gran esperanza y necesidad se había convertido en un reto para el país. En un artículo de *Gramma*, el entrevistado Raúl hace notar que la nueva generación es más crítica y mejor educada, y bajo este valor no se puede formar un revolucionario, con solo hablarle de historia o darle un elogio. El ideal del hijo de Aldo, Yoenis, es irse a los EE.UU. en búsqueda de una vida mejor. Las nuevas generaciones tampoco se satisfacen con la vida económica de su país, solo el dinero que les dan los padres puede mantenerlos tranquilos temporalmente.

Tania, la única mujer del grupo, lleva ahora una vida que no esperaba; primero, se enfrenta al abandono de su esposo, y sus dos hijos también se van con el padre a los Estados Unidos. Como médica, ella se queja de que:

Está claro que yo no vivo de mi salario, porque con lo que me pagan como oftalmóloga no me alcanza ni para empezar. Vivo del dinero que me mandan mis hijos desde Miami, y de los jabones, las jabas de malanga y los pollos que me regalan mis pacientes [...] Eso me hace una puta. Porque cambiar favores es una forma de convertirse en puta, aquí, en China y en Burundi [...]. (Padura y Cantet, 2016, p. 76)

Tania es una mujer que ha recibido educación, es médica, pero, aun así, con su salario no puede mantenerse ni ir a reunirse con sus hijos a los EE.UU., vive sola con su miseria y frustraciones.

A través de la investigación del Semanario de Fénix, un médico revela que era muy común hacer regalos a los médicos en Cuba, la mayoría de los regalos eran cosas cotidianas como jabón, zumo o pasta dental. Eddy es el más rico de todos los personajes, pero eso se debe a su carácter oportunista y corrupto. Él era uno más de los numerosos casos de corrupción, por lo que Tania lo embiste diciéndole: “No fuiste ni el periodista ni el escritor [...] cuantas mentiras has dicho para llegar a donde estás [...]” (Padura y Cantet, 2016, p. 77). Ante esta acusación, Eddy se confiesa: “Nunca fui escritor, pero he viajado por medio mundo, y cuando la gente se estaba muriendo de hambre en el 94, yo comía bien todos los días, y no bajaba del carro [...]” (Padura y Cantet, 2016, p. 110).

Las palabras de Eddy muestran que la decisión de convertirse en funcionario de una oficina turística del gobierno, solo fue para salir de la miseria y llevar una buena vida, fuera del alcance de la mayoría de los cubanos. Como indica la revista, en 1993 Cuba legaliza el uso de dólares, aunque después se prohíbe nuevamente, el dólar seguía en uso por la moneda de CUC. Esto da como resultado que todos los cubanos que trabajaban con el turismo o servicio ganaran más



dinero. Durante más de 20 años, para solucionar el problema de divisa, el país se dedica al desarrollo del turismo. Los apuros económicos se aprecian en el personaje de Rafa, quien, según Eddy, dejó de pintar lo que pintaba y ahora pinta “las mierdas que vende por unos cuantos dólares” (Padura y Cantet, 2016, p. 78). Las acusaciones y recriminaciones entre los amigos comienzan a ser cada vez más cáusticas, y a mostrar sus rivalidades y rencores acumulados a través de los años.

Tras la Revolución, Cuba se incorpora a la órbita de la Unión Soviética y lleva a cabo una política de censura social. En un número de la Revista Ciclón, que impulsaban José Rodríguez Feo y Virgilio Piñera, de marzo de 1959, se exige una “depuración” por medio del despido de profesores universitarios. El exilio agrega un nuevo estigma al de pertenencia al “pasado burgués”, y la obra de aquellos autores, y muchos otros, fue borrada y descalificada. En el libro de historia de Xu, al principio de la reforma democrática (7 de febrero de 1959), el nuevo poder decide depurar a todos los partidarios batistas en el gobierno y sectores educativos, y crear un tribunal revolucionario (Xu, 2003). Para los intelectuales, el trauma es el resultado directo de la censura y el exilio. El personaje de Amadeo se exilia, precisamente para proteger políticamente a Rafa, quien es su amigo, y así no verse compelido a vigilarlo y denunciarlo, tal como se le exigía. Por eso, aún en los últimos momentos de vida de su mujer, quien se había quedado en La Habana, Amadeo no regresa por el miedo a ser aprehendido y así deja a su amigo en paz y seguro. Amadeo se lamenta de que en Cuba la gente no pueda decir lo que quiere, y Eddy afirma que “porque eso era lo que todos querrían, que dijera que sí, que todos dijéramos que sí, que levantáramos la mano y lo aprobáramos todo [...]” (Padura y Cantet, 2016, p. 110).

El ambiente cultural de Cuba, en aquel momento, también se convierte en una preocupación para los intelectuales. Tres de los protagonistas buscan ser escritores; cuando Amadeo le enseña a Rafa, el pintor, una iconografía que trae de Europa, se lamenta de que en el país nadie aprecie el arte, ni preste atención al desarrollo y a la creación artística. Durante su exilio en España, Amadeo intenta escribir, pero no le fue posible, pues le era difícil comprender a los españoles y su mentalidad: allá se sentía como un extraño:

No, yo creo que sin darme cuenta yo tenía miedo de hacer como otros, esa gente que no eran nadie aquí y que cuando llegaron al extranjero se inventaron una historia que a algunos de ellos ni les había pasado cerca: Cuba el país de la frustración y la miseria, [...] (Padura y Cantet, 2016: p.54).

Ante el deseo de quedarse en Cuba para poder sentir la fuerza al escribir, Eddy le advierte que el ambiente para la escritura y publicación en Cuba no es nada atractivo, y el mismo Eddy abandona sus proyectos de escritura frente a la seducción de una vida acomodada.



Amadeo, en cierta manera *alter ego* del mismo Padura, insiste en que solo se siente capaz de escribir en su propio país. Es un tema que se le presenta como algo vital: debe vivir en Cuba, inmerso en su realidad profunda, para poder ser capaz de escribir, pues vivir en el extranjero no le ofrece la nutrición e inspiración para hacerlo. Su decisión final será quedarse en su propia tierra para conocer de verdad lo que pasa, que es su realidad, reconstruir su propia identidad tras 16 años de exilio y emprender nuevos proyectos de escritura. En términos de identidad y de compromiso social, hay que enfatizar que Aldo es el símbolo del patriotismo, con fuertes creencias en su país y en el futuro de este, como indica estos párrafos:

Fui a una guerra, y vi lo que se ve en todas las guerras, pero todavía creo que esa guerra era justa. Aunque a ustedes les guste o no, aunque ahora las cosas estén más jodidas [...]"

"Yo creo que llevamos tantos años jodidos que algo tiene que mejorar. Quiero creer que mi hijo va a encontrar su camino, que la gente va a vivir mejor [...]"
(Padura y Cantet, 2016, p. 101)

Aldo actúa, aunque no lo es, como representante de un grupo de cubanos que persiste en su identidad y papel histórico, que por convencimiento decide no irse de su país, pase lo que pase, pues sigue conservando sus creencias y fe en los valores pregonados por la Revolución. Su hijo Yoenis no tiene ningún interés en la educación, porque la experiencia de sus padres y de los amigos de sus padres, lo hace sentirse desilusionado, solo piensa en salir de Cuba en busca de una vida mejor. Igual que Yoenis y su novia, la joven generación ya no tiene confianza en su país, en la educación, pues esta ya no les puede asegurar un trabajo para vivir dignamente. Aldo hace todo para que su hijo se quede en Cuba, porque según cree, la vida mejorará. La familia de Aldo es una familia de convicciones, así fue su padre hasta el último momento, aunque cuando estaba moribundo dudaba de si el esfuerzo había valido la pena. Aldo hereda la tradición de creer, ignorando las dudas de su padre. No obstante, con la generación de su hijo esa fe se interrumpe.

Conclusión

Tener en cuenta las claves intertextuales entre literatura e historia ayuda a conocer mejor el contexto de una obra y nos permite, al mismo tiempo, tener una visión integral de los alcances históricamente significativos de una obra literaria. Solo hace falta leer la literatura de una manera dialéctica, esto es, en un permanente diálogo entre el texto y su contexto.

Este trabajo permite llegar a la conclusión de que *Regreso a Ítaca* (2016) no es solo un guion para el cine, sino un texto que ofrece un crisol de elementos, personajes e información para conocer la situación general de Cuba tras la Revolución,



especialmente la del llamado “período especial” en los años ‘90, así como las nuevas sensibilidades a las que dio lugar.

En una reunión que transcurre durante una noche hasta la madrugada cada personaje cuenta su vida y, a través de su palabra, como en una sesión de psicoanálisis colectiva, poco a poco van surgiendo sus desesperanzas, sus temores, los resentimientos y rencores entre ellos, sus sensibilidades personales, y es a través de esa polifonía textual, a través de sus voces, que se revela también el mundo social, político, histórico de la sociedad cubana.

El conjunto de voces recrea un horizonte de lo que es Cuba tras la Revolución. *Regreso a Ítaca* (2016) funciona, de esa manera, como un artefacto literario o filmico -por su condición de guion-, que funciona igualmente como memoria de un momento histórico de Cuba, quizás uno de los más directos y descarnados de la literatura cubana contemporánea.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1970). Nueva Visión. “*Introducción al análisis estructural de los relatos*”. En *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 35-50.
- Blume J. & Franken Clemen. (2006), *La crítica literaria del siglo XX, 50 modelos y su aplicación*. Santiago, Universidad Católica de Chile.
- Castro, F. (1990). *Sobre el proceso de rectificación en Cuba 1986-1990*, Selección Temática. Editora Política, La Habana.
- Coe, A. (1997). *Cuba*. Hong Kong: Odyssey Passport.
- Greenblatt, S. (1988). *Shakespeare Negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*. Berkeley. University of California Press, pp.94-128.
- Hinojosa Picón, O. (2010). *Ficción histórica y realidad literaria: análisis historicista del socialismo en la obra de Monika Maron*. Bern: editorial Peter Lang.
- Moreno, J. A. (1998). *Cuba: Periodo Especial, Perspectivas*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Pérez Villanueva, O. E. (2007). *Reflexiones sobre economía cubana*, 2da. edición ampliada. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pérez Villanueva, O. E. (2008). *La estrategia económica cubana: medio siglo de socialismo*. Cahiers des Amériques latines, 57-58, 31-55. doi: 10.4000/cal.1206



Padura, L. y Cantet, L. (2016). *Regreso a Ítaca*. México: Tusquets Editores México, S.A. de C.A.

Resolución sobre el Programa del Partido Comunista de Cuba, Este es el Congreso más democrático. (1991). Cuba: Editora Política.

Triana Cordoví, J. (1999). *Cuba: transformación económica 1990-1997: supervivencia y desarrollo en el socialismo cubano*. (Tesis de doctoral). Ciencias Económicas, Universidad de La Habana.

阿拉斯泰尔·伦弗鲁(Alastair Renfrew). (2017). 《导读巴赫金》，重庆大学出版社出版发行。

凤凰周刊. (2016). 《社会主义国家的兄弟们：古巴》，香港凤凰周刊杂志社。

刘荣&吴如加.(2016). 《重返古巴：寻找革命的背影-世界遗产地理总第12期》，世界遗产地理杂志社。

毛相麟. (2012). 《古巴：本土可行的社会主义》，社会科学文献出版社。

吴家荣. (2017). 《新历史主义理论对大陆文学创作的影响》，中国文学研究，第三期。

谢珺. (2013). 《<阿拉特里斯特上尉历险记>系列中的历史重构》，南京大学。

谢远晶 (2015). 《从新历史主义视角解读<五号屠场>》，重庆大学。

徐世澄. (2003). 《列国志：古巴》，社会科学文献出版社。

徐世澄. (1999). 《冲撞：卡斯特罗与美国总统》，东方出版社。

【古】菲德尔·卡斯特罗. (1963). 《科斯特罗言论集》第一、二册，人民出版社。

【古】菲德尔·卡斯特罗. (1990). 《在古巴共产党第一、二、三次全国代表大会上的中心报告》，人民出版社。

【古】何塞·坎东·纳瓦罗. (1999). 《古巴历史-枷锁与星辰的挑战》，当代世界出版社。

Referencias digitales

Bermúdez, F. (12 de septiembre de 2016). la opinión de Murcia.es. Recuperado de: <https://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2016/12/10/luces-sombras-revolucion-cubana/789530.html>



Del Llano, E. (2014). Profesorcastro.jimdo.com. Recuperado de: <https://profesorcastro.jimdo.com/la-censura-castrista/>

GronBeck. Detesco, J.A. (2014). Researchgate. Recuperado de : https://www.researchgate.net/publication/275307119_Cuba_en_la_era_de_Raul_Castro_Reformas_economico-sociales_y_sus_efectos_by_Carmelo_Mesa-Lago

Martínez, D. (2019). elmostrador.cl. Recuperado de: <http://www.elmostrador.cl/cultura/2016/08/05/lo-nuevo-de-padura-regreso-a-itaca-el-complejo-tema-de-la-migracion-cubana/>

Pérez Villanueva, O. E. (2008). OpenEdition. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/cal/1206#ftn24>





**Carlos Federico Vidal
Ortega**
*Universidad Nacional de
Costa Rica
Heredia, Costa Rica*

Las representaciones del Caribe en *El gran zoo* de Nicolás Guillén

The representations of the Caribbean in *The great zoo* of Nicolás Guillén

RESUMEN

El gran zoo (1984), del poeta cubano Nicolás Guillén, ofrece distintas representaciones sobre el Caribe. El artículo argumenta que el texto de Nicolás Guillén se inscribe dentro del movimiento literario hispanoamericano de la neovanguardia. Luego, se examinan algunas características formales del texto, tomando como ejemplo los poemas “El sueño” y “Guitarra”. Otro poema que se estudia con más detenimiento es “El tenor”, el cual parodia la división entre la alta cultura y la cultura popular. Por último, se analizan varias alusiones del poemario al contexto histórico de la Guerra Fría y la Carrera Espacial.

Palabras clave: Zoológico, neovanguardia, bestiario, Cultura Popular, Carrera Espacial.

ABSTRACT

El gran zoo (1984), by the Cuban poet Nicolás Guillén, offers various representations of the Caribbean. The article argues that this poetry book falls within the tradition of the Post Avant-garde literary movement in Spanish America. Additionally, various formal characteristics of the text are examined, as exemplified in the poems “The Dream” and “Guitar”. Another poem that receives close attention is “The Tenor”, which parodies the division between high culture and popular culture. Lastly, several allusions of the poetry book to the historical context of the Cold War and the Space Race are analyzed.

Keywords: Zoo, Post Avant-garde, Bestiary, Popular Culture, Space Race.

Introducción

El poemario *El gran zoo* (1984) está organizado como un zoológico. ¿Qué connota dicha palabra? En su famoso ensayo *La isla que se repite* (1998), el intelectual cubano Antonio Benítez Rojo lo describe como “el lugar donde los animales son exhibidos y manipulados con fines de conocimiento, de estudio, de discurso científico; es decir, para ser leídos y comentados por parte de quienes detentan el poder” (p. 165). De ahí las dos palabras que la componen, ‘zoo’ y ‘lógico’.

Sin embargo, como ocurre con toda institución represiva, el grupo dominante fracasa en su deseo de controlar y transformar al recluso: “La máquina de poder, el zoológico o la academia militar, es un fracaso en sí misma, una imposibilidad en sí misma como hace ver Foucault” (Benítez Rojo, 1998, p. 165). ¿Por qué, entonces, eligió Guillén ambientar su poemario en una institución de esta índole? ¿Tuvo en mente una intención alegórica?

Nótese que se ha dicho ‘grupo’ en vez de ‘especie’ dominante, término usual al hablar de zoológicos. Ello se debe a que, en *El gran zoo* (1984), cohabitan seres de distinto estatuto ontológico. Hay fenómenos naturales y biológicos, objetos, instituciones, regiones geográficas, animales reales, actores sociales y entidades imaginarias, como el escarabajo de oro del cuento homónimo de Edgar Allan Poe.

Guillén y el sistema literario hispanoamericano

Según se desprende del epígrafe, la figura de Guillén repercutió más allá del ámbito hispanoparlante. Su poética, de una originalidad contundente, se inscribe dentro del post-vanguardismo o neovanguardia, en el sistema literario hispanoamericano.

Antes de hablar de poéticas post-vanguardistas, se deben indicar los principales postulados de la vanguardia.

En primer lugar, los poetas vanguardistas cuestionaron el estatuto de la obra de arte en la sociedad mediante la transgresión de las normas de la institución literaria (Pérez, 1992). En vez de crear aquellas imágenes elegantes y técnicamente perfectas del modernismo en términos de la métrica, acercaron el arte a la cotidianidad. Resulta paradigmático del esfuerzo por acercar el arte a la vida cotidiana, el título del poemario de Oliveiro Gironde: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922).

En segundo lugar, los poetas vanguardistas privilegiaron el enunciado hermético, cuyo significado no dependía del mundo externo, sino de la coherencia interna. Es la época de *Trilce* (1922) de Vallejo y *Residencia en la tierra* (1933/1935) de Neruda. Este segundo postulado sería replanteado por los primeros vanguardistas,



Vallejo y Neruda, tras el fusilamiento de García Lorca en la guerra civil española (Pérez, 1992). Eso los llevó a adoptar una poética que aludiera a la realidad social de forma más directa sin renunciar al primer postulado, lo que marca el comienzo de las poéticas post-vanguardistas.

Señalemos cuatro tendencias de las poéticas neovanguardistas que abordaron distintas problemáticas del sistema literario hispanoamericano. La poesía de Nicolás Guillén ejemplifica la primera tendencia neovanguardista: establecer vasos comunicantes entre la poesía culta y la poesía popular (Pérez, 1992). Lo anterior constituye acaso su mayor mérito literario, ya que pone en diálogo “dos sistemas culturales separados en forma y contenido” (Pérez, 1992, p. 52). Como indica Szymoniak (2011), que sigue a Augier (1974):

Lo que debe Guillén a las Vanguardias es, según Ángel Augier, «la despreocupación formal, el desdén hacia la métrica y la rima, la naturalidad rayana en prosaísmo; y que predomin[a] lo temático sobre lo metafórico, la idea sobre la imagen.» (Augier, 1974, XXIV—XXV, citado por Szymoniak, 2011, p. 117)

La segunda tendencia neovanguardista buscó reformular aquellas poéticas vanguardistas más fecundas sin renunciar totalmente a sus cánones (Pérez, 1992). Por ejemplo, en *Piedra de sol* (1957), Octavio Paz alternó la técnica de la escritura automática del surrealismo con elementos más lógicos y comprensibles de la historia de México (Pérez, 1992).

Vinculada a la anterior, la tercera tendencia neovanguardista alude a referentes realistas y hechos históricos (Pérez, 1992). Si bien el realismo social no pretendía incurrir en una copia de la realidad, el *Homenaje a los indios americanos* (1969) de Cardenal, llevó la referencialidad demasiado lejos. A veces, el exteriorismo o poesía conversacional se acercaba en demasía al registro coloquial del lenguaje, y sacrificaba la metáfora con tal de ser comprendida. Por su parte, el *Canto general* (1950) de Neruda le atribuía al poeta la obligación de nombrarlo todo.

Los escritores de la cuarta tendencia le achacaron al realismo social cierto historicismo y un tono demasiado serio. De ahí el éxito de ventas que tuvieron los *Poemas y antipoemas* (1954) de Nicanor Parra, que devolvieron a la poesía hispanoamericana su carácter lúdico e irreverente (Pérez, 1992). Tanto así, que el mismo Neruda, en *Odas elementales* (1954) y *Estravagario* (1958), exploró las posibilidades cómicas de la vida cotidiana.

Así las cosas, la trayectoria de Guillén sigue esta evolución: desde el negrismo de *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Cosongo* (1931), hasta textos más experimentales como *El gran zoo* (1984), pasando por la poesía social de *La paloma de vuelo popular* (1958).



Características formales de *El gran zoo* (1984)

De los mecanismos indicados por Ángel Augier, en *El gran zoo* (1984) prevalece la transmisión clara de la idea al lector sobre las consideraciones formales como la métrica y la rima. Nancy Morejón considera que el madrigal es el verso base que estructura *El gran zoo* (1984). El madrigal es una forma poética que se caracteriza por combinar versos de diversa longitud. La variedad métrica obedece a la diversidad de los especímenes que habitan *El gran Zoo* (1984).

En general, la obra de Guillén utiliza el ritmo, las variantes tipográficas y la espacialización para organizar el discurso. A la inversa de las formas poéticas tradicionales que caracterizan la poesía social de Guillén¹.

El gran zoo (1984), para Margarita García Veitía, es un bestiario “en la tradición de los bestiarios de Apollinaire y Valle-Inclán” (Morejón, 1994, p. 318). Un bestiario es un género literario “entre la enciclopedia arcaica y la narración fantástica que describe una serie de animales reales e imaginarios” (Sariols Persson, 2012, p. 2). Sus orígenes se remontan a la Antigüedad. Durante la Edad Media, combinaron ciencia y fantasía, vertientes que se bifurcan a partir del Renacimiento; ya que los bestiarios van a ser relegados al estatuto de obras secundarias de autores conocidos. A menudo, los bestiarios eran escritos por filósofos como críticas veladas a la sociedad (Sariols Persson, 2012). Sin embargo, a partir del siglo XX, se recupera la vinculación entre ciencia y fantasía (Sariols Persson, 2012). Tanto en prosa como en verso se escriben bestiarios. En América Latina, uno de los bestiarios más célebres fue el *Confabulario* (1952) del mexicano Juan José Arreola.

En *El gran zoo* (1984) los entes más diversos se enuncian “con el mismo tono sosegado” (Morejón, 1994, p. 311). ¿Cómo se logra esa homologación? Mediante dos operaciones. La primera consiste en refrescar o reactualizar metáforas que han sido desesemantizadas. Es el caso del poema “El tigre”, en cuyo final se indica que se trata de «un tigre real». Para García Veitía (1994), esta operación “supone el cierre del pensamiento metafórico que abarca el poema”, con lo cual se “va a deslexicalizar una metáfora tradicional: el tigre es menos fuerte, violento, etc. que el instinto sexual, el puñal del amor, un furioso de celos, aspectos con los que se le ha comparado muchas veces” (p. 314). Ahora bien, el poema de Guillén es un intertexto de un poema del bestiario de Borges *El libro de los seres imaginarios* (1960):

1 El poema que inicia *La paloma de vuelo popular*, “Arte poética”, comprende siete redondillas. Asimismo, el poema “Cañaveral” contiene una décima. Por último, el poema “Un largo lagarto verde” sigue el esquema del romance. Durante el siglo XX, la tradición del romancero fue retomada por Federico García Lorca en el *Romancero gitano* (1928). En el texto señalado, García Lorca dedicó a Lydia Cabrera el poema “La casada infiel”, lo que sugiere una proximidad afectiva e intelectual del escritor español hacia Cuba.



En el poema “El otro tigre”, Borges explica sin rodeos la oposición entre el tigre real, de fiera sangre caliente, que no conoce, y el simbólico, perteneciente a las palabras: «Al tigre de los símbolos he opuesto / El verdadero, el de caliente sangre, / El que diezma la tribu de los búfalos» (Borges, 1960, citado por [Sariols Persson, 2012, p. 9](#))

Una reactualización de la metáfora gastada tiene lugar en el poema “Gorila”, donde se invierte el parecido humano del gorila africano, al compararlo con el gorila americano, que vendría a ser el soldado o policía matón, ya que en la última estrofa se indica: «Lo adquirió / nuestro agente viajero en un cuartel / para el Gran Zoo.» (Guillén, 1984, p. 288).

Otro remozamiento metafórico se efectúa en el poema “El sueño”, donde se diferencia el sueño como proceso biológico del sueño en sentido figurado como proyección de mundos o situaciones utópicas:

Esta mariposa nocturna
planea sobre nuestra cabeza
como el buitre sobre la carroña.
*(El ejemplar
que aquí exhibimos es el sueño vulgar.)*
Sin embargo,
la Dirección promete para fines de año,
o más pronto, tal vez,
remesas escogidas de sueños
así en hombre como en mujer.
Cinco cajas de moscas tsé-tsé
fueron pedidas anteayer.
(Guillén, 1984, p. 288)

La última estrofa desbarata las expectativas lectoras del sueño en sentido figurado prometido por la segunda estrofa. Las “moscas tse-tsé” son las moscas africanas chupadoras de sangre que al picar propagan diversas enfermedades, entre ellas, la enfermedad del sueño. Así las cosas, pasamos del sueño ordinario al sueño como enfermedad. El surrealismo de este poema estriba en la creación de asociaciones inesperadas ante el vaciamiento de significado de la palabra ‘sueño’.

La segunda operación con la que Guillén logra homologar el tono con el cual describe los ejemplares de *El gran zoo* (1984) se efectúa con una frecuencia mucho mayor: aquellos entes que no son animales se animalizan o se antropomorfizan (prosopopeya). Se recurre a esta figura literaria en el poema “Guitarra”:

Fueron a cazar guitarras
bajo la luna llena.
Y trajeron ésta,



pálida, fina, esbelta,
ojos de inagotable mulata,
cintura de abierta madera.
Es joven, apenas vuela.
Pero ya canta
cuando oye en otras jaulas
aletear sonos y coplas.
Los soneshombres y las coplasolas.
Hay en su jaula esta inscripción:
«Cuidado: sueña.»
(Guillén, 1984, p. 275)

Todas las palabras al final de los versos son graves, excepto el verso 12: ‘inscripción’. Prevalece la rima asonante, como la combinación ‘a-a’ entre el verso 1 y 5: ‘guitarra’ y ‘mulata’. En los versos 8 y 9 riman las palabras finales, ‘canta’, ‘jaulas’, mientras en los versos 10 y 11 la rima se establece entre las vocales ‘o’ y ‘a’ de las palabras finales. Se produce una rima interna entre los versos 9, 10 y 11, mediante las vocales ‘o’ y ‘e’: ‘oye’, ‘sones’, ‘soneshombres’.

Por otro lado, se recurre al uso de los imperativos en infinitivo propio del lenguaje de los letreros (García Veitía, 1994). Al final del segundo y del tercer poema se coloca un aviso. El letrero del segundo poema, “El Caribe”, advierte: «Cuidado: muerde.» refuerza el efecto del letrero del tercer poema, “Guitarra”: «Cuidado: sueña.» (Guillén, 1984, pp. 274-275).

El tenor frente al espejo

El poema “Tenor” prosigue con el tema de la música. Ahora bien, la aproximación que se propone aborda la división entre la cultura popular y la alta cultura. Entiéndase por “alta cultura” aquella producción simbólica consumida por las élites generadora de estatus social.

El problema de la representación se plantea en la primera estrofa del poema “Tenor”: «Está el tenor en éxtasis / contemplando al tenor / del espejo, que es el mismo tenor / en éxtasis / que contempla al tenor.» (Guillén, 1984, p. 285). El espejo refleja la imagen del yo que “se pierde cuando se atrapa, [...] en la circularidad de ver y ser visto” (Enaudeau, 1999, p. 63). Entonces, ¿cuál de los dos es el tenor real?

Desde el punto de vista formal, esta estrofa presenta dos encabalgamientos, o frases que continúan en el verso siguiente. Ahora bien, lo interesante es que la voz lírica juega con dos partes móviles: ‘del espejo’ y ‘en éxtasis’. Si ‘del espejo’ se une al verso anterior, formaría un endecasílabo; lo mismo sucede si se une ‘en éxtasis’ al verso siguiente. Ambas partes móviles refuerzan la circularidad entre lo representado y la representación, entre el tenor y su imagen en el espejo.



La segunda estrofa practica una sátira de la dicotomía entre alta cultura y cultura popular que, ya por esos años, elaboraba la escuela de Birmingham (Inglaterra) desde los estudios culturales²:

Sale a veces a pasear por el mundo
llevado de un bramante de seda,
aplaudido en dólares,
tinta de imprenta
y otras sustancias gananciales.
*(Aquí en el Zoo le molesta
cantar por la comida
y no es muy generoso con sus arias.)*
Milán Scala.
New York Metropolitan.
Ópera de París.
(Guillén, 1984, p. 285)

De acuerdo con Stuart Hall —quien formó parte de la escuela de Birmingham— existen representaciones que sustentan las estructuras de poder (citado por Walsh, 2010). Walsh plantea que “cuando las prácticas de representación se naturalizan, refuerzan los estereotipos y contribuyen a la subalternización de los sujetos” (2010, p. 217). La estrategia del yo lírico consiste en desnaturalizar tales prácticas. Nombra tres instancias de legitimación de la alta cultura, lo cual intensifica el efecto cómico: entre más alto sea su estatus, mayor será su rebajamiento.

La Guerra Fría y la Carrera Espacial

La Carrera Espacial formaba parte de la Carrera Armamentista entre la URSS y EE. UU. Ahora bien, la Carrera Espacial no solo consistía en ver cuál de las dos superpotencias ponía primero a un hombre en órbita o llegaba antes a Luna. Tampoco se reducía al dominio militar efectivo de la estratosfera. Implicaba una contienda de orden simbólico. La superioridad tecnológica equivalía a la superioridad ideológica del capitalismo o del comunismo.

Dos epigramas que se inscriben dentro de la temática de la Carrera Espacial son “Luna”, cuyo último verso es «Sputniks y sonetos» y el de “La Osa Mayor”, que indica al visitante del zoológico que fue cazada por «un sputnik» (Guillén, 1984, pp. 284, 276). Lo que apenas queda sugerido en ambos epigramas cobra mayor entidad en “Aviso Gran zoo de la Habana”:

2 En relación con el origen de los estudios culturales, véase: Beverley, J. (1996). Sobre la situación actual de los estudios culturales. En J.A. Mazzotti y Juan Cevallos (Eds.) *Asedios a la heterogeneidad cultural*, libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar. Pittsburg: Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 455-474.



Se avisa la llegada
de nuevos ejemplares, a saber:
La gran paloma fósil del jurásico,
en la que son visibles todavía
sus dos dispositivos lanzabombas.
Hay una colección de hachas atómicas,
máscaras rituales de forma antiaerolítica
y macanas de sílex radioactivo.
Finalmente un avión
(*el tan buscado caza del plioceno*)
que es una pieza de excepción.
(Guillén, 1984, p. 286-287)

En el poema, suscrito por «El Director», prevalecen los endecasílabos. Contiene un epígrafe letrero: «Museo de prehistoria abierto al público —todos los días menos domingo—. Idiomas: español, inglés y ruso.» Este terceto en endecasílabos nos remite a la posición de Cuba en el mundo bipolar de la Guerra Fría³. La bipolaridad se refiere al hecho de que el mundo estaba dividido en dos grandes zonas de influencia: Occidente, que incluía a los países europeos que formaban parte de la OTAN bajo el dominio de Estados Unidos y los países del bloque socialista, como Cuba, liderado por la Unión Soviética.

Como si se tratara de un verdadero zoológico, los animales se encierran en jaulas y se describen mediante un lenguaje “científico o pseudo científico” (Morejón, 1994, p. 312). La paloma, símbolo de la paz, se convierte en un bombardero, lo que genera un oxímoron. Dicha imagen puede referirse a las bombas atómicas lanzadas por bombarderos estadounidenses contra las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945. Tales atrocidades ponen fin a las hostilidades del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial e inauguran la Era Atómica.

Desde el humor, el poema “Bomba atómica” alude de forma implícita a la crisis de los misiles en Cuba en 1962. El yo lírico advierte en los últimos dos versos: “Es un peligro bárbaro / este animal aquí” (Guillén, 1984, p. 289). Nikita Jrushchov y John F. Kennedy negociaron el retiro de los misiles estadounidenses que apuntaban a la Unión Soviética desde Turquía, a cambio de que los navíos soviéticos que transportaban misiles nucleares a Cuba emprendieran el viaje de regreso.

Durante las décadas de 1950 y 1960, los países latinoamericanos realizan ingentes esfuerzos por entrar en la modernidad. Se produce una violenta reordenación capitalista de la sociedad, pese a esfuerzos por fomentar un desarrollo autónomo,

3 El movimiento de los no alineados fue una iniciativa de un grupo de países del Tercer Mundo que buscaba mantenerse neutral ante esta polarización, apoyar los esfuerzos de descolonización en Asia, África y América, así como promover la cooperación entre sus miembros y el desarme nuclear.



como el modelo de la sustitución de importaciones. Fenómenos como la migración de campesinos a las ciudades y la concentración de la riqueza en algunos países conduce a una vulnerabilidad social sin precedentes. Es la antesala de las dictaduras y los movimientos revolucionarios.

Pero no solo se criticaban valores basados en la racionalidad económica como la productividad. Hasta inicios de la década de 1960 se prohíben las explosiones atómicas con fines experimentales en la atmósfera. Habrá que esperar al final de la guerra de Vietnam para que se celebren los primeros tratados internacionales de reducción de armas nucleares, cuando las dos superpotencias del mundo bipolar, la URSS y EE. UU., acuerdan una política de distensión.

Los intelectuales y artistas comprometidos tomaron posición en contra de la carrera armamentista. Desde la corriente literaria del neobarroco, un grupo de escritores, entre ellos José Lezama Lima, cuestionó la capacidad de la literatura para representar el mundo extratextual. Al contrario de la antipoesía de Nicanor Parra, que aspiró a un lenguaje prosaico, los neobarrocos emplearon un lenguaje artificioso. Entra en crisis el realismo, crisis que será conjurada en la novelística por el realismo mágico de *Cien años de soledad* (1967). Lo que nos lleva a preguntarnos: ¿Cuál fue la reacción en el ámbito de la lírica?

La tendencia neovanguardista, que incluía a Nicolás Guillén, abordó temáticas filosóficas reservadas a la alta cultura desde la cultura popular. Esto implicaba la prevalencia del registro lingüístico coloquial sobre el registro lingüístico culto, así como cierta alusión a hechos históricos y referentes empíricos. Siempre y cuando estuvieran tales alusiones subordinadas al mundo de la imaginación poética de quien escribe.

¿Por qué, en el poema “Aviso Gran zoo de la Habana” la instancia lírica alude al Jurásico? Existía el temor de que el mundo se destruyera por una guerra nuclear en la lógica de la destrucción mutua entre Washington y Moscú. Por primera vez en la historia, la humanidad disponía de los medios para aniquilar a casi todos los seres vivos del planeta. Por consiguiente, la voz lírica crea una analogía entre la extinción de los dinosaurios hace 65 millones de años y la terrorífica posibilidad de que se desatara una Tercera Guerra Mundial que extinguiera el género humano.

Conclusión

En general, *El gran zoo* (1984) rechaza el enunciado hermético de las poéticas vanguardistas. La figura de «la Dirección» viene a ser un alter ego de la instancia lírica. El sujeto de la enunciación prefiere anclar su discurso en hechos históricos como la carrera espacial de la Guerra Fría. Desde el punto de vista formal, se



privilegia el verso libre. A veces, la voz lírica opta por revertir metáforas gastadas, como el sueño o el tigre.

En otras ocasiones, se proponen metáforas con epítetos innovadores, como la guitarra adolescente. Sus ojos de mulata hacen referencia a la contaminación mutua de géneros literarios y formas musicales entre África, Europa y América.

El tratamiento igualitario a antes de diverso estatuto ontológico nos remite a una de las claves del poemario: el humor mediante el uso de la ironía. El humor desarticula las relaciones de poder y saber subyacentes a los estereotipos. Ello lo emparenta al *Estravagario* (1958) de Neruda.

Quien visita *El gran zoo* (1984) y mira al tenor, se encuentra ante un personaje narcisista. “El tenor” cuestiona el estatuto de la obra de arte al modo de las vanguardias. Simboliza el conflicto entre la alta cultura y la cultura popular. Cabe recordar la tendencia vanguardista de transgredir la separación tajante entre ambos sistemas.

¿De qué forma se parodia el discurso belicista del avance tecnológico? Se subvierte la dicotomía civilización y barbarie. La bomba atómica, sobre la cual Guillén escribe un poema homónimo, sería la cúspide del desarrollo tecnológico de la industria armamentista. No obstante, desde la perspectiva ética, los armamentos del siglo XX equivalen a fósiles de dinosaurios y utensilios de la Edad de Piedra.

Dicha estrategia se había adelantado en el poema “Lynch”: «Lynch de Alabama. / Rabo en forma de látigo y pezuñas terciarias. Suele manifestarse / con una gran cruz en llamas.» (Guillén, 1984, p. 281). En este poema, el espécimen prehistórico es el esclavista.

Benítez Rojo (1998) afirma que la plantación constituye el hecho fundacional de la historia económica y sociopolítica de la región. En su análisis del poema “Los ríos”, el crítico mencionado aclara que la oposición entre la poesía y la máquina ya estaba presente en *West Indies Ltd.* (1934) y en otros textos de la literatura cubana, como *La zafra* (1926) de Agustín Yáñez. Lo nuevo aquí, nos dice Benítez Rojo, es la jaula. En esto se aparta de la tradición de los bestiaros.

La jaula —o el acuario, en el caso del animal Caribe del poema homónimo— es frontera porosa, atravesada por el deseo y por relaciones de poder/saber no binarias; conjunto de diferencias imperfectas en constante transformación.



Referencias bibliográficas

- Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.
- Enaudeau, C. (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- García Veitía, M. (1994). El nuevo bestiario. En N. Morejón (Comp.) *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana y Santiago de Chile: Casa de las Américas y Mosquito Editores.
- Guillén, N. (1984). *El Gran Zoo*. En Ángel Augier (Ed.) *Nicolás Guillén. Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas: Ayacucho.
- Morejón, N. (1994). Prólogo. En Morejón, N. (comp.) *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*. La Habana y Santiago de Chile: Casa de las Américas y Mosquito Editores.
- Pérez, A. J. (1992). Notas sobre las tendencias de la poesía post-vanguardista en Hispanoamérica. *Hispania* 75(1), marzo.
- Sariols Persson, D. (2012). Un tigre, dos tigres. Lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. *Cuadernos del CILHA*, 13(16).
- Szymoniak, E. (2011). Poemas al servicio de los grupos dominados: la identidad (afro) cubana y la poesía de Nicolás Guillén. *Romanica Silesiana*, (6).
- Walsh, C. (2010). Estudios (inter) culturales en clave de-colonial. *Tabula Rasa*, (12), enero-junio.





Convergencia de circunstancias en el asentamiento de la expresión del poema extenso en Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana

Convergence of circumstances in the settlement of the expression of the extensive poem in Cuba, Puerto Rico and the Dominican Republic

**Marie-Christine
Seguin**

*Faculté libre de lettres et
de Sciences Humaines de
l'Institut Catholique de
Toulouse
Toulouse, Francia*

RESUMEN

Entre tradiciones y procesos de transformación, asistimos a una poética del pensar del poema extenso en las Antillas hispanas. Desde la “décima”, venida de Europa, se desarrolla una creatividad lingüística por medio de una apertura pragmática, en estrecha relación con la particularidad colonial: entre mito del progreso y mito de la edad de oro. Para entender la inventiva caribeña, recordamos la práctica del Neobarroco, elaborado a base de las confluencias de lo heterogéneo. Vemos como a través de una heteroglosia discursiva, el poema extenso se asienta en este espacio cultural que son las islas antillanas y subrayamos su papel actual en el relato de historias mínimas que alimentan por otro cariz la historia universal.

Palabras clave: poema extenso, Antillas hispanas, Décima, Neobarroco, heterogeneidad, historia mínima.

ABSTRACT

Between traditions and processes of transformation, we can see a poetic thought of the extensive poem in the Hispanic Antilles. Since the “décima”, which came from Europe, a linguistic creativity has developed through a pragmatic opening in close relation with the colonial particularity between the myth of progress and the myth of the golden age. To understand the Caribbean inventiveness we remember the practice of the neo-baroque elaborated on the confluences of the heterogeneous. We see how, through a discursive heteroglossia, the extensive poem is based in this cultural space, that are the Antillean islands and we emphasize its current role in the narrative of minimal stories that feed universal history in another way.

Keywords: extensive poem, Hispanic Antilles, Décima, Neobaroque, heterogeneous, minimal stories.

A las preguntas ¿cuáles son las especificidades del poema largo en determinadas áreas geográficas? Y ¿cuáles son las tradiciones ancladas a ellas? hay que recordar que el concepto de tradición se asocia con la noción de recuerdo y apego al pasado y con la noción de un principio primigenio, que abarca lo estructural y lo primordial de una sociedad y de una cultura. Respecto a los países del Caribe insular hispanófono, como Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, se entiende que las circunstancias han llevado a condiciones de desarrollo peculiar de poemas extensos en la historia moderna. Para el fundamento estructural de la expresión poética en las islas, se recurre a las correspondencias y a las crónicas de la época colonial, con los primeros historiadores de la Colonia que se dedicaron a escribir versos. Además, como lo subraya Jean Michel Espitallier, al interrogarse sobre la cuestión autorreferencial de la condición de la aparición de un poema, los actores-poetas lo imaginaron en un marco relativo a la bipolaridad del género poético que, a la par, remite a una representación del mito del progreso y del mito de la edad de oro: “*L'autre grande question autoréférentielle serait la condition d'apparition du poème, dont toujours question du statut. [...] La poésie se balance entre deux pôles contradictoires. D'un côté le mythe du progrès, [...]. De l'autre le mythe de l'âge d'or, [...]*” (Espitallier, 2006, p. 65). A partir de esto, quiero señalar algunas tradiciones poéticas europeas que favorecen la expresión del poema extenso en la cuenca hispana insular del caribe; después, me interrogo sobre los procesos de transformación que reflejan prácticas insulares actuales, señalando títulos de poemas que permiten plantear hipótesis para calificar la naturaleza del moderno poema extenso.

Tres expresiones poéticas tradicionales, venidas de Europa, se hallan en los tres países. Se trata de la poesía de la escuela salmantina en el momento en que se desperezó una vida cultural más o menos asentada en las tres islas. Fue cuando ocurrió el desenvolvimiento de la forma poética de la décima y de la corriente del barroco. Ambas convidan a una verdadera extensión de la palabra: “Una vida cultural que prosperó a finales del siglo XVIII con la evolución económico-social de cada país”, y



De la producción literaria de los setecientos se tienen noticias escasas. Se sabe de algunas relaciones; [...] y de las poesías y los dramas del santiaguero Manuel Justo de Rubalcava [...]. Pero de estas obras, las únicas que conocemos son la Relación de 1747. (Rivera Rivera, 1981, p. 311)

De hecho, son tres tradiciones, la primera se expone por el aspecto de aprendizaje y de elaboración de normas y reformas que invitaban a nuevas costumbres sociales, lo cual ofrece una simetría entre el pensamiento, la filosofía, y la construcción versificada -la estrofa-; la segunda, por el aspecto estilístico en la acepción de las modalidades del juego, por ejemplo con la sátira, entre otras, que induce a controversias y argumentos: “las décimas son buenas para quejas” (De Vega, 1906, verso 307). Si bien, la forma de la décima está, como se dice, “cerrada”, en realidad no lo es por su carácter propio de la improvisación, de acuerdo con Alexis Díaz Pimienta, que dice que la “décima” convoca digresión de géneros e invita a: “la gravitación léxica” al momento de observar la dinámica interna de la improvisación poética (Díaz Pimienta, 2000, p. 62). Tampoco es “cerrada”, por su ritmo singular y variado a pesar de una función común, como lo recuerdan Maximiano Trapero y Virgilio López Lemus en “Geografía actual de la Décima”, en lo que aducen que:

La décima improvisada se canta con un género musical particular en cada región, como es el punto cubano en Cuba, el seis en Puerto Rico, [...], la media-tuna en Santo Domingo” y “Pero fuera de estas diferencias formales el cultivo de la décima improvisada es bastante uniforme en toda el área, de la misma manera que cumplen también funciones semejantes y se usan en situaciones paralelas, predominando la canturía y la controversia. (Trapero y López Lemus, 2001, pp. 179-195: 4, 5)

Se trata también de las particularidades estilísticas del barroco con el juego de la alternancia, de la dispersión, de la sobreabundancia, y tercero y finalmente, por el aspecto más conceptual de la apertura pragmática -relacionada a enunciados contextuales- y pragmalingüística en el sentido de enunciados que vinculan informaciones implícitas (Ducrot, 1972) al considerar el espacio histórico compartido entre las tres islas; lo que engendra un espacio favorable para más extensión y un mayor caudal de la palabra.

De entrada, el carácter de la poesía, filosófica o didáctica, ilustra fundamentalmente la pragmática con que se pretendía, de algún modo, reformar las costumbres con el medio de la fábula, del epigrama, de la sátira y de la décima. Lo leemos a través de la poesía de José María Heredia (1803, Cuba), que pertenecía a la escuela Salmantina, más particularmente con sus *Poemas Filosóficos, Cívicos o Revolucionarios* (1993). También se ilustra con Manuel Justo de Rubalcava (1769, Puerto Rico), con sus décimas, sus silvas, sus sonetos morales y sus cantos:



Fue inclinado al género bucólico, y además de una traducción de las églogas de Virgilio [p. 223], que, según creemos, se ha perdido, dejó algún idilio original, y varias silvas descriptivas, a la verdad bastante prosaicas. La elegía *A la noche* y el poemita *La muerte de Judas*, están mejor escritas, pero tampoco bastan para darle alto puesto en el Parnaso cubano. (Menéndez Pelayo, 1948, p. 162)

También hay una verdadera saga en el poema colosal titulado *La Sataniada* de D. Alejandro de Tapia y Rivera (1858), que según los comentaristas es totalizante: “Nos hace penetrar, pues, en un infierno inmaterial que vive en la humanidad de todos los tiempos, porque ésta lo lleva en su espíritu colectivo ...”; se le califica de “confuso” y de forma equivocada:

[...] un confuso centón de todo género de herejías” además de ser compuesto con un sinfín de versos: «Treinta mortales cantos [...]» y de contenerlo todo: «[...] donde [...] abundan octavas buenas, brillantes y aun magníficas, descripciones profusas, ya terribles, ya risueñas, rasgos de humor y de fuerza satírica (...), expresiones felices, caprichosos arabescos, raras fantasías» (Menéndez Pelayo, 1948, p. 251, p. 253)

Finalmente, se le reconoce tener una identidad a través del género popular de la décima burlesca, de la ensaladilla o del pasquín satírico. Precisamente, en lo referente al género trivial de la décima burlesca y de la ensaladilla o pasquín satírico, Menéndez Pelayo (1948) añade que es una forma popular compartida entre todas las capas de la sociedad de aquella época: “En este género obtuvo mucha popularidad un negro, repentista fácil e ingenioso, llamado el Meso Mónica. No sabemos si por nombre o por apodo” (p. 300). En la República Dominicana, dónde la décima se desarrolla al igual que en Cuba, evocamos a Juan Antonio Alix (1833-1918), llamado el cantor del Yaque, que usó del empleo del lenguaje de los campesinos de la localidad norte de Cibao, en poemas como: *Viaje de Gerardo Estanislao por la mayor parte de los pueblos de la República Dominicana* (1885), o *El ferrocarril de Samaná a Santiago* (1887) y *Apuntes para una historia de San Francisco de Macorís* (1894), también en sus numerosas *Décimas* de 1927 a 1977.

Hace parte de esta corriente la poesía de Salomé Ureña de Henríquez que incluyó el valor de la épica en, por ejemplo, el poemario *la Anacaona* (1981) que rinde homenaje, al divinizarla, a una rebelde taína. En tiempos actuales, sigue vigente el ejercicio del poema extenso en las tres islas, por lo cual merecería un análisis de conjunto. En Cuba, hay decimoneros y repentistas como Lilia Aurora Machado, y Pedro Péglez González. En Puerto Rico, encontramos poemas extensos con una prosodia cancioneril en Juan González Mendoza, en Israel Ruiz Cumba, en Walter J. Mucher y en Edgardo Nieves Mielles. En la República Dominicana, mencionaremos la misma práctica en poetas como Carlos Rodríguez, Antonio



Acevedo, Nan Chevalier, Noé Zayas y Fausto Leonardo Henríquez. Tantas manifestaciones en una variedad de estilos y de temas, confirman que el poema extenso sigue valiendo entre otras formas más cortas y fragmentadas consideradas, a menudo, como el patrón modelo desde los años '90.

Para sintetizar la cuestión planteo la cuestión pragmática a partir del pre-supuesto lingüístico, de la presuposición de la que trata Ducrot (1972) que conceptualiza una de las mayores fuentes de creatividad lingüística, a raíz de que ciertas expresiones lingüísticas requieren que los interlocutores compartan ciertas creencias para entenderse de manera adecuada. De hecho, las circunstancias de aquel entonces eran que todas las modalidades lingüísticas y culturales convivían en un tiempo único y trascendente en áreas predeterminadas, según un itinerario comercial -inclusive dentro de los países- por nuevas circunstancias históricas y económicas; mientras que en España, por lo contrario, las distintas modalidades del español se mantuvieron a sus límites regionales. Además, como lo recuerda Eloísa Rivera Rivera, citando a Carlos Miró Quesada, el viaje en sí, la distancia, en realidad lo recorrido como verdadero espacio desplegado, iba transformando los presupuestos culturales y lingüísticos de los viajeros. Dice ella:

[...] que, al cruzar el mar, esos hombres habían adquirido una sensibilidad nueva y, si bien escribían como españoles, la visión de las tierras descubiertas les daba una modalidad distinta: la lengua se hizo aterciopelada, el tono se volvió mesurado, la imagen tenía más brillantez. (Rivera Rivera, 1981, pp. 56-57)

Entonces, los llamados “Yoes” no resultan solo de una presencia heterogénea. No solo la confluencia transforma al sujeto lírico, que tiene que encontrar su ritmo y su propia cercanía; en realidad ¿qué es el ritmo si no es manifestar que se ha encontrado un espacio y un tiempo personal? y ¿qué es el ritmo, si no es ordenar una identidad contrariada por la movilidad? El sujeto lírico que se ha metamorfoseado durante el viaje se encuentra, al llegar a un sitio nuevo, entre nuevos pre-supuestos lingüísticos que tienen que mutualizar con los suyos.

A través de la distancia y de la confluencia nace una cercanía personal y un modo de ver una luz nueva. Sin olvidar el natural acoplo de vocablos taínos, que no solo ofrecen la identificación a lo tradicional autóctono, sino que injertan una refracción luminosa peculiar: la del Caribe. Un foco que, a la par, camina hacia la evolución de la expresión de una “estética del placer”, proporcionada por el fenómeno físico de la luz del Caribe, como lo subraya Antonio Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1931): “[...], se producen fenómenos de reflexión, refracción y descomposición [...], la cámara del ojo sale ganando, puesto que se desencadenan performances ópticas espectaculares que casi siempre inducen placer, cuanto menos curiosidad” (p. 9). Estos términos de “refracción”, de “juegos ópticos” y de “placer y curiosidad” dejan entender unos procesos sensoriales que



inducen que la expresión supera las órbitas de la poesía española de finales del siglo XVIII, con sus referencias mitológicas clásicas y de finales del siglo XIX con el romanticismo.

Citemos el título de unos poemas destacados de este estilo formador de una tradición del poema extenso y originados en las tres islas. En Cuba, primero hay que recordar a José María Heredia (1803-1839), con los poemas “El dos de Mayo”, “A la insurrección de la Grecia en 1820”, “Himno del desterrado”, y “Al Popocatepetl”, “En el Teocalli de Cholula”, “Poesía”, “Placeres de la melancolía” y con “Niágara” (Heredia, 1993, p. 110, 112, 140, 193, 199, 203, 209 y 248).

También hay que tener en cuenta las *Glosas* de Francisco Póveda (1796-1881) y los poemas de J. García Maku (1910-1983), como el famoso canto a la tradicional palma cubana: “Canto a la palma” (Feijoo, 1963, pp. 34-35, pp. 85-99, pp. 388-394). En Puerto Rico, junto a Manuel Justo de Rubalcava, (1769) con los poemas “La Muerte de Judas”, “La Elegía de la noche” (Rivera Rivera, 1981, p. 337), subrayemos el poema de D. Alejandro de Tapia y Rivera (1858), *La Sataniada* (Menéndez Pelayo, 1948, pp. 251-253). En la República Dominicana, queremos recordar a Juan Antonio Alix, (1833-1918), con sus *Décimas* escritas entre 1927 y 1977 (Alix, 2004, *rincondelvago*) y el poemario *Anacaona* de Salomé Ureña de Henríquez (1850 -1897), (Ureña de Henríquez, 1981).

De ahí, introducimos nociones referentes a unos procesos de transformación en la poesía, que se hallan en el inicio del reino de lo imaginario, o sea parte de la representación de lo imaginario cultural isleño: “Nuestra isla comienza su historia dentro de la poesía. La imagen y la fábula y los prodigios establecen su reino desde nuestra fundamentación y el descubrimiento, [...]” (p. 9), aseveraba el cubano José Lezama Lima en su *Antología de poesía cubana* (1971). Si, de hecho, esta perspectiva se aclara a partir de la capacidad de José Lezama Lima a congrega los fragmentos alrededor de la fabulación, de igual manera, las visiones y las seducciones resultan tan fecundas en Puerto Rico, donde la primera alusión a la isla descansa en las “Octavas reales” de Juan de Castellanos. Comentó Eloísa Rivera Rivera acerca de sus poemas que si: “Como poeta carece de vuelo esencial”, se origina la representación de la isla con sus versos o elegías, y adujo que: “la primera alusión a la isla descansa en las octavas reales de Juan de Castellanos (1522-1607) llamadas *Elegías de Varones ilustres de Indias* y juzgadas “pesadas”” (Rivera Rivera, 1981, p. XI). En la misma línea, el relato de la representación del país se desarrolla en la República Dominicana, a partir de la primera obra compuesta por el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés: “alcalde de la fortaleza de Santo Domingo [...]” de la que Menéndez Pelayo (1948, pp. 219-220) señaló que mostraba un modo empírico y que era escrito “sin escrúpulos de estilo”, pero logró describir en versos, acompañados de difusos comentarios en prosa, la historia natural de la isla.



Más allá de la forma de la octava real, la inconformidad a las reglas, propia de la corriente artística del barroco en Europa, entra en resonancia en las islas por, justamente, tener en sus características un potencial de aperturas y de libertad de ritmos. La expresión lírica, asimismo, hecha a base de lo informe, en voz de [Thom \(1997\)](#), engendra cierta seducción, o sea que a su turno moviliza cierto estilo, hacia la disconformidad: “morfogénesis o de formas informes, de la inestabilidad formal y de las metamorfosis, ilustran la estética desestructurada del neobarroco” (pp. 8-9).

Este aspecto fragmentario engendra una unidad de sentido, dado que permite encontrar dentro de la forma inconclusa, una obra abierta a todo y parte de un todo, y que abre sobre una prolongación, como lo dijo [Sarduy \(1974, p. 103\)](#): “no está cerrada sobre sí mismo” ya que la forma barroca del poema es el: “Arte de [...] la discusión”, esto es que el barroco americano es un: “Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión”. Es un dispositivo que define el poema largo como si fuera una polifonía de géneros, como lo asevera Rastrollo Torres en su ensayo *Hacia una caracterización del poema extenso* (2004), al observar que: “Hibridismo y carácter fragmentario son dos aspectos consustanciales al moderno poema de largo aliento” (p. 107).

Parémonos también en algunos procedimientos pragmlingüísticos y culturales a partir de la propuesta de la poética de la relación de Edouard Glissant. Esta poética asienta la singularidad manifestada de aquel periodo confluyente en el espacio caribeño, cruzado por un sinnúmero de individualidades. Cito y traduzco a partir de la versión francesa: “Son las memorias de la Relación, lo que se junta a partir de la unanimidad de un pueblo [...]”, “[<<Ce sont les mémoires de la Relation, ce qu'on rassemble de l'unanimité d'un peuple [...]>>]”, ([Glissant, 2002, p. 421](#)). Estas memorias de la Relación engendran una cierta práctica de lo decible y, en esto, este fenómeno de mediación presenta un modelo de economía en el sentido literal, en voz de Glissant, de una economía de la palabra como funcionamiento de producción, de intercambios y de consumo del relato histórico e identitario (cito y traduzco): “En la poética del texto oral africano, todo es decible » y lo explica, diciendo que presenta: «otra economía de la palabra” [“*Dans la poétique du texte oral africain, tout est dicible.*”, “... une autre économie de la parole.”] ([Glissant, 2002, p. 423, 425](#)). Esto nos presenta un modelo de representación y de expresión que se libera de la tutela de las tradiciones europeas, plasmándose al sumar las memorias. Glissant analiza que en la literatura europea se juega con el fulgor, con el sentido escondido mientras que, en la literatura africana, en la oralidad de esta literatura, el relato es una historia amontonada, que tiende a lo espeso.



Estos factores que explican la superación de normas lingüísticas “tradicionales”, significan una sensibilidad imaginativa. Aquella relación del lenguaje con el contexto tiene sentido: es la expresión de lo americano en las dimensiones de las memorias de las relaciones y es la expresión de la capacidad constructiva y fabulativa de lo americano. El procedimiento aclara la dimensión conceptual de la extensión del poema, puesto que, cuando se trabaja en restituir lo que era perdido, lo olvidado, cuando se desvela el sentido oculto, se multiplican las herramientas retóricas de la expresión, como lo ilustra Glissant (cito y traduzco):

Hitos, artimañas del criollo: Por falta de decidir de las estructuras 'patentes' de su lengua, dependiente de las estructuras enajenadas del campo global martiniquense, el locutor criollo multiplicó las artimañas lingüísticas para que sobreviva esta lengua, que se escalonaría así en: criollo funcional, [...] criollo estándar, [...], criollo equívoco, y (por la voluntad de desvelar y ocultar significados, dentro y detrás de la imagen, de modo alternativo).

[Repères, les ruses du créole: Faute de pouvoir décider des structures 'patentes' de sa langue, elle-même dépendante des structurations aliénées du champ global martiniquais, le locuteur créole a multiplié les ruses linguistiques pour la survie de cette langue, laquelle s'étage en : -créole fonctionnel, souvent rituel [...] -créole équivoque [...], et (Par volonté de révéler et de cacher tour à tour des significations dans et derrière l'imagé.)]. (Glissant, 2001, pp. 399-400)

El mecanismo funciona a partir de un flujo de significantes, a partir de diferencias, de dispersión y de revelación, que se aparentan a un movimiento rítmico de pliegue y de despliegue, a este propósito recuerdo que [Deleuze \(1988\)](#) desarrolló el motivo del pliegue como uno de los factores constitutivos de lo laberíntico. A su turno Antonio Benítez Rojo argumentó que el movimiento de pliegue y de despliegue ilustra el flujo poético del caribe insular, que tiene mucho que ver con el desenvolvimiento de la expresión del neobarroco. Recordemos la obra poética neobarroca del cubano José Lezama Lima con, más en particular, unos poemas como: “El guardián inicia el combate circular”, “Aguja de diversos, I [...] XXI”, “Los dados de Medianoche”, ([Lezama Lima, 1985, pp. 121-127, pp. 354-376, pp. 386-401](#)), en que se hacen sustanciales, de la creación del poema, la alternancia entre oscuridad y claridad e infinitas aparentes contradicciones. También los poemas de Dulce María Loynaz como: “Viento de Cuaresma”, “Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen”, “La novia de Lázaro”, I, II, III, “Poema I”, II, CXXIV, entre otros (Loynaz, 1995), acentúan el aspecto dinámico de la poesía; ella dijo a la sazón que: “la poesía es traslación, es movimiento”, y que “la poesía debe tener instinto de altura. El hecho de llevar raíces hincadas en la tierra no impide al árbol crecer” ([Loynaz, 1995, p. 13](#)).

Asimismo, en Puerto Rico, recordemos los cantos del poemario *Alabanza en la Torre de Ciales* de Juan Antonio Corretjer (1908-1985), “La tierra”, “Ouba-Moin”



(Corretjer, 1999, pp. 21-25, pp. 26-28) que presentan una dinámica sorprendente y una efervescencia en volutas musicales y los poemas de *Dulce Hombre Prohibido* de Olga Nolla (1938-2001) que se desarrollan y progresan con ritmos lentos (Nolla, 1994, p. 173), y de los que se comentó la mezcolanza:

Dulce Hombre prohibido es un extenso libro de poemas, conjunto textual donde el cuerpo masculino se hace imagen, es un canto de la carne que se levanta sobre el cúmulo de ideologías que atan nuestras concepciones sobre el cuerpo. Es una escritura que se desliza entre la narración, la precisión de la imagen, de la adjetivación y la generalización analítica. Es una poesía que recorre el espacio cotidiano, dialoga con contextos ajenos, la mitología clásica, la literatura hispanoamericana y la pintura [...]. (Fornerín, 1999, p. 100)

En realidad, asistimos a una poesía que dialoga entre confluencias de géneros y de temas y que se alza encima de los dogmas, de la misma manera que se desarrolla en la corriente subjetiva dicha: “Poesía Sorprendida”, en la República Dominicana. Es una poesía definida, en 1943, como la poesía que sorprende al hombre, que se revela al hombre, también llamada la “Poesía con el hombre universal” (Couffon, 1995, p. 17). Verbigracia los poemas de Andrés Avelino (1900-1974), *Raíz Enésima del Postumista* (en Poesía matemática, 1924), de Pedro Mir, (1913-2000), *Hay un país en el mundo*, (1949), de Franklin Mieses Burgos (1907-1976), *El héroe* (1954) y de Manuel Rueda (1921) *Con el tambor de las islas. Pluralesmas* (1974), (Couffon, 1995).

En la actualidad, los mecanismos que favorecen la extensión de la palabra poética son la “Poética del Pensar”, la “Línea Contrapuntística” y la “Ciencia Ecléctica”. Los tres participan del proceso del poema extenso, bajo modelos distintos, como se puede ver en el poema “Arte poética” de Mármol (2001, p. 57); un poema prosaico que concentra, con una fuerza centrípeta, una multitud de acciones imperativas que el poema tiene que cumplir y que, con las reiteraciones y la anáfora final ordena un ritmo repetitivo. Luego, se observa en el poema-rio titulado *Cuba* (2015) de Guillermo Rodríguez Rivera, un poema canto épico, que finge una como romería del poeta, a partir de múltiples referencias míticas desacralizadas (Rodríguez Rivera, 2015). Por ende, en el poema tupido con un título ya extenso: “Como una vena de nostalgia que se desangra en el lugar correcto, llueve tu amor mojando mi memoria y cae y cae” de Edgardo Nieves Mieles, se instaura nuevas cronotopías e isotopías poéticas (Nieves Mieles, 2001, pp. 69-79).

Recalco en el poema de José Mármol que integra dos esquemas fundamentales de la percepción: la emoción y la razón, al mostrar técnica y pasión. En esto, ilustra la corriente de la “Poética del pensar” de la que se dice que es creadora de una nueva mediación entre géneros, por vencer el divorcio entre la filosofía y la



poesía. El poeta, sin embargo, asegura que debido a esa postura inspirada de una tradición europea, fue víctima de oprobios:

... fue purgado [...], me había acusado en público de ‘irracionalista’ y de ‘colonialista intelectual’, por el simple hecho de que me interesaba la corriente filosófica y literaria neonietzscheana francesa. No cejé un ápice, y hoy día los antiguos acusadores comparten en buena medida mis herejías. (Mármol, 2016, p.1).

Este método resulta del desenvolvimiento de una variedad de tradiciones a partir de la poesía filosófica antigua de la escuela salmantina, que también se encuentran en los argumentos de María Zambrano sobre como pensar el poema: “[...] es que hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta” y “[...] pero puede despreciarse y confundirse bajo el imperio de la fría claridad del logos filosófico, y aun sentir tentaciones de cobijarse en su recinto. Recinto que nunca ha podido contenerla, ni definirla” (Zambrano, 1980, p. 13, 25). Y observamos que se forja a partir del diálogo que instaura Miguel de Unamuno en su querer adaptar el verso español a la meditación filosófica con: “sentir el pensamiento o pensar el sentimiento”, en su poema *Credo poético* (1907), por ejemplo. Estas tradiciones confluyen en la poesía dominicana con la metafísica del movimiento Postumista (1921), en el pensamiento de la poesía Sorprendida (1943) y en la poesía del Pluralismo (1974). En esta última, se acaba por afirmar que no hay ninguna disquisición entre el pensar y el sentir, ninguna entre el lenguaje y la conceptualización:

Una lectura somera de la conferencia dictada por Manuel Rueda en la Biblioteca Nacional el 22 de febrero de 1974 -en la que dio a conocer los enunciados pluralistas-, evidencia la estrecha cercanía teórica entre el Pluralismo y la Poética del pensar de Mármol. (Ardavín, 2005, p. 8)

En la misma línea va el poema *Cuba* (2015) de Guillermo Rodríguez Rivera, del que se dice que, primero, es una lectura irónica del poema de Joaquín Lorenzo Luaces escrito en 1854, con un tema parecido al canto a Cuba. Segundo, se observa una diferencia en el hecho de que pasamos del tiempo de la analogía, el del mito, a un tiempo dicho histórico: “tiempo de la conciencia de la historia” (Rodríguez Rivera, 2015, p. 43), como lo subraya Milena Rodríguez Gutiérrez en el epílogo del poema. Es decir que se da conciencia de su historia a través la ironía, la analogía rota y el desgarrar. Y ella concluye diciendo que estos procesos son los más actuales: “Son entonces los rasgos del poema mitológico en el que Cuba se mira al final del siglo XX” (Rodríguez Rivera, 2015, p. 43). Lo que interesa, finalmente, es el valor recipiendario de la poesía de los Caribes, que permite convertir lo vivo en hermenéutica. Manifestación en lo que lo real, sin forma, se convierte en una figuración y en la que las interpretaciones se vuelven aplicaciones de nuevos procesos lingüísticos y culturales y en que la condición de “isleño”



no es limitante sino, al contrario, permite vincular, en un espacio determinado, multitudes de significantes.

En este sentido va la línea contrapuntística de la que el puertorriqueño Alberto Martínez Márquez ilustra, en versos, el significado:

[...].
La línea contrapuntística
que no divide
que no escinde
pero disloca
disocia
es la continuidad de lo discontinuo
trasiego de formas
de dispersión
por donde el signo
deviene poema
es la inscripción del borde
del contorno
del filo que se desdobra
mostrando una secuencia
de pliegues interminables
(...) . (Martínez Márquez, 2000, p. 36)

Antonio Benítez Rojo elige alzar este contrapunteo a nivel de la forma elaborada de un discurso característico de lo americano: “parece una rumba desde los caribes y desde Europa un flujo barroco [...]” (Benítez Rojo, 1931, p. 7). Una de la mejor representación de este discurso diferenciado se lee en lo que tiene de peculiar: “Una praxis artística filosófica que escapa a los formalismos y convenciones de formas tradicionales y de posturas [...]” (Martínez Márquez, 2000, p. 31). Una praxis llamada la “Ciencia Ecléctica” por José Liboy Erba, escritor del grupo llamado G.P.O. (Generación de Poetas de los Ochenta) en Puerto Rico y a la que rinden mayores aclaraciones los poemas de Edgardo Nieves Mieles. En su poema: “Como una vena de nostalgia que se desangra en el lugar correcto, llueve tu amor mojado mi memoria y cae y cae”, hay un diálogo intertextual incesante entre poesía clásica y moderna, que juega para obtener altos niveles de sentido; es una suma de fabulaciones: “Una heteroglosia discursiva” en voz de Luis Felipe Díaz que agrega que: “prevalece la necesidad de desafiar la expresividad” y que: “es una representación capaz de convertirse en experiencia imaginaria” (Díaz, 2014, p. 2).

Entran, asimismo, en esta corriente postmoderna, poemas cubanos actuales, en que cabe un cierto flujo vital como en “Isla” de Alberto Acosta Pérez, en “Da capo” de Raúl Hernández Novas y en “Quinteto para vientos y añoranzas” de César López (Vieuguet, 2010, p. 100, 70, 48). Esta fluidez que amontona los



relatos y las historias también se encuentra en poemas extensos puertorriqueños como en el “Poema sin título” de Juan González Mendoza, en “Fusilado Dios” de Daniel Torres, en el poema “Bolero lamentable” de Israel Ruiz Cumba y en “Sobre blanco pulido” de Walter J. Mucher (Martínez Márquez, 2000, pp. 93-96, pp. 157-161, pp. 149-151, pp. 117-121). Hallamos el mismo patrón modelo en poemas dominicanos como: “El ojo y otras clasificaciones de la magia” (1995) y “Volutas de invierno” de Carlos Rodríguez (1951-2000) y en los poemas “Ícaro enfermo” y “Quien a oscuras juega con los astros” del poemario *Ícaro enfermo* de 1993 de Antonio Acevedo (1969). También en Nan Chevalier (1965) con “Las formas que retoman” de 1998 y en Noé Zayas (1969) con el poema “Devoción del cuerpo sin reposo”, se alargan y progresan volutas contemplativas y cumulativas; finalmente, en Fausto Leonardo Henríquez (1966) se desarrolla una larga fábula sobre el origen del ADN-Adán con el poema “Teoría sobre el ADN de Adán, Zeus”, que confirma la presencia incólume del poema extenso (Martínez, 2001, pp. 125-128, pp. 266-270, pp. 239-242, pp. 292-296, pp. 196-201). Estos poemas tienen características comunes que se concentran en la dimensión de la palabra auténtica que no solo narra un contexto, un intertexto o un paratexto, sino que los funda desde la raíz otra y otra vez, para proporcionar otros sentidos, los cuales expresan un lenguaje en completa conexión con una cultura global capitalizada, que a su vez multiplica los desciframientos y las interpretaciones.

A modo de conclusión, al igual que se escribieron decenas de poemas épicos cuando se desarrolló lo que era considerado como la nueva potencia mundial estadounidense; por ejemplo, el poeta Yeats escribió *The wandering of Oisin*, una leyenda en versos en 1889, las circunstancias históricas en los Caribes y en América latina, aquella de las colonias, de las independencias y de las luchas nacionales engendraron la expresión de una poesía referencial, en la que el sujeto lírico se diluía en el relato de los distintos acontecimientos que vivía la nación. En la poesía, de los poemas extensos de hoy, habría que visitar de nuevo los enlaces entre la tonalidad de la poesía lírica y la de la poesía épica, puesto que ciertas características del poema épico, también algunas características del poema lírico se identifican al poema extenso de hoy. Por ejemplo, mientras el poema largo narra los sucesos del mundo actual, no elude la emoción en primera persona. Si las circunstancias históricas han favorecido el asentamiento del poema extenso se lee que, a pesar de diferencias formales, son las realidades de las representaciones multilingüísticas que hoy crean una sintonía característica de todos ellos ¿No será una dimensión fundadora de los poemas extensos de hoy? ¿No serán las historias individuales, con sus variaciones sutiles y mínimas que acabarán por reemplazar la historia de los vencedores? Estas variaciones líricas y sonoras se expresan a través de formas largas con la persistencia del ritmo, con repeticiones que generan el gusto por el detalle, el placer por el enlace, por la coordinada simbólica que



se desvela, como en la cadena explícita, operada por la inferencia (*illatio*), que desata y libera de las obligaciones de las verdades universales, para abrir el campo a una relación que no se reduce a encadenar un término con otro, sino que deja entrever otras relaciones entre los términos referidos; este razonamiento otorga, por ende, que las historias individuales se poeticen y se alarguen.

Referencias bibliográficas

- Ardavín, C. X. (2005). *Anatomía de un poeta. Aproximaciones críticas a José Mármol*. Santo Domingo: Librería la Trinitaria.
- Benítez Rojo, A. (1931). *La isla que se repite*. Habana: Letras Cubanas.
- Corretjer, J. A. (1999). *Cuadernos de Poesía*, núm 11. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Couffon, C. (1995). *Poésie Dominicaine du XXe siècle*. Paris: ed. Patiño.
- Deleuze, G. (1988). *Le pli, Leibniz et le baroque*. Paris: ed. Minit.
- De Unamuno, M. (1907). *Credo poético*. Madrid: ed. col. Poesía.
- Díaz, L. F. (2012). *(Post)modernidad puertorriqueña: Poesía de Edgardo Nieves Míeles*. Recuperado de <http://postmodernidadpuertorriquena.blogspot.com/2014/04/poesia-de-edgardo-nieves-mieles.html>
- Díaz Pimienta, A. (2000). *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, 2000*, Las Palmas de Gran Canaria, p. 62. Recuperado de http://bdb.bertsozale.eus/uploads/edukiak/.../xdz4_ld_000169_05.pdf.
- Ducrot, O. (1972). *Dire et ne pas dire*. Paris: Seuil.
- Espitallier, J.-M. (2006). *Caisse à outils, un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Paris: Pocket.
- Estenger, R. (1943). *Cien de las mejores poesías cubanas*. Habana: ed. Mirador.
- Feijoo, S. (1963). *La décima culta en Cuba*. Habana: Universidad de las Villas.
- Fornerín, M. A. (1999). *Puerto Rico y Santo Domingo también son*. Puerto Rico: Isla Negra.
- Glissant, E. (2002). *Le discours antillais*, Paris: Gallimard.
- Heredia, J. M. (1993). *Obra poética*. Habana: Letras Cubanas.
- Lezama Lima, J. (1971). *Antología de poesía cubana, tomo I*. Habana: ed. Consejo Nacional de cultura.
- Lezama Lima, J. (1985). *Obra Completa*. Habana: Letras Cubanas.



- Lope de Vega, F. (1968). *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Madrid: Gredos.
- Loynaz, D. M. (1995). *Poemas escogidos*. Madrid: ed. Visor de Poesía.
- Marmol, J. (2001). *Deus ex machina y otros poemas*. Madrid: colección Visor de Poesía.
- Marmol, J. (2016). *La poesía es muchas cosas y nada. Incluso, llega a ser lo que nunca ser*, Santo Domingo, La República domingo digital. Recuperado de <https://listindiario.com/la-republica/2016/09/25/436534/jose-marmol-la-poesia-es-muchas-cosas-y-nada-incluso-llega-a-ser-lo-que-nunca-sera>
- Martínez, F. (coord.). (2001). *Juego de Imágenes - la nueva poesía dominicana*. Santo Domingo: ed. Isla Negra.
- Martínez Márquez, A. & Cancel, M. R. (2000). *Límite Volcado*. San Juan: ed. Isla Negra.
- Menéndez Pelayo, M. (1948). *Historia de la poesía hispanoamericana, tomo I, 1911-1913*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nieves Mieles, E. (2001). *Las muchas aguas no podrán apagar el amor*. San Juan: ed. Isla Negra.
- Nolla, O. (1994). *Dulce Hombre prohibido*. San Juan: Ed. Cultural.
- Rastrullo Torres, J. J. (2014). *Hacia una caracterización del poema extenso*. Recuperado de www.upf.edu/forma/_pdf/vol04/forma_vol04_11rastrullo.pdf.
- Rivera Rivera, E. (1981). *La poesía en Puerto Rico antes de 1843*. Buenos-Aires: Instituto de cultura Puertorriqueño, Emece.
- Rodríguez Rivera, G. (2015). *Cuba (poema mitológico)*. Habana: ed. Betania.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: ed. Sudamericana.
- Thom, R. (1997). *Morphogenèse et imaginaire, Série Méthodologie de l'imaginaire*, núm. 8-9 Paris: CIRCÉ.
- Trapero, M., López Lemus, V. (2001). *Geografía actual de la Décima*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria. Recuperado del documento digitalización realizada por UPLGC, Biblioteca universitaria, 2008. <https://pdfs.semanticscholar.org/e355/3a9cb0c6d55716483c-7c373e4017b6c7ea1d.pdf>
- Ureña de Henríquez, S. (1981). *Anacaona*. Santo Domingo: ed. Publicaciones América.
- _____. (1975). *Poesías completas*. Santo Domingo: SEEBAC.



Marie-Christine Seguin

Convergencia de circunstancias en el asentamiento de la expresión del poema extenso en Cuba,
Puerto Rico y la República Dominicana

Vieuguet, P. (dir.). (2010). *Poésie Cubaine, 1980-2000, Anthologie Bacchanales*,
núm. 24. Saint- Etienne: ed. Maison de la Poésie Rhône-Alpes.

Zambrano, M. (1980). *Filosofía y poesía*. México: ed. Fondo de Cultura
Económico.





Terrenos revolucionarios: precariedad y contingencia social y ecológica en el documental nicaragüense *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) de Mercedes Moncada

Revolutionary lands:
precariousness and social and
ecological contingency in the
Nicaraguan documentary *Magic
words (to break an enchantment)*
(2012) by Mercedes Moncada

Jared List

Doane University
Nebraska, Estados Unidos

RESUMEN

Este ensayo examina la relacionalidad y representación del pueblo nicaragüense y la naturaleza a través de los marcos de la precariedad y la ecocrítica. El documental *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) de Mercedes Moncada presenta la tierra como una extensión del yo, primero, como una alegoría del país, de la revolución y del individuo y, segundo, por la contingencia y la vulnerabilidad del medio ambiente y el pueblo nicaragüense. Tanto los nicaragüenses como la naturaleza son víctimas de un sistema político que se repite a lo largo de los siglos XX y XXI. A partir de la corporalidad o la materialidad, el documental establece un vínculo entre la tierra y el sujeto nicaragüense a través de la discursividad, ambos como sitios de inscripciones que se someten a relaciones de poder, un hecho que precariza a los dos. *Palabras mágicas* (2012) propone que el pueblo y el medio ambiente nicaragüense son víctimas del somocismo del siglo XX y el neosandismo de Ortega en el siglo XXI. Por último, a

partir del vínculo metafórico entre la naturaleza y el pueblo nicaragüense, uno de los resultados es encuadrar el medio ambiente dentro de un marco de precariedad y vulnerabilidad, destacando la dependencia y contingencia entre seres humanos y él.

Palabras clave: Revolución sandinista, precariedad, contingencia, ecocrítica, cine documental

ABSTRACT

This essay examines the relationality and representation of Nicaraguans and nature through frameworks of precarity and ecocriticism. The documentary film *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) by Mercedes Moncada presents the earth as an extension of the self, firstly, as an allegory of the country, the revolution and the individual, and, secondly, through the contingency and vulnerability of the environment and Nicaragua's people. Both Nicaraguans and nature are victims of a political system that repeats itself during the 20th and 21st centuries. Through the notions of corporality and materiality, the documentary establishes a link between the Nicaraguan subject and land through their discursivity, both as sites of inscription that are subject to relations of power, a fact that makes them both precarious. *Palabras mágicas* (2012) proposes that both are victims the *somocismo* of the 20th century and Ortega's *neosandismo* of the 21st century. Finally, from the metaphorical link between Nicaragua's environment and people, one of the results is framing the environment within a framework of precarity and vulnerability, highlighting contingency and dependency between both humans and itself.

Keywords: Sandinista Revolution, precarity, contingency, ecocriticism, documentary film

“El turista sólo puede entender las superficialidades de un paisaje, mientras tanto el residente reacciona a lo que ha ocurrido. Ve un paisaje no sólo como una colección de formas físicas, sino como la evidencia de lo que ha sucedido allí. Para el turista, el paisaje es meramente una fachada... El residente es, en breve, es parte del lugar, tal y como el pez es parte del territorio”.

-Neil Evernden¹-

En *The Precarious in the Cinemas of the Americas* (2018), las editoras Constanza Burucúa y Carolina Sitnisky reúnen textos de varios autores que dialogan el concepto de la precariedad. Para [Burucúa y Sitnisky \(2018\)](#), en el caso del cine latinoamericano, la precariedad siempre ha descrito su estado en cuanto a la producción, el financiamiento, la distribución y la recepción. Actualmente pensar la precariedad se ha vuelto un campo intelectual para explorar y analizar la vida, la política, la cultura y el trabajo. Como [Gill y Pratt \(2013\)](#) han propuesto, “...lo precario, la precariedad y la precarización se han emergido recientemente como un territorio novedoso para pensar —e intervenir en— el trabajo y la vida” (p. 27)². El trabajo teórico de Judith Butler sobre el concepto ha sido imprescindible. En su

1 Mi traducción de: “The tourist can grasp only the superficialities of a landscape, whereas a resident reacts to what has occurred. He sees a landscape not only as a collection of physical forms, but as the evidence of what has occurred there. To the tourist, the landscape is merely a façade... The resident is, in short, a part of the place, just as the fish is part of the territory” (Evernden, 1996, p. 99).

2 Mi traducción de: “...precariousness, precarity and precarization have recently emerged as novel territory for thinking —and intervening in— labour and life” (Gill & Pratt, 2013, p. 27).



formulación, propone que la vida es social. Para Butler (2010), la vida es precaria dado su estado dependiente. Es decir, la vida depende de otros para sostenerla. El bebé que se debe su sobrevivencia al cuidado de sus padres es el ejemplo más sobresaliente de esta dependencia. Un primer paso para pensar la vida es entender que la vida es contingente socialmente (Butler, 2010). La vida es una articulación colectiva. Aprender o reconocer este hecho contribuye a establecer una ontología colectiva y una epistemología que promueve la vida y su obligación hacia ella. La otra premisa es que hay vida cuando se puede llorar su pérdida. Para Butler, la pena implica que la vida importaba en cuanto su muerte. Dice: “Sólo en unas condiciones en las que pueda tener importancia la pérdida aparece el valor de la vida” (Butler, 2010, pp. 31-32). Según ella, la posibilidad de la muerte y la pena que resulta son lo que produce la vida (Butler, 2010).

Butler piensa la precariedad dentro del marco de la vida humana. Supone que la vulnerabilidad es una condición común entre los seres humanos (Butler, 2006). Este ensayo aborda la vulnerabilidad no solo a partir de la humanidad sino también de la naturaleza y el medio ambiente. El estudio de caso es el documental de Mercedes Moncada *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012). En este ensayo, se analiza la precariedad con el eje tierra-sujeto-revolución, en diálogo con el cine documental centroamericano. Las preguntas que guían este texto son: ¿Cuál es el vínculo entre la naturaleza y la revolución representado en el documental de Moncada? ¿De qué maneras se usan el medio ambiente y la tierra para relatar la revolución incluyendo su trauma y dolor?

El documental sobre la Revolución sandinista usa tropos de agua y naturaleza para ayudar a transmitir su argumento. Evidencia un vínculo entre el ser humano y la naturaleza, poniendo énfasis en la tierra, particularmente, en el agua. Moncada representa la tierra como una extensión del yo. Por un lado, la naturaleza es una alegoría del país, de la revolución y del individuo. Si la cineasta instrumentaliza el medio ambiente como recurso retórico para criticar la revolución, existe un doble gesto en su argumento. Por otro lado, a través de la relacionalidad, el documental destaca la contingencia social y, al mismo tiempo, la vulnerabilidad del medio ambiente. Tal acto reconoce la corporalidad vulnerable que comparten los seres humanos y el medio ambiente y, en este sentido, establece una demanda ética entre los dos. Dicho de otra manera, el documental reconoce y aprehende el valor de la vida del medio ambiente. Uno de los objetivos de este ensayo es dialogar los estudios ecocríticos, el pensamiento de la precariedad y la Revolución sandinista a través del documental. En *Palabras mágicas* (2012), el medio ambiente es víctima y un cuerpo herido. Dicha representación vuelve a inscribir la tierra dentro de un marco de vulnerabilidad y precariedad. El documental no solo ayuda a pensar la revolución sino también pensar el medio ambiente como vida precaria que sostiene y constituye la vida humana.



Inscripciones precarias: sedimentos y olas en *Palabras mágicas* (2012)

En la historia de Centroamérica, la tierra se ha concebido como objeto e instrumento de poder. Varias posesiones y desposesiones de la tierra centroamericana recurren a lo largo de la historia colonial. A través de la violencia y la dominancia, geografías indígenas se convierten en geografías coloniales. La mirada colonial constituye el significado y la representación de la región. Un aspecto de esta mirada gira alrededor del vínculo discursivo del turismo-paisaje. Este ha influido en representaciones dominantes de la región por siglos. Por ejemplo, en el siglo XVIII, ‘exploradores’ estadounidenses y europeos viajaban por Centroamérica apuntando lo que encontraban. Hombres como Arthur Morelet y John Lloyd Stephens usaban el poder de la pluma para diseñar a su favor económica y epistemológicamente la tierra y sus habitantes.

En *Hombres de empresa, saber y poder en Centroamérica* (2011), Ileana Rodríguez examina los escritos de los exploradores y argumenta que los relatos de viaje europeos y norteamericanos revelan una motivación de nombrar y ordenar la tierra y los habitantes. La autora —en su análisis del relato de viaje de Stephens— plantea que la consecuencia de cosificar y economizar a los mayas y la tierra es un legado de idealización, pacificación y miniaturización de la región que continúa hasta hoy:

Yo aquí sostengo que el encuentro con los restos urbanísticos de las culturas mayas inicia un proceso de capitalización de las identidades culturales indígenas, que continúa manifestándose en la actualidad a través de la integración de la monumentalización a la industria turística. (Rodríguez, 2011, p. 76)

Menciono en breve el argumento de Rodríguez (2011) para reconocer la construcción de identidades y tierras a través de la significación discursiva a partir de la escritura. Esta discursividad es uno de los ejes en común entre la tierra y el sujeto.

En otro trabajo relacionado, Rodríguez (2010) sigue su análisis de la tierra donde expande la relación entre la tierra, el poder y la significación. Otra vez, parte de los relatos de extranjeros, en este caso, relaciones coloniales del siglo XVII, y concluye que el acto de representar y nombrar está vinculado con la tierra. Es decir, la escritura es un instrumento que establece y refuerza el poder. “Medir y escribir son tecnologías de posesión y reposición” (Rodríguez, 2010, p. 36). El poder se origina en la tierra. La tierra es una página blanca y palimpsesto al mismo tiempo, que, a través de re-escrituras e inscripciones, se imbrican en relaciones de poder. El autor de la tierra es el autor de sus habitantes. Como dice Rodríguez (2010), “Supongo que reasentar significa renombrar” (p. 44).



El agua encuadra el filme de Moncada —algo que la cineasta deja en claro—. El documental comienza con un epígrafe que aparece sobre un fondo negro, una cita de Paul Claudel: “El agua es el ojo de la tierra, su aparato de mirar el tiempo” (Moncada & Sánchez, 2012, 1:00). Al abrir el documental con tal declaración, ya establece la relación entre el medio ambiente y la historia. Para Grinberg Pla (2015), el epígrafe revela el marco desde el cual Moncada plantea su interpretación de la Revolución sandinista, es decir, “la sensibilidad simbolista de Claudel, quien confiere al agua cualidades místicas” (p. 542). Lo que se nota en la cita es que Claudel da cuerpo al agua; la humaniza o antropomorfiza. Los espectadores reciben confirmación de tal interpretación a través de las primeras escenas del documental. De hecho, de forma alegórica, el argumento se plantea dentro de los primeros cuatro minutos.

Hay dos escenas, una vacía de huellas humanas, solo imágenes de la naturaleza, y la otra, imágenes que resaltan la historia política del país. En la primera—la del lago de Managua—se presentan tomas del cuerpo de agua. Sin embargo, antes de estas, el documental detalla la historia de la muerte de Sandino cuyo vínculo viene a representar el lago y, de extensión, a todo el pueblo nicaragüense. “Los asesinos de Sandino primero escondieron su cadáver, pero años después tiraron sus cenizas al vertedero de basura de la ciudad: El lago de Managua” (Moncada & Sánchez, 2012, 1:25). Se escuchan las olas del lago entre la voz en *off*. Les relata el mito de los restos de Sandino, los cuales habitan el lago:

Aquí está disuelto Sandino. Pienso si convertirá el contenido a su contenedor, si estará el lago Xolotlán poseído por él, por Sandino. Si este es cierto, entonces este lago es también toda Managua. Todos los que la habitamos una vez porque es el desagua de la ciudad y aquí han llegado los desechos de todos nosotros. Cuando se formó, quedaron atrapados peces prehistóricos. Tenemos una especie única de peces dinosaurio que se alimentan de mierda. Yo soy como este lago que, no es como un río que fluye y es siempre nuevo, sino que guardo y acumulo. (Moncada & Sánchez, 2012, 2:10)

La riqueza simbólica de las tomas emparejadas con el comentario en *off* permite varios ejes de interpretación. Para Palacios (2013), el lago:

... deviene poética de restos, vertedero, basura, una doble metonimia: ideales y abyección. Todo lo anterior transcurre en los primeros cuatro minutos del film, donde, a mi modo de ver, se registran los acordes que escuchamos a lo largo de la película: memoria, traición, repetición de la historia. (párr. 1)

Grinberg Pla (2015) argumenta que Moncada quiere proponer que el lago es un “lugar de memoria” (p. 543) y que “hablar de los desechos humanos que van a parar al lago Xolotlán le sirve obviamente para hablar de los despojos de la nación” (p. 545). Moncada emplea el medio ambiente como estrategia retórica y



Figura 1.

Fuente: Documental *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) de Mercedes Moncada, Nicaragua.

argumentativa para sostener que, bajo la dictadura de Somoza y la de Daniel Ortega, hay pocas diferencias³. Es decir, en el siglo XX y a principios del siglo XXI, hasta cierto punto, la historia nicaragüense se repite. En este sentido, concuerdo con [Grinberg Pla \(2015\)](#) cuando dice que emplea el “lago de Managua para

sostener la alegoría de la historia estancada de Nicaragua” (p. 545)⁴. Tal análisis y aproximación al paisaje lo asienta dentro de una matriz de significación. Moncada se apropia de la tierra y la inscribe para fines narrativos, cinematográficos y políticos. Sin embargo, si el lago es alegoría de la historia estancada de Nicaragua, también puede ser leído como alegoría del pueblo nicaragüense y, en términos más generales, de los seres humanos.

Paisajes vulnerables: re-presentaciones geográficas y fragilidad discursiva

Las tomas relativamente largas (más de un minuto) del lago desde varias posiciones son notables dadas lo que graban: la muerte. En una de las tomas, se ve el lago desde la orilla. En el fondo está el volcán, pero entre la cámara y el paisaje distante, hay árboles muertos que impiden una vista no interrumpida. No es casual que la cámara se posicione así. Las ramas muertas emergen de un lago lleno de desecho, de mierda... peces prehistóricos. La cámara se mueve a otro lugar en la orilla y la muerte la sigue. Esta vez en la orilla, hay un pez muerto en primer plano seguido por otra toma en la cual un pez muerto se ve de plano medio (figura 1)⁵. Si Moncada argumenta, a través del simbolismo, que las situaciones políticas del siglo XX y XXI son perniciosas para el pueblo nicaragüense, también plantea que el medio ambiente sufre de ellas. No obstante, mediante el comentario en *off* que algún día habrá una erupción volcánica masiva que eliminará todo en su presencia, ella recuerda a los espectadores que, a fin de cuentas, la naturaleza es más fuerte que nosotros los seres humanos. No obedece las relaciones de poder. La orquestación de imágenes de un medio ambiente amenazado por la contaminación y el descuido (y la destrucción que puede engendrar), viene a

3 En *Gender Violence in Failed and Democratic States* (2016), Ileana Rodríguez explica que se considera que el gobierno de Ortega después del segundo retorno es una dictadura con semejanzas a la de Somoza.

4 Véase el artículo de [Grinberg Pla \(2015\)](#) para más análisis de los primeros minutos del documental.

5 Le agradezco a la directora el permiso de incluir las imágenes del documental en este ensayo.

simbolizar la desintegración del compromiso social y político bajo un sistema de desigualdad, represión y violencia.

Para representar esto, las olas se desaparecen de la pantalla, reemplazadas por imágenes en blanco y negro del país a mediados del siglo XX mientras se escuchan los primeros acordes “Managua, Nicaragua” interpretados por Guy Lombardo.

Las imágenes en blanco y negro pertenecen a un video de propaganda de Somoza. Las tomas incluidas en *Palabras mágicas* (2012) ofrecen encuadres del paisaje, de Managua y de Somoza con funcionarios, amigos y familiares. Al final de las imágenes se ven los militares y los tanques —otra vez las imágenes en negro y blanco— encajando bien con el periodo de las otras imágenes. Hay un salto cronológico y las tomas se presentan en color —otra vez los militares y los tanques—. El intérprete de la canción sigue cantando: “*Managua, Nicaragua is a beautiful town*” yuxtapuesta esta vez con bombas, explosiones, nubes de polvo y muerte (Moncada & Sánchez, 2012, 3:20). El momento grabado es un mes antes del “día 0”, el triunfo de la Revolución sandinista el 19 de julio de 1979, algo anunciado a los espectadores. En una de las tomas más cargadas afectiva y emocionalmente, la canción deja de escucharse. Los espectadores son testigos. Tienen la perspectiva del camarógrafo, una toma de plano general donde se ve un hombre que lleva pantalones blancos y una camiseta parado por unos soldados. No hay sonido. Se ve la orden de acostarse boca abajo (figura 2). El soldado a su lado queda ahí viéndolo y después de unos quince segundos, levanta el arma y fusila al hombre. Los espectadores escuchan el estruendo del disparo y la pantalla se pone en blanco. Es un momento sumamente estremecedor. La disonancia entre los acordes alegres y la letra “*Managua, Nicaragua is a beautiful town*” es una alegoría del punto central de la película (Moncada & Sánchez, 2012, 4:20). A pesar de las promesas de la revolución, la historia se repite, desde el poder colonial e imperial representado a través de la canción “Managua, Nicaragua” y la película de propaganda somocista hasta el regreso de Daniel Ortega al poder en 2006⁶.

Figura 2.



Fuente: Documental *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) de Mercedes Moncada, Nicaragua.

6 Al incluir “Managua, Nicaragua” interpretado por Guy Lombardo, la cineasta también alude a la representación consumista y exótica que forma parte del legado colonial e imperial del país y la región. Para leer un análisis detallado sobre la canción, véase el artículo de Camilo Antillón (2015). “Managua, Nicaragua is a beautiful town: discurso colonial sobre Centroamérica en la música popular estadounidense”. Dentro de los relatos de viaje europeos y estadounidenses, inscriben la tierra y a su gente en marcos coloniales, imperiales, turísticos, exóticos y consumistas. Consulte los textos citados de arriba de Rodríguez (2010, 2011) para un análisis extensivo sobre las maneras en las cuales se inscribía discursivamente la región centroamericana.

Sin embargo, ¿qué papel tiene el énfasis en el medio ambiente? El documental trata el medio ambiente como otra víctima o entidad herida de la política fallada en Nicaragua, destacando una relacionalidad de precariedad entre el ser humano y el medio ambiente y, al mismo tiempo, pidiendo que los espectadores aprehendan la fragilidad de esta relacionalidad. [Grinberg Pla \(2015\)](#) ubica el documental de Moncada entre una tendencia documentalista en América Latina que abarca la subjetividad individual relacionada a lo nacional. En Centroamérica durante la última década se ha visto una mayor producción respecto al tema. *Palabras mágicas* (2012) utiliza el “cine para indagar en el pasado desde una subjetividad herida... Moncada nos habla de una traición colectiva a Nicaragua de la que ella también fue víctima” ([Grinberg Pla, 2015, p. 550](#)). Entonces pensando en los postulados de [Rodríguez \(2010\)](#), Moncada vuelve a significar la tierra y la re-asienta como víctima o cuerpo herido. El paisaje relata el dolor y trauma del somocismo, la guerra civil y los problemas sociales bajo Ortega. Tiene las cicatrices de la guerra inscritas en su cuerpo. Es marginada y relegada a un escenario que sirve el beneficio de los seres humanos. Al mismo tiempo, la tierra es como el yo. Es decir, no hay distinción entre la naturaleza y el ser humano; es una extensión del yo. La alegoría se converge en una. Moncada hace equivalente el medio ambiente al ser humano a través del símbolo del agua. El agua es vida (para usar el lema de los manifestantes en Cochabamba, Bolivia en 2000). De este modo, el paisaje es el ojo que observa, que llora, que entrecierra, que parpadea, que guiña, que se enferma.

Si se toma en cuenta lo que [Rodríguez \(2010\)](#) plantea, que la tierra es un palimpsesto, tanto la tierra como el sujeto son sitios de (re)inscripciones que vuelven a significarse según el poder y la discursividad. En *Lenguaje, poder e identidad* (1997a), Judith Butler examina la trampa ontológica que somete al sujeto. La dependencia del otro, de su llamada y de su negatividad es lo que constituye al sujeto y es el lenguaje que determina, regula y expresa al sujeto ([Butler, 1997a](#)). El lenguaje subyuga y ofrece la capacidad de gestión: “Atribuimos una agencia al lenguaje, un poder de herir, y nos presentamos como los objetos de esta trayectoria hiriente” ([Butler, 1997a, p. 1](#)). En otro libro *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*, [Butler \(1997b\)](#) sostiene que:

El sometimiento consiste precisamente en esta dependencia fundamental ante un discurso que no hemos elegido pero que, paradójicamente, inicia y sustenta nuestra potencia. La ‘sujeción’ es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto. (p. 12)

El ser humano como cuerpo biológico, pensando la vida en términos de la *zoé*, es un sitio de (re)inscripciones igual que la geografía. El individuo queda atrapado o liberado según los discursos que se inscriben en el cuerpo, engendrando la vida



leída como la *bios* —una vida que se interpola en la *polis*—⁷. A diferencia del sujeto o la *bios*, el medio ambiente se concibe dentro de la *zoé*, salvo algunas excepciones⁸. En este sentido, el medio ambiente es un objeto de estudio o instrumento, carente de cualquier aspecto de capacidad de gestión.

Muy a menudo se reconocen los aspectos biológicos de la vida ambiental, pero no se llora la pérdida de ella. La tierra ha sido instrumento del ser humano que lo alimenta y que le confiere la capacidad de gestión y poder a través de su posesión y acumulación. Sin embargo, en la actualidad se ha aumentado la concientización de la importancia vital del medio ambiente, su daño y pérdida. El medio ambiente ha empezado a lograr más representación y valor en la esfera humana. Para volver a la noción de vida propuesta por Butler (2010), la vida tiene importancia cuando la posibilidad de llorar su pérdida existe. “Así pues, la capacidad de ser llorado es un presupuesto para toda vida que importe” (Butler, 2010, p. 32). Lo que esto implica es que la tierra se re-presenta en un marco de vida a partir de inscripciones discursivas que afirman las cualidades compartidas de la dependencia y la precariedad.

Sin embargo, es imprescindible notar la brecha discursiva que existe entre los seres humanos y el medio ambiente. La construcción del sujeto depende del lenguaje y la presencia del Otro. Es decir, el sujeto debe su existencia al lenguaje y a lo que no es (su negatividad) (Butler, 2006). El medio ambiente no comparte un sistema de significación con los seres humanos. Su representación está a la merced de los seres humanos y, bajo esta luz, el medio ambiente parece ser meramente un objeto. Hay una brecha de inteligibilidad simbólica. No hay una llamada representacional que el medio ambiente emite. Si el medio ambiente ha logrado representación e importancia en un sistema de significación humano, no es por su participación en la conversación. Se debe a la aprehensión de la fragilidad y la vulnerabilidad del medio ambiente y de nuestra dependencia de él. Un término usado por Butler (2010), la aprehensión se refiere a lo que se puede notar y registrar pero trasciende cualquier significado simbólico.

Temblores convergentes: la contingencia social y ecológica en la pantalla

En su libro *The Environmental Imagination* (1995), Lawrence Buell identifica las características necesarias para que se considere ecocrítica una película. Son aquellas obras que (a) aborden una responsabilidad ética del individuo hacia el

7 Para ver más sobre la formulación de Agamben sobre la *bios* y la *zoé*, consulte su libro *Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1998). Stanford: Stanford University Press.

8 En la constitución ecuatoriana aprobada en 2008, en título II, capítulo séptimo “Derechos de la naturaleza”, la naturaleza “tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos” (2008, p. 52). El estado y el pueblo pueden abogar por la naturaleza en casos dañinos al medio ambiente. La constitución entiende la naturaleza más allá de objeto y reconoce jurídicamente la vida del medio ambiente.



medio ambiente, que (b) involucren el medio ambiente más allá de su mera presencia como escenario, que (c) no solo traten de temas humanos sino también de la naturaleza y que (d) traten el medio ambiente como proceso y algo dinámico (Buell, 1995). Al parecer, el medio ambiente es un recurso alegórico que sostiene el argumento de Moncada y no necesariamente una concientización obvia de asuntos ambientales. Es decir, es un instrumento narrativo y político que sirve a los intereses de la cineasta tal y como se ve en el ejemplo de los exploradores y empresarios del siglo XIX en Centroamérica.

Willoquet-Maricondi (2010) plantea que “en breve, la ecocrítica reconoce que el mundo se compone de lo social y la eco-esfera, que los son interrelacionados, y que el anterior no se puede considerar fuera del contexto del último” (p. 3)⁹. O, como Glotfelty (1996) la define, “toda la crítica ecocrítica comparte el postulado fundamental que la cultura humana es conectada al mundo físico, afectándolo y afectada por él” (p. xix)¹⁰. Aquí Willoquet-Maricondi (2010) y Glotfelty (1996) apuntan la contingencia entre el ser humano y el medio ambiente, una contingencia que es bidireccional. Tanto la tierra como los seres humanos viven en una especie de precariedad continua. La vida es contingente social y ecológicamente. A la inversa, el medio ambiente lo es también. Depende de un equilibrio orgánico que fomenta y sostiene la vida.

Las definiciones de Glotfelty (1996) y Willoquet-Maricondi (2010) explican bien uno de los rasgos fundamentales de *Palabras mágicas* (2012). Tanto la representación del pueblo nicaragüense como la del medio ambiente van codo a codo. Es decir, ambos se encuentran en un estado de precariedad. Imágenes de la abyección van juntas con imágenes de una tierra contaminada. Tal es el caso en una escena donde, en una toma, un grupo de jóvenes ‘piedreros’ hablan de violencia y drogas y, en la próxima toma, se encuadran niños que juegan y caminan al lado de un vertedero (figuras 3 y 4).

9 Mi traducción de: “[i]n short, ecocriticism acknowledges that the world is composed of the social and the ecosphere, that the two are interrelated, and that the former cannot be considered outside the context of the latter” (Willoquet-Maricondi, 2010, p. 3).

10 Mi traducción de: “all ecological criticism shares the fundamental premise that human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it” (Glotfelty, 1996, p. xix).



Figuras 3 y 4.



Who gives a gun to a sonofabitch
Who's smoking crack?



Fuente: Documental *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) de Mercedes Moncada, Nicaragua.

Para [Grinberg Pla \(2015\)](#), la incorporación de los piedreros es una crítica de las promesas fallidas de la revolución. Si la revolución iba a engendrar al hombre nuevo, ¿los piedreros son modelo de este hombre nuevo?

La radicalidad revolucionaria de ese momento histórico se desvanece en su repetición neosandinista, porque los sujetos que la protagonizan (los jóvenes piedreros) lejos de ser heroicos, son marginales. Su marginalidad es evidente en su vida cotidiana, tal como la muestra el documental: el habla, el consumo de drogas, la violencia que marca sus relaciones de género, la aparente vagancia, la indigencia, la omnipresencia de la basura, son todas características opuestas a las del soñado hombre nuevo que la revolución ansiaba producir. ([Grinberg Pla, 2015, p. 549](#))

Aquí ser heroicos significa apoyar al pueblo nicaragüense, disminuir la precariedad resultante de la violencia política y de género, de la pobreza y de la contaminación. El hombre nuevo debe exhibir un carácter moral ejemplar según los discursos sandinistas revolucionarios tal y como propuestos por el entonces ministro del interior sandinista Tomás Borge y los comandantes sandinistas René Tejada y Omar Cabezas ([Judson, 1987](#)). Analizando los escritos y discursos de Borge y Cabezas, [Fred Judson \(1987\)](#) explica que el hombre nuevo encarna el

espíritu de Che Guevara y Oscar Romero, una visión que “...exige ninguna venganza personal, que no pone ningún interés material sobre las necesidades humanas y sociales, y que hace y defiende la revolución para el amor de la humanidad” (p. 35)¹¹. Es decir, es aprehender y reconocer la vulnerabilidad como un eje común entre todos y buscar maneras de minimizarla, para usar las palabras de Foucault, de hacer vivir a todos. Es rechazar la instrumentalización de la precariedad por fines de poder y dominancia. La contaminación ambiental no solo representa la precariedad (creciente) bajo la cual muchos nicaragüenses vivían antes y después de la revolución, sino también el desencanto revolucionario. Para extender aún más lo que [Palacios \(2013\)](#) propone en su artículo, si *Palabras mágicas* usa los jóvenes pidreros para señalar la ‘revolución traicionada’, el medio ambiente también juega este papel.

Si Butler argumenta que la vida es contingente socialmente, *Palabras mágicas* plantea que la vida es contingente ecológicamente. En lugar de ver la tierra y sus organismos como territorio y dominio de los seres humanos, hay que reconocer y aprehenderla como fuente de vida que nos sostiene y alimenta. El agua no es nuestra; la tierra no es nuestra; más bien, la tierra nos da vida. En este sentido, el medio ambiente es actor cuyo bienestar es eje de subyugación para nosotros seres humanos que dependemos de sus frutos. Como el poder constituyente, la tierra nos constituye tal y como el pueblo constituyente legitima el poder constituido. Cuando el poder constituido traiciona el poder constituyente y explota su precariedad, niega la vida en todas sus formas. En el caso de Nicaragua, el legado recurrente de desigualdad, injusticia y violencia traiciona al pueblo y al medio ambiente. Tanto la tierra como el pueblo son vestigios de la revolución traicionada.

Para [Glotfelty \(1996\)](#), una corriente de los estudios ecocríticos es “considerar la naturaleza no sólo como un escenario sobre el cual la historia humana se desarrolla sino como un actor en el drama” (p. xxi)¹². Tiene un papel activo, forma parte de la historia, influye en y desarrolla la trama. En el documental, Moncada incluye el terremoto de 1972, comentando que “con sus ruinas y muertos como base, Somoza desplazó la burguesía y levantó una plataforma personal de enorme riqueza” ([Moncada & Sánchez, 2012, 49:00](#)). Como actor, la tierra posibilitó que Somoza solidificara su riqueza y poder mientras el país intentaba recuperarse y volver a construirse. Sin embargo, el caso más sobresaliente del protagonismo de la naturaleza es el momento en el filme cuando la voz en *off* les explica a los espectadores que los volcanes y los lagos están conectados y “cuando se logran a poner de acuerdo, todo va a ser historia. Sabemos que esto va a pasar, dentro

11 Mi traducción de: “...demanding no personal vengeance, placing no material interest above human and social needs, and in making and defending the revolution for the love of humanity” ([Judson, 1987, p. 35](#)).

12 Mi traducción de: “considering nature not just as the stage upon which the human story is acted, but as an actor in the drama” ([Glotfelty, 1996, p. xxi](#)).



de una semana, 100 o 1.000 años pero va a pasar. Cuando esto ocurra, todo será nada” (Moncada & Sánchez, 2012, 6:15). En este ejemplo, el documental pide que los espectadores aprehendan el poder del medio ambiente y, al mismo tiempo, nuestra precariedad que resulta de este poder.

Sin embargo, el comentario de la narradora tiene un doble sentido. Viene justo después la aparición del título del documental, el cual aparece después del estruendo del disparo que los espectadores escuchan y observan. La yuxtaposición deja en claro el simbolismo de una erupción volcánica. Va a repetir, como si Moncada predijera lo que pasaría en abril de 2018 en Nicaragua cuando un grupo de jubilados y jóvenes se manifestaron en las calles de Managua y León para protestar el gobierno de Ortega, particularmente en ese momento, reducciones de pensiones de los jubilados, un desastre ecológico causado por un incendio en la Reserva Indio Maíz y un descontento del pueblo nicaragüense que llevaba años en desarrollo. Las protestas, inicialmente pacíficas, se volvieron violentas frente la represión estatal durarían cuatro meses (OACNUDH, 2018).

Si Butler (2010) piensa la contingencia desde su significado de la dependencia, Laclau & Mouffe (1987) la piensan así y a partir de su otra definición, eso que suceda sin previsión o certeza. En su libro *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia* (1987), exploran el concepto de la hegemonía y la mueven más allá de la formulación gramsciana. Parte de su argumento es que la hegemonía se emerge de prácticas articuladoras contingentes del antagonismo (Laclau & Mouffe, 1987). Dentro de lo social, diferencias constituidas discursivamente se unen en puntos nodales que construyen la hegemonía. Las prácticas articuladoras constituyen un sistema de diferencias organizado (Laclau & Mouffe, 1987). Para ellos, el poder es una construcción dentro de lo social (a través de la diferencia y la equivalencia). Es una lógica contingente y social que encuentra su significado y límites en formaciones relacionales y articuladoras. Es decir, el poder nunca es fundacional; es contingente y relacional (Laclau & Mouffe, 1987). Depende del otro, su negatividad y el antagonismo.

El poder se constituye en lo que no es (negatividad) y, para poder hacer eso, requiere un ‘otro’ que sea antagónico. Para ejemplificar su argumento, se puede analizar la Revolución sandinista. La hegemonía y el poder se construyen a base de la diferencia del somocismo. Lo rechazan, se definen en oposición al dictador pero, para unir el frente, dependen del antagonismo presentado en la figura de Somoza. Tal es el caso actual en Nicaragua, Ortega siendo la sustitución de Somoza. Las manifestaciones y la desobediencia civil son ejemplos de una crisis orgánica —el otro sentido de la contingencia—. Laclau & Mouffe (1987) emplean el término para caracterizar las rupturas de las articulaciones que solidificaban un sistema de relaciones. La hegemonía de Ortega predicada en los ideales sandinistas se



disuelve tras “un debilitamiento generalizado del sistema relacional que definen las identidades de un cierto espacio social o político” (Laclau & Mouffe, 1987, p. 232). Hay una crisis de identidades sociales y un aumento de antagonismos hasta tal grado que se colapsa la hegemonía. El que permanece en poder lo hace a través de la fuerza, la violencia y la represión. La crisis orgánica puede llegar como una erupción volcánica o temblor —imprevista, fuerte y desestabilizadora—.

Así es la precariedad de lo político y Moncada lo representa a través del medio ambiente. Si los primeros cuatro minutos se dedican a la historia humana nicaragüense, los siguientes dos minutos relatan la historia geológica de la región. Son dos historias, dos actores que se convergen en uno. El pueblo nicaragüense son los volcanes y el lago, y los volcanes y el lago son el pueblo nicaragüense. Son interconectados, son igual de precarios y contingentes (en ambos sentidos).

Conclusión

Para concluir, es importante abordar el papel y la presencia del cine documental en Nicaragua para mostrar su relación con la contingencia y la precariedad. La tradición documentalista presente en Nicaragua continúa hasta la actualidad. El documental de Moncada se incluye dentro de un corpus de filmes que aborda el tema de la Revolución, incluyendo el más reciente *Heredera del viento* (2017) de Gloria Carrión Fonseca. En *La pantalla rota* (2005), María Lourdes Cortés expone la historia del cine nicaragüense. Tras el triunfo sandinista, el nuevo gobierno se apropió de la compañía cinematográfica somocista, Producine, dirigida por Felipe Hernández. Producine era el medio oficial de Somoza (Cortés, 2005). Bajo control sandinista, la compañía cambió de nombre al Instituto Nicaragüense de Cine (INCINE). Durante la década de los '80, mantenía una agenda activa, produciendo más de 20 documentales. Comparado con el resto de Centroamérica en esa época, era el motor cinematográfico de la región. Además de hacer documentales, INCINE producía noticieros, cortometrajes experimentales, de animación, de ficción y largometrajes de ficción (Cortés, 2005).

El cine nacional muchas veces exhibía una influencia directa con el cine cubano y un compromiso a la Revolución. Aunque el director de INCINE, Ramón Lacyo, decía que no había temas tabúes en cuanto a hacer cine en Nicaragua, Cortés explica que había temas que se debían evitar como el de los misquitos en la Costa Atlántica. A mediados de los '80, la velocidad con la cual producía cine empezó a disminuir debido al financiamiento y conflicto dentro de la compañía. En 1987, se formó la Asociación Nicaragüense de Cinematografía (ANCI). Después de la derrota electoral en 1990, INCINE dejó de operar, cerrando una década impresionante de producción filmica (Cortés, 2005). La producción realizada por INCINE formó un archivo histórico de imagen importante que contextualiza y recuerda la



Revolución y sus antecedentes. En el caso de *Palabras mágicas* (2012), Moncada incorpora material audiovisual de INCINE para plantear y apoyar su argumento, uno que es sitio de resistencia contra el neosandinismo ortegiano. El archivo audiovisual se vuelve modo de subrayar la repetición de la historia a través del vínculo entre Somoza y Ortega.

Palabras mágicas (2012) como ejemplo del cine documental permite imaginar un argumento a través de imágenes, discurso, afecto, emociones y voz. En particular, Moncada emplea la geografía y sus habitantes para transmitirlo. Jones (2003) habla del carácter imaginado de la geografía, algo que él acuñe ‘geografías imaginativas’. Explica que los relatos de viaje y el consumismo, son discursos que han imaginado geografías latinoamericanas —ideas que se asemejan a lo que Rodríguez ha desarrollado también en su trabajo—. Para Jones (2003), América Latina es “ambos un sitio y una vista, una representación de un lugar que es desplazado más allá de espacio físico a través de discursos e imágenes” (p. 20). *Palabras mágicas* (2012) presenta sus propias geografías imaginativas a través del tema de la Revolución sandinista. En el filme, la historia es inscrita en la geografía y, a su vez, la geografía narra y desarrolla la historia y sus personajes. La cineasta vuelve a asentar la tierra, como extensión del yo, destacando la precariedad y la relacionalidad que los seres humanos y la naturaleza comparten.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life*. D. Heller-Roazen, Trad.). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Antillón, C. (2015). “Managua, Nicaragua is a beautiful town:” discurso colonial sobre Centroamérica en la música popular estadounidense.” *Revista de historia*, 33-34, 29-48.
- Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Burucúa, C., & Carolina Sitnisky, C. (2018). Introduction: Forms of the Precarious in the Cinemas of the Americas. En C. Burucúa & C. Sitnisky (eds.), *The Precarious in the Cinemas of the Americas* (pp. 1-18). London: Palgrave Macmillan.
- Butler, J. (1997a). *Lenguaje, poder e identidad*. (J. Sáez & B. Preciado, trads.). Madrid: Editorial Síntesis.
- Butler, J. (1997b). *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. (J. Cruz, trad.). Madrid: Ediciones Catedra.



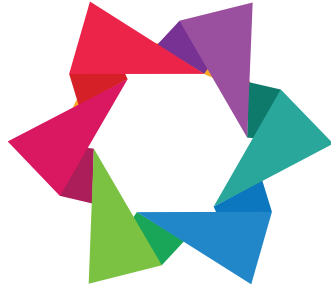
Terrenos revolucionarios: precariedad y contingencia social y ecológica en el documental nicaragüense *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) de Mercedes Moncada

- Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. (F. Rodríguez, trad.). Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. (B. Moreno Carrillo, trad.). Barcelona: Paidós.
- Constitución del Ecuador*. (2008). Ecuador: Asamblea Constituyente. Recuperado de: <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2008/6716.pdf>.
- Cortés, M. L. (2005). *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus historia.
- Evernden, N. (1996). Beyond Ecology: Self, Place, and the Pathetic Fallacy. En C. Glotfelty & H. Fromm, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (pp. 92-104). Athens, GA: The University of Georgia Press.
- Gill, R., & Pratt, A. (2013). Precarity and Cultural Work in the Social Factory? Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work. *Oncurating*, 16, 26-40.
- Glotfelty, C. (1996). Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. En C. Glotfelty & H. Fromm, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (pp. xv-xxxvii). Athens, GA: The University of Georgia Press.
- Grinberg Pla, V. (2015). Interpelaciones al sandinismo desde el cine nicaragüense contemporáneo: *Palabras mágicas* de Mercedes Moncada. *Revista Iberoamericana*, LXXXI/251, 539-553.
- Jones, G. (2003). Latin American Geographies. En P. Swanson (ed.), *The Companion to Latin American Studies* (pp. 5-25). London: Arnold Publishers.
- Judson, F. (1987). Sandinista Revolutionary Morale. *Latin American Perspectives*, 14(1), 19-42.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*. México: Siglo XXI.
- Moncada Rodríguez, M. (Productora/Directora), & Sánchez Sosa, J. (Productor). (2012). *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* [Documental]. México: Amaranta Producciones.
- Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (OACNUDH). (Agosto de 2018). “Violaciones de derechos humanos y abusos en el contexto de las protestas en Nicaragua 18 de abril - 18 de agosto de 2018.” Recuperado de: https://www.ohchr.org/Documents/Countries/NI/HumanRightsViolationsNicaraguaApr_Aug2018_SP.pdf



- Palacios, A. (2013). Memoria e Imagen. *Palabras Mágicas. Carátula. Revista Cultural Centroamericana*, 53 [abril/mayo 2013]. Recuperado de: <http://www.caratula.net/ediciones/53/>
- Rodríguez, I. (2010). Desorientaciones geográficas, extrañamientos lingüísticos, deposiciones desarticuladas, rediseño de tierras, reescritura de leyes, conversiones fingidas. Culturas en pugna, historias sin fin. En I. Rodríguez & J. Martínez (eds.), *Estudios transatlánticos postcoloniales: I. Narrativas comando/sistemas mundos: colonialidad/modernidad* (pp. 7-46). Barcelona: Anthropos.
- Rodríguez, I. (2011). *Hombres de empresa, saber y poder en Centroamérica: Identidades regionales/modernidades periféricas*. Managua: Instituto de historia nicaragüense y centroamericana.
- Rodríguez, I. (2016). *Gender Violence in Failed and Democratic States: Besieging Perverse Masculinities*. London: Palgrave Macmillan.
- Wiek von Mossner, A. (2014). Introduction: Ecocritical Film Studies and Effects of Affect, Emotion, and Cognition. En A. Wiek von Mossner (ed.), *Moving Environments: affect, emotion, ecology, and film* (pp. 1-22). Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- Willoquet-Maricondi, P. (2010). Introduction: From Literary to Cinematic Ecocriticism. En P. Willoquet-Maricondi (ed.), *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (pp. 1-24). Charlottesville, VA: University of Virginia Press.





LITERATURA



Sostiene Payeras

Payeras maintains

Entre los escritores más prolíficos de la región centroamericana, se encuentra el guatemalteco Javier Payeras (1974). Narrador, poeta y ensayista, e integrante del movimiento literario de la posguerra denominado Generación X, Payeras se ha constituido en un representante de una generación contemporánea incómoda para los cánones tradicionales. Desde esta perspectiva, el cuento inédito suyo que reproducimos en esta edición N. 25, relata ese tráfico de almas y sustancias lícitas e ilícitas, que cobra su muerte cotidiana en la banal intoxicación de las clases medias, donde el afuera parece tan lleno y el adentro tan vacío, que es preciso saciarlo desesperadamente a punta de ilusiones corroídas.

Entre sus libros se encuentran los siguientes poemarios: *Esta es la Historia Azulcobalto* (2018), *Slogan para una bala expansiva* (2014), *Déjate caer* (2012), *La resignación y la asfixia* (2011), *Post-its de luz sucia* (2009), *Soledadbrother* (1era. Ed. 2003) y *Raktas* (1era. Ed. 2001). En narrativa ha publicado: *Guatemala City* (Novela, 2014) *Fondo para disco de John Zorn* (Diarios, 2013), *Imágenes para un View-Master* (Antología de relatos, 2013), *Limbo* (Novela, 2011), *Días Amarillos* (Novela, 2009), *Once Relatos Breves* (Cuento, 1era. Ed. 2000), *Afuera* (Novela, 1era. Ed. 2006) y *Ruido de Fondo* (Novela, 1era. Ed. 2003). Asimismo, en ensayo ha publicado *La región más invisible* (2017) y *Lecturas Menores* (2007), su trabajo también ha sido incluido en diversas antologías en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Actualmente escribe para la revista española <http://revistapenultima.com/> y en la columna de opinión “Interzonas” en la página <https://casiliteral.com/>

**Laura Fuentes
Belgrave**

Directora Revista *Ístmica*

LÚ

Javier Payeras

No me percaté del zumbido en mi oído izquierdo. Eso que me pasa tan a menudo. Bebí anoche y antenoche y antes de antenoche. Putas fiestas de diciembre. Alcohol por todas partes, siempre la culpa del día siguiente, la parranda me acarrea este lodo matinal. Luego la coca que cuando viene en cápsulas es lo peor. Tanta coca que ya ni se sienten los labios, ni la cara, solo el sabor amargo bajando de la nariz a la garganta. En ese minuto me sentí tan vivo, como si las preocupaciones se hubiesen ido.

Pobre Lú. Ahora a ella le toca llevarme al primer hospital que aparezca. Me habla, la escucho, me dice que no me vaya, que no me duerma, que resista. Ella no sabe la cantidad residual de alcohol y droga que viaja por mi cuerpo en este momento. Siento sus manos pequeñas sacudiéndome con fuerza mientras aguarda entre uno y otro semáforo que nunca da el verde. Qué le dirá a nuestra hija cuando llegue a casa: Salimos y tu papá se miraba bien. Tomó, pero creí que no era para tanto. Comenzó a sentirse mal mientras manejaba. Dijo que sentía dormida la cara. Se quejó de un fuerte dolor de cabeza. Yo no supe, llamé a un médico amigo, creyó que era la resaca. Luego me asusté cuando frenó de repente. Se salió del carro, me pidió que manejara, que lo llevara a alguna farmacia. Me preocupé tanto, corrimos, le compré un *Gatorade*. Él no paraba de respirar aceleradamente, volví a llamar al doctor. Compré unas pastillas para la presión alta. Se tomó tres. No sé... no me preguntes... ya no pude hacer nada, había tanto tráfico, cuando pude parquear frente a uno...

Un día lunes, hace frío. Sin embargo, se ve como una mañana soleada a través de la ventana del carro. Lú nunca quiso polarizarlo como la gran mayoría. El rebotar en los baches me da náusea. El dolor está haciéndose cada vez más fuerte, es como si tuviera el cráneo entre dos planchas que se cierran. Creo que ya no puedo mover los dedos de la mano, me cuesta, siento dormido el brazo derecho. No siento la pierna, trato de moverla, pero no puedo, no me responde.

Nos detuvimos frente a otro semáforo. Los limosneros asoman y ven hacia adentro; ¿qué verán? Les da curiosidad encontrar a un tipo acostado como muerto en el asiento de atrás. Pensarán que voy borracho. Vaya, qué mierda esta de morirse, no tiene nada de tragedia, nada de romanticismo. No hay una cama ni mi familia alrededor ni mis últimas palabras ni siquiera un vaso de agua medio vacío en la mesita de noche... nada... solo la tela áspera del sofá del carro y yo agonizando en posición fetal. Ojalá esté agonizando, no quiero quedarme vivo sin poder hablar o caminar.



Oscurece. Un círculo negro va enmarcando lo que veo. Lú está llorando. Tengo que aguantar, quiero llegar a mi casa a ver a mi niña. Voy a respirar... tengo que respirar... que ella vea que estoy respirando...

No, al hospital no, quiero ir a la casa, quiero ver el rostro de Pilar y despedirme de ella. Hoy estaba molesta, siempre se molesta al verme borracho. No debí gritarle. No debí hacerlo... Voy a despedirme, no puedo irme sin decirle adiós... Quisiera decirle algo a Lú.

Morirse así, viendo pasar al resto de las personas alrededor. Tanta luz afuera. Tanta gente cruzando la calle. Creo que escucho menos, es mareo, un mareo extraño. Siento la taquicardia en mi cabeza, siento el bombeo constante en mis sienes. Es tan largo este viaje, no llegamos jamás, siento el carro como va deteniéndose una y otra vez, siento como se arrastra al frenar, vamos rápido.

Lú vuelve a sacudirme. ¿Cómo puede controlarse? ¿Cómo hace para no beber tanto? Era una fiesta de amigos, todo tan calmo, lo común: poner música, comer, tomarse unas botellas de vino, reírse de chistes particulares. Es en la tercera botella de vino cuando cobra fuerza el deseo de seguir bebiendo. Debí irme cuando salió Pony y su esposa. Era la hora de salir, de irme. ¡Cuánto bebimos! creo que nos acabamos el vino, el ron, el whisky... todo hasta ese extraño trago dulce que llevó Luvia y su novio argentino. Luego la vieja escapada, volver a mi casa, sacar más plata, Pili escuchó el carro y se despertó, comenzó a llorar, uno no puede verse, uno solo ve lo que tiene enfrente y no entiende por qué la gente no está de fiesta como uno; levanté la voz, Léster me dijo que me calmara, pero ella no me hacía caso ¿Qué podía hacer? El padre es padre, aunque llegue borracho a las 2 de la mañana para sacar el dinero del pago del teléfono para comprar ocho cápsulas de perico. Luego acelerar por todo el periférico, hallar aquel punto donde venden coca toda la noche. Tocar la puerta, saludar a Nato, el dueño, encontrarme a caras conocidas, Fantasma, Tito y Cuba... Léster es cauto, se quedó esperándome con el carro encendido. Yo soy el almirante, el que dirige el barco de esta fiesta. Caen las ocho pepas de la peor coca del mundo en mi mano, pago con tres billetes de cien, guardo la mierda en la bolsa del pantalón y salgo. Entro al carro, nos vamos por la Avenida Elena. Pasamos viendo los *Pick Up* de la policía que siempre están cerca de los puntos de droga. Los polis nos cuidan, ellos no quieren molestar a los clientes del comisario, ¿qué sería de las autoridades de la policía sin el negocio de la coca al menudeo en la ciudad? En dos inhalaciones se acabó la primera cápsula, me entusiasmó ver la euforia que tomó a Léster luego de jalar perico. Todos los dolores desaparecieron, se fueron las responsabilidades, las culpas. ¿Cuándo pasé de ser un fiestero a convertirme en un padre de familia con tarjetas de crédito al tope; un hombre de familia con responsabilidades celosas; un padre de una niña maravillosa y una esposa inteligente; un neurótico que sale a darse en la madre



desde el viernes hasta el domingo medio día entre cuarentones adictos a ser jóvenes? Pero ya no somos jóvenes, Gustavo se estrelló en Bulevar Los Próceres y quedó sin poder caminar, esa noche me salvé, no pude llegar al concierto, Lú tuvo que trabajar hasta tarde en la empresa. Viejos rinocerontes divorciados que conocimos a nuestras mujeres en la universidad y que las dejamos y que volvimos con ellas. Una mafia de gente que esconde su dolor. Pero de qué habría servido pensar, ¿la muerte?, ¿este recorrido largo, estas calles en el desierto?

Sube la taquicardia, sé que no voy a llegar a tiempo, siento que son horas lo que apenas son minutos transcurridos; estoy seguro que aún falta mucho, el tráfico maldito del lunes.

Lú, estás lejos, ¿verdad que estás herida? Siempre tus heridas expuestas conmigo. Pero aun así decidiste borrar el tiempo, hacer caso omiso a la infidelidad, al dolor, decidiste aceptar este resorte de amor y codependencia que te hice vivir.

Adelanto este final, ya no quiero esperar. No puedo mover un solo músculo, estoy adormeciendo, un punto de luz en medio de tal oscuridad, un tragaluz que apenas absorbe el destello de un día que se ve luminoso. Aquí mi cabeza se cierra, el dolor es continuo. Anoche cuando volví Lú ya estaba bebida, no se dio cuenta de mi estado, ni siquiera cuando mi tartamudeo se mezcló con en el tric trac de mi quijada, mordiéndome los labios, el amargo en las fosas de mi nariz, la tos...

Completamente inmóvil. Esto es por demás, voy a quedarme quieto. Todo va pasar. Lú y Pili, ellas también van a pasar, y para ellas, yo también voy a pasar. Pondré mis párpados en caída libre. Se acaba tanto.

Solo.

Extraño. Siento que llegamos a un lugar. Siento que me levantan, que me sacan de atrás del carro, siento brazos alrededor de mis piernas, siento mucho frío... pero me voy.

Quiero abrir los ojos... ese es el rostro de Lú.

Lú.

(A Juan Hernández)





ARTES VISUALES



Rolando Castellón: el entusiasmo como razón de la creación

Rolando Castellón: enthusiasm as the reason for creation

María Antonieta Benavides Valverde
Periodista sin filiación institucional
San José, Costa Rica

RESUMEN

Las exposiciones de Rolando Castellón han tenido espacio en varias partes del mundo. El artista ha ganado premios en su natal Nicaragua y fuera de ella. Reside en Costa Rica actualmente, y no se ha detenido allí. Se le puede encontrar con varios nombres y con cada uno de ellos desarrolla una actividad distinta, es así de multifacético. Él se ha construido a sí mismo desde su propia experiencia, sin la academia de por medio. Este trabajo quiere dar un recorrido sobre el trabajo y obra del artista.

Palabras clave: Rolando Castellón, arte, Centroamérica, naturaleza, contemporáneo.

ABSTRACT

The exhibitions of Rolando Castellón have had space in several parts of the world. The artist has won awards in his native Nicaragua and beyond. He currently resides in Costa Rica and has not stopped there. You can find him with several names and each one of them develops an activity, it is that way multifaceted. He has built himself from his own experiences, without the academia. This work wants to give a tour about the work and artwork of the artist.

Keywords: Rolando Castellón, art, Central America, nature, contemporary.

Rolando Castellón nace en 1937 en Nicaragua, sin embargo, el destino lo lleva a Estados Unidos donde se inicia en el arte. Crus (*sic*) Alegría, Moyo Coyatzin, entre otros nombres, son algunos de los alter ego que usa en sus trabajos; con cada uno de ellos desarrolla actividades diferentes. El artista ha generado obras en pintura e instalación principalmente. Este último género le ha brindado la posibilidad de entablar un diálogo con los artículos que, de forma natural y espontánea, transforma. Como indica Calvo (2014):

No es casual que esa eterna curiosidad y la formación autodidacta misma de Castellón, lo haya hecho explorar con igual intensidad y de una manera sumamente híbrida, ecléctica, desde las raíces ancestrales -visuales, literarias, lingüísticas de su propia cultura, como única manera de rescatar a la vez memoria y resistencia... (párr. 3)

Entre las actividades realizadas por Castellón se encuentra la edición de la revista *Expo-See*, de la que se hizo cargo. Dicha revista fue un espacio de información comunitario en San Francisco, EE.UU. Actualmente está a cargo de la revista *Cenizas* que reúne pensamiento y producción. Esta revista surge en 1979 con el título *Pseudo-Nym*, y los subtítulos *Tout est de l'art* y *One-man thoughts on paper*. En sus páginas alberga artículos escritos por el artista, intervenciones de colegas de diferentes partes del mundo y algún “detalle manufacturado” que hace del documento una pieza única, como recalca la curadora Támara Díaz (Herkenhoff *et al.*, 2007, p. 60). Este medio le da voz a los trabajos que no tienen cabida en otros espacios.

Támara Díaz recoge algunos comentarios de personas que están claras de la labor del artista a través de su vida. En el caso de la labor de Castellón en la revista *Cenizas*, Stefan Baciu expresa:

“Cenizas: Palabras en libertad”, revista Tierra y Libertad, México, 1981: “En realidad, Cenizas ha traído con cada número algo de nuevo, insólito e inédito, no tanto gráficamente (no se puede perder de vista el hecho de que Rolando Castellón no es sólo el editor de la revista, sino, al mismo tiempo, tipógrafo, encuadernador, compaginador, administrador y “manager”), sino también poéticamente, por medio de poesías y textos escritos en su mayoría en español y en inglés, pero también en “chicano” y en francés, en alemán y hasta en rumano, alternándose los poemas con dibujos, vigentes o ilustraciones que representan, de cierto modo la “marca” de esta hoja tan simpática, tan singular y tan valiente, porque sabe mantener –en un tiempo cuando desde Nicaragua llega tanta poesía que es más bien cartel político y cursilería- la poesía pluralista que también es lo que suelo llamar la “poesía en libertad”. (Díaz, s.f., párr. 62)

Actualmente en San José, Costa Rica, Castellón acoge su propia colección de arte contemporáneo en ARTSéum y mantiene otra fuera de la capital. Su colección

privada fue exhibida en California State University, Sacramento, en 1977. Algunos de los elementos en exhibición fueron *Collected pages from Vogue*, *Ceramic fragments*, *Bad slides*, *Begonia stems*, *Bread* y *Knots*. La muestra estuvo poco tiempo exhibida, menos de un día. Sobre esta exposición [Quirós \(2012\)](#) comenta:

Las piezas de su colección se encadenan en ese total con una sintaxis propia, permitiéndoles una expresión que va más allá de lo que cada pieza contiene, pues antes está la acción de aquel que ama lo que posee con placer de entendido... (párr. 4)

Figura 1. Autorretrato, 1965, acuarela blanco y negro sobre cartón.



Fuente: Rolando Castellón.

De igual forma, Castellón tuvo diferentes puestos como curador en jefe del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José, Costa Rica, entre los años 1994 y 1999. Desde 1969 hasta 1971 fue Co-fundador y Director de Galería de la Raza en California, la cual sigue vigente. Dicha galería fue creada con el fin de competir con otras galerías que no daban espacio a los artistas latinoamericanos.

En 1972, Castellón fue contratado como coordinador del programa *Museum Intercommunity Exchange* del Museo de Arte Moderno de San Francisco, lugar donde estuvo como curador desde 1972 hasta 1981. Este programa tuvo como objetivo suscitar encuentros entre distintas culturas y difundirlos entre las audiencias del museo. En el periodo donde fue coordinador se realizaron actividades como danza, conferencias, conciertos, actividades experimentales, entre otras.

Figura 2. Ciudad vieja, 1970, carbón sobre cartón



Fuente: Rolando Castellón.

El reconocimiento del trabajo de Castellón ha sido mencionado y reafirmado por varias personas. [Díaz \(2007\)](#) hace referencia a una de ellas: Stephen Goldstine, presidente de San Francisco Art Institute, que el 28 de setiembre de 1979 afirmaba:

I have known Rolando Castellón for over nine years. In the past decade I have had ample opportunity to observe his professional work and its impact both locally and nationally. During this time the Galería de la Raza became as important as any community gallery in this country. This was due in no small measure to the breathe of Rolando's vision and the serious, effective way he established the Galería from the start. His work at the San Francisco Museum of Modern Art has also had a significant impact both regionally and nationally. His broad experience with not yet established artists, from communities too long ignored by major institutions, served the museum and the art community very effectively. (párr. 60)

Precisamente Castellón desde el puesto en el MADC realiza una curaduría junto con Virgina Pérez-Ratton en 1996 -directora del museo en ese momento-, de la exposición Mesótica II-Centroamérica: Regeneración, con el fin de realizar una investigación sobre el arte del istmo y conocer sobre las nuevas propuestas que surgían en la zona. La muestra reúne a 20 artistas “Sin la pretensión (sic) de ser exhaustiva, sino con el objetivo de presentar lo más fuerte de la producción reciente, faceta aún poco conocida del arte centroamericano contemporáneo” (Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, s.f., párr 1). Después de ser realizada la muestra, los artistas involucrados comenzaron a ser invitados a importantes proyectos.

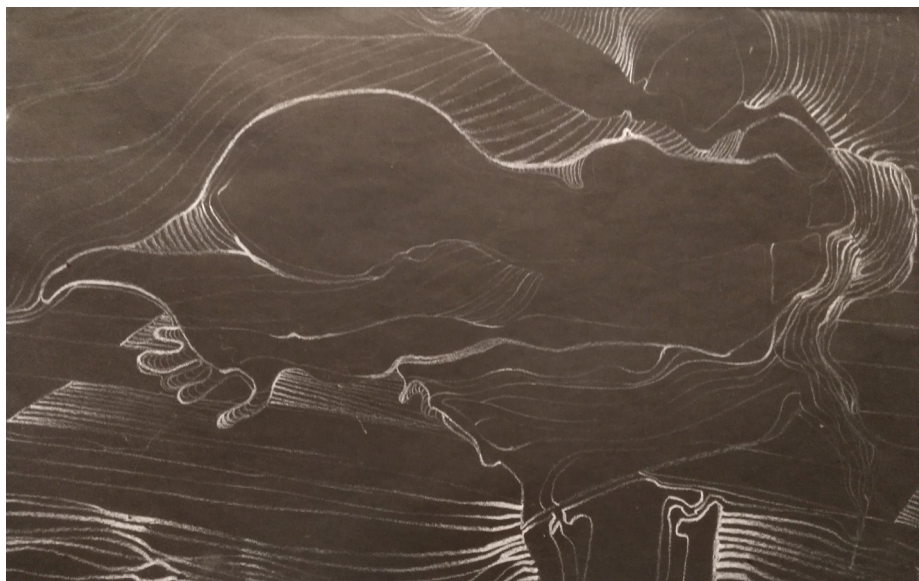
El trabajo realizado en ese momento de la historia es recordado por Luis Fernando Quirós, curador de diseño en el MADC en esa época “Yo siempre he creído que el trabajo que hicimos ahí partió de una necesidad que tenía Centroamérica de tener una voz, de ser visible en el panorama de las artes internacionales” (TEOR/ética, 2019, 6:59).

En cuanto a Mesótica II-Centroamérica: Regeneración, fue una contestación a la exposición “Ante América” que se origina en Colombia en 1992, y fue exhibida en el MADC dos años después. Dicha exposición reunía a artistas de diferentes países, con la excepción de los países centroamericanos, y pretendía ofrecer una visión del arte contemporáneo de América y también sobre las posiciones problematizadoras que interrogan y eluden lo convencional:

Un buen curador tiene que defender su tesis, primero tiene que tener opinión porque vos haces algo y te lo cuestionan tienes que saber responder, eso es muy importante. Tener la capacidad de escribir linealmente con un tema específico basado en las ideas del artista, su respuesta a lo que ve, (...), tiene que haber la condición de la persona de constancia, comprometido con lo que va hacer. (TEOR/ética, 2019, 18:05)



Figura 3. Figura, 1975, crayola sobre papel negro



Fuente: Rolando Castellón.

En los años '80 los trabajos realizados por Rolando Castellón se encuentran relacionados con la “pintura matérica” y los objetos que para algunos pueden ser desechos o artículos que pertenecen a otro espacio de la cotidianidad. Castellón logra darles otro sentido. Al respecto Astiasarán:

... no poseen valor comercial e incluso están en las antípodas de lo que entendemos y fríamente calificamos como ‘bello’ o ‘limpio’. Castellón deja claro que es en su elección donde se exalta la oportunidad del propio material, en su gesto de tocarlo y resignificarlo. (Herkenhoff *et al.*, 2007, p. 95)

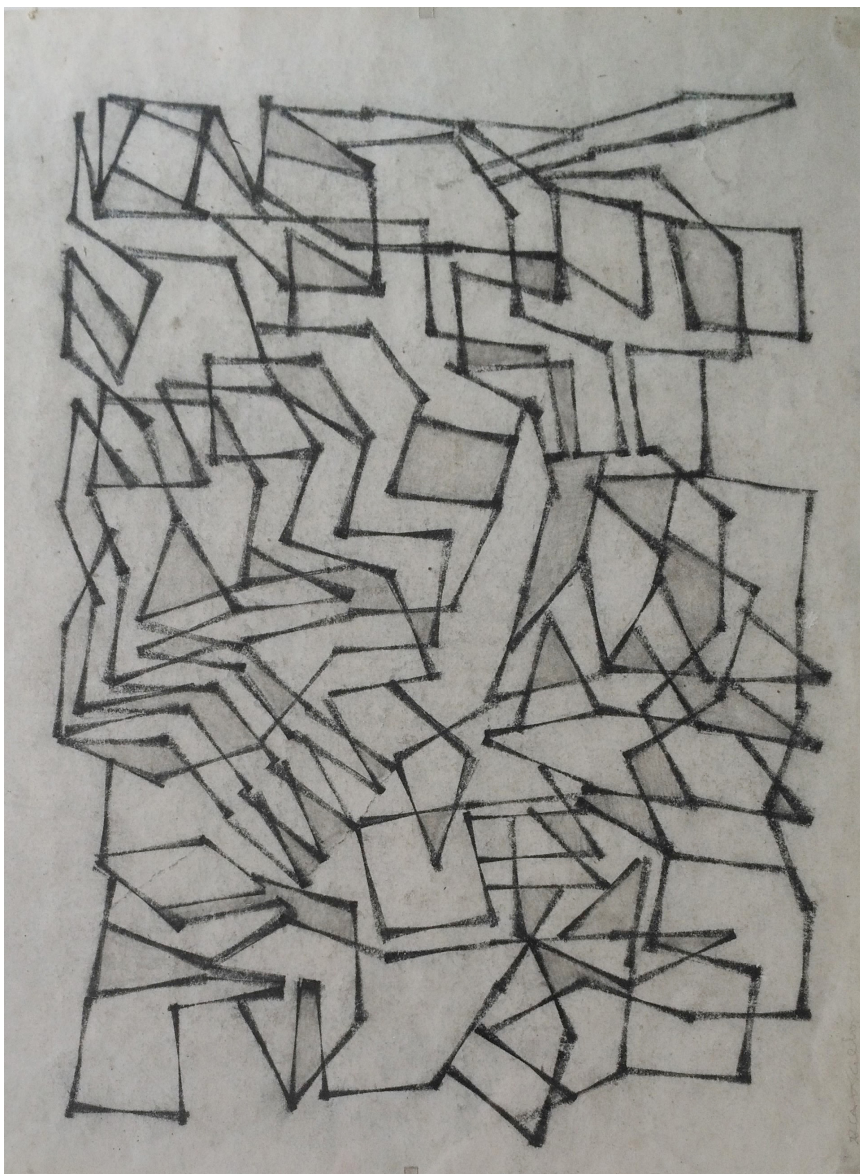
En lo que respecta a la selección de materiales, se puede indicar que el artista utiliza cualquier material disponible, lo que para la gente común es un “despojo” para Castellón se puede convertir en una obra de arte. Se trata, a fin de cuentas, de generar con los materiales una unión conceptual de integración con el contexto físico, mediante la armonía y el criterio visual.

“No soy artista, soy un entusiasta” señala Castellón (2019)¹. Su obra tiene su origen en cualquier desecho, para algunos ese es su fin natural, sin embargo, para Castellón es su materia prima. Él rescata desechos de su destrucción y, con sus manos, le da otro rol dentro la vida cotidiana. Como él mismo afirma “es la idea de la ecología, es la idea de ayudar a la ecología”².

1 Entrevista personal 19 de abril, 2019.

2 Entrevista personal 19 de abril, 2019.

Figura 4. Prisma, 1994, carbón sobre papel



Fuente: Rolando Castellón.

El trabajo constante que ha tenido Castellón durante su vida le ha permitido crear su propia imagen del arte contemporáneo, siempre siendo fiel a él mismo. Su trabajo incesante lo ha convertido en un artista destacado en la región y a nivel internacional. Como indica [Quirós \(2018\)](#):

... entre tantas otras intervenciones donde forjó esa visión de un arte contemporáneo fogoso, que conceptualiza todo: el espacio, el entorno, la luz, las texturas, los materiales; un arte hecho y mostrado con sencillez, de función lúdica, con alta dosis de desenfado, pero cuestionante, que clava la espina para que se advierta la interrogante ante los grandes asuntos del existir, o ante la incomodidad para con el mismo sistema del arte. (p. 215)

Herkenhoff (2007) en la monografía sobre Castellón publicada por TEOR/ética, precisa sobre el trabajo del artista, sus criterios de selección y el valor plástico de los mismos, siendo la naturaleza viva una parte importante. La armonía y la semántica desde la naturaleza son parte fundamental de la obra de Castellón, es su materia prima, esta se logra transformar en espacios nuevos, como lo hace ver en el artículo *Talento tras las máscaras*: “Para mí es importante conservar la belleza o la estética dentro de obras. Yo vengo de una generación muy influida por el modernismo; sin embargo, siempre me he conectado con la naturaleza, que para mí es bellísima” (s.f., párr. 23).

Figura 5. Objeto encontrado (ambos lados), 1985, acrílico, lodo sobre papel Craft



Fuente: Rolando Castellón.

Figura 6. Objeto encontrado, 1985, acrílico, lodo sobre papel Craft



Fuente: Rolando Castellón.

En la obra del artista el elemento del barro es importante, como lo menciona [Díaz Bringas \(2005\)](#), en el artículo que se desprende de la exposición individual realizada en el 2005 en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) de San José, Costa Rica, llamada *Rastros. Una mirada cíclica*:

En la obra de Castellón, el barro aporta no sólo un extraordinario recurso plástico, sino un pensamiento y una posición vital, guiados por un profundo respeto y un verdadero asombro por los misterios de la naturaleza. Por eso, tal vez, prefiere ubicar su intervención en el lazo donde se junta lo natural y lo realizado. Los trabajos con barro, pero también sus múltiples estudios de elementos naturales, se van conformando en el cruce entre el azar y la intencionalidad. Como si prefiriera completar la imagen ya sugerida en la materia misma, Castellón busca en la forma orgánica la base de otras combinaciones. Los elementos naturales y los construidos parecen compartir un juego de espejos: una forma repite la otra y la multiplica. ([Díaz Bringas, 2005, párr. 5](#))

Figura 7. Marco, 2000, madera de pochote



Fuente: Rolando Castellón.

Los trabajos que ha realizado con el barro evocan su niñez en Nicaragua. Con el recuerdo de su infancia revive su diseño, que se puede acercar al de Richard Tuttle o al de Cildo Meireles, como menciona [Herkenhoff \(2007\)](#), quien indica que Castellón posee una intuitiva y clara noción de la percepción, que junto con sus memorias logra tomar objetos y darles un nuevo respiro:

Cuando llegué a los Estados Unidos a los 19 años, no sabía ni siquiera quién era Picasso. Era un deslumbramiento. Aquello que era gozo para mí tuvo una repercusión. No tuve dinero para estudiar y tuve que desarrollar mi trabajo. Y hoy lo agradezco porque es el arte el que te va a enseñar³. ([Herkenhoff et al., 2007, p. 27](#))

³ Entrevista realizada por Paul Herkenhoff a Rolando Castellón el 27 de agosto de 2002.

Figura 8. In situ II. 2016. Vidrio, cactus, pintura, collage, zacate, cemento y caja.



Fuente: Alessadro Valerio.

Entre otras publicaciones, Luis Fernando Quirós y Rolando Castellón fueron coeditores de la revista *La Fanal*, publicada por el Centro Regional de Documentación e Investigación en Arte del MADC, entre 1994 y 1997. Durante esa época se editaron 16 ejemplares. Entre sus páginas se podía encontrar reseñas y ensayos sobre el arte contemporáneo centroamericano. Luego publicaron *La Fatalísima* en el 2015, cuyo nombre evoca el proyecto que se hizo en el museo. Se han publicado 17 ediciones hasta el momento.

En 1999 la serie *Paradojas* logra contradecir la percepción del objeto, al observarlo se identifica como metal aquello que es papel higiénico. Las incongruencias forman parte del trabajo de Castellón, como reflexiona Díaz:

Tal vez por eso la presencia insistente en sus obras de las espinas de pochote: una imagen de amenaza y hostilidad que, sin embargo, es también bella y útil, pues el árbol respira por ellas. “Se miente para proteger la verdad”, ha escrito Moyo. (Herkenhoff *et al.*, 2007, p. 63)

Figura 9. In Situ, 2016. Ensamblaje, acrílico, lodo, metal, objetos y vídeo sobre papel craft.



Fuente: Alessadro Valerio.

Díaz rescata la opinión de una de las críticas más prestigiosas de arte en América Latina, Marta Traba, que hizo referencia al trabajo de Castellón en los '70: “una de las más bellas obras sobre papel que se hayan realizado en el continente” (Herkenhoff. *et al*, 2007, p. 72), a ella se le unieron medios como *San Francisco Chronicle* en 1974 y 1975, y la *Revista California* en 1986. Sumado a lo anterior, Rolando Castellón gana con la obra *Danza Alegórica*, el único premio nacional que no se declara desierto en la Biental Centroamericana de Pintura de 1971.

En lo que respecta al color en los trabajos de Castellón, se identifica el uso de pigmentos del círculo cromático en algunas obras de la década de los '70, lo que se considera inusitado. Para él ese lapso de tiempo fue uno de los más felices y es cuando inicia con la experimentación del papel doblado.

Tamara Díaz conoce al detalle el trabajo de Castellón y en el 2016, fue el dedicado de la X Biental Centroamericana en el Museo Nacional de Costa Rica. Para

ese evento, ella presenta la obra *HÁBITAT/ Obra viva* como una obra poética del uso de los materiales, asimismo reúne obras y documentos que datan desde la década de los '70:

El trabajo de Castellón propone un hábitat, “lugar de condiciones apropiadas para que viva un organismo, especie o comunidad animal o vegetal.” En este espacio de hospitalidad encuentran abrigo tanto elementos orgánicos como las obras de otras artistas, amigos, vecinos y aficionados. (Díaz, 2019, párr. 2)

De igual forma, Castellón junto con Luis Fernando Quirós han trabajado en el proyecto MAYINCA, que es un esfuerzo investigativo que estudia la influencia de la cultura originaria precolombina en el arte moderno y contemporáneo. La primera edición se realiza en el 2013 y la idea fue resaltar la cultura y el arte originario precolombino, además de la producción de las etnias actuales. Todos los años se realiza una nueva edición con diferentes temáticas. Castellón y Quirós se han encargado de la curaduría de cada una de las exposiciones.

Figura 10. Joyas de pobre, 2011.



Fuente: Alessandro Valerio.

a. “La inmedible dimensión del caos: la vida de Rolando Castellón en nosotros”

Rolando Castellón es una figura importante para el arte centroamericano y latinoamericano, además, es uno de los precursores del centro cultural TEOR/ética. Esta institución cumple 20 años de fundación en el 2019 y le realizó un merecido homenaje a Castellón por medio de una exposición donde participaron 27 artistas. El resultado fueron 120 piezas inéditas, todas derivaron de una serie de experiencias de pedagogía experimental de los artistas que tuvieron como guía al propio homenajeado. Los curadores encargados de la exposición fueron Gala Berger, Carlos Fernández y Roberto Carter. La muestra estuvo disponible hasta el 3 de agosto del presente año.

A manera de antecedente, Castellón colaboró para la galería con la curaduría de “*Curator’s Choise: Hallazgos-2004-2006*” y en la elaboración del seminario llamado “Temas centrales 1”, realizado en el año 2000. Castellón vive en un constate quehacer, adopta el arte desde lo natural porque forma parte de su ser. En sus alter ego, en sus escritos, en sus dibujos, en la colección que tiene... En todo encuentra algo interesante para convertirlo en arte, puede ser caos u orden, depende quien lo esté mirando⁴.

El título del homenaje, “La inmedible dimensión del caos: la vida de Rolando Castellón en nosotros”, realizado por el proyecto cultural TEOR/ética se desprende de un texto de Luis Fernando Quirós sobre Castellón, donde existe una vocación por lo efímero y lo precario que se observa en el uso del barro. A Castellón se le considera un artista impecable, con mucha trayectoria, que realiza obras desde su juventud, tal y como indica Berger (2019): “Una manera de recuperar la memoria, de hacerla viva, como otros artistas pueden cruzarse con este arte, no es solamente una retrospectiva histórica académica de la obra de Rolando, sino es acercarlos a otras generaciones y entablar con diálogo”⁵.

Para Roberto Carter, Castellón ha puesto en el mapa nuestro pasado precolombino y lo ha mezclado con el concepto del postcolombino, lo que ha permitido que otros artistas exploren desde esa perspectiva artística, utilizando cosas de la cotidianidad latina en general.

De igual forma, Carter recuerda que Castellón enfatiza en que él -ante todo- es un dibujante, además, de que la conexión personal que logra con las cosas es algo indiscutible. Para Castellón el arte es una diversión, él siempre se divierte. Castellón se proyecta en su obra a través del recuerdo y de la nostalgia⁶.

4 Entrevista personal realizada a Gala Berger el 5 de junio del 2019.

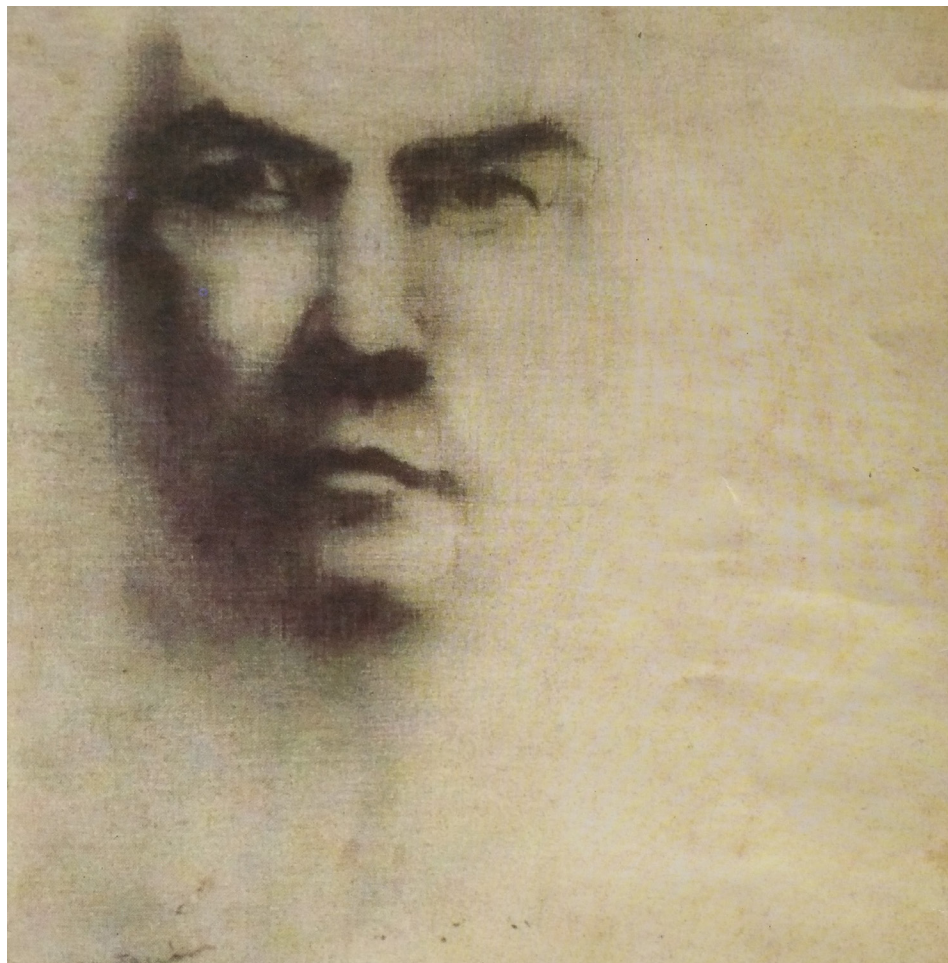
5 Entrevista personal realizada a Gala Berger el 5 de junio del 2019.

6 Entrevista personal realizada a Roberto Carter el 30 de mayo de 2019.



Por su parte Carlos Fernández considera que el lenguaje artístico desarrollado por Castellón es maduro, ya que ha logrado una estética, una obra unificada. Es, sensorialmente, una armonía completa. El ímpetu y la seriedad lo han llevado a ser lo que es hasta la actualidad. También señala Fernández, que Castellón suele mencionar que no planea nada, confía profundamente en lo que hace y esa confianza que tiene es la que hace que su obra no tenga errores, como bien apunta: “él suele decir: yo nunca cometo un error, porque yo nunca planeo nada, si planeara podría equivocarme, pero como no planeo lo que estoy haciendo no lleva ningún error”⁷ (Fernández, 2019).

Figura 11. ¡ . . . sí se parece, pero soy yo!, 1969, carbón sobre papel



Fuente: Rolando Castellón.

⁷ Entrevista personal realizada a Carlos Fernández el 5 de junio de 2019.

Por otro lado, desde Nicaragua el escritor e historiador de arte Jorge Eduardo Arellano, se refiere al trabajo de Rolando Castellón en el siguiente texto publicado en el diario *La Prensa* de Nicaragua:

Silencioso, radiante, fluido y sutil, el dibujo de Rolando es algo más que un signo ancestral, que un ritmo esencial y una forma más allá de la vida. Funerales, sus imágenes capturan la luz y agreden la visión sin hierirla, enriqueciéndola; torrenciales, sin freno ni final, rozan la tragedia y el dolor, dotados de líneas y arcos abracadabrantes, graduando proyecciones tonales, duplicadas e intrincadas, ramificadas y geometrizadas, cayendo en un fondo oscuro y siniestro. Sus rostros y máscaras, fetiches sagrados y misteriosos artefactos son esculturales, monumentales, piramidales. De su conciencia emerge siempre una fuente de vigor y energía. Y su mano derecha pacta con la amistad y un mundo muerto y vivo, ritual y profano, mudo y parlante, antiguo y futurista; un mundo que lleva dentro —muy adentro— de sí. [Madrid, 21 de octubre, 84]. (Arellano, 2016, párr. 4)

Rolando Castellón sigue creando, desde mediados de mayo del presente año viajó a Portugal para darle vida a un proyecto llamado *Artes Anónimo*, allí estuvo asentado por una temporada y aplicó el tema tanto indígena como de cultura originaria al nuevo proyecto.

Referencias bibliográficas

- Arellano, J. (23 de enero 2016). Nueve Pintores Nicaragüenses. *La Prensa*. Recuperado de: <https://www.laprensa.com.ni/2016/01/23/cultura/1973952-nueve-pintores-nicaraguenses>
- Calvo, E. (2014). Estación 13: ese lugar de los des-encuentros. Recuperado de: <http://imagen-texto.blogspot.com/2014/05/rolando-castellon-estacion-13-ese-lugar.html>
- Talento tras las máscaras*. (s.f.). Recuperado de: <http://www.casamerica.es/contenidoweb/el-talento-tras-las-mascaras>
- Díaz, T. (2005). *Rastros: Una pelea con la historia*. Recuperado de: <https://www.madcr.es/expo/rastros-una-mirada-ciclica-la-obra-de-rolando-castellon>.
- Díaz, T. (abril 2018). If Water Didn't Drown a River. Recuperado de: <https://accessions.org/article4/si-el-agua-no-ahogase-un-rio/>
- Díaz T. (31 agosto 2016). Textos Errantes. *Hábitat/ Obra viva de Rolando Castellón Alegría*. Recuperado de: <https://textoserrantes.wordpress.com/2016/08/31/habitat-obra-viva-de-rolando-castellon-alegría/>
- Díaz, T. (9 octubre 2007). *La verdadera historia de un personaje ficticio; o la historia ficticia de un personaje real*. Recuperado de: <https://textoserrantes.wordpress.com/2007/10/09/90/>



- Herkenhoff, P., Díaz, T., Pérez, V., Calvo, E. Astiasarán, C, y Quintanilla, R. (2007). *Rolando Castellón*, 2007. I edición. San José: TEOR/ÉTica. Recuperado de: https://issuu.com/teoretica/docs/pub_2007_castellon
- Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. (s.f.) *Mesótica II/ Centroamérica re-generación* Recuperado de: <https://www.madc.cr/es/expo/mesotica-ii-centroamerica-re-generacion>
- Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. (s.f.) *Ante América*. Recuperado de: <https://www.madc.cr/es/node/1356>
- Quirós, L. (2012). *Rolando Castellón: acercamientos*. Recuperado de: <https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/rolando-castellon-acercamientos-3363/>
- Quirós, L. (19 marzo 2012). *Rolando Castellón: Coleccionar*. Recuperado de: <https://www.experimenta.es/blog/luis-fernando-quiros/rolando-castellon-coleccionar-3443/>
- Quirós, L. (2018). *Escena, Revista de las artes*. Rolando Castellón, instalación y murales. Vol. 78-Número 1. Julio-diciembre, 197-222.
- Sánchez, A. (6 junio del 2019), TEOR/ÉTica rinde homenaje a uno de sus fundadores. *Viva, La Nación*, p. 2.
- TEOR/ÉTica. [Teoretica] (31 de julio de 2019). *Contextos: Rolando Castellón y Luis Fernando Quirós* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=5PjB3rlnLz0>
- Valerio, A. (2016). *La gráfica y la materia en Rolando Castellón. Un artista nómada que va de vida en vida*. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica.





COLABORADORES

María Antonieta Benavides Valverde

Costa Rica

Periodista, con Maestría en Comunicación Política de la Universidad Federada San Judas Tadeo, actualmente cursa la carrera de Ingeniería en Informática en la UNED.

Correo electrónico: mardeanto@gmail.com

Enrique Camacho Navarro

México

Licenciado, Maestro y Doctor en Estudios Latinoamericanos, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Postdoctorado en la Universidad de Lovaina, Bélgica (KU Leuven). Investigador Titular en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, y Profesor en la Licenciatura y en el Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Libros de reciente publicación: *Gomes Casseres y su Banana Series (1907-1920)*. *Imaginación fotográfica en postales de Costa Rica* (2019); y *Cómo se pensó Costa Rica. Imágenes e imaginarios en tarjetas postales, 1900-1930* (2015), ambos como autor único. Coordinador y Co-autor de: *Transnacionalismo y fotografía en América Latina* (2018); *Pensar las revoluciones. Procesos políticos en México y Cuba* (2011).

Correo electrónico: camnav@unam.mx



Jared List

Estados Unidos

Es Associate Professor de español en la Universidad de Doane (Nebraska, Estados Unidos). Obtuvo su doctorado en la Universidad Estatal de Ohio en literaturas y culturas latinoamericanas. Su investigación y publicaciones abordan la producción cinematográfica centroamericana, incluyendo ensayos sobre los documentales *abUSado: la redada de Postville* (2011), *El cuarto de los huesos* (2015) y *El codo del diablo* (2014).

Correo electrónico: ared.list@doane.edu

Mengzhen Jia

China

Estudiante de maestría con línea de investigación en Teoría y Práctica de Traducción en el Departamento de Estudios Europeos y Latinoamericanos de la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai. Fue profesora huésped en la Universidad de Guadalajara en México donde dictó varias conferencias y tuvo trabajos académicos.

Correo electrónico: 1600411794@qq.com

Javier Payeras

Guatemala

Nace en 1974, narrador, poeta y ensayista. Ha publicado: *Esta es la Historia Azulco-balto* (poesía, 2018), *La región más invisible* (ensayos, 2017), *Guatemala City* (novela, 2014) *Slogan para una bala expansiva* (poesía, 2014), *Fondo para disco de John Zorn* (diarios 2013), *Imágenes para un View-Master* (antología de relatos, 2013), *Déjate caer* (poesía, 2012), *Limbo* (novela, 2011), *La resignación y la asfixia* (poesía, 2011), *Post-its de luz sucia* (poesía, 2009), *Días Amarillos* (novela, 2009) *Lecturas Menores* (ensayo, 2007), *Afuera* (novela, 2006, segunda edición en 2013), *Ruido de Fondo* (novela, 2003, segunda edición en 2006), *Soledadbrother* (poesía, 2003, segunda edición en 2011, tercera edición en 2012, cuarta edición en 2013, quinta edición en 2018), *Raktas* (poesía 2001, segunda edición en 2013), *Once Relatos Breves* (cuento 2000, reeditado en 2008 y tercera edición en 2012) y la antología *Microfê: poesía guatemalteca contemporánea* (editorial Catafixia, 2012). Su trabajo ha sido incluido en diversas antologías en Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. Actualmente escribe para la revista española <http://revistapenultima.com/> y en la columna de opinión “Interzonas” en la página <https://casiliteral.com/>

Correo electrónico: javier.payeras.mcd@gmail.com



Marie-Christine Seguin

Francia

Nace en 1965, es Doctora en Letras y Civilización Hispano-Americanas de la Universidad de Toulouse Jean-Jaurés II en 1999. Titular (Maître de Conférences, sección 14), investigadora en la Faculté libre de lettres et de Sciences Humaines de l'Institut Catholique de Toulouse desde 2009. Actualmente estudia la poesía contemporánea centroamericana y del Caribe insular hispanófono, interés que parte de una tesis de doctorado sobre la poesía de José Lezama Lima. Ha traducido a algunos poetas latinoamericanos.

Correo electrónico: seguinm40@gmail.com

Carlos Federico Vidal Ortega

Costa Rica

Es Investigador Asociado del Proyecto *ConeccCaribbean* de la Unión Europea. Licenciado en Derecho. En el Doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional presentará su tesis, “Representaciones de la migración a Estados Unidos en nueve cuentos caribeños”, que combina la teoría literaria y los derechos humanos. Su artículo, “La Revista Derecho Comparado de la Información” (Repertorio Americano, n. 21) analiza el derecho a la información en México.

Correo electrónico: crlsvdl@yahoo.com

