



Número 19 • Año 2016

“El Caribe y Centroamérica – Intersecciones y sincretismos transculturales”

Edición especial a cargo de
Albino Chacón, Werner Mackenbach
y Horst Nitschack

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA





ISSN 1023-0890

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

Rector

Alberto Salom Echeverría

Directora

Charleene Cortez Sosa, Universidad Nacional, Costa Rica

Grupo Editor

Charleene Cortez Sosa, Universidad Nacional, Costa Rica
Diego Zamora Cascante, Universidad Nacional, Costa Rica

Consejo Editorial

Albino Chacón Gutiérrez, Universidad Nacional, Costa Rica
Andrés Mora Ramírez, Universidad Nacional, Costa Rica
Antonietta Sibaja Hidalgo, Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica
Dorelia Barahona Riera, Universidad Nacional, Costa Rica
Luis Rivera Pérez, Universidad Nacional, Costa Rica
Marcia Silva Pereira, Universidad Nacional, Costa Rica
Mario Oliva Medina, Universidad Nacional, Costa Rica
Werner Mackenbach, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Consejo Asesor Internacional

Carlos Huamán López, Universidad Autónoma de México, México.
Catherine Poupeney-Hart, Universidad de Montreal, Canadá.
Damaris Serrano Guerra, Wright State University, Estados Unidos
Graciela Salto, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
Horst Nitschack, Universidad de Chile, Chile.
Lucía Stecher, Universidad de Chile, Chile.

Dirección de contacto, canje y suscripciones

Revista Istmica
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional
Heredia, Costa Rica
Teléfono: 2562-4070
Apdo postal 86-3000
Correo electrónico: istmica@una.cr
Página web: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica>



Consejo Editorial EUNA

Marybel Soto Ramírez, Presidenta
Bianchinetta Benavides Segura, Secretaria
Gabriel Baltodano Roman
Erik Álvarez Ramírez
Shirley Benavides Vindas

Producción editorial

Alexandra Meléndez • amelende@una.cr

Portada

Programa de Publicaciones

ÍSTMICA es una publicación anual dedicada al estudio del humanismo, la cultura, la literatura y el arte en centroamérica y el caribe desde una visión novedosa de análisis de las tendencias. Es un espacio de reflexión, diálogo y debate. Los artículos son responsabilidad de los autores 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 Comité Editorial de la revista.

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE

Contenido

Presentación

Charleene Cortez Sosa
Directora de la Revista Ístmica 7

Introducción

Albino Chacón, Werner Mackenbach y Horst Nitschack
Editores Académicos Invitados 9

“El Caribe y Centroamérica – Voces y construcciones transculturales”

“Mestizagem” y “transculturación” como políticas y prácticas de convivencia: Gilberto Freyre (*Casa-grande & senzala*, 1933) y Fernando Ortiz (*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 1940) *Horst Nitschack* 15

Representaciones culturales de América Latina y el Caribe un análisis de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier *Renata Pontes* 37

¿Haití es aquí? El mar sin fronteras *Livia Reis* 49

Imaginación geopolítica y modernismo desde las crónicas parisinas de Rubén Darío *Leonel Delgado Aburto* 65

“El Caribe y Centroamérica – Relaciones e imaginarios transatlánticos”

En torno al campo literario afrohispanoamericano *Silvia Valero* 77

¿Black is black? El Caribe y Centroamérica más allá de África y la negritud *Werner Mackenbach* 89

Blas Jiménez y Quince Duncan: dilemas del escritor afrohispano *Elena Oliva* 105

“El Caribe y Centroamérica – Representaciones y construcciones transgenéricas”

Más allá de la identidad de género: sexualidad y transgresión en
Sopa de caracol de Arturo Arias
Karen Poe Lang 119

Representaciones y elaboraciones de la homosexualidad en la
literatura costarricense
Albino Chacón 131

Romper nudos de seda: libertad y subjetividad femenina en *Jardín*
de Dulce María Loynaz
Lucía Stecher Guzmán 143

“Centroamérica – Imaginarios identitarios transregionales”

Círculos viciosos: migración y violencia en la narrativa y el cine
trans-centroamericanos
Mauricio Espinoza 159

Caribe de Esteban Ramírez, una excusa visual para la
marginalización del afrocostarricense
Leonardo Solano Moraga 171

De solidaridades problemáticas y utopías sin armonizar: una lectura
de *Limón Reggae* (2007), de Anacristina Rossi y *Big Banana* (2000),
de Roberto Quesada
Verónica Ríos Quesada 189

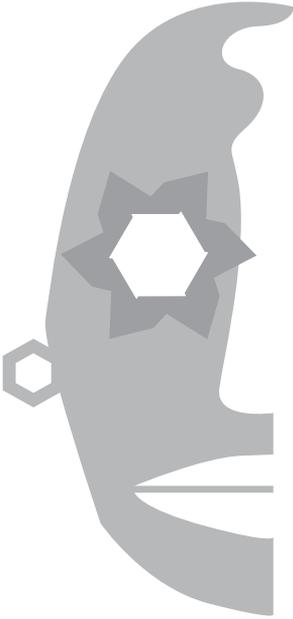
“Guatemala – Conflictos armados y memoria”

300 de Rafael Cuevas Molina: caleidoscopio de la violencia y la
memoria
Ivannia Barboza Leitón 205

Historia y persona. Diarios y cartas del conflicto armado en
Centroamérica
Ana Lorena Carrillo Padilla 221

“Puerto Rico y Cuba – Representaciones y desplazamientos”

El Caribe como espacio de creación y reflexión en la cuentística de Ana Lydia Vega <i>Rosa María Burrola Encinas</i>	237
La unificación del lenguaje como dispositivo de resistencia en <i>La guaracha del Macho Camacho</i> de Luis Rafael Sánchez <i>Juan Camilo Galeano Sánchez</i>	247
De la insularidad a la continentalización: el neopolicial cubano de Leonardo Padura <i>Rosa Sarabia</i>	257
Insularidad y meteorología: espacios re-expresados y subversivos en la narrativa contemporánea cubana <i>Cuauhtémoc Pérez Medrano</i>	267
Colaboradores	279
Normas Editoriales	285



Presentación

El Caribe se desarrolló como una zona estratégica debido a que se consideró por mucho tiempo la puerta de entrada a América; sin embargo, en los últimos años la identidad y aportes de esta región se hacen más evidentes por medio de la interacción y los productos culturales que se generan. La *Revista Ístmica* se busca trascender esta noción de Caribe insular y evidenciar también los aportes del Caribe Centroamericano a la cultura, arte e historia de nuestra región.

Este número 19 de la titulado “El Caribe y Centroamérica-intersecciones y sincretismos transculturales” reúne una serie de trabajos realizados por miembros de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA) y que simbolizan ese encuentro entre lo centroamericano y caribeño, como un solo espacio común que se funde en riqueza cultural, social e histórica y que da origen a una nueva comprensión de los espacios.

La propuesta de incorporar al Caribe como un componente fundamental de la Revista, es parte, además, de la nueva etapa de *Ístmica*, que retoma la experiencia de prácticamente veintidós años sobre los estudios centroamericanos, el humanismo, la cultura, la literatura y el arte, y que ya han sido publicados mediante esta producción académica. *Ístmica* se abre a reconocer la región como parte imprescindible de una herencia mixta, un espacio dinámico de múltiples intercambio, cruces, entrelazamientos y transculturaciones producto de la historia, conflictos y periodos de construcción de comunidad e identidad.

En esta ocasión y con el apoyo de tres editores asociados a este número; Albino Chacón Gutiérrez, de la Universidad Nacional, Horst Nitschack, de la Universidad de

Chile y Werner Mackenbach, de la Universidad de Costa Rica, se realiza un seguimiento de los mejores trabajos para este número. La Revista se subdivide en seis secciones, cuatro de ellas ejemplifican claramente diversas formas de analizar esa herencia caribeña y centroamericana a la que hacíamos referencia en los párrafos anteriores. En primer lugar, se trata de un reconocimiento de aquellas voces y construcciones transculturales, es decir aquellas que se generan a partir de procesos de mestizaje y el desvanecimiento de las fronteras; posteriormente, se abordan las relaciones e imaginarios transatlánticos, que resaltan el aporte de “lo Afro” a la identidad latinoamericana y en el campo literario afro-hispanoamericano realizado por Silvia Valero, Werner Mackenbach y Elena Oliva.

Un tercer apartado trata de las representaciones y construcciones transgenéricas, aquellas que analizan las transgresiones sociales asociadas a las sexualidades y el cuerpo, abordadas por Karen Poe, Albino Chacón y Lucía Stecher y, finalmente, de los imaginarios identitarios transregionales, asociados a procesos de migración, exclusión y fragmentación en nuestras sociedades y que se representn tanto en la narrativa, cine y música de la región.

Finalmente, se presentan dos artículos dedicados a “Guatemala – conflictos armados y memoria”. En uno Ivannia Barboza realiza un análisis de la novela *300*, obra de Rafael Cuevas. En el segundo artículo, Ana Lorena Carrillo desarrolla un análisis de cartas y diarios del conflicto armado en Guatemala. Un último apartado se dedica a “Puerto Rico y Cuba – Representaciones y desplazamientos”, en el que Rosa Burrola, Juan Galeano, Rosa Sarabia y Cuauhtémoc Pérez Medrano analizan el Caribe como un espacio de creación y de re-expresión de espacios convertidos en subversivos desde la cuentística y la novela insulares.

De esta manera se plantea la incorporación del Caribe como parte fundamental de análisis de la Revista,. Buscamos con ello rescatar estos aportes y ampliar las posibilidades de analizar nuestras herencias e influencias regionales. Esperamos que constituya un aporte al mejor conocimiento de las regiones centroamericana y caribeña desde diferentes abordajes.

*MEL. Charleene Cortez Sosa
Directora- Editora
Revista Ístmica*



**Albino Chacón,
Werner Mackenbach
y Horst Nitschack**

Introducción

I

Las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Jalla), cuyo primer encuentro se realizó en La Paz, Bolivia, en 1993, hasta el más reciente, en Heredia, Costa Rica, en 2014, constituyen un hito en la vida intelectual y académica latinoamericana. Desde su fundación, por primera vez se llevaban a cabo en un país no sudamericano. Con este gesto de honda raigambre simbólica, Jalla manifestó su vocación latinoamericanista, con lo que el denominativo de “jornadas andinas” que mantiene debemos considerarlo como una metáfora cultural de su intención por volcar su mirada hacia las culturas y las artes producidas por los diversos sujetos que conforman la pluralidad de nuestras regiones y países en su totalidad contradictoria, como la definía Antonio Cornejo Polar (Cornejo Polar, 1983, 44-46), y de manera particular hacia las literaturas no canónicas de esas regiones.

Luego de la integración plena de Brasil, con las jornadas realizadas en Niteroi en 2010, y la cada vez más creciente presencia de intelectuales brasileños en los congresos posteriores, se suman ahora dos regiones que hasta entonces no habían tenido una gran presencia en sus congresos, Centroamérica y el Caribe insular, con la intención manifiesta de articular más estrechamente las regiones centroamericana, caribeña y sudamericana. Se busca con ello establecer procesos y acciones de religación, anudando detalles, vertebrando encuentros, redes, lecturas, correspondencia, como evidencia de la constitución y fortalecimiento de esa amalgama que subyace en la construcción de ese objeto plural que denominamos literaturas/culturas latinoamericanas, con el fin último de lograr la articulación de un legado común. Ese es el gran aporte de Jalla.

Como lo planteaba Ángel Rama, la tarea es crear los vínculos que permitan superar las fronteras, frecuentemente artificiales, que plantearon durante muchos años las historias nacionales de la literatura, entre las literaturas de países vecinos. Eso se ha venido logrando, según él, mediante la intercomunicación y la integración, instaurando la novedad de un sistema literario latinoamericano que, aunque débilmente trazado en la época, dependiendo todavía de pulsiones externas, no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores (Rama, 1985:87). Con la prolongación de Jalla a Brasil, Centroamérica y el Caribe, y publicaciones como la que hoy presentamos, se relanzan mayores posibilidades de religación interregional, tendientes a conocer mejor las especificidades de los grupos que habitan nuestra geografía, y que contribuyen, con sus acervos particulares, al inmenso mapa cultural latinoamericano, entendiendo que los fenómenos literarios, culturales, lingüísticos, políticos, ambientales no pueden estudiarse ni comprenderse dentro de los estrechos límites políticos nacionales de cada uno de nuestros países.

II

En su historia y actualidad, el Caribe y Centroamérica se han caracterizado –de manera ejemplar y paradigmática para América Latina en general– como espacios dinámicos de múltiples procesos de entrecruzamiento y transculturación que han resultado en las más diversas prácticas, conflictos y proyectos de convivencia(s). En los estudios más recientes en y sobre esta región, se ha insistido en que “[e] Caribe no es sólo una dimensión geográfica, por vasto que sea, sino también un sentimiento y una manera de ser. Como escribió Sergio Ramírez en su libro *Tambor olvidado* (2007), “siempre hay Caribe donde está África” –así lo señala el escritor nicaragüense:

Hay una cultura caribeña donde hubo esclavos. En este sentido el Caribe es también Bahía y es Río de Janeiro, en la costa Atlántica abierta de Brasil, samba, bosanova, forró, pagode; y lo mismo Guayaquil, en la costa del Pacífico del Ecuador; y Lima y el Callao, y yendo aún mas lejos, el Río de la Plata, donde los esclavos llevaron el candombé, del que resultó la milonga y luego el tango. (Ramírez, 2007, pp. 52-53).

En las producciones artísticas y especialmente literarias, así como en la ensayística y el pensamiento cultural-filosófico en y desde el Gran Caribe –que por su diversidad, multiplicidad y riqueza culturales, en sentido amplio, mejor se denominaría en plural: los Caribes– se han generado numerosos y sugerentes aportes de alcance continental y con proyección internacional en, desde y sobre estos espacios, particularmente a lo largo de todo el siglo XX e inicios del XXI. En el ámbito del debate teórico-cultural destacan los aportes desde la *négritude*, el afrocubanismo, el mestizaje/*mestiçagem*, la “Democracia Racial”, el *Movimento Negro*, la *créolité*, la *antillanité* y *créolisation*, hasta la *poétique de la relation*, el

pensamiento “archipiélico” y la teoría del caos. Han tenido fuertes repercusiones en las representaciones literarias y artísticas o han contribuido a la generación de movimientos estéticos, culturales y sociales, de los que al mismo tiempo se han nutrido. En la obra de muchos intelectuales-artistas-activistas se mezclan estos diferentes registros de una manera singular.

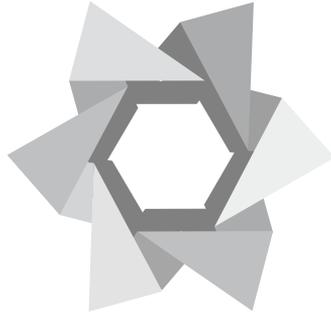
En sus sugerentes e influyentes ensayos, el cubano Antonio Benítez Rojo (*La isla que se repite*, 1989) y el martiniqueño Édouard Glissant (*Traité du tout-monde*, 1997) han propuesto ver el espacio caribeño como “puente de islas que conecta de ‘cierta manera’, es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica con Norteamérica”, y eso “le confiere a todo el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo” (Benítez Rojo, 1998, p. 16), como espacios que “s’ étoilent en archipels” (“que se despliegan en archipiélagos”; Glissant, 1997, p. 43). Al mismo tiempo, han sugerido comprender y conceptualizar este espacio –“una isla que se ‘repite’ a sí misma, extendiéndose y bifurcándose hasta alcanzar todos los mares y tierras del globo” (Benítez Rojo, 1998, p. 17)– no en términos de “les somptueuses pensées de système” (“los suntuosos pensamientos sistémicos”), sino de “une pensée archipélique” (“un pensamiento archipiélico”): “La pensée de l’archipel, des archipels, nous ouvre ces mers” (“El pensamiento de archipiélago, de archipiélagos, nos abre estos mares”. (Glissant, 1997, p. 31).

Dentro de ese marco general de unidad y diversidad geográfica y cultural, los ensayos reunidos en este número especial de dos tomos de la revista *Ístmica* apuntan a incentivar un diálogo interdisciplinario, intercultural e interregional entre esos espacios y sistemas discursivos, sin excluir aportes desde y sobre otras regiones latinoamericanas, basándose en un concepto amplio y diverso de los Caribes, evocado antes en esta introducción y que intentan integrar e intercambiar discursos referenciales, teóricos y ficcionales.

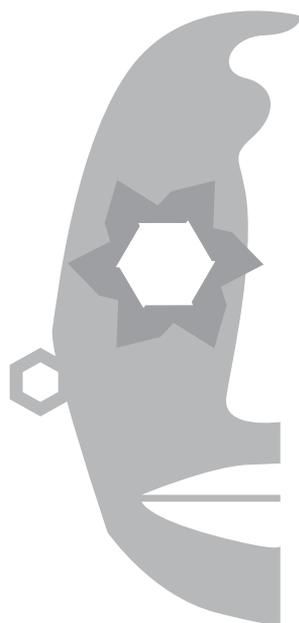
Agrupados en seis apartados (“**El Caribe y Centroamérica – Voces y construcciones transculturales**”, “**El Caribe y Centroamérica – Relaciones e imaginarios transatlánticos**”, “**El Caribe y Centroamérica – Representaciones y construcciones transgenéricas**”, “**Centroamérica – Imaginarios identitarios transregionales**”, “**Guatemala – Conflictos armados y memoria**” y “**Puerto Rico y Cuba – Representaciones y desplazamientos**”), los artículos reunidos hacen especial énfasis en las convergencias, compenetraciones y contradicciones entre esos registros y dimensiones discursivas y su articulación en y con la producción literaria y artística transregional. Con esta publicación procuramos contribuir a construir puentes en varias dimensiones –entre espacios, islas, mares y tierras firmes, culturas, discursos y géneros– con miras a hacer más visibles las múltiples formas de convivencia circuncaribeña.

Referencias

- Benítez Rojo, Antonio. 1998. (Primera edición, 1989) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Casiopea.
- Cornejo Polar, Antonio. (1983). “Literatura peruana: totalidad contradictoria”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año 9. N° 18
- Glissant, Édouard.(1997) *Traité du tout-monde. Poétique IV*. París: Gallimard.
- Rama, Ángel. (1985) *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Alfadil.
- Ramírez, Sergio. (2007) *Tambor olvidado*. San José: Aguilar.



“El Caribe y Centroamérica –
Voces y construcciones
transculturales”



“Mestizagem’ y ‘Transculturación’ como políticas y prácticas de convivencia: Gilberto Freyre (*Casa-grande & senzala*, 1933) y Fernando Ortiz (*Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, 1940)

**Horst
Nitschack**

Universidad de Chile

RESUMEN

En este artículo se comparan dos textos clásicos sobre la sociedad de plantación: *Casa-grande & senzala* (1933), del brasileño Gilberto Freyre, y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), del cubano Fernando Ortiz. Los dos autores describen y analizan la convivencia de los grupos y sujetos de distintas proveniencias étnicas, culturales y sociales con dos conceptos que significan valoraciones profundamente diferentes: ‘mestizaje’ (Gilberto Freyre) y ‘transculturación’ (Fernando Ortiz). En el ‘mestizaje’ se mantiene el ‘mito de las tres razas’. El fundamento de la convivencia es, en última instancia, el mestizaje biológico bajo las condiciones de la sociedad colonial cuyas leyes y orden el proceso de mestizaje no pone en cuestión. La convivencia del mestizaje está marcada por la ambivalencia entre represión y protección. La ‘transculturación’ de Fernando Ortiz define los sujetos por sus prácticas sociales y por su posición en las configuraciones de poder económico y social. En consecuencia, se trata de procesos complejos de negociación en los cuales tanto el sujeto de dominación como el dominado están involucrados. A pesar de sus diferencias, los dos conceptos contribuyen significativamente a una revaluación de las culturas latinoamericanas en comparación con las culturas nórdicas.

Palabras clave: convivencia; mestizaje; transculturación; sociedad de plantación.

ABSTRACT

This article compares two classic texts on the plantation society: *Casa-grande & senzala* by the Brazilian author Gilberto Freyre and *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), by the Cuban Fernando Ortiz. The two authors describe and analyze the coexistence of groups and individuals of different ethical, cultural, and social origins with two concepts that signify profoundly different values: ‘mestizaje’ or miscegenation (Gilberto Freyre) and ‘transcultural’ (Fernando Ortiz). With ‘mestizaje’ the ‘myth of the three races’ is maintained. The basis of coexistence is ultimately biological miscegenation under the conditions of the colonial society, the laws and order of which are not challenged by the process of miscegenation. The coexistence of mestizaje is marked by ambivalence between repression and protection. Fernando Ortiz’s ‘transcultural’ defines the subjects by their social practices and their position in the economic and social power settings. As a consequence, it addresses complex processes of empowerment and negotiation in which both the dominating subject and the dominated are involved. Despite their differences, the two concepts make a significant contribution to a reevaluation of Latin American cultures in comparison with Nordic cultures.

Keywords: Coexistence; mestizaje; transcultural; plantation society.

“Mestizagem”, “transculturación” y “convivencia”

En los ensayos *Casa-grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, y *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), de Fernando Ortiz, —consideramos los dos libros como ensayos, a pesar de poseer características distintas—, se plantean y desarrollan dos conceptos que hasta hoy en día son pertinentes para los estudios culturales latinoamericanos: ‘mestizagem’ y ‘transculturación’. El éxito retórico de los dos conceptos en diversos debates, sin embargo, muchas veces no está respaldado por referencias bien fundadas en estos dos autores. Especialmente, observamos cómo el concepto de ‘transculturación’ se ha convertido en una moneda corriente en los estudios culturales sobre el contacto, el cruce y la convivencia de culturas distintas, y tiende a reemplazar el de ‘mestizagem’ o ‘mestizaje’. En este contexto, el crítico peruano Antonio Cornejo Polar nos ha advertido en varias ocasiones sobre la problemática de los dos conceptos:

Varias veces he comentado que el concepto de mestizaje, pese a su tradición y prestigio, es el que falsifica de una manera más drástica la condición de nuestra cultura y literatura. En efecto, lo que hace es ofrecer imágenes armónicas de lo que obviamente es desgajado y beligerante, proponiendo figuraciones que en el fondo sólo son pertinentes a quienes conviene imaginar nuestras sociedades como tersos y nada conflictivos espacios de convivencia. ... Añado que —pese a mi irrestricto respeto por Ángel Rama— la idea de transculturación se ha convertido cada vez más en la cobertura más sofisticada de la categoría de mestizaje. Después de todo, el símbolo del “ajiacó” de Fernando Ortiz que resume Rama bien puede ser el emblema mayor de la falaz armonía en la que habría concluido un proceso múltiple de mixturación.” (Cornejo Polar, 2002, p. 868)

1 Mis agradecimientos a Natalia López Rico por la revisión del texto y sus sugerencias para la redacción final.

La crítica de Cornejo Polar destaca el lado ideológico de estos conceptos y su tendencia a ocultar las tensiones y los conflictos que produce cualquier forma de convivencia. Peor aún, estos conceptos facilitarían la banalización y negación, por un lado, de los actos de exclusión a los cuales recurren todas las formas de convivencia para asegurar su autoconservación y, por el otro, pasarían por alto y omitirían las rebeliones e insurrecciones contra las prácticas y políticas a través de las cuales los poderes interesados en una buena convivencia y, a su vez, dependientes de ella, disciplinan y controlan a sus miembros.

No obstante, el éxito de estos conceptos, o metáforas, según Cornejo Polar, no se explica —y con ello formulamos una de las tesis de este trabajo—, por la precisión analítica y conceptual con las cuales se desarrollan y sustentan los dos ensayos, sino por su cualidad literaria que, en momentos, es incluso poética. Los dos textos exponen narraciones sobre la historia cultural de América Latina que, más allá de su veracidad, tienen hasta el día de hoy, para los lectores latinoamericanos, un alto potencial de identificación, convirtiéndose así en discursos con una dimensión performativa. Es decir, no solamente representan 'realidad', sino que se han transformado en 'realidad' dentro de los discursos de los estudios culturales. Esta potencialidad, insistimos, se debe más a su cualidad literaria que a su carácter científico, si entendemos 'científico' como garantía de referencialidad y de objetividad. Es esta literariedad una de las principales razones para calificar aquí, a ambos libros, como 'ensayos'. En el caso de *Casa-grande & senzala* el efecto de su dimensión estético-poética es más evidente. Incluso los lectores distanciados de las posiciones políticas de Gilberto Freyre y que constatan sus errores científicos, le certifican su impacto y estiman a su autor como "fazedor de mitos", así nombrado por Fernando Henrique Cardoso en una reseña sobre el libro (citado en Raúl Antelo, p. 73). El sociólogo, y más tarde presidente de Brasil, no duda de la importancia del libro para la auto-comprensión de los brasileños, aunque no comparta las posiciones políticas del autor y vea muy críticamente la ideología racial conciliadora que expone el texto. Explica su éxito exactamente por su carácter mitificador: "*Casa-grande & Senzala* tem a estrutura do mito, é a-temporal. Engloba gulosamente todas as casas grandes e senzalas, de toda a parte e desde a fundação da Colônia até nossos dias..." (Antelo, 74) Esta potencia mitificadora no estaría puesta en cuestión por "... a falsidade científica – basta ver o que diz dos índios e comparar com a bibliografia etnográfica – são constitutivas de um mito nacional e, nesta qualidade, menos dele, são de todos nós." (Antelo, 74)

También Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* recurre explícitamente a un modelo literario. En su ensayo sobre la importancia del cultivo del azúcar y del tabaco en la isla, su comercialización y el impacto cultural sobre las costumbres y la vida cotidiana no solo en Cuba, sino también en Europa,

Turquía, África y China, el autor se deja inspirar por el diálogo alegórico medieval del clérigo Juan Ruiz *Pelea que uvo Don Carnal con Doña Quaresma* en el *Libro de Buen Amor* (Ortiz, 2). Siguiendo este ejemplo, transforma el azúcar en la Doña Azúcar y el tabaco en el Don Tabaco, como “los personajes más importantes de la historia de Cuba.” (Ortiz, 3)

Para describir el doloroso proceso de ‘deculturación’, la primera fase de la transformación cultural que termina con la ‘transculturación’ (Ortiz, 83), se vale de un lenguaje mucho más literario que científico: “Los negros trajeron con sus cuerpos sus espíritus, pero no sus instituciones, ni su instrumentario. Vinieron negros con multitud de precedencias, razas, lenguajes, culturas, clases, sexos y edades confundidos en los barcos y barracones de la trata y socialmente igualados en un mismo régimen de esclavitud. Llegaron arrancados, heridos y trozados como las cañas en el ingenio y como éstas fueron molidos y estrujados para sacarles su jugo de trabajo.” (Ortiz, 82)

La personalización del azúcar y del tabaco da una gran plasticidad al relato de Fernando Ortiz y contribuye para poder “servir de buena enseñanza popular en escuelas y canturrias” (Ortiz, 2). El azúcar es la planta forastera, importada por los colonizadores, mientras el tabaco es la planta endémica que toma desde Cuba y América su camino hacia el resto del mundo. “... el azúcar presionará hasta la tiranía toda nuestra historia, poniendo en ella una constante angustia de opresión y fuerza, sin traernos robustas instituciones de enseñanza, de parlamento y de civilidad. Es el azúcar la (sic: la doña azúcar!) que trae los esclavos ...” (Ortiz, 52.)

En comparación con el azúcar, el tabaco es una planta auténticamente cubana, cultivada con el cuidado y el saber de una larga tradición, que garantizando con técnicas sofisticadas la cualidad de sus hojas: “En esas vegas entoldadas se atenúa la luz solar y se aclara el color de las hojas. Pensemos que las matas de tabaco de esas vegas evitan coquetamente el sol no exponiéndose a él sino bajo velos como las damas bellas que, temerosas de perder la blancura de su cutis, se cubren con sombreros, tocas y sombrillas.” (Ortiz, 22)

La literariedad del estudio de Fernando Ortiz también es destacada por Román de la Campa en su presentación de este ensayo en el manual *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina*. En él confirma que Fernando Ortiz, en su revaluación de la ‘africanidad criolla’, cuestiona la ‘cubanidad oficial’ —en este aspecto es muy parecido a Gilberto Freyre y su crítica de la ‘brasilidade’ oficial—: “... narra esas relaciones no solo como científico, sino también como escritor, mezclando la ciencia con la narración, forjando un discurso que interpela ‘la realidad’ y se hace parte de ella.” (Campa, 200-201)

Las cualidades literarias de estos ensayos son, sin duda, un factor decisivo para su exitosa recepción. No obstante, ellas no cumplen solamente con una función estética, sino también política. Contribuyen a legitimar ideológicamente la convivencia y entregan los argumentos con los cuales esta convivencia, bajo condiciones conflictivas (esclavitud, colonización, migración forzada, explotación económica violenta y choque de culturas) parece el 'mejor de los mundos posibles'. No hay duda, convivencia como concepto cumple con una función ideológica de justificación y elogio, lo que le otorga un carácter afirmativo; pero ello no excluye la existencia de una convivencia real, fáctica, en la cual –a pesar de todo– los grupos sociales y culturales con todas sus diferencias, participan. Los distintos actores que entraron en esta constelación que se llama convivencia tenían que desarrollar y construir –a pesar de sus divergencias, conflictos y contradicciones de intereses– políticas y prácticas de 'convivencia' que permitieran evitar conflictos manifiestos o abiertos. Estas prácticas de convivencia no fueron solamente indispensables para la mantención de las estructuras de poder, el orden social, las formas de producción y la distribución de los bienes, es decir, por los poderosos, sino que también facilitaron la vida de los subalternos. Consecuentemente, se cruzan en las prácticas de convivencia intereses e intenciones bien distintas: para los grupos gobernantes y las élites políticas se trata de imponer sus intereses hegemónicos mientras 'el pueblo' buscará, con astucia, con artimañas o con desobediencia, defender los suyos.

Aún más, estas prácticas de convivencia debían también crear espacios y momentos de bienestar, de divertimento y de experiencias de placer. Rituales placenteros, ceremonias, fiestas: lo placentero en la comida, en las relaciones sociales o los espacios para el erotismo. Si un orden social se apoyara solamente en las prácticas de disciplinamiento, de control y de vigilancia sin permitir ni ofrecer espacios y oportunidades de diversión, con certeza no perduraría por mucho tiempo. Ello vale tanto al nivel de lo macrosocial, de las masas y multitudes –los juegos circenses de Roma y la industria de entretenimiento contemporáneo, particularmente el fútbol–, como al nivel de lo microsociales, de las comunidades y de las relaciones sociales personales de cada individuo (familia, amistades, vecinos).

La convivencia se vive en la cotidianidad, en cualquier lugar y en cualquier momento. Ella se realiza en los espacios de trabajo, en las calles y en las casas, en las horas del día y durante las noches. Su historia no se encuentra en los grandes relatos, sino en las historias transmitidas oralmente sobre hechos que difícilmente entran en los manuales históricos. Abrir la perspectiva para este mundo y ofrecernos una abundancia de informaciones sobre él –a pesar de su actitud mitificadora– es, más allá del posicionamiento político de los dos autores, el gran mérito de sus estudios y su contribución perdurable a la literatura latinoamericana. En

la celebración de la convivencia posible entre los actores y sujetos sociales de distintas proveniencias y de situaciones desiguales, los dos ensayos contribuyen a la visibilidad y a la revaluación de un mundo cultural cuya importancia en los discursos oficiales ha sido despreciada. Por supuesto que una cierta “influencia” de tradiciones indígenas y africanas ha sido comprobada y reconocida. Fueron incluso elementos valorados en la medida en que en el pasado contribuyeron a la formación de las culturas nacionales o de una (latino/íbero) americanidad (José de Alencar, Silvio Romero) y a la independencia de las metrópolis, pero fueron herencias del pasado que debían ser superadas por una nación que buscaba compararse con los modelos del norte (cf. Nitschack, 2012).

En los dos ensayos se realiza, en consecuencia, y muy a pesar de sus distintas posiciones políticas, la crítica de los discursos oficiales en la medida en que se dedican a realidades que en estos han sido omitidas o reprimidas. Gilberto Freyre investiga intensamente la convivencia entre la casa grande portuguesa y la senzala africana en los ingenios del Nordeste brasileño, mientras Fernando Ortiz detalla la convivencia entre el cultivo casero del tabaco cubano y las plantaciones de azúcar financiadas por el capital internacional. Los dos intelectuales están dispuestos a aceptar lo foráneo (lo africano en el caso de Freyre y la invasión del azúcar desde el Oriente por interés del capital europeo, en el caso de Ortiz) como un impacto que habría dado forma a la realidad de sus sociedades y de sus culturas, que seguiría vigente y que, por ello, no podría ser negado o eliminado, superando una actitud ideológica que Roberto Schwarz describe como ‘nacional por substracción’. Para el brasileño, la metáfora de este proceso sería el ‘mestizagem’; para el cubano, la ‘transculturación’. No obstante, no se trata solamente de dos metáforas distintas para designar lo mismo: conceptualizar convivencia como mestizagem o como transculturación son dos opciones profundamente opuestas.

El mestizaje en Gilberto Freyre

Las prácticas de mestizaje descritas por Gilberto Freyre en *Casa-grande & senzala* contribuyen, sin duda y como ya subrayamos, a una revaluación del aporte de la población afrodescendiente a la cultura brasileña, no solamente en el pasado colonial, sino también en el momento de su publicación y en su primera recepción en los años 30 y 40 del siglo pasado. Aún más, con *Casa-grande & senzala* se crea el fundamento que permite considerar la cultura costera del Nordeste, de donde son originarias las plantaciones de azúcar, como lo más típicamente brasileño, y esto valió no solo dentro del Brasil, sino –y aún con más éxito– en el exterior, a partir de las imágenes del ‘tropicalismo’ con samba, la capoeira, el candomblé y la mulata: la corporalidad y la sensualidad. Ahora bien, definir el brasileño y la cultura brasileña como una mezcla biológica y cultural lograda de lo portugués con lo africano, significa la superación definitiva de las teorías racistas del siglo

XIX (Buckle, Gobineau, Couty, Agassiz), pero no significa un distanciamiento de un pensamiento racial; de hecho, el criterio de la raza siguió siendo decisivo para el proceso cultural. Se postula una unidad racial entre todos los que provienen de Europa, por un lado, y los que fueron traídos por fuerza de África, por el otro.

La similitud sostenida entre "los blancos" y "los negros" tiene supuestamente su fundamento en una sustancia biológica en comparación con la cual las diversidades culturales, económicas, políticas o religiosas son accidentales. En este sentido, el mestizaje de Gilberto Freyre no implica una crítica fundamental del "mito de las tres razas", como lo llama Roberto DaMatta: "Pode-se, pois, dizer que a 'fábula das três raças' se constitui na mais poderosa força cultural do Brasil, permitindo pensar o país, integrar idealmente sua sociedade e individualizar sua cultura." (DaMatta, 69) Y enfatiza: "Durante muitos anos forneceu e ainda hoje fornece, o mito das três raças, as bases de um projeto político e social para o brasileiro... permite ao homem comum, ao sábio e ao ideólogo conceber uma sociedade altamente dividida por hierarquizações como uma totalidade integrada por laços humanos dados como o sexo e os atributos 'raciais' complementares". (DaMatta, 69). Este mito de las tres razas que se arraiga con tanta fuerza en el discurso social y cultural del Brasil se apoya, según DaMatta, en una realidad social en la cual la esclavitud, y con ello la desigualdad de los actores sociales, es considerada como 'natural'. Como consecuencia "as relações entre senhores e escravos podiam se realizar com muito mais *intimidade, confiança e consideração*" (DaMatta, 75), que, por ejemplo, en los Estados Unidos, donde la realidad de la esclavitud chocó con una ideología igualitaria. La jerarquización de la sociedad brasileña permite entonces la 'cordialidade', descrita por Sérgio Buarque de Holanda como una de sus características significativas (cf. Nitschack, 2014).

Se produce un círculo vicioso: la división del trabajo, la distribución de la propiedad (especialmente la tierra) y con ello los bienes materiales y el origen diverso (Europa contra África) produce dos clases de hombres. Para justificar esta diferencia se declara como una diferencia 'natural' que tiene su razón de ser en dos razas distintas, la blanca y la negra. La realidad histórica (historia del colonialismo) se convierte en un hecho natural, biológico y, con ello, inmutable o, por lo menos, solamente alterable biológicamente: por la mezcla de las razas, es decir, por el mestizaje. Todas las experiencias sociales de los actores involucrados parecen entonces confirmar la existencia de dos razas actuales y de una tercera, la indígena, o ya extinta o apenas situada en la periferia extrema de esta sociedad. La existencia de las razas, y por consecuencia el racismo, y el mestizaje como perspectiva de su modificación, se convierten de esta manera en una 'realidad' social. Si Marx habla en *El Capital* del "fetichismo de la mercancía", en el cual las relaciones sociales se han transformado en objetos concretos, podríamos,

analógicamente, hablar del “fetiche de la raza”, donde relaciones sociales se convierten en ‘realidades biológicas’.

La construcción arquitectónica de la casa grande y la senzala con la distribución de los espacios entre los dueños y los esclavos define los modos de interacción entre sus habitantes (¡las dos razas!), lo que confirma y consolida de manera concreta su desigualdad, e incluso, una vez aceptada esta configuración arquitectónica, se produce la ilusión de relaciones en libertad. Leemos en DaMatta: “Se o negro e o branco podiam interagir livremente no Brasil, na Casa-grande e na senzala, não era porque o nosso modo de colonizar foi essencialmente mais aberto ou humanitário, mas simplesmente porque aqui o branco e o negro tinham um lugar certo e sem ambiguidades dentro de uma totalidade hierarquizada muito bem estabelecida” (DaMatta, 79). Es evidente quién estableció esta ‘totalidad jerarquizada’, cuya dominación se manifiesta y se consolida en ella: el colonizador. La casa grande y la senzala son la institución privilegiada de la reproducción del orden colonial a través de una convivencia culturalmente creativa y – como lo hace aparecer Gilberto Freyre– divertida, con ciertas limitaciones y excepciones, por supuesto: “A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (...); de religião (...); de vida sexual e de família; de higiene do corpo e da casa [...]” (Freyre, LXXV). Esta configuración social no pertenece a un pasado remoto, sino – como historia de larga duración –, todavía está presente en el Brasil actual: “A história social da Casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro. (Freyre, LXXV).

La convivencia en la casa grande está marcada y contaminada por la ambigüedad de todas las convivencias: represión y protección. Por supuesto, con una particularidad importante: la relación entre represión y protección no está garantizada por la ley, sino sometida a la arbitrariedad. La obligación de cumplir con los deberes no significa automáticamente disfrutar de derechos sino, como mucho, recibir en compensación la protección personal como un favor. Para disfrutar del orden social se exige el reconocimiento absoluto de los poderes y las autoridades que instalaron y garantizan este orden. Si en una sociedad democrática las transformaciones son posibles dentro del orden y de las leyes a las cuales la convivencia está inscrita, y estas leyes, bajo condiciones claramente definidas, pueden ser adaptadas a nuevas condiciones, la autoridad absoluta de la sociedad esclavista no ve ninguna necesidad de cumplir con obligaciones asumidas o de adaptarse a cambios históricos y sociales. El ensayo de Gilberto Freyre lo comprueba: no se abre una perspectiva de transformación de este orden social. En el horizonte aparece solamente su decadencia y su fin, lo que corresponde de manera muy próxima a su historia real. Los ingenios del nordeste entraron al

final del siglo XIX en su decadencia definitiva, no se produjo la transformación hacia una sociedad industrial moderna, como sí fue posible en el sur del país, donde una sociedad basada en la plantación de café, con trabajadores libres, pudo transformarse en el polo industrial más potente de América del Sur, recogiendo millones de migrantes del Nordeste –por supuesto no solo de las plantaciones de azúcar, sino también del interior, del Sertón–, e integrarlos en un nuevo orden de convivencia: el orden capitalista.

Este fin no quita que el sistema 'casa-grande y senzala' fuera por varios siglos –como demuestra Gilberto Freyre–, un modelo de convivencia con una gran productividad cultural entre quienes se identificaron en este sistema como 'blancos', dueños y propietarios, y los que tenían que identificarse como 'negros', los esclavos. En este sistema jerárquico estable la convivencia no era un estado fijo, sino un proceso dinámico, sometido a permanentes negociaciones. Se aplicaron tácticas de empoderamiento y de cooptación, por un lado, y los juegos de astucia, de viveza y de intrigas por otro, siempre dentro del marco claramente definido: el reconocimiento de la propiedad privada – inclusive propiedad privada sobre seres humanos–, el reconocimiento de las leyes y autoridades coloniales (ambas en realidad muy distantes y sin efecto concreto en la vida cotidiana) y la confesión católica (institucionalmente, poco representada). Esta cercanía constante de los dos grupos sociales, con sus diversas tácticas para asegurar la convivencia, debe ser considerada como uno de los estímulos para el desarrollo de una cultura diversificada de convivencia, ante todo por parte de los subalternos, tanto por la necesidad de acomodarse, como por las funciones que tenían que cumplir en los distintos espacios: la cocina; el cuidado de los niños con canciones y juegos; la preocupación por las necesidades y deseos de los dueños, pero también la organización de su propia vida con cuentos, juegos, cantos, bailes. Usando el concepto de Fernando Ortiz, se podría hablar de 'la casa grande y senzala' como una 'máquina' de 'transculturación'. Gilberto Freyre, no obstante, prefiere describirlo como un espacio de 'mestizaje' con una clara prevalencia del espacio sobre el tiempo, del espacio sobre la historia: los esclavos llegan con sus narraciones y con sus memorias y estas tienen que ser adaptadas y reinventadas en función del nuevo espacio en el cual fueron forzados a vivir.

Si leemos el análisis de Gilberto Freyre como un estudio sobre la interdependencia entre orden social, distribución de espacios y producción cultural, llama la atención la marginalización o exclusión de un espacio decisivo: el espacio de la producción. No solamente en el dibujo que acompaña la primera edición, el ingenio, el lugar de la producción del azúcar, se encuentra completamente al margen, también en el texto encontramos escasas referencias a él. Ello vale de igual forma para los trabajos en las plantaciones de azúcar y en los bosques que abastecieron

la leña para las calderas en las cuales se preparó el azúcar (entre 30% y 40% de las tierras de las ‘fazendas’ de azúcar debían ser bosques). Este mundo de la producción concreta y de los esclavos hombres no está tematizado. Tampoco se consideran las consecuencias culturales de los vínculos de la casa grande con los centros urbanos brasileños (Recife y Salvador de Bahia) y a través de la exportación del azúcar y del tráfico de esclavos con los mercados internacionales, la dependencia de los ingenios tanto del capital nacional e internacional como de las tecnologías importadas. Son realidades extensamente investigadas en el estudio de Fernando Ortiz y analizadas en su importancia para los procesos de ‘transculturación’.

Gilberto Freyre se concentra en el ‘mestizaje’, en primer lugar, el mestizaje biológico entre el hombre conquistador y colonizador (“el blanco”) y las mujeres, en la primera fase las indígenas y, después, con la llegada de los esclavos y las esclavas, éstas últimas. El interés del invasor blanco por las indígenas es un tema descrito con detalles y con mucha invención literaria:

A luxúria dos indivíduos, soltos sem família, no meio da indiada nua, vinha servir a poderosas razões de Estado no sentido de rápido povoamento mestiço da nova terra... O ambiente em que começou a vida brasileira foi de quase intoxicação sexual. ... O europeu saltava em terra escorregando em índia nua; os próprios padres da Companhia presicavam descer com cuidado, senão atolavam o pé em carne. (Freyre, 93)

La práctica decisiva y fundadora del mestizaje es el encuentro sexual. Gilberto Freyre evidencia que las razones para este encuentro son múltiples. No fueron solamente biológicas, sino también físicas, (las condiciones climáticas), económicas (al inicio, la colaboración necesaria entre los portugueses y los indígenas, después la necesidad de la mano de obra esclava) y culturales: la sociedad portuguesa era una sociedad con una larga tradición y con un alto grado de mestizaje, especialmente con moros y africanos, de modo que las prácticas de mestizaje en tierra brasileña no serían una experiencia nueva.

Quanto à miscibilidade, nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu ou sequer igualou nesse ponto aos portugueses. Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contato e multiplicando-se em filhos mestiços ... A miscibilidade, mais do que, a mobilidades, foi o processo pelo qual os portugueses compensaram-se da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas exteníssimas. (Freyre, 9)

Las moras encantadas, las mujeres sensuales árabes seductoras, de las cuales las leyendas portuguesas de la Edad Media están llenas, fueron fácilmente reemplazadas por las indígenas. En la visión de Gilberto Freyre, el mito español de El Dorado fue substituido, en el caso de la conquista y colonización portuguesa, por el mito de la indígena y después por la mulata sensual (cf. Freyre, 9,10). Las prácticas sexuales,

placenteras para ambas partes, son un fundamento decisivo para la convivencia entre, al inicio, las dos, y más tarde, las tres razas: el placer sexual permite olvidar o borrar las injusticias sociales cometidas por los amos y sufridas por los subalternos. No es que Freyre estuviera ciego ante a los abusos y las perversiones que están relacionados con las prácticas sexuales, pero lo que traerá la modernización y el capitalismo a su lugar no es de ninguna manera mejor:

O escravo foi substituído pelo pária da usina; a senzala pelo mucambo; o senhor de engenho pelo usineiro ou pelo capitalista ausente. Muitas casas grandes ficaram vazias, os capitalistas latifundiários rodando de automóvel pelas cidades, morando em chalés suíços e palacetes normandos, indo a Paris se divertir com as francesas de aluguel. (Freyre, LXXXIV)

Gilberto Freyre celebra la convivencia en la casa grande y la senzala – a pesar de todo –, porque evita la lucha abierta, rebeliones o una guerra civil, por un lado, y la denegación, la exclusión y el aislamiento radical del subalterno, por el otro. Consecuentemente, no aprendemos sobre las rebeldías de esclavos durante la colonia y en el siglo XIX y tampoco son mencionados los quilombos, comunidades de esclavos escapados en el interior del país (el más importante fue Palmares en el siglo XVII).

Casa-grande & senzala narra la leyenda de la convivencia culturalmente creativa de las “dos razas” sin olvidarse de la tercera, la indígena, cuyo aporte al mestizaje, tanto para la reproducción de los primeros colonizadores como por sus necesidades sexuales, es descrito por Freyre muy plásticamente y lo muestra como irrenunciable. Así, el libro fortalece el “mito de las tres razas”, ya comentado muy críticamente por Roberto DaMatta y al cual Octávio Ianni se refiere en “As três raças tristes”. Octávio Ianni nos muestra cómo paulatinamente las “investigaciones antropológicas” cambiaron de opinión. Según él, ya por ‘deformación’ profesional o científica, los antropólogos tuvieron que explicar las dificultades del Brasil durante el siglo XIX y su transformación en nación moderna en la primera parte del siglo XX, con las deficiencias raciales producidas por el mestizaje. Este mestizaje, no obstante, será considerado paulatinamente con menos prejuicio. Se realiza un desplazamiento de la problemática racial a la social. Ianni cita de los *Ensaio de Antropologia Brasileira* (1era edición 1933) de E. Roquette Pinto, donde este afirma que ‘los resultados del cruzamiento racial’ tienen que ser evaluados ‘tomando en cuenta “as causas ou condições sociais, e não apenas os fatores biológicos” (Ianni, 117). Definitivamente, en Arthur Ramos la antropología científica se libera del menosprecio del mestizo. De hecho, sus investigaciones le permiten “verificar que mestiçagem não acarreta nenhuma ‘degenerescência’ ou perda de vigor biológico. Muito pelo contrário, ela é fator da formação de fenótipos resistentes, de relativa homogeneidade, que estão possibilitando a construção de uma

civilização nos trópicos” (Arthur Ramos, *Introdução à Antropologia Brasileira*, Rio de Janeiro 1951, p. 461 (1ª ed. 1947), citado en Ianni, 119). Confirmando luego después: “As grandezas e misérias do homem brasileiro, de qualquer matiz epidérmico (¿desaparece aqui el concepto de raza! Habla de ‘matiz epidérmico’. HN), são injunções e resultados de múltiples influências que nada têm a ver com a raça. (p. 462, citado en Ianni, 119)

Si *Casa-grande & senzala* ya en 1933 canta el elogio del mestizaje celebrando los logros del ‘mestizaje cultural’ y de la ‘democracia racial’, este ensayo, con la fuerza de lo literario, inclusive poético, significa con certeza una contribución decisiva para que también el discurso científico pueda dar finalmente al ‘mestizo’ los derechos y deberes de un ciudadano completo. Si Gilberto Freyre continuó argumentando con el concepto de razas, esto confirma desde qué posición parte su argumentación: de la posición de los que crearon en el pasado estas razas:

Quem inventa o negro do branco é o branco. E é este negro que o branco procura inculir no outro. Quem transforma o índio em enigma é o branco. Nos dois casos, o branco é o burguês que encara todos os outros como desafios a serem desfeitos, exorcizados, subordinados. (Ianni, 120)

La transculturación en Fernando Ortiz

En el ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Fernando Ortiz propone reemplazar en el debate cultural el concepto de ‘aculturación’ por el neologismo ‘transculturación’ (Ortiz, 80), que le parece un “vocablo más apropiado” (Ortiz, 80). Es una ‘metáfora’ que le permite retomar la expresión de Antonio Cornejo Polar, que resume procesos culturales de alta complejidad y diversidad y posibilita, según Fernando Ortiz, la descripción de estos procesos no solamente en Cuba y América Latina, sino en cualquier región donde se cruzan, chocan y finalmente tienen que convivir distintas culturas. La transculturación sería tanto la consecuencia de dinámicas y conflictos de poder, como también una respuesta creativa en la medida en que crea una ‘convivencia’ entre los distintos actores. Lo que distingue significativamente la propuesta de Fernando Ortiz de la de Gilberto Freyre no es solamente la introducción de este nuevo concepto, sino, aún más, la introducción de nuevos actores: el ‘señor’ tabaco y la ‘señora’ azúcar. Es decir, los productos naturales no son solamente una materia pasiva, en la medida en que definen las condiciones de producción, imponen o crean prácticas y costumbres de consumo y con ello se convierten en actores. El antropólogo cubano trabaja en su ensayo, entonces, con dos conceptos complementarios de ‘transculturación’: la transculturación de sujetos humanos, de los ‘indígenas’, ‘blancos’ y de los ‘negros’, es decir, de personas y grupos sociales, y la transculturación de objetos, en este caso la del tabaco, no del azúcar, a cuyas transformaciones al nivel de producción, de comercialización y de consumo Fernando Ortiz significativamente

no aplica el concepto de transculturación. Más adelante veremos los argumentos para esta diferenciación.

En nuestra lectura del ensayo nos parece importante resaltar varios aspectos: 1. La transculturación de Fernando Ortiz no es un concepto tan afirmativo, como Cornejo Polar lo constata en sus observaciones críticas (formulado, es verdad, ante todo en referencia a Ángel Rama y su uso de este concepto). 2. En consecuencia, existen para Fernando Ortiz procesos económicos, políticos y culturales que no llevan a una transculturación. El ejemplo, tal vez más trágico, es la extinción de los indígenas en Cuba: "La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. Primero, la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana." (Ortiz, 80). El indio en Cuba, según Ortiz, pasó por un proceso de transformación y de aculturación del paleolítico al neolítico (según muchos arqueólogos un cambio tan violento como el de los últimos 500 años, el de la época de la Modernidad), pero no sobrevivió al cambio a la Modernidad. No se analizan las razones de este fracaso, de esta catástrofe. Sabemos, según los documentos españoles citados por Fernando Ortiz, que los indígenas resisten mal a los trabajos forzados a los cuales fueron sometidos y por ello fueron reemplazados por los esclavos africanos. Los indígenas, explica el etnólogo cubano, no sobrevivieron al 'huracán de cultura' que fue Europa:

Llegaron juntos y en tropel el hierro, la pólvora, el caballo, el toro, la rueda, la vela, la brújula, la moneda, el salario, la letra, la imprenta, el libre, el señor, el rey, la iglesia, el banquero... Y un vértigo revolucionario sacudió a los pueblos indios de Cuba, arrancando de cuajo sus instituciones y destrozando sus vidas. (Ortiz, 81)

Este escenario violento no ofreció ningún chance de una posible transculturación para las comunidades indígenas que permitiera la convivencia con los nuevos dueños de la isla, junto con todas sus instituciones, técnicas y costumbres. Lo que no obstante sí fue posible, fue la transculturación del producto más significativo de su cultura: el tabaco. Un fenómeno tratado, pero no analizado por el antropólogo cubano: la planta de los indígenas se transforma en el producto más importante de Cuba, junto con el azúcar, pero el sujeto que vivía en una simbiosis con ella, su 'sujeto' en las dos significaciones, será eliminado. Verdad es que el tabaco, planta endémica, cultivado y usado en múltiples formas por los indígenas, entre otras como remedio en "solemnes prácticas curativas" (Ortiz, 202), en actos y ceremonias rituales y en usos cotidianos, pierde con la extinción de la población nativa estas funciones, pero no desaparece, sino que renace con nuevas funciones y con otros usos culturales. El tabaco partirá de América por el mundo y provocará procesos de transculturación en las culturas más distintas de Europa, África y Asia.

En el caso del azúcar y de las plantaciones azucareras se produce, según Ortiz, un fenómeno muy distinto, se podría decir, contrario: los esclavos africanos, arrancados de distintas culturas africanas para trabajar en los ingenios, experimentaron una transculturación, pero el azúcar, el ingenio y la industria de azúcar con su dependencia del capital internacional, no se dejaron transculturar:

Para poderse propagar los azúcares se necesitaron muchos progresos en los secretos de la alquimia, en las potencias de la mecánica, en los altos bordos de la navegación, en las colonizaciones tropicales, en la trata de los braceros esclavos, y, sobre todo, en la acumulación de capitales y en la organización bancaria. Para propagar el tabaco bastó que los navegantes y mercaderes fueran regando por el globo unos puñados de semillitas, las cuales por su pequeñez cabían doquiera, hasta ocultas en la pacotilla de un grumete. (Ortiz, 42)

Ortiz reúne una cantidad de documentos sobre la implantación de la planta de azúcar en Cuba y los primeros ingenios. Este proceso, sin embargo, no está nombrado como “transculturación del azúcar”. El azúcar tiene un carácter bien definido y produce, dadas las condiciones de su aprovechamiento económico, una resistencia contra la transculturación. La industria azucarera necesitaba desde su inicio capital extranjero y mano de obra traída desde fuera: los esclavos africanos. Este ‘extranjerismo de la industria azucarera’ (Ortiz, 47), como la nombra Fernando Ortiz, no será modificado por una transculturación: “...la industria azucarera fue extranjerizándose y pasando a manos anónimas, corporativas, lejanas, deshumanizadas, prepotentes y de muy escurridiza responsabilidad.” (Ortiz, 48)

Transculturación, como la entiende Fernando Ortiz, no es un proceso automático o garantizado bajo cualquier circunstancia. Lo que vale para el tabaco no vale para el azúcar. La población indígena fue incapaz de superar el choque con la modernidad con la ayuda de técnicas de transculturación, mientras que los esclavos africanos se encontraron en condiciones de hacerlo, aun tratándose de un proceso penoso y sufrido. En el proceso se pasa por una primera fase, una des-culturación o exculturación, después sigue la aculturación (es decir, la adaptación a otra cultura) para, finalmente, –si llegara a ser exitoso– terminar en la síntesis de la transculturación (cf. Ortiz, 80). En la descripción de Ortiz, el proceso de transculturación es mucho más conflictivo que el mestizaje de Gilberto Freyre: En mayor o menor grado de disociación estuvieron en Cuba así los negros como los blancos. Todos convivientes, arriba o abajo, en un mismo ambiente de terror y de fuerza; terror del oprimido por el castigo, terror del opresor por la revancha; todos fuera de la justicia, fuera de ajuste, fuera de sí. Y todos en trance doloroso de transculturación a un nuevo ambiente cultural. (Ortiz, 83)

Ambos, el blanco como el esclavo africano, llegan “desgarrados” a la isla, pero mientras que los españoles “tuvieron amparo y consuelo de sus familias, sus

prójimos, sus caudillos y sus templos, los negros nada de eso pudieron hallar. Más desgarrados que todos, fueron aglomerados como bestias en jaula, siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza y siempre en trance defensivo de inhibición, de disimulo y de aculturación a un mundo nuevo.” (Ortiz, 83)

Este “trance doloroso de transculturación” tiene poco en común con el mestizaje exitoso entre la casa grande y la senzala, a pesar de que los actores son casi los mismos: el colonizador, el esclavo y la plantación. Sin embargo, si en Gilberto Freyre, como demostramos, el ingenio, el lugar de producción y el propio proceso de producción fueron marginados, estos ocupan en la argumentación del etnólogo cubano un lugar destacado. De hecho, no se trata en el caso cubano de un lugar de producción, sino de dos, con dos co-actores: el azúcar y el tabaco. No son actores pasivos. En el caso de la plantación importan las condiciones agrícolas de cultivo –tierras extendidas– y de cosecha –mano de obra abundante –, tanto como las condiciones y contactos –nacionales e internacionales– de su comercialización. El ingenio necesita instalaciones técnicas relativamente sofisticadas y dependen del capital financiero extranjero; el comercio de azúcar es un comercio a gran escala y oficial, reglamentado por leyes y sometido al pago de impuestos a la corona española. El cultivo del tabaco, al contrario, se hizo en terrenos reducidos, en el trabajo individual del cultivador, que puede ser un modesto blanco o un exesclavo, su cosecha también es un trabajo individual y su comercialización hasta el siglo XVIII fue ilegal, dependiendo de redes clandestinas. Llegó a Europa, que muy pronto se entusiasmó con esta nueva droga, ingresada como contrabando.

Para Gilberto Freyre, la historia social del Brasil se comprende desde la dinámica entre la casa grande y la senzala, es decir, desde la dinámica entre dos ‘razas’, mientras para Fernando Ortiz el análisis de las cualidades vegetales de estos dos productos, las condiciones de producción, de comercialización y las consecuencias del uso y del consumo del tabaco y el azúcar son la clave para la comprensión de la sociedad cubana. Debido a sus diferentes cualidades, engendraron prácticas de trabajo y de comercialización, costumbres y hábitos bien distintos, los que ora entran en competencia, ora se complementan. Los productos, así evoca el título por la noción ‘contrapunteo’, son independientes uno del otro y entran en tensión y contradicción –a pesar de que finalmente y en su conjunto van a formar una melodía: Cuba. Así, por lo menos, tenemos que interpretar el concepto de “contrapunteo” que en el contexto musical significa “dos voces separadas” e independientes que en su polifonía, cantadas al mismo tiempo, producen una nueva canción.²

2 “Es difícil escribir una canción hermosa. Es más difícil escribir varias canciones hermosas de forma individual que, cuando se cantan al mismo tiempo, suenan en su conjunto polifónico aún más bello. Las estructuras internas que crea cada una de las voces por separado deben contribuir a la estructura emergente de la polifonía, que a su vez debe reforzar y desarrollar las estructuras de las voces individuales. La forma

Tanto Gilberto Freyre como Fernando Ortiz parten de la colaboración y convivencia de dos fuerzas históricas, sociales y culturales: el brasileño de las dos razas y el cubano del cultivo y el consumo de dos productos, el tabaco y el azúcar. Fernando Ortiz advierte: “si el azúcar y el tabaco tienen contrastes, jamás tuvieron conflictos entre sí.” (Ortiz, 71) “Cuba tuvo dos orgullos paralelos, síntesis de este curiosísimo contraste, el ser el país que producía el azúcar en más cantidad y el tabaco en más calidad. El primero fue desvanecido; el segundo nadie se lo puede quitar.” (Ortiz, 70). Por su parte, para Gilberto Freyre se funda con la convivencia racial una nueva cultura, el ‘tropicalismo’. Lo representa como un sistema en sí mismo cerrado, sin considerar los contactos indispensables (económicos, financieros, culturales) con el exterior. Su concentración en la sociedad del nordeste impide a Gilberto Freyre la percepción de las amenazas a las cuales este sistema económico se encuentra expuesto con el fin de la esclavitud. En este sentido, Ortiz es más ‘realista’; no hay, según él, una lucha entre tabaco y azúcar, pero sí hay luchas dentro de los respectivos sistemas. Luchas y guerras hay entre el azúcar de caña y el de remolacha, como también entre el ‘legítimo tabaco de Cuba’ contra el ‘tabaco extranjero’ (Ortiz, 71), “hay una guerra universal de los tabacos que dura siglos como la hubo y habrá entre los hombres. Pero entre azúcares y tabacos jamás hubo enemistad.” (Ortiz, 71) Las luchas entre los azúcares y los tabacos no pueden ser evitados por procesos de transculturación. Tampoco el mestizaje podía evitar las luchas y rebeldías, pero ellos no son ningún tema para Gilberto Freyre.

La Cuba de Fernando Ortiz vive paralelamente dos realidades muy distintas: las luchas en el ámbito internacional y las convivencias entre tabaco y azúcar en el nacional: “La vega tabacalera contra la hacienda de crianza era el sembradío contra el monte, la cosecha contra el rebaño, el caserío contra el despoblado, el arraigo contra el absentismo, el trabajo contra la herencia, el individuo contra el linaje, el plebeyo y su futuro contra el patricio y su pasado.” (Ortiz, 414) “[...] en el veguerío había una plebe rural, independiente, incoercible, irrespetuosa del secular señorío de aquella hacienda enorme y sin poblado ni acotamiento, supervivencias territoriales del régimen semifeudalesco que los reyes de España intentaron plantar en estas tierras americanas como en otras Castillas ultramarinas.” (Ortiz, 413)

Cierto es, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, al igual que *Casa-grande & senzala*, continúa usando los conceptos de ‘indígenas’ o ‘indios’, ‘blancos’ y ‘negros’, lo que no significa la confirmación del ‘mito de las tres razas’: “[...] ha de decirse que si el azúcar se unió con el negro no fue en realidad por la raza de éste ni por causa de su pigmentación, sino tan sólo porque negros fueron durante

en que se lleva a cabo en detalle es... ‘el contrapunto.’” Rahn, John. *Music Inside Out: Going Too Far in Musical Essays*. Amsterdam: G+B Arts International, 2000, p. 177 Citado en: <http://cabinasonora.blogspot.cl/2014/02/el-milagro-del-contrapunto.html> (18.3.2016)

siglos los más numerosos, robustos, baratos y posibles esclavos a cuyo cuidado estuvo su cultivo en toda América [...] La plantación no estaba casada precisamente con el negro sino con el esclavo." (Ortiz, 45).

Algo parecido leemos con respecto al 'indio' y al 'blanco'. Se definen por prácticas sociales y culturales y no por un sustrato biológico común:

[...] para explicar la extraordinaria difusión del tabaco entre los blancos hay que considerar otros factores basados en los valores reales de dicha planta que los europeos estimaron adaptables a sus costumbres, en ciertas curiosas repercusiones sociales [...] y sobre todo, en la nueva significación económica, comercial y tributaria que el tabaco adquirió en la civilización propia de los blancos. El tabaco que, sobre su naturaleza físico-química y sus efectos fisiológicos individuales, tuvo entre los indoamericanos una original armazón social de carácter predominante religiosa, adquirió entre los euroamericanos y luego en el resto de los pueblos una estructura de carácter económico, por un muy curioso, rápido y total fenómeno de transculturación. (Ortiz, 202)

Fernando Ortiz relaciona "la extraordinaria difusión del tabaco entre los blancos" con "factores basados en los valores reales de dicha planta que los europeos estimaron adaptables". ¿Cuáles serían estos 'valores reales' de los blancos? Aparentemente no los valores mágicos y religiosos del tabaco entre los indígenas. Referirse en este contexto a 'blancos' o 'indios' es otro ejemplo del "fetichismo de la raza", solamente que en este caso se devela como tal por el contexto inmediato. No es que 'el indio' y el 'blanco' no existan, no hay duda que existen en el 'imaginario colectivo' (¡aquí radica exactamente uno de los problemas de este concepto!). Lo que hace al 'indio', lo que hace 'la raza', son prácticas y formas de vida. Lo que une, desde la perspectiva de Fernando Ortiz, la población originaria americana es una "armazón social de carácter predominantemente religiosa" a la cual el tabaco contribuye activamente por su uso religioso y mágico. Esta función del tabaco está sometida entre 'los blancos' a una 'transculturación' que le otorga una "nueva significación económica, comercial y tributaria", lo que no quita – como demuestra el estudio – que mantenga también, paralelamente, una función curativa y placentera. Pero lo que prevalece para 'los blancos' son los "factores basados en los valores reales de dicha planta" y la "significación económica, comercial y tributaria" que el tabaco tiene para ellos.

'Los blancos' y 'los indios' no se definen por rasgos raciales biológicos, sino por su pertenencia a distintas culturas. Desde esta perspectiva, la convivencia entre culturas diferentes solamente es posible por medio de una 'transculturación' y no por el mestizaje biológico. Por su transculturación, el tabaco entra en el mundo de la modernidad y lo cambia, al mismo tiempo tal como el colonizador español y el esclavo africano se hacen parte del mundo moderno colonial, experimentando

ambas partes cambios debido a la transculturación. Tenemos, entonces, que interpretar ‘transculturación’ no como una actitud reactiva, sino como una estrategia performativa para formar comunidad o sociedad, crear lazos sociales y comunitarios (en su transculturación por el capitalismo, como lo demuestran los documentos reunidos en el libro de Fernando Ortiz, el tabaco no perderá la potencialidad de crear también comunidad, y no solamente sociedad). Por la transculturación, sea una comunidad, sea un producto, se adaptan a las costumbres y a las prácticas comunitarias o sociales de (nuevas) circunstancias de vida definidas por sus reglas, leyes y actores sociales. Paralelamente, no obstante, se producen cambios, resemantizaciones y revalorizaciones en el ‘sistema receptor’. Visto desde esta perspectiva, las prácticas de transculturación son llevadas a cabo tanto por las clases dominadoras y las élites como por los subalternos.

En la medida en la cual la transculturación debe ser considerada como una de las prácticas culturales para posibilitar y garantizar la convivencia, puede ser comparada con el mestizaje. Al mismo tiempo, sin embargo, es importante insistir en la diferencia de las concepciones ideológicas de Gilberto Freyre y Fernando Ortiz: mientras el primero parte de una constelación espacial, de la distribución de los espacios de convivencia (no de producción), el autor cubano parte de productos naturales que, por supuesto, tampoco son realmente “naturales”. Son resultados de prácticas sociales, de saberes de cultivo y de conocimientos de uso completamente distintos: la caña de azúcar de proveniencia asiática, desarrollada como planta de cultivo en aquellas regiones, como elemento importado, integrado en las redes de comercio, y el tabaco, planta de las Américas, cultivada por los indígenas de estas regiones, resultado de su saber de las plantas, cargado con sus conocimientos y elemento importante de prácticas mágicas y de rituales, valor de cambio, objeto de placer individual y de ceremonias colectivas, al mismo tiempo.

No debemos olvidar otro motivo para la elaboración de estos dos discursos y de sus propuestas de pensar la sociedad latinoamericana y de su región como una sociedad de *mestizagem* o de transculturación. Repetimos: los dos conceptos contribuyen significativamente a una reevaluación de las culturas latinoamericanas en comparación con las culturas dominantes nórdicas. Insistir en el valor cultural del *mestizagem*, y sostener que debido a él fueron posibles logros económicos, una riqueza cultural y formas de convivencia que las técnicas culturales nórdicas (las técnicas del capitalismo exitoso que la política de los Estados Unidos busca imponer como modelo para las naciones latinoamericanas y el Caribe) bajo estas condiciones no hubieran obtenido, es un acto decidido de emancipación y de independencia cultural. Gilberto Freyre, por ello, repite numerosas veces las alusiones al fracaso del proyecto holandés en el siglo XVII (entre 1624 –primer ataque a Salvador, y 1652 –retiro definitivo de Olinda) de fundar una colonia y comercializar el azúcar en el mercado mundial.

Algo parecido vale en el caso de Fernando Ortiz: del contrapunteo del tabaco y del azúcar y la transculturación, en el caso del tabaco, nace una cultura auténtica cubana. La plantación del azúcar impuesta por el blanco y explotada con la ayuda del esclavo, el negro, se convirtió, en combinación con el cultivo del tabaco, en la fuerza natural más auténtica de las Américas, en algo auténtico cubano o caribeño. El tabaco, en la argumentación de Ortiz, cumple con el papel de un *trickster*: como este, subvierte la lógica racional, retoma las funciones incluso más contradictorias, encuentra acceso a todos los grupos y clases sociales y se somete a las semantizaciones más diversas.

A modo de conclusión

En Gilberto Freyre y Fernando Ortiz nos confrontamos con dos tipos de intelectuales, los dos en búsqueda de una sociedad latinoamericana independiente. Intentaron entender e interpretar sus países desde su propia realidad con conceptos teóricos que emergen de ella. El interés de Gilberto Freyre consiste en propagar un orden social, el mestizaje, fundado en los trópicos, válido como una alternativa al proceso de modernización de las sociedades nórdicas. El “mestizaje” de Freyre propone un pacto entre los gobernantes (amigos del pueblo y dispuestos al “mestizaje”) y los subalternos (el pueblo) –así se entiende también su simpatía para el gobierno militar en 1964– con la idea de que en el fondo los dos, los dueños y el pueblo (los subalternos) ganan con este pacto.

Por su parte, Fernando Ortiz argumenta como un ‘intelectual orgánico’ (Gramsci). Su concepto de ‘transculturación’ no oculta ni sus límites (los procesos inaccesibles a una transculturación), ni sus costos. A su vez, demuestra los esfuerzos y también los sufrimientos que significa el proceso de transculturación, particularmente para los subalternos. Transculturación aparece, entonces, como la descripción de un proceso cultural necesario ocasionado objetivamente, ella es la única opción para el subalterno de reconstituirse o de reconfigurarse como sujeto cultural. En este sentido, la transculturación es un proceso necesario para la convivencia bajo las nuevas condiciones de una sociedad que vive de la explotación del azúcar y del tabaco, pero ella no es una garantía de la cualidad de esta convivencia.

Como hemos visto, los dos, G. Freyre y F. Ortiz, parten de miradas muy distintas sobre sus regiones y su sociedad: mientras Gilberto Freyre acentúa la homogeneidad, resultado de prácticas de vida en los espacios compartidos que están definidos por el orden del colonizador (casa grande y senzala), es decir la esfera de circulación, Fernando Ortiz focaliza las dinámicas producidas por la materialidad de los productos y las prácticas de producción, es decir, la esfera de producción, el tabaco y el azúcar.

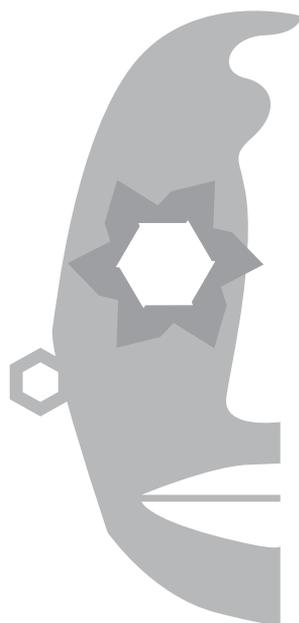
Sin embargo, las dos opciones de interpretar las convivencias –en sí tan similares por su historia y por sus condiciones naturales– no nos parecen arbitrarias.

Ellas reflejan la diferencia entre dos “realidades” distintas: el Caribe como región altamente conflictiva, altamente heterogénea y el Nordeste brasileño, principalmente la región de las grandes plantaciones (separada del Sertón, la otra región importante del Nordeste, social y políticamente mucho más conflictiva que la costa), como una región social y políticamente más estable. El “coronelismo” del Nordeste, garantía de un orden social que dejó libertad para las expresiones culturales más diversas, mientras que no pusieran en duda los derechos de propiedad, no fue una invención de Gilberto Freyre. El Nordeste parecía ofrecer un espacio dentro del cual los procesos de mestizaje más variados podían producirse, mientras que el Caribe fue un espacio donde chocaron los intereses coloniales de todos los grandes poderes. Así, las dos propuestas, la de Gilberto Freyre, de describir la sociedad de plantación del Nordeste brasileño como sociedad de convivencia relativamente armónica, y la de Fernando Ortiz, de resaltar lo conflictivo de la convivencia, no son solamente planteamientos ideológicos, sino que corresponden, de cierta manera, a las lógicas de los respectivos espacios y de sus historias.

Referencias

- Antelo, Raúl (2006) “Gilberto Freyre: alteração e interação”. En: Lund, Joshua e McNee, Malcolm, Eds.: *Gilberto Freyre e os estudos latino-americanos*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Pittsburgh, PP. 53-97.
- Campa, Román de la (2015) “Fernando Ortiz”. En: Parra Triana, Clara María y Rodríguez Freire, Raúl: *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp 199-201.
- Cornejo Polar, Antonio (2002) “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes por Antonio Cornejo Polar”. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre pp 867-870,
- DaMatta, Roberto (1987) *Relativizando. Uma introdução á antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Freyre, Gilberto (1983) *Casa-grande & senzala*. (1933) Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- Ianni, Octávio (2004) “As três raças tristes”. En: Ianni, Octávio: *A Idéia do Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, pp 115-121.
- Nitschack, Horst (2012) Brasil: una nación que se formó en los trópicos mirando hacia el norte.” En: Jaime Rosenblitt (editor), *Las revoluciones americanas y la formación de los estados nacionales*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, pp. 53-64.

- Nitschack, Horst (2014) "Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda: *mestiçagem* y *cordialidade* como estrategias de convivencia". En: *Revista Chilena de Literatura*. N° 88, Dic, pp 173-198.
- Ortiz, Fernando (1999): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: EditoCuba, España. Madrid.
- Rama, Ángel (2016) "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana" http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/183530/mod_resource/content/1/Rama,%20%C3%81ngel.%20Los%20procesos%20de%20transculturaci%C3%B3n%20en%20la%20narrativa%20latinoamericana.pdf (16.3.2016)
- Rama, Ángel (2008) *Tansculturação narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Schwarcz, Lilia Moritz (2011) *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwarcz, Lilia Moritz (2016) "Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em Novo Mundo nos trópicos" En: <http://www.ufrgs.br/difusaocultural/adminmalestar/documentos/arquivo/Schwarcz%20-%20adaptacao%20mesticagem%20tropicicos.pdf> (16.3. 2016)
- Ventura, Roberto (2000) *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Publifolha.



Representaciones culturales de América Latina y Caribe un análisis de *La música en Cuba* de Alejo Carpentier

Renata Pontes

Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN

En este análisis de *La música en Cuba* (1946), de Alejo Carpentier, discutimos la inclusión del *afrocubanismo* en la conformación de la música y la cultura cubana, en conexión con los debates del nacionalismo y del vanguardismo. Tanto en este libro como en la literatura de Carpentier resuena su visión del tiempo y el concepto de lo real maravilloso, relacionados con la «autenticidad» de América Latina. Al mismo tiempo, su posición sobre las tareas del escritor latinoamericano gana acento particular cuando la música se convierte en el principal elemento para forjar la nacionalidad. Esta obra, que propone el arte musical como la clave de la «originalidad» de la cultura cubana, también permite analizar el papel que cumplen los intelectuales, en una época en que la literatura «asumía un puesto central dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región» (Ángel Rama, 1985).

Palabras clave: música; afrocubanísimo; vanguardismo; nacionalismo.

ABSTRACT

This analysis of Alejo Carpentier's historiography *La música en Cuba* (1946) addresses the inclusion of *afrocubanismo* in the composition of Cuban music and culture in connection with the debates on nationalism and vanguardism. Carpentier's vision of time and the concept of magical realism, related to the "authenticity" of Latin America, abound

throughout Carpentier's literature, and this book is no exception. Meanwhile, his position on the labor of the Latin American writer gains special emphasis as music becomes the principal element in the shaping of nationality. This work, which proposes that music is the key to the "originality" of Cuban culture, also analyzes the role played by intellectuals in an era in which literature "assumed a central position within the component forces of the country's or region's culture" (Angel Rama, 1985).

Keywords: music; afrocubanismo; vanguardism; nationalism.

*Quizás no deberíamos olvidar nunca
que el escritor es, ante todo, un productor*
Ángel Rama

¿Una historiografía, acaso, ficcional?

Alejo Carpentier define *La música en Cuba* (1946) como "la historia de la música cubana, primera que se escribe" (p.8). Sin pretensión de agotar el tema, este libro, según su autor, "logra establecer la continuidad del desarrollo de la música y de la cultura musical cubanas, desde sus primeras manifestaciones" (p.9), convirtiéndose en un punto de partida para los estudiosos del asunto. No obstante, sobre la proposición documental de este escrito, las primeras líneas del prefacio hacen dudar de su (de)limitación a una «información básica», una «visión panorámica», un «enfoque general» acerca de la música, como sugiere su autor:

"Huérfana de tradición artística aborígen, muy pobre en cuanto a plásticas populares, poco favorecida por los arquitectos de la colonia – si la comparamos, en este terreno, con otras naciones de América Latina – la isla de Cuba ha tenido el poder de crear, en cambio, una música con fisonomía propia que, desde muy temprano, conoció un extraordinario éxito de difusión. [Las cursivas se agregaron]" (Carpentier, 2004, p.5)

La abundante adjetivación introduce el argumento del relato. El punto clave de *La música en Cuba* es la excepcionalidad del material sonoro que, internamente, define la nacionalidad y, externamente, es capaz de «universalizar» su cultura. Al mismo tiempo, como se hace notar, la afirmación de la «originalidad» y «autenticidad» de la música cubana parte del reconocimiento de cierta carencia del aporte indígena y de las otras artes. Sobre la forma de narrar, la historiografía de Carpentier problematiza la idea de *cómo decir* un discurso historiográfico. La incisión de la ficción en la «objetividad» del relato es radical. Esto porque, a pesar de haber contado con documentos de primera mano, archivos de las catedrales, referencias perdidas, o de haber realizado una intensa y laboriosa investigación archivística en «un terreno casi virgen» (pp.7-9), es la aparición de la partitura del *Son de Ma'Teodora* lo que explica toda la historia de la música cubana: "Por

fortuna hemos sido providencialmente favorecidos por el *hallazgo del documento musical*, de la partitura, cuya carencia hubiera *reducido un libro de esta índole a la dimensión de una simple crónica*.” [Las cursivas se agregaron] (2004, p.7). Es perceptible como, desde el inicio del relato, el descubrimiento (no comprobado) del documento musical, no sólo da base a la conformación de la música cubana, sino que también legitima la veracidad del propio relato ya que, sin eso, la historiografía se reduciría a una «simple crónica». A los lectores, la fascinante conjetura estimula una pregunta: ¿Proponer una partitura musical como metáfora de la historia de la música (y de la cultura) cubana no es una hipótesis, acaso, ficcional? La dialéctica entre los dos discursos es un procedimiento narrativo. La constante remisión a esta partitura –que legitima la historia y el relato de la historia de Carpentier– es, asimismo, el principal recurso literario de *La música en Cuba*.

Latinoamericanismos

Como indica Anke Birkenmaier, un lado “hay que ver la belleza convulsiva de Breton y lo real maravilloso de Carpentier, a pesar de sus diferencias, en el contexto moderno de crisis general en la relación del individuo con la realidad y la búsqueda de la epifanía en la literatura (2006, p.137)”; por otro, se nota una clara distinción, por parte de Carpentier, entre el mundo europeo y el latinoamericano. En una de las correspondencias más estudiadas en la obra de Carpentier, su relación con el *Surrealismo*, se explicita esta dualidad. La noción de lo *real maravilloso*, motivada por el sentimiento de defraude frente al momento histórico, se diferencia claramente de la persecución de lo maravilloso por los surrealistas, ya que la noción de Carpentier está marcada por la comprensión de que lo mágico, en América Latina, es parte de la historiografía. En este sentido, en la conferencia «Lo barroco y lo real maravilloso», Carpentier asegura que mientras el Surrealismo buscaba lo maravilloso en los libros, a través de retóricas prefabricadas, “lo real maravilloso, en cambio, que yo defiende, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano.” (2007, p.148).

Desde la perspectiva de Carpentier, esa confrontación con lo nuevo, intrínseca a la realidad latinoamericana, impone la necesidad de renovar el lenguaje. Siendo así, el escritor, en la tarea de revelar este mundo –de describir las nuevas cosas que se presentan a sus ojos– debe apelar al barroquismo. Apoyado en la defensa de Eugenio D’Ors del barroco como constante humana, Carpentier asocia el concepto a la pulsión creadora, que regresa cíclicamente en las manifestaciones literarias, plásticas, arquitectónicas o musicales. El barroco, para Carpentier, es un arte que teme al vacío, a las ordenaciones geométricas y apela al adorno enriquecedor. El barroquismo, además, significa una actitud estética que niega la mimesis. Y así como trastrueca el concepto de *barroco*, reinterpreta lo *clásico*: “Luego lo clásico

es lo académico, y todo académico es conservador, observante, obediente de reglas; luego enemigo de toda innovación, de todo lo que rompe con las reglas y normas.” (2007, p.128). Si el espíritu barroco es siempre innovador, lo maravilloso también se entiende desde esta lógica: “Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso.” (2007, p.143)

La epifanía del son

En *La música en Cuba* Carpentier corrobora la creencia en el empirismo como herramienta de creación. Siendo así, para comprender los *modos rítmicos* –la nueva categoría musical sugerida en la historiografía– es preciso participar del ambiente de ejecución. Combinando su posición teórica con su forma de narrar, el *estado límite de la palabra* expresa la dificultad de explicar verbalmente. Asimismo, la epifanía del son revela lo más «auténtico» de la música cubana:

En cierta oportunidad, en una fiesta de santería dada en la barriada de Regla, les oímos tocar una marcha y un llanto de considerable duración, que eran verdaderas piezas, completas, equilibradas, hechas sobre el desarrollo, dentro del tiempo, de células rítmicas fundamentales. Pero debe señalarse que, en muchos casos, ese toque fundamental cobra la amplitud de un modo rítmico. En efecto: ¿cómo vamos a hablar de ritmo, propiamente dicho, cuando nos encontramos con una verdadera frase, compuesta de valores y de grupos de valores, cuya anotación excede el límite de varios compases, antes de adquirir una función rítmica por proceso de repetición? Cuando eso se produce –y es frecuente– estamos en presencia de un modo rítmico con acentos propios que nada tienen que ver con nuestras nociones habituales del tiempo fuerte y del tiempo débil. El tocador acentúa tal o cual nota, no por razones de tipo escansional, sino porque así lo exige «la expresión tradicional» de un modo rítmico producido. ¡No por mera casualidad los negros suelen decir que «hacen hablar los tambores»!... Piénsese ahora en el desconcertante efecto de movimiento, de palpitación interior, que se desprende de la marcha simultánea de varios modos rítmicos, que acaban por establecer misteriosas relaciones entre sí conservando, sin embargo, una cierta independencia de planos, y se tendrá una remota idea del embrujo producido por ciertas expresiones de la percusión batá!...”. (2004, p. 200)

La fascinación que provoca la irrupción del son se debe a la capacidad de emancipar (casi totalmente) la música cubana de las influencias del siglo XIX. El nuevo alcance de la percusión afrocubana –hasta ahora, confinada en barracones y cuarterías de barrio– permite que Cuba «invente un ritmo» y eleve sus recursos expresivos a la categoría de «valor universal» (Carpentier, 2004, p.165). Además, para Carpentier, el son es parte del movimiento de renovación de la música, que irrumpe en todo el mundo. En *La música en Cuba*, el nuevo ritmo es comparable a *Las bodas* de Stravinsky en estado rudimentario (166). Por otro lado, la riqueza e ímpetu del son están relacionados, principalmente, a la puesta en escena de la

fantasía del ejecutante: “El gran mérito del son está en que la libertad ofrecida por él a la espontánea expresión popular, propició la invención rítmica. Los valores se subdividieron y diversificaron dentro del compás. A partir de determinado momento, hubo verdadera creación. (Carpentier, 2004, p.168)

Gesta intelectual y nuevas representaciones

Ángel Rama, en su ya clásico *Transculturación narrativa en América Latina* (1985), sostiene que, establecidas en un momento de gran entusiasmo emancipador, las premisas que orientan la constitución de la literatura en el continente latinoamericano siguen vigentes en los períodos siguientes:

De tales impulsos modeladores (independencia, originalidad, representatividad) poco se distanció la literatura en las épocas siguientes, a pesar de los fuertes cambios sobrevenidos. El internacionalismo del período modernizador (1870-1910) llevó a cabo un proyecto de aglutinación regional por encima de las restringidas nacionalidades del siglo XIX, procurando restablecer el mito de la patria común que había alimentado a la Emancipación (el Congreso Anfictiónico de Panamá convocado por Simón Bolívar) pero no destruyó el principio de representatividad, sino que lo trasladó, conjuntamente, a esa misma visión supranacional, a la que llamó América Latina, postulando la representación de la región por encima de la de los localismos. (Rama, 1985, p.14)

Nos interesa destacar, del lúcido análisis que nos ofrece Rama, que el criterio de la representatividad, animado por las clases medias emergentes, permite apreciar el papel que se concedía a la literatura dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región: “Se le reclamó ahora que representara a una clase social en el momento en que enfrentaba los estratos dominantes, reponiendo así el criterio romántico del «color local», aunque animado interiormente por la cosmovisión y, sobre todo, los intereses de una clase, la cual, como es propio de su batalla contra los poderes arcaicos, hacía suyas las demandas de los estratos inferiores”. (1985, p.15). Es así como los llamados «criollismo, nativismo, regionalismo, indigenismo, negrismo, vanguardismo urbano, modernización experimentalista, futurismo» terminan sirviendo para restaurar el principio de la representatividad, teorizado como condición de originalidad e independencia, en un esquema que, ahora, debía mucho a la sociología. (Rama, 1985, p.15)

Sobre la nueva función del intelectual latinoamericano, en Cuba, Jorge Ibarra (2002) asegura que desde la década de 1920 en la pintura, en la música sinfónica y en la poesía, y a partir de 1930 en la novelística, aparecen una serie de obras cuya orientación ideológica fundamental será nacional-popular. La aparición de estas obras, al mismo tiempo que implica un mayor grado de desarrollo y da cohesión a la comunidad cultural cubana, da cuenta de un desplazamiento clasista:

“La cultura de tipo nacional, elaborada por una intelectualidad que se arrogaba la representación ideológica y cultural del pueblo-nación, a partir de su sistema de valores peculiares, correspondía estructuralmente con la hegemonía que había ejercido ésta en el proceso de liberación nacional del 95 y con la dispersión y fragmentación ideológica que sufrirá el pueblo bajo los mecanismos de dominación neocolonial. (p. 420)

Ibarra también indica que la intelectualidad, al subrogarse ideológica, culturalmente en lugar de las clases fundamentales del pueblo-nación, en virtud de la función hegemónica que había desempeñado en las gestas independentistas, legitimará sus valores, psicología, lenguaje y concepción del mundo como los de la nación, en las obras de cultura nacional (2002, p. 421). En la conclusión de su estudio, el historiador observa que, a principios del siglo XX, la intelectualidad –tanto la de tendencias nacionalistas como la que permaneció bajo la influencia europea– manifiesta dos características principales: el rechazo a la penetración norteamericana y la no-incorporación de los valores populares en la producción literaria y artística. No obstante, apunta también que el nuevo rostro de la nación será captado fielmente por una nueva intelectualidad que surge entre 1923 y 1933, cuando la imagen del obrero, del negro, del machetero, de la mujer, del campesino y del desempleado hacen acto de presencia, por primera vez, en la nueva cultura de tendencia nacional-popular con vida propia” (2002, pp. 429-430).

Afrocubanismo, vanguardismo y transculturación en el nacionalismo musical

Considerando estos antecedentes, ¿qué papel cumple la afirmación afrocubanista? Carpentier empieza el capítulo XVI de *La música en Cuba* afirmando que la repugnancia de Sánchez de Fuentes –renombrado «folklorista» de la época– a la presencia de los «ritmos negroides» en la música cubana se explica como reflejo de un estado de ánimo muy generalizado, en los primeros años de la República:

Hacia tiempo que los negros habían dejado de ser esclavos. Sin embargo, en un país nuevo que aspiraba a ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo, lo auténticamente negro –es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro– era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable. En 1913 se prohibieron las comparsas tradicionales. Las fiestas religiosas de negros fueron objetos de interdictos. (2004, p.193)

Estos acontecimientos evocan el impacto social de la poesía «negra» en este período. No obstante, la innegable importancia política de incluir lo afrocubano en la conformación de la música nacional debe ser ponderada por la constatación de que este gesto atendía también a la necesidad de renovación estética y, al mismo tiempo, de proyección internacionalista del «folklore musical» cubano.

Proponiendo una combinación entre posturas éticas y estéticas, Carpentier da inicio al capítulo sobre Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla rescatando una época marcada por el fervor cultural, por los intercambios entre Europa y América y por la publicación de revistas que representaban una nueva manera de pensar y ver que sumergió a la juventud cubana en la fiebre de los *ismos*. En Cuba, en el mismo momento en que se «descubría» lo afrocubano, aparecía Amadeo Roldán. Bajo la influencia de Fernando Ortiz se exaltaron los valores «folklóricos» y, súbitamente, “el negro se hizo el eje de todas las miradas”. Los acontecimientos en Cuba son, al mismo tiempo, parte de un movimiento más amplio. René Depreste sintetiza esa tendencia en *Buenos días y adiós a la negritud* (1985):

Buscando una nueva identidad, artistas y poetas demandaron enseñanzas, sensaciones y emociones al «arte negro», al jazz, a los blues, a las danzas de Estados Unidos y del Caribe. En la misma época, paralelamente a ese interés de los intelectuales de Europa, llegaron a la escena del arte y de la literatura las inteligencias negras, como diría Nicolás Guillén, a hablar en negro de verdad. (p.23)

Elaborado en este contexto, Depreste define el concepto de *negrismo* como una denominación, un nuevo adjetivo, que conlleva un cambio de tratamiento del «tema» y «personaje negro», hasta este momento, invariablemente burlesco, fabuloso, mítico, decorativo, bucólico, o, en otras palabras, siempre falso, peyorativo y desvalorizado (1985, p.25). Sin embargo, es solamente a partir de la «cimarronería cultural», practicada por las «inteligencias negras», que se empieza: “[...] a *desracializar las relaciones sociales* y a descolonizar las trampas semánticas que la semiología colonial fabricó con las nociones de «blanco» y «negro», para designar los tipos sociales nacidos del sistema esclavista y de las relaciones sociales entre amos y esclavos de la plantación” (1985, p.25). De acuerdo con el punto de vista de Depreste, la actuación de un sector de la intelectualidad, tanto en Europa como en América, fomenta la inversión del signo negativo que acompaña la concepción de vocablo «negro» que, de larga trayectoria, ha sido muy funcional a la explotación colonizadora:

El negro, con su connotación peyorativa, su semiología somática, su «esencia inferior», su señalización tenebrosa, hará su aparición en las «literaturas negras», como resultado de la doble reducción mitológica que estructuró la falsa consciencia de una Europa «cristiana y blanca» y los estados de consciencia desesperada de los hijos de una África «pagana y negra». A partir de estos arquetipos platónicos del modo de relaciones fetichistas de la esclavitud, se tendrán todas las variantes burlescas del *negrismo* de plantación. (1985, p.26)

Teniendo en cuenta el tratamiento del negro en el campo artístico occidental, la compleja inclusión de este «personaje» en la cultura cubana genera polémicas en el interior de la isla. Como asegura Celina Manzoni, “[...] la poesía negrista

se constituye como una tensión que condensa el punto máximo de encuentro entre Vanguardismo y Nacionalismo.” (2009, p.16). Porque, al mismo tiempo que existe una moda de lo negro –como denota el artículo de la *revista de avance* «Moda y modos negros»– que significa originalidad, audacia, alegría, rebeldía, desacralización del canon anquilosado, la cuestión racial, en el ámbito antillano, va más allá de cualquier estética (Manzoni, 2009, p.16). A través de la propuesta de «armonización» de la aspiración espiritual del negro con la del blanco para la constitución de un nacionalismo único, –defendida en la *Revista de avance*– se niega el racismo blanco para afirmarse un «racismo negro». Como insiste Manzoni, esta ideología, en el sentido de mala consciencia, informa la contradicción y el límite del nacionalismo de vanguardia. Nueve meses después, la *Revista de avance* publicará «Cuba. Caso antillano» en que se defiende que el ennegrecimiento de Cuba es equivalente a su lenta decadencia y ruina intelectual: “En la línea de Ramiro Guerra y de Luis Araquistáin, el nacionalismo (contra el imperialismo) se apoya en «los iconos del miedo», que convirtieron a los afrocubanos en peligro para la comunidad blanca y, por extensión, para la civilización occidental. Es la frontera que no puede atravesar el nacionalismo del vanguardismo. Su límite y su fracaso.” (Manzoni, 2001, pp. 246-247)

En este complicado contexto, la defensa de lo afrocubano en *La música en Cuba* se realiza bajo la motivación principal de asegurar la excepcionalidad del material sonoro. Es la presencia del «genio musical innato del negro» –en palabras de Carpentier– que consolida la riqueza del «folklore» cubano, capaz de superar en importancia cualquier moda vanguardista traída de Europa:

[Sobre la fiebre de los ismos] En Cuba, no obstante, los ánimos se tranquilizaron con rapidez. La presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos tradicionales, que habían sido postergados durante demasiado tiempo en virtud de prejuicios absurdos, abría un campo de acción inmediata, que ofrecía posibilidades de luchar por cosas mucho más interesantes que una partitura atonal o un cuadro cubista. Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* –gran bandera revolucionaria de entonces– comenzaban a advertir, con razón, que había, en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos e interesantes como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana. [las cursivas se agregaron] (2004, p.204)

En el capítulo «Afrocubanismo», Carpentier refuerza esta posición afirmando que la desconfianza hacia todo lo negro no advertía que, bajo pésimas condiciones, se movía una humanidad que conservaba formas rítmicas y musicales muy dignas de ser estudiadas (2004, pp.193-194). Se suma a la preocupación artística – la necesidad de renovación y superación de las anquilosadas formas nacionales– la defensa del son como objeto transculturado. En esta perspectiva, la inclusión de lo afrocubano ya no será en su forma bruta. La contribución fundamental de lo

«negro» a la constitución de una fisionomía criolla será tan «auténtica» como mediada por un proceso anterior. Carpentier defiende en *La música en Cuba* que “el negro cubano perdió en contacto con el África, conservando un recuerdo cada vez más difuminado de sus tradiciones ancestrales” (p.195). En este sentido, ratifica el punto de vista de Arthur Ramos en *Las culturas negras en el Nuevo Mundo* (1937) que afirma la segregación y separación de las culturas en América como causa de la desaparición, casi total, de las instituciones primitivas. Ramos defiende en este estudio que el individuo, cuando aislado de su grupo cultural y puesto en contacto con otros grupos y otras culturas, tiende, en la segunda o tercera generación, a olvidar las culturas primitivas y a asimilar las nuevas con que ha entrado en contacto (Carpentier, 2004, p.194). Desde esta perspectiva, la «transculturación» del negro no sólo revela que “poco había quedado de las culturas primitivas de sus abuelos” (p.194). De acuerdo con Carpentier, también determina que: “[...] sólo el instinto –en este caso el instinto rítmico– de esos negros contribuyera a hacer evolucionar la música cubana en su primera fase, sin afectar la forma ni el acervo melódico existente.” (2004, p.194)

La fantasía del ejecutante: por la hibridez e improvisación en la interpretación del son

La gran contradicción de la historiografía de Carpentier se debe a la evidencia de que la formación del principal ritmo cubano supera la fórmula que le ofrece la famosa partitura del *Son de la Ma' Teodora*, en que las coplas de herencia española y los rasgueos de inspiración africana “puestos en presencia, originan el acento criollo” (2004, p.30). Para pensar el asunto, volvamos al inicio del relato. Defensor de los sincronismos históricos, Carpentier, en *La música en Cuba*, fomenta la necesidad de recuperar la tradición para explicar la «originalidad» y «auténticidad» contemporánea de la música cubana. En este esfuerzo, la exploración archivística, además de otras fuentes, revela lo africano como un elemento esencial de la *cubanidad*: “El hecho cierto es que, cuando aparecen, a fines del siglo XVIII, canciones cubanas estudiables y comparables por existir los manuscritos, o por haber sido editadas con posterioridad a la fecha de su difusión en la isla, nada se observa en ellas que no haya sido traído, de manera absolutamente comprobable, por influencias andaluzas y extremeñas, francesas o africanas”. (Carpentier, 2004, p.21)

Luego de observar los materiales, Carpentier indica como éstas «raíces originales» se entretrejen. En este sentido, el examen del *Son de la Ma' Teodora* –“la única composición que puede dar una idea de lo que era la música popular en el siglo XVI” (p.29)– resulta extremadamente interesante porque “revela, en el punto de partida de la música cubana, un proceso de transculturación destinada a amalgamar metros, melodías, instrumentos hispánicos, con remembranzas muy

netas de viejas tradiciones orales africanas” (2004, p.33). Las afirmaciones del primer capítulo demuestran que «la partitura» –que legitima la historia y el relato de la historia de Carpentier– le ofrece una fórmula conciliadora de inclusión del negro en el proceso transculturador. No obstante, es posible visualizar el papel que se le asigna a este sujeto en las conclusiones del mismo apartado: “El negro, situado en la escala más baja de la organización colonial española, aspiraba a elevarse hasta el blanco, adaptándose en lo posible al tipo de arte, de hábitos, de maneras, que se le ofrecía por modelo. Pero no por ello olvidaba su instinto de la percusión, transformando una bandola en un productor de ritmos.” (Carpentier, 2004, pp. 33-34)

No obstante, a contrapelo de esta explicación jerarquizadora, la admiración de Carpentier, al presenciar la complejidad sonora del son, evidencia la imposibilidad de emparejar el nuevo ritmo con elementos de fácil entendimiento, que no exigen la capacidad intelectual del interpretante. Se desconstruye el axioma “quien piensa no disfruta y viceversa”, que Leo Brouwer identifica en *La música, lo cubano y la innovación* (1989) como la contradicción básica de la división entre música culta y música popular (pp. 10-11). También se evidencia, en la recuperación de la música afrocubana, cómo el análisis de los componentes técnicos va concediendo lugar a una consideración de las circunstancias que rodea al creador. Si bien este elemento está siempre presente en las evaluaciones de Carpentier –en consonancia con la idea de relacionar el hecho musical a los demás aspectos sociales– lo excepcional de la perspectiva sobre lo afrocubano consiste en cómo el narrador establece contacto con un «mundo interior» muy distinto del suyo. Se expresa el intento de restar distancias y, a lo largo del relato, se percibe el esfuerzo por comprender el universo cultural negro. En este ejercicio, Carpentier capta, acertadamente, correspondencias entre la herencia africana en Cuba y modalidades de interpretación. Además, identifica que, en lo afrocubano, la vivencia del músico, su acúmulo teórico, no depende tanto de las circunstancias individuales, como en los compositores de raigambres clásicas, sino de las condiciones de una compleja colectividad.

Siendo así, el relato de Carpentier registra la densidad y heterogeneidad del mundo poscolonial, corroborando la hipótesis de un gran número de trabajos etnográficos recientes que han establecido que los «otros tiempos» no son meras supervivencias de un pasado premoderno: son los nuevos productos del encuentro con la propia modernidad (Chatterjee, 2008, p. 63). Por otro lado, los límites de su discurso coinciden con los límites de los nacionalismos, dando lugar a la crítica de Homi Bhabha a la representación de la nación en las tradiciones del pensamiento político y el lenguaje literario. Discrepando de un punto de vista que persigue la «unidad» en la construcción de la «cultura nacional» –que estimula

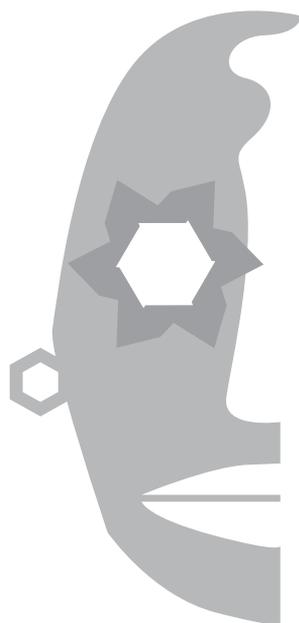
fórmulas históricas, sociológicas e, incluso, literarias– Bhabha indica que: “Encontrarse con la nación *tal como está escrita* implica poner de relieve una temporalidad de la cultura y de la consciencia nacional más acorde con el proceso parcial, sobredeterminado, por el cual el significado textual se produce mediante la articulación de la diferencia en el lenguaje [...] (2010, p.13)”. Este punto de vista pone en tela de juicio la autoridad de los objetos nacionales del conocimiento –la Tradición, el Pueblo, la Razón del Estado, la Cultura de la Elite, por ejemplo– cuyo valor pedagógico, a menudo, reside en el hecho de que son presentados como conceptos holísticos, situados dentro de una narrativa evolucionista de la continuidad histórica (p.13). En un movimiento inverso, Bhabha incita la necesidad de evocar el margen ambivalente del espacio-nación para refutar el supuesto derecho a la supremacía cultural y, asimismo, establecer “las fronteras culturales de la nación para que éstas puedan ser reconocidas como umbrales de contención del significado que, en el proceso de producción cultural, deben ser atravesados, borrados, traducidos.” (2010, p.15).

Asumiendo esa perspectiva, estimular una forma más híbrida de articulación de las diferencias e identificaciones culturales puede contribuir a expandir la fisura instaurada por los experimentadores cubanos. Desviándose de los caminos trazados por la crítica recalcada –que insiste en la filiación de estos autores al nacionalismo– habría que poner atención a otros aspectos de sus obras y resaltar la importancia del son en la lucha por la liberación del procedimiento y de la presión occidentalista, que educa para la previsión. Acaso en la ejecución del son se revela una expresión plenamente viva que, como nos asegura Leo Brouwer, concede a «la improvisación» y a la «forma abierta» el derecho de titularse el medio condensado de la más intensa comunicación (1989, p.36)

Referencias

- Arias, Salvador (comp.) (1977). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas (serie valoración múltiple).
- Bhabha, Homi K. (2010) «Introducción. Narrar la nación». En Bhabha, Homi K. (comp.). *Nación y narración. Entre la ilusión de la identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Birkenmaier, Anke (2006). *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Iberoamericana, Vervuert.
- Brouwer, Leo. (1989). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Letras cubanas.
- Carpentier, Alejo (2004). *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.

- Carpentier, Alejo (2007). *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Chatterjee, Partha (2008). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*. Buenos Aires: CLACSO.
- Depreste, René (1985). «Las aventuras del negrismo en América Latina». *Buenos días y adiós a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas, pp. 19-34.
- Ibarra, Jorge. (2002) «Cultura nacional y nacional-popular en las primeras décadas de vida republicana». En *Ensayo Cubano del siglo XX. Antología*. Selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas, Ciudad de México: FCE.
- Manzoni, Celina (2001). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Manzoni, Celina (2009). «Vanguardia y nación en Cuba». Clase teórica, Universidad de Buenos Aires, 04 de junio de 2009.



Lívia Reis
Universidad
Federal Fluminense

¿Haití es aquí? El mar sin fronteras

RESUMEN

El objetivo de este texto es proponer una reflexión sobre las teorías sobre la cultura o de la literatura originaria en los diferentes países del Caribe y su presencia en los estudios literarios y culturales del continente. Dibujado con amplias pinceladas, tiene el objetivo de poner en claro el ensayo titulado *La isla que se repite* (1998) del cubano Antonio Benítez Rojo y, a partir de su lectura, nos aproximamos de la canción *Haití*, de Caetano Veloso y Gilberto Gil, grabada originalmente en el CD *Tropicalia II*, de 1993.

Los planteos de Benítez Rojo traen elementos que se encuentran en la base de nuestra cultura, marcada por la presencia de los negros y de su cultura por toda América. De cada área y de cada región brotó un tipo de música y ritmo que tiene como rasgo común constituirse en una voz contra la tiranía. El negro *spiritual*, entonado en las iglesias de América del norte, el jazz, el blues, el samba, el son, el tango, la rumba, la salsa, el merengue, la cumbia, prácticamente todas las expresiones musicales de América, están relacionadas con la música y el ritmo producido por los negros desde que, por primera vez, pusieron los pies en nuestro continente.

Palabras clave: cultura caribeña; literatura; Haití; negritud.

ABSTRACT

This text proposes a reflection on the theories of culture and/or literature originating in different Caribbean countries and their presence in the continent's literary and cultural studies. This panel, told in broad strokes, aims to clarify the beautiful essay entitled *La isla que se repite* (The Repeating Island, 1998) by Cuban writer Antonio Benitez Rojo and, based on this reading, looks at the song *Haití* by Caetano Veloso and Gilberto Gil, originally recorded as part of the record *Tropicalia II* in 1993.

Benitez Rojo's proposal brings to light elements found at the foundation of our culture marked by the presence of Africans and their traditions throughout the Americas. In each area and region, a different type of music and rhythm arose, but with the common characteristic of constituting the voice against tyranny. Practically all of the musical expressions of the Americas, including spirituals, sung in the churches of North America, jazz, blues, samba, son, tango, rumba, salsa, merengue, cumbia, etc., are related to the music and rhythm of the Africans from the very first moment they set foot on our continent.

Keywords: Caribbean Culture; literature, Haití; blackness.

Los pueblos de mar

Con la interrogación que cierra la conocida canción de Caetano Veloso empezamos a deslindar la reflexión que pretende, igual que el compositor bahiano, aproximar y confrontar distintas latitudes en un mismo espacio escritural. Haití y Bahía, la música popular y el ensayo crítico, la poesía y la prosa.

En las últimas décadas, las áreas de estudios literarios, culturales y poscoloniales, han realizado un gran esfuerzo por incorporar el Caribe en su ámbito de análisis. Especialistas de diversas nacionalidades, lenguas, universos culturales y diferentes posturas teóricas han tratado de entender y describir ese archipiélago multicultural, multilingüístico y multiétnico, no siempre con mucho éxito.

En Brasil este interés también se ha mostrado relevante, principalmente a partir de los estudios de la francofonía, que está construyendo un poderoso aparato crítico que permite conocer la vigorosa literatura producida en las Antillas francesas, así como el discurso crítico sobre las construcciones identitarias producidas en la región. Ese ámbito de estudios ha ayudado a hacer circular nombres de importantes teóricos, poetas y críticos, como Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, entre otros. Construcciones teóricas como "la negritud" de Césaire, la "poética de la relación" de Glissant, o el "elogio de la criollidad" de Chamoiseau, así como *Los Condenados de la tierra* de Franz Fanon, se encuentran entre los pilares de un discurso teórico que, como sus correlatos hispánicos, quieren pensar el Caribe a partir de sus propios paradigmas. Esos estudios han tenido una penetración bastante significativa en la configuración de los estudios literarios y culturales en nuestro continente.

El profesor jamaicano Stuart Hall ha sido el principal responsable por la presencia y circulación en Brasil del discurso crítico del Caribe de lengua inglesa. Hall, nacido en Jamaica y radicado en Inglaterra, fue uno de los fundadores de la escuela de Birmingham, cuna de los estudios culturales. Los planteos sobre identidades periféricas, culturas de migración, diáspora e hibridismos estudiados por Hall, hoy integran los currículos de estudios de las áreas de ciencias humanas y de letras en Brasil. Discípulo de Hall, el inglés de origen guyanés, Paul Gilroy,

también ha ofrecido provocadoras propuestas teóricas en el área de los estudios de la diáspora y del Caribe, principalmente su obra *El atlántico negro*. Por otro lado, poetas y escritores de gran repercusión en la literatura internacional han merecido traducciones en Brasil como es el caso de Dereck Wilcott o V. S. Naipul.

El Caribe hispánico, seguramente, es lo que mejor conocemos, incluso porque hasta hace poco tiempo la crítica en Brasil no percibía las peculiaridades del Caribe de lengua española con respecto a los demás países hispanoamericanos. Es decir, el Caribe hispánico sencillamente siempre fue entendido como parte de América Hispánica. Ese proceso de conocimiento se debe, sobre todo, a las políticas integracionistas puestas en acción por la revolución cubana y la política de aproximación liderada por la isla. Las iniciativas cubanas colaboraron enormemente en la divulgación de autores por todo el subcontinente e hizo que dialogaran distintas latitudes de las Américas a través de la institución de premios, seminarios, congresos y encuentros académicos. En este sentido, muchas obras literarias se transformaron en lectura obligatoria, como es el caso de *El reino de este mundo* y su propuesta identitaria de lo “real maravilloso” de Alejo Carpentier, la poesía de Nicolás Guillén o la teoría cultural elaborada por Roberto Fernández Retamar.

El antropólogo cubano Fernando Ortiz, responsable por el edificio teórico de la “transculturación”, concebido en 1940, quizá sea el teórico caribeño más leído y comentado por la crítica brasileña. Esto se debe no sólo al modo original y moderno con que en la década del 40 Ortiz entendió el fenómeno cultural a partir de planteos de etnia, sino también en función de los incontables usos y resemantizaciones que el término transculturación adquirió en el continente, fundamentalmente, a partir de la “transculturación narrativa” propuesta por Ángel Rama.

Como se puede observar, todas las construcciones teóricas señaladas parten de la realidad étnica de un Caribe predominantemente negro, resultado de siglos de tráfico de negros de África y de su correlato más inmediato, la explotación colonial corporizada en la esclavitud. De este escenario, nunca amplia y suficientemente estudiado, surgen los planteos que ocupan la crítica cultural de nuestros días, tales como las culturas de la diáspora, el mestizaje, el tránsito cultural, en fin, los procesos de transculturación que se instauraron en América, como en ninguna otra parte del mundo.

La isla que se repite

El objetivo de este texto no es delinear una cartografía de las teorías sobre la cultura y / o de la literatura originaria en los diferentes países del Caribe y su presencia en los estudios literarios y culturales del continente. Busca, sí, entrar en diálogo con el ensayo titulado *La isla que se repite* (1998), del cubano Antonio

Benítez Rojo, texto que extrañamente no circula en los medios académicos brasileños y, a partir de su lectura, aproximamos a la canción *Haití*, de Caetano Veloso y Gilberto Gil, grabada originalmente en el CD *Tropicalia II*, en 1993. Benítez Rojo empezó su carrera en Cuba como escritor, cuentista y editor en la Casa de las Américas. No obstante la calidad de su trabajo de ficcionista y ensayista, tanto su novela más conocida, *El mar de las lentejas*, así como el ensayo analizado en este texto, son poco conocidos en Brasil. Su condición de exiliado que vivió parte de su vida en los Estados Unidos, asociada a la carrera académica de profesor en universidades norteamericanas, lo llevaron paulatinamente al ensayo, género privilegiado por ceder espacio para reflexionar sobre su propia situación de exiliado.

La isla que se repite fue editado, inicialmente, en 1989 y ganó la edición denominada por el autor como “definitiva” en 1998. En él, Rojo analiza las tradiciones y formas de las matrices culturales del universo caribeño, y no sólo de Cuba. Ese deseo de ampliar su área de estudios para el archipiélago, que estudia como un bloque heterogéneo, parece haber sido su manera de evitar cualquier discurso relacionado con los sentidos de nación, con los cuales tenía una complicada relación.

El ensayo no es, ni pretende ser, una historia del Caribe, aunque esté repleto de informaciones históricas que cuentan el origen y los procesos económicos y sociales que componen el archipiélago, siempre teniendo en consideración la presencia del negro, característica común en este mar de heterogeneidades. Como afirma Díaz Quiñones (2007) no es una historia del Caribe, pero por su visión abarcadora podría ser una historia vista desde el mar Caribe. Además de proponer una teoría y una configuración geográfica especial para la región, Rojo presenta interpretaciones de libros de autores de distintos países, lo que le permite ir paulatinamente forjando ese Caribe como espacio de pasaje, dislocamientos, flujos y reflujos de pueblos, mercaderías, lenguas y diversidades. La obra comienza con una dedicatoria: “Debo al trabajo de muchos - de Fernando Ortiz a CLR James, de Aimé Césaire a Kamau Brathwaite, de Wilson Haris a Edouard Glissant- una gran lección, y ésta es que toda aventura intelectual dirigida a investigar lo caribeño está destinada a ser una continua búsqueda. A ellos va dedicado este libro. (BENITEZ ROJO, 1998). Al dedicar su trabajo a diversos escritores y poetas caribeños, todos consagrados y oriundos de distintos países y lenguas, Rojo delinea un gesto que busca esclarecer su propuesta abarcadora y, simultáneamente, empieza a definir su área de análisis, es decir, ¿de qué Caribe se trata?, ¿qué Caribe el autor estudia y define?

En la relectura que ofrezco a debate en este libro propongo partir de una premisa más concreta, de algo fácilmente comprobable: un hecho geográfico. Específicamente, el hecho que las Antillas constituyen un puente de islas que conecta “de cierta manera”, es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica

con Norteamérica. Este curioso accidente geográfico le confiere a toda el área, incluso a sus focos continentales, un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo (¿de que?): condensaciones inestables, turbulencias, remolinos, racimos de burbujas, algas deshilachadas, galeones hundidos, ruidos de rompientes, peces voladores, graznidos de gaviotas, aguaceros, fosforescencias nocturnas, mareas y resacas, inciertos viajes de significación, en resumen, un campo de observación muy a tono con los objetivos del Caos. (Benitez Rojo, 1998, p. 15)

Al definir la zona geográfica que será objeto de su observación, Rojo diseña un Caribe amplio que se repite de forma particular en cada isla, en cada sector del continente americano, también entendido como parte de este meta-archipiélago. Según él, la empresa que históricamente fue responsable por la formación y por la existencia de este Gran Caribe fue la máquina de la *plantación*, responsable por el tráfico negrero y por el régimen esclavista que, durante siglos, dominó gran parte del continente americano. El análisis de los fenómenos históricos llevados a cabo en diferentes islas del Caribe, en el sur de Estados Unidos y en la costa brasileña, comprueba la tesis de la isla que se repite sin parar y cuyos resultados son comunes, pero siempre diferentes, debido a la presencia de la máquina de la *plantación*

[...] los Pueblos del Mar se repiten incesantemente diferenciándose entre sí, viajando juntos hacia el infinito. Ciertas dinámicas de su cultura también se repiten y navegan por los mares del tiempo sin llegar a parte alguna. Si hubiera que enumerarla en dos palabras, éstas serían: actuación y ritmo. (Benitez Rojo, 1998, p. 31)

La historia de la *plantación* del azúcar es, en gran parte, la historia del continente que se desarrolló de forma compleja y heterogénea, pero dejando en cada región la violencia de la esclavitud y el vigor de los ritmos y de la música que, por su permanencia y amplitud, se transformaron en uno de sus principales rasgos identitarios. Es decir, la presencia masiva del negro promovió una fuerte africanización de la cultura dentro de las diferencias notables de la región. Rojo percibe la continuidad cultural en los ritmos y en la musicalidad como rasgo común en toda la región. En otras palabras, la economía de la *plantación* y la presencia del negro como protagonista, crearon en el Caribe el ritmo y la música que, finalmente, se transformaron en rasgos que se repiten y ayudan a configurar una “cierta” unidad dentro de la extrema complejidad cultural de los pueblos de este espacio transculturado, atravesado por sincretismos y criollización, en donde el ritmo y la música son la amalgama que permite el entendimiento de esta gran cuenca cultural. La continuidad de este rasgo cultural común, independiente del origen colonial diferente ya había sido notada en el siglo XVII por el viajante francés P. Labat, en su libro *Nouveaux voyages aux isles de l’Amérique 1693-1705*, citado por Rojo:

He viajado por todas partes de ese mar vuestro de los caribes, de Haití a Barbados, a Martinica y Guadalupe, y sé de lo que hablo.... Todos vosotros estáis juntos en el mismo bote, navegando en el mismo incierto mar... la nacionalidad y la raza no son importantes, apenas pequeñas y débiles etiquetas comparadas con el mensaje que el espíritu me trae; y ese es, el lugar y el predicamento que la Historia os ha impuesto... Lo vi primero en la danza.... El merengue en Haití, el beguine en Martinica, y hoy escucho, dentro de mi viejo oído, el eco de los calypsoes de Trinidad, Jamaica, St. Lucia, Antigua, Dominica y la legendaria Guyana.... No es accidental que el mar que separa vuestras tierras no establece diferencias en el ritmo de vuestros cuerpos. (Benitez Rojo, 1998, p. 53)

Los ritmos como matriz

Los planteos de Benítez Rojo traen elementos que se encuentran en la base de nuestra cultura marcada por la presencia de los negros y de su cultura por toda la América. De cada área y de cada región brotó un tipo de música y ritmo que tiene como rasgo común constituirse en voz contra la tiranía. El *spiritual* negro, entonado en las iglesias de América del norte, el *yazz*, el *blues*, la *samba*, el *son*, el tango, la rumba, la salsa, el merengue, la cumbia, prácticamente todas las expresiones musicales de América, están relacionadas con la música y el ritmo producido por los negros desde que, por primera vez, pusieron los pies en nuestro continente. Ya en los navíos negreros que los traían de África, los cánticos se constituían en propiedad simbólica que los esclavos traían para un mundo desconocido. Eran un elemento de la tierra natal de la cual habían sido arrancados, desarraigados, despojados de sus familias. Ya en el nuevo mundo, los negros daban nuevos moldes a su música, nutriéndose y dejándose influenciar por las diferentes características de las regiones en las cuales se iban estableciendo. El toque de los tambores y de los tabaques fue una forma de expresión y, a la vez, matriz cultural que trajeron de las áreas de donde fueron capturados.

Con los distintos procesos de *transculturación* y a lo largo del proceso histórico, la música acabó por convertirse en uno de los principales vectores de la nueva identidad mestiza y, muchas veces, esa misma música, surgida en las *senzalas*, caseríos de los negros y en los campos de trabajo, terminaron por convertirse en un proyecto de identidad nacional. En la modernidad, algunas de esas regiones siguen dependientes de la exportación del azúcar y del alcohol y, sin embargo, tienen la música como uno de sus principales artículos en la pauta de exportación comercial.

Con respecto a las construcciones identitarias, se puede pensar en la importancia del *reggae* para la sociedad jamaicana, del *blues* para los negros del sur de Estados Unidos, la salsa para las islas caribeñas, el *son* para Cuba, la *samba* para Brasil. Todos ritmos transculturados de una base que está calcada en la percusión, en los tabaques y tambores ancestrales que dominaban los ingenios de las

plantaciones del período colonial. La literatura del Caribe, sin lugar a dudas, ha regalado al mundo importantes contribuciones, pero es en la heterogénea producción musical de los países caribeños donde hoy se encuentran los más vigorosos productos que la industria de bienes culturales coloca en el mercado, productos consumidos por ciudadanos no sólo de esta región, sino que se trata de verdaderos productos globalizados.

A partir de esta perspectiva, que entiende el ritmo, la música y el baile como fuerzas centrífugas que proporcionan alguna unidad al meta-archipiélago, sobre todo por el indeleble rasgo de la presencia del negro en las etnias locales, nos aproximamos a la canción *Haití*, de Caetano Veloso, y llevar así a Bahía y a Brasil el Caribe dibujado por el autor cubano. Caribe no es una nación, no es un estado, carece de un centro, de una unidad lingüística y territorial; Caribe es resultado de la violencia colonial, pero paradójicamente tiene la música como principal protagonista de su vigor cultural. En ese sentido, nos acercamos a la música de Caetano Veloso para hacerla dialogar con *La isla que se repite* de Benítez Rojo, pues entendemos que entre ellas hay una serie de mecanismos de significación que pueden ser confrontados y puestos en comparación.

Soy loco por ti América

Caetano Veloso, uno de los más importantes cantantes y compositores de la música popular brasileña, tiene la peculiaridad de ser un intelectual interesado por asuntos de Brasil como los problemas de identidad, o las características del ser brasileño. Lector de la tradición ensayística que retorna a las ideas de Gilberto Freyre y Sergio Buarque de Holanda, Caetano siente, piensa, reflexiona e interpreta su país en sus canciones, en sus libros y también en innumerables entrevistas y reportajes, en los cuales el artista muestra su interés y opiniones por los planteos que preparan la historia, la cultura, la vida política y cotidiana del país. En el marco de la onda mundial de revueltas protagonizadas por la juventud en los años 60, las preocupaciones por la “brasileidad” convirtieron a Caetano en uno de los líderes del movimiento *tropicalista* que predominó en la música y en la cultura brasileña, al final de esa década. El *tropicalismo* hizo un nuevo descubrimiento de Brasil y, antropofágicamente, repitiendo el gesto de Oswald de Andrade y de los vanguardistas del 22, deglutió influencias extranjeras como el *rock* y la guitarra eléctrica, entrelazándolas con lo que existía de más brasileño en la música nacional y reescribir la historia de la música popular brasileña.

La búsqueda de lo “auténtico nacional”, tal como Gilberto Freyre lo plantea, pasa por el mestizaje de voces disonantes que configuran la nación. La antigua idea de usar lo que es auténticamente nacional y no copiar las influencias que vienen de fuera encuentra en el *tropicalismo su revés del revés*, como cuenta Caetano:

[...] con respecto a la idea que se hacía que fuésemos traidores de un posible nacionalismo, en verdad, el tropicalismo tenía esencialmente una actitud radicalmente nacionalista... inmensamente ambicioso, y que no murió del todo. Era un nacionalismo de tomar posesión de todo y pasar a tener fuerza en nuestras manos, una actitud de país que estaba convirtiéndose en sujeto de la historia del mundo y que quería ser un sujeto diferente, original. Yo, todavía quiero eso. (Veloso Apud Maras, 1997, P.3)

Tal como el “ajiacó cultural” definido por Ortiz, la *tropicalia* en los años 60 representó una fuerte tendencia de la música brasileña en querer tomar parte del banquete cultural del mundo occidental, sin despojarse de las características y de la tradición cultural propias. El caldo cultural del *tropicalismo* retomaba toda una línea de pensamiento producido en Brasil, y sobre Brasil, que rescataba no sólo a los escritores modernistas, sino también la tradición crítica fundada por figuras como Freyre, Buarque de Holanda y Darcy Ribeiro. En el “melting pot” *tropicalista* cabían los Beatles, la guitarra de Jimmy Hendrix, ídolos del pasado como Vicente Celestino, carnaval, *rock and roll*, samba, *bumba meu boi* (fiesta folklórica brasileña), etc. Plástica y performática, la *tropicalia* también rescataba la faz latinoamericana de Brasil con canciones como *Soy loco por ti, América*. Repitiendo la idea del continente visto como meta-archipiélago, generoso y abarcador, en esta canción por primera vez los brasileños se miraron como latinoamericanos:

Soy loco por ti América, yo voy a traer una mujer
 playera.
 Que su nombre sea Martí, que su nombre sea Martí.
 Soy loco por ti de amores, tengo como colores la espuma blanca de Latinoamericana, y el cielo como bandera...
 Como se chama a amante, desse país sem nome, esse tango, esse rancho, esse povo, dizei-me, arde o fogo de conhecê-la.... (como se llama la amante de ese país sin nombre, ese tango, ese rancho, ese pueblo, dime, arde el fuego de conocerla...)

Con un ritmo fácilmente identificable como caribeño, haciendo uso de dos lenguas, el portugués y el español, la canción se construye bajo el signo del amor utópico y canta a un Brasil que forma parte de América Latina. El amor a América es extensivo a una mujer playera cuyo nombre sea Martí. La presencia de José Martí señala la postura que pretende establecer un vínculo con Cuba, como símbolo de América Latina, pos-revolución cubana, tiempos en que Brasil vivía bajo una dictadura militar y no tenía siquiera relaciones diplomáticas con la isla. O sea, Cuba estaba lejos de Brasil, de la cultura brasileña aunque muy cerca en sus raíces culturales comunes.

La letra de Caetano, Gilberto Gil y Capinam se vincula con Cuba, con el discurso latinoamericanista construido por la revolución cubana y, reiterando ese discurso,

vincula Brasil a América Latina, construyendo puentes y diálogos entre las dos partes del continente. Conexiones que son lanzadas a través de la incorporación del mito de Martí que, con *Nuestra América*, siempre ha impulsado la creación de discursos y desarrollado imaginarios sobre América Latina. El uso indistinto de las dos lenguas, de los amores y de los colores de la alegría, de la blancura de la espuma que baña nuestras playas, de los ritmos del tango y del rancho, dos géneros musicales, reitera la mezcla y refuerza las inúmeras conexiones que la canción va proponiendo a lo largo de su extensa letra:

Soy loco por ti, América, soy loco por ti amores
El nombre del hombre muerto ya no se puede decirlo
¿quién sabe?
El nombre del hombre muerto antes que a definitiva noite se espalhe em
Latinoamérica.
El nombre del hombre es pueblo, el nombre del hombre es pueblo.

El movimiento de identificación con Cuba crece y la figura del Che Guevara es convocada como agente de esa identificación. *El nombre del hombre muerto que se llama pueblo* remite al mítico guerrillero con toda la carga simbólica que envuelve su nombre y el mito construido alrededor de su figura, sobre todo en la década de los 60, época en que todo el continente vivía bajo el sueño del socialismo cubano.

Espero o amanhã que cante, el nombre del hombre muerto
Não sejam palavras tristes, soy loco por ti amores
Um poema ainda existe, com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra,
quem sabe canções de mar,
ai hasta te comover, aí , hasta te comover
(espero el futuro que cante, el nombre del hombre muerto
no sean palabras tristes, soy loco por ti amores
un poema todavía existe, con palmeras, con trincheras, canciones de guerra,
quién sabe canciones de mar,
ay, hasta conmovertete , ay, hasta conmovertete.)

Los juegos de identificación con personajes y mitos que pueblan el imaginario de América Latina en este trecho de la canción aparecen mezclados: en un mismo verso se encuentran la presencia de las palmeras, en clara alusión al poema *Canción del exilio* del poeta Gonçalves Dias. Las palmeras, símbolo de Brasil en la pluma del poeta romántico, se convierten en metáfora del Brasil del *tropicalismo* y se presentan lado a lado con las *canciones de guerra*, evocando el sueño de las guerrillas que deberían diseminarse por todo el continente. El escenario utópico se completa con la permanente presencia del mar. La última estrofa evoca a la vez elementos dispares. Coexisten la fragilidad de la juventud con sus proyectos utópicos y la seguridad de la muerte, que puede tomar diferentes formas: grotesca,

de susto, heroica, de bala, degradante, de vicio, pero la certeza de la muerte es ablandada, aliviada por la presencia de la mujer, que tanto puede ser campesina como guerrillera:

Soy loco por ti América, soy loco por ti amores
 Estou aqui de passagem, sei adiante que algum dia vou morrer de susto, de bala
 ou vicio...
 Num precipício de luzes, entre saudades, soluços, eu vou morrer de braços nos
 braços de uma mulher, nos braços de uma mulher
 Mais apaixonado ainda, dentro dos braços da camponesa, guerrilheira, ma-
 nequim, ai de mim, nos braços de quem me queira.
 (Estoy aquí de pasaje, sé más adelante que un día voy a morir de susto, de bala
 o vicio...
 En un precipicio de luces, entre añoranzas, sollozos, voy a morir de bruces.
 En los brazos de una mujer, en los brazos de una mujer, más enamorado toda-
 vía, de los brazos dentro de la campesina, guerrillera, maniquí, ay de mí, en los
 brazos de quien me quiera).

La canción, compuesta en 1967, se convirtió en símbolo de una época y de una postura política en el momento en que América latina y el Caribe parecían estar muy distantes de Brasil, de su cultura y de su vida cotidiana, inmersa en la dictadura que gobernaba el país. Al entonar la canción, Caetano Veloso escenificó un gesto de esperanza y de apertura en relación a una fracción de nuestra identidad que en ese momento se encontraba silenciada. Esta mirada a *Soy loco por ti, América*, a sus puentes, conexiones y diálogos con América latina, sirve como introducción a la lectura que queremos construir a partir de la canción *Haiti*, en cotejo con *La isla que se repite*.

Haiti es aquí

Aunque aparezca en el disco *Tropicala II*, de Caetano Veloso y de Gilberto Gil, quizás los dos artistas más representativos del movimiento *tropicalista* de los años 60, este nuevo disco propone un balance del movimiento 40 años después, en el cual se percibe un enorme cambio de paradigmas asociados a los diferentes momentos históricos en los cuales fueron producidos. Escrita más de 40 años después de *Soy loco por ti, América, Haití* ya no es un himno utópico por la integración latinoamericana, tampoco por la identificación de Brasil con el resto del continente. Al contrario, la canción es una fuerte denuncia de las contradicciones y violencias presentes en la vida cotidiana de la nación.

La letra es casi hablada, y las palabras, bien pronunciadas, van acompañadas por tres acordes que se repiten y remiten a la sonoridad del *rap*. Como se sabe, este género musical, de origen norteamericano, surgió en la periferia de las grandes ciudades, en áreas habitadas por jóvenes desempleados, negros y pobres. El *rap*

y la cultura *hip-hop* se constituyen como el más reciente movimiento de expresión de la cultura musical negra norteamericana, y por donde pasa encuentra su peculiaridad local, relacionada con los problemas de cada región, aunque nunca se aleje de su carácter original de melodías con largas letras casi habladas que envuelven canciones de denuncia y protesta. Caetano se adueñó de la melodía del *rap* y escribió una poesía cantada que ejemplifica el movimiento señalado por Benítez Rojo al describir teóricamente el Caribe, el movimiento cultural de las islas que se repiten, cada vez de forma distinta. De este modo, Caetano nos aproxima a un país con una realidad caótica y violenta, al encontrar en Brasil características que repiten aquellas del Haití caribeño, a partir del elemento que se repite sin cesar: los resquicios dejados por la *plantación* que se reproducen en las nuevas formas de esclavitud presentes en las relaciones sociales de la Modernidad.

El poema expresa la violencia, el racismo, la desigualdad, elementos que no terminaron con el fin de la esclavitud y que son resultado de otro momento histórico y otro tipo de relación social, que todavía es desequilibrada e injusta, y en la cual la marginalidad está asociada a los negros, pero no sólo a ellos sino también a los pobres en general:

Quando você for convidado
pra subir no adro
da Fundação Casa de Jorge Amado
Pra ver do alto a fila de soldados,
quase todos pretos
Dando porrada na nuca
de malandros pretos
de ladrões mulatos
e outros quase brancos
tratados como pretos
Só pra mostrar aos outros
quase pretos
(E são quase todos pretos),
e aos quase brancos,
pobres como pretos
como é que pretos,
pobres e mulatos,
e quase brancos, quase pretos
de tão pobres são tratados.

Cuando seas invitado
a subir al adro
de la Fundación Casa de Jorge Amado
para ver desde lo alto la hilera de soldados,
casi todos negros
dando golpes en la nuca
de pillos negros
de ladrones mulatos
y otros casi blancos
tratados como negros
Sólo para mostrarles a los otros
casi negros
(y son casi todos negros)
y a los casi blancos,
pobres como negros
como es que negros,
pobres y mulatos
y casi blancos casi negros
de tan pobres son tratados.

Las formas sociales que siempre excluyeron a los negros ahora excluyen a todos, independientemente de la etnia, y el elemento que señala la diferencia es la posición social. El poema narrativo tiene como escenario la plazoleta del *Pelourinho*, lugar en la ciudad de Salvador, Bahía, donde los negros eran castigados en el

tiempo de la esclavitud, hoy transformada en plaza pública, local privilegiado de la ciudad que lleva el nombre del emblemático escritor Jorge Amado. El lugar es escenario donde se escenifican las actividades de la vida social, donde se mezclan todos los estratos de la sociedad. Diferentes tipos de personas, soldados, niños uniformados, blancos, negros, los casi blancos, los casi negros, es decir, toda la variedad de colores resultante del mestizaje brasileño, todos pobres y maltratados. “La canción revela la contradicción explícita del país, con la misma violencia con que sirve de mote” (Marras, 1997, p.7). El autor denuncia la violencia que será la matriz y eje sobre lo cual se monta el paralelo con la isla caribeña, *Haití es aquí*, e inmediatamente la rechaza, *Haití no es aquí*. El imperativo del verbo, *piensa en Haití, reza por Haití*, trae la advertencia o alerta para una nación que oscila entre la total falta de respeto hacia los ciudadanos: *no, nada importa, nadie es ciudadano* y su contrario, el país como promesa, la gran épica de *un pueblo en formación, nos atrae, nos deslumbra, nos estimula*. El batuque, marca de la cultura negra, señala el ritmo de la canción, de la poesía y de la música de Bahía, y por extensión la brasileña, que mantiene la permanente tensión, tan presente en la letra de la canción como en la sociedad:

E não importa se olhos do mundo inteiro
possam estar por um momento voltados
para o largo
onde os escravos eram castigados,
e hoje um batuque, um batuque com a
pureza de meninos uniformizados
de escola secundária em dia de parada
e a grandeza épica de um povo em
formação nos atrai, nos deslumbra e
estimula.
Não importa nada
nem o traço do sobrado, nem a lente do
Fantástico,
nem o disco de Paul Simon
ninguém,
ninguém é cidadão .
Se você for ver a festa do Pelô
e se você não for
Pense no Haiti
Reze pelo Haiti

Y no importa si ojos del mundo entero
puedan estar por un momento en dirección
a la plazoleta
donde los esclavos eran castigados
y hoy un batuque, un batuque con la
pureza de niños uniformizados
de escuela secundaria en día de desfile
y la gran épica de un pueblo en
formación nos atrae, nos deslumbra y
estimula.
No importa nada
ni el rasgo del desván, ni la lente del
Fantástico,
ni el disco de Paul Simon
nadie
nadie es ciudadano
si vas a ver la fiesta del pelô
y si no vas
piensa en Haití
reza por Haití.

La denuncia es la de país corrupto, con diputados en pánico, también corruptos y mal disimulados, de un país con planes de educación fáciles, de la iglesia en contra la liberación del aborto, de la falta de respeto a las leyes de tránsito, de la

desigualdad social, de la falta de educación y civilidad de un mendigo meando en las calles de la ciudad:

O Haiti é aqui
O Haiti não é aqui
E na TV se você vir um deputado em pânico
mal dissimulado
diante de qualquer, mas qualquer mesmo
qualquer, qualquer
plano de educação
que pareça fácil
que pareça fácil e rápido
e vá representar uma ameaça de
democratização
do ensino de primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a
adoção da pena capital
E o venerável cardeal disser que vê tanto
espírito no feto
e nenhum no marginal
E se, ao furar o sinal, o velho sinal
vermelho habitual
notar um homem mijando na esquina da
rua sobre um saco brilhante de lixo
do Leblon

Haití es aquí
Haití no es aquí
Y en la tele si ves un diputado en pánico
mal disimulado
delante de cualquier, pero realmente cualquier,
cualquier, cualquier
plan de educación
que parezca fácil
que parezca fácil y rápido
y que va a representar, de algún modo, una
amenaza de democratización
de la enseñanza primaria
Y si ese mismo diputado defiende
la adopción de la pena capital
y si el venerable capo dice que ve tanto
espíritu en el feto
y ninguno en el marginal
y si, al pasar el semáforo, la vieja luz
roja habitual
notar un hombre meando en la esquina de
la calle sobre un tacho brillante de basura
de Leblon.

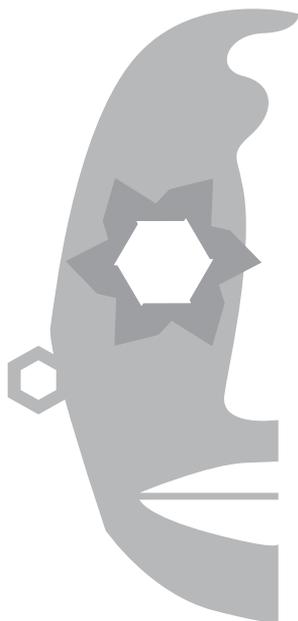
El cúmulo de violencia está en la denuncia de la masacre de la cárcel de Carindirú, en São Paulo, en 1992, donde 111 presos fueron muertos por la policía. Negros, o casi negros, no importa, todos estaban presos y se encontraban en los últimos peldaños de la escala en una sociedad injusta, racista e hipócrita. También la ironía que trae Haití para Brasil, que denuncia el racismo y las desigualdades sociales, pone a Cuba en el escenario, a causa del embargo, y presenta una injusticia más como tantas que son denunciadas en la canción, que se configura como un espacio de reflexión sobre el momento actual. La poesía se cierra con la reiteración de la contradicción que atraviesa toda la canción: *Haití es aquí, Haití no es aquí*

E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo diante da chacina 111 presos indefesos mas presos são quase todos pretos ou quase pretos ou quase brancos quase pretos de tão pobres e pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos. E quando você for dar uma volta no Caribe e quando for trepar sem camisinha e apresentar sua participação inteligente no bloqueio a Cuba Pense no Haiti Reze pelo Haiti O Haiti é aqui O Haiti não é aqui	Y cuando oigas el silencio sonriente de San Pablo delante de la matanza 111 presos indefensos pero presos son casi todos negros o casi negros o casi blancos casi negros de tan pobres y pobres son como podridos y todos saben cómo se tratan los negros. Y cuando vayas a dar una vuelta en el Caribe y cuando vayas a coger sin preservativos y presentar su participación inteligente en el bloqueo a Cuba piensa en Haití reza por Haití Haití es aquí Haití no es aquí
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Para concluir nuestra propuesta y anudar las puntas que fueron construyéndose a lo largo de estas páginas, proponemos que el ensayo de Benítez Rojo se propone leer el Caribe como una gran región en América, rica en diversidad, multicultural, multiétnica, plurilingüística, que se extiende más allá del archipiélago de islas que conocemos como el Caribe, incorporando el noreste de Brasil y el sur de Estados Unidos; la marca que le da unidad y sentido a este gran meta-archipiélago es la herencia histórica del sistema de *plantación*, esa eficiente y poderosa máquina que, independientemente de las naciones coloniales que correspondían, implantó un sistema económico y un estado esclavista en toda la región. Tanto en Haití como en Brasil, el elemento que da cuerpo y una “cierta unidad” a este mosaico de diversidad es el pasado común, construido a partir de engranajes de la máquina de la *plantación*. Al aproximar la música de Caetano Veloso al texto de Benítez Rojo, entendemos que la canción hace el mismo movimiento de denuncia de una sociedad racista y desigual que se repite en distintos lugares. La canción puede ser leída, así, dentro del cuadro teórico dibujado por el ensayista cubano, como ejemplo admirable de este Caribe en que podemos ver Brasil, a partir de la fuerte presencia del negro, de la permanente tensión originada por los prejuicios, por el racismo y, fundamentalmente, en función de la importancia de los ritmos y de la corporeidad que la música adquiere en nuestra cultura.

Referencias

- Benitez Rojo, Antonio (1998) *LA isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Boré, Sergio. (S.F) A música negra nas Américas. [http://www.mamaterra.dc/ A musica negra nas Américas](http://www.mamaterra.dc/A_musica_negra_nas_Americas.Doc). Doc. Consultado em 10/10/2008.
- Diaz Quiñones, Arcádio (2007) Caribe y exílio em La isla que se repite de Antonio Benitez Rojo. *Orbis tertius, Revista de teoria e crítica literária*, XII (13)
- Hall, Stuart. (2001) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Marras, Stélio. (2008) Caetano Veloso. Pensador do Brasil. <http://www.antropologia.com.br/tripo/sextafeira/pdf/num2/caetano.pdf>
- Consultado em 18/10/2008.
- Pizarro, Ana(org) (2002) *El archipiélago de fronteras externas*. Santiago : Editorial Universidad de Santiago.
- Veloso, Caetano. <http://www.caetanoveloso.com.br/>. Consultado em 23/10/2008.



Imaginación geopolítica y modernismo desde las crónicas parisinas de Rubén Darío

**Leonel Delgado
Aburto**
Universidad de Chile

RESUMEN

La base argumental de este artículo es que existe una preocupación geopolítica en el modernismo hispanoamericano, y que en algunas crónicas de Rubén Darío esta preocupación es abordada en su carácter global y capitalista, enfatizando el destino decadente de la cultura de tradición greco-latina. Asimismo, esto muestra una línea de desarrollo dentro de la obra de Darío que se remonta a su visión de la modernidad chilena en *Azul* (“La canción del oro”). Se considera, además, la coyuntura crítica actual de los estudios sobre Darío en los que se acentúa el carácter transatlántico e hispanista de su obra por sobre la inscripción latinoamericanista que dominó a partir de los años 1960, ante todo por medio de la obra de Ángel Rama.

Palabras clave: modernismo; Geopolítica; Crónica; Latinoamericanismo; Estudios Transatlánticos.

ABSTRACT

This article argues the existence of geopolitical concerns in Hispanic American modernism. Based on the chronicles of Ruben Darío, the article notes how these concerns are projected by Darío on a global capitalist scale, emphasizing the decadent aspect of the Greco-Latin culture. Furthermore, the article argues that this projection began with Darío’s perception of the modern Chilean culture in *Azul* (“Gold’s Song”) and also considers the current conjuncture of studies on Darío in which the Transatlantic, Hispanic character of his works becomes predominant, displacing the Latin Americanist emphasis that has prevailed as of the 1960s, primarily in the works of Angel Rama.

Keywords: Modernism; Geopolitics; Chronicle; Latin Americanism; Transatlantic Studies.



Modernismo e imaginación geopolítica

Este artículo parte de la idea de que en el modernismo hispanoamericano subyace una imaginación geopolítica que, a su vez, posee un carácter heterogéneo. Dicha imaginación puede ser observada a través de una potencialmente amplia selección de la obra de los modernistas hispanoamericanos, de manera que su heterogeneidad se puede atribuir o caracterizar a través de ideologías disímiles o contradictorias¹. ¿A qué llamamos en este caso “imaginación geopolítica”? Fundamentalmente a la imaginación del poder, de formas de gobernar, de estructuraciones posibles de la cuestión americana, en sus aspectos territoriales y culturales, dentro del rearmado de lo universal o de lo global, y, sobre todo, la imaginación geográfica del dominio. Es decir, todo aquello que en las décadas subsiguientes a la inauguración del modernismo confluirá en la cuestión del latinoamericanismo².

Esta imaginación geopolítica está presente en los textos modernistas y ha sido transmitida y heredada, sobre todo de forma implícita, por la crítica que se hace cargo del modernismo hispanoamericano. No existe un libro que aborde de forma directa la cuestión de la geopolítica en el modernismo hispanoamericano³, pero, el tema es fundamental para el entendimiento del movimiento, sobre todo en su proyección como discurso latinoamericanista. En el caso de los modernistas hispanoamericanos, lo geopolítico no se expresa necesariamente en planes de gobierno nacionales o interregionales sino, más bien, en planteamientos de lo posible o potencial, concebidos y tamizados por una subjetividad más o menos radical. Esto es fundamental: no se trata tanto de una racionalidad que se abstrae en el pensamiento político (de ahí mi insistencia en el término *imaginación* antes que en el de *pensamiento*), sino de una articulación que no deja de lado la cuestión sensible y de la forma, y que incluye por tanto lo estético y lo subjetivo dentro del entretejido de lo político.

-
- 1 El tema es transversal y un inventario de textos partiría, sin duda, de las crónicas de Martí, documentos característicamente politizados; o con libros de Darío situados en coyunturas geopolíticas, principalmente *España contemporánea* (1901), que aborda el efecto del “desastre” del 98 en la vida cultural española. Pero aparte de este tipo de textos evidentes, la misma inscripción del sujeto modernista, entendido como americano y en cierto sentido un “otro” de Europa, aparece marcado por condicionamientos geopolíticos. Ejemplos serían textos autobiográficos como *El oro de Mallorca* (1913), de Darío, o *Memorias: las mil y una aventuras* (1940), autobiografía de José Santos Chocano.
 - 2 Para la cuestión del latinoamericanismo, ver la discusión de Beverley (2011) sobre la definición del término (Introduction), y el énfasis en los aspectos geopolíticos del presente, sobre todo la interrelación de los territorios y pueblos de las Américas (Estados Unidos y América Latina), uno de los ejes básicos de la discusión geopolítica del modernismo.
 - 3 En un importante ensayo, Pineda Franco (2006) usa el término “geopolíticas” para referirse al carácter transnacional del modernismo, reflejado en la política y circulación de las revistas literarias en los principales centros urbanos. Más cercano a las preocupaciones de mi artículo está el libro de Graciela Montaldo, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina* (2004), que enfatiza en la imaginación de territorios e identidades en tramos amplios de la historia latinoamericana, incluyendo el modernismo. Más adelante retomo otro ensayo de Montaldo (2013) dedicado más directamente al tema de la geopolítica y Rubén Darío.

Un ejemplo textual más o menos canónico se puede advertir, para el caso de José Asunción Silva, en su reconocida novela *De sobremesa*, en el momento en que José Fernández, el protagonista, imagina una dictadura conservadora, “como la de García Moreno en Ecuador o la de Estrada en Guatemala” (Silva 145) que someta a los indígenas y ordene el país. Esta dictadura estaría articulada con un traslado de capitales de Europa a Nueva York, con lo que se está novelando una potencialidad que rearma el escenario transatlántico, apuntando a una especie de panamericanismo que relocaliza el sentido civilizatorio de la modernidad en el territorio (latino) americano por medio de la implantación de un capitalismo que tendría que llamarse, con conciencia del anacronismo, *dependiente*. De manera que la imaginación política, tal como se utiliza aquí el concepto, implica ante todo una potencialidad: una estructuración del poder posible e imaginable, pero en verdad sólo concebible en forma de ensueño enmarcado por la ironía, tal como se advierte también en el caso de la novela de Silva (Silva, 141-147).

Esta imaginación geopolítica fue inscrita en el modernismo como tensión identitaria, principalmente de lo latino/americano frente a lo anglosajón/estadounidense, en una partición y contradicción “entre civilizaciones distintas” (Paz 45), tal como lo plantea Octavio Paz en un conocido ensayo sobre Rubén Darío. Según explica Paz, en el peregrinaje europeo de Darío y los modernistas, van a hacerse conscientes de “la soledad histórica de Hispanoamérica” (44). Así, la defensa civilizatoria de Darío va a recalar en la imaginación de una latinidad/hispanidad renovada y en la confrontación con los Estados Unidos. Afirma Paz que la visión de Darío sobre España “no es excluyente: abarca las civilizaciones precolombinas y el presente de la independencia” (45), y que el futuro imaginado por Darío para Hispanoamérica es “argentino y, tal vez, chileno” (50). Así, en el *Canto a la Argentina* (1910) encuentra Paz las “ideas predilectas” de Darío: “paz, industria, cosmopolitismo, latinidad” (50). Si bien Paz cuestiona ese horizonte geopolítico que Darío propone, pues era preciso pensar en una revolución que Darío no llega a imaginar (50), parece aceptar la lógica de la identidad latinoamericana y su localización más o menos beligerante en los procesos de mundialización.

Desde un punto de vista ideológico totalmente opuesto al de Paz, Roberto Fernández Retamar va a plantear en los años 1970 una explicación unificada de la literatura modernista hispanoamericana y de la literatura del 98 hispánica. Lo que uniría, según Retamar, a los dos movimientos es el subdesarrollo de las dos regiones, el que es expresado por los pensadores del modernismo: José Martí en Hispanoamérica y Miguel de Unamuno en España. Podría decirse que con ese planteamiento Retamar propone una explicación dependentista, poscolonial y transatlántica del modernismo. Este último aspecto ha caracterizado también a algunos destacados críticos del movimiento (por ejemplo, Ricardo Gullón o

Rafael Gutiérrez Girardot⁴). Sin embargo, Retamar actualiza la perspectiva desde la lógica anticolonial producida por la revolución cubana.

En resumen, podría decirse que la preocupación geopolítica forma parte también de la instalación crítica sobre el modernismo de manera implícita o explícita, situando un campo propiamente hispanoamericano o latinoamericano, o abriéndolo a un espacio trasatlántico. Dentro de ese marco, Rubén Darío se convierte en una de las figuras canónicas en quien se puede advertir ciertas zozobras críticas relacionadas con esta especie de geopolítica crítica. Mi acercamiento propone dos perspectivas interrelacionadas. En primer lugar, se observará cómo la lectura crítica de las crónicas de Darío –su reordenamiento en manos de editores y críticos – implica posturas (geo)políticas más o menos divergentes, las que en el presente parecen indicar el desvanecimiento de cierto latinoamericanismo y el auge de una perspectiva trasatlántica. En segundo lugar, podemos verlo más directamente en una crónica de Darío en la que sobresalen algunos motivos condicionantes de su imaginación geopolítica, principalmente la hecatombe implícita en el capitalismo y su “canción del oro”, así como la interrelación de este sentimiento con la conciencia de una decadencia cultural no menos significativa y traumática: la de la herencia latina en la que aparece incrustado lo americano.

Perspectivas sobre Darío: de la sensibilidad latinoamericana a la trasatlántica

Parece muy significativa una reciente caracterización de Rubén Darío como figura que articula el mundo hispánico en sus dos –y aparentemente equivalentes– orillas. En efecto, Graciela Montaldo, en el prólogo a una selección de crónicas de Darío, *Viajes de un cosmopolita extremo*, afirma que el nicaragüense “fue uno de los que ayudó a tejer estas redes de ida y vuelta, imaginando una patria de la lengua, una patria del español” (29). Montaldo ve que las reterritorializaciones, conquistas y colonizaciones del escritor modernista sobre temáticas y formas específicas fueron necesarias para su inscripción moderna en un mundo en que entraban en auge las masas y su cultura, la biopolítica y los nuevos sujetos sociales (por ejemplo, las mujeres). Afirma Montaldo que:

Darío quiere repositonar la cultura letrada de América Latina y la escritura en español. Para ello debió generar una escritura nueva cuya dimensión geopolítica

4 Gullón (1963) descarta la división entre modernismo y noventayochismo, proponiendo que “el modernismo es una época en las letras españolas e hispanoamericanas” (20), por lo que entiende que la generación del 98 debe estar incluida en el modernismo, que tiene límites “amplios, fluidos y dentro de ellos caben personalidades muy varias” (ibid). Si el entendimiento de Gullón tiende a ser trasatlántico –y es retomado en esto por Retamar– el de Girardot intenta dar cuenta de una universalización o mundialización cultural, comprendiendo al modernismo hispanoamericano dentro de un proceso de “europeización” (Girardot 1987:30). Sin embargo, Girardot tomará ejemplos tanto de América como de España en su alegato a favor de esta europeización, por lo que su concepción espacial del modernismo tiende también a ser trasatlántica.

estuviera un poco más allá de las referencias a lo desconocido y se propusiera colonizar aquello que excedía su órbita. (Montaldo 23)

De forma implícita y significativa, la función literaria es alegorizada en Montaldo como acción colonial e imperial, lo cual puede ser un índice del código geopolítico incrustado, tanto en el texto modernista como en las lecturas críticas. En este mismo sentido, y citando a Julio Ortega, Montaldo caracteriza a Darío como “hispanista de nuevo cuño” (24), uno de cuyos ejes ideológicos sería la reconstitución transatlántica, imaginada en este caso como una nueva relación entre América Latina y España (29-30). Me atrevería a sugerir que este reposicionamiento transatlántico y neohispanista de Rubén Darío es, en cierto sentido, postlatinoamericanista.

¿En qué sentido podría arriesgarse este vocablo? Durante los años 1960 y 1970 fue constituida una figuración de Rubén Darío como latinoamericano, principalmente en los asedios y establecimientos de Ángel Rama, pero también como una directriz asociada a la revolución cubana⁵. Es decir, que la figura de Darío ha padecido, como figura canónica que es, un avatar de apropiaciones en el que la cuestión de identidad geopolítica e instancias que le son circundantes –por ejemplo, el lugar que tendrá la biopolítica tanto como la cultura popular– se convierten en terrenos de establecimiento, interpretación y disputa. Recordemos, con respecto a Rama, que la volición que animaba sus ensayos sobre el nicaragüense era particularizar su figura como primer escritor moderno de América Latina (por ejemplo, en su reconocido “Prólogo” a la *Poesía* escogida por Mejía Sánchez y publicada por la Biblioteca Ayacucho, o, más atrás, en su libro *Rubén Darío y el modernismo*). Con respecto a la cuestión conflictiva de las localizaciones culturales, podría decirse que, desde el punto de vista de Rama, Darío es europeísta más que hispanista, si es que se sitúa en América, pero deviene americano (más que hispanista) en cuanto se sitúa en Europa. De hecho, la interpretación de Rama toma como base una fallida reterritorialización de Darío en Europa más que en España⁶.

El gesto radical, tanto vital como estético, con que Darío asume la excentricidad americana (constituido en una especie de europeísmo fluido) parece definir, desde el punto de vista de Rama, una trasmutación latinoamericana, o cómo “la búsqueda acuciosa de una identidad, diseñó un original comportamiento intelectual que fue definidor de una situación latinoamericana específica” (Rama, 1973: 42-43). Hay que notar que el mapa geopolítico de Rama tiene tres puntos de definición, los que “entran en estrecho contacto al abrirse nuestra época cultural, generando un nuevo campo de fuerzas: América Latina, Estados Unidos, Europa” (33). Podría proponerse entonces que, en lugar de una localización meramente hispanista

5 Con respecto al último aspecto, sobre todo, véase el artículo de Diana Moro (2015)

6 Ver sobre todo su Prólogo a *El mundo de los sueños* (Rama, 1973).

o hispano-transatlántica, sostenida en la lengua castellana (sustento tradicional del argumento iberoamericano), Rama piensa en espacios politizados mucho más amplios y en gestos culturales más complejos.

En su crítica a la reciente reafirmación transatlántica de lo hispánico, Abril Trigo (2012) echa de ver su supuesto carácter post-teórico y su potencial reafirmación neocolonial, vinculada a un proyecto cultural que posee anclajes económicos importantes. En ese sentido, son bastante evidentes las formas de organización y las temáticas que se abordan en los congresos internacionales de la lengua española, en general con un énfasis en la “defensa” del español y un “espíritu” iberoamericano (Trigo 205-210). En tales congresos no se piensa de forma crítica la cuestión de la lengua o, por sentido analógico, la cuestión de la cultura. Esto en un contexto en que los estudios culturales y demás estudios “post” deberían haber influido con un pensamiento sobre lenguas y culturas coloniales y dominadas, subterráneas o impugnadoras⁷. El mismo español podría enfocarse a través de varios procesos contradictorios y críticos, coloniales y de apropiación, tal como muestra el abundante corpus del latinoamericanismo. Así, en el tránsito de una figura canónica como Rubén Darío desde una inscripción latinoamericana a otra hispanista, cabría preguntar por tal genealogía y confrontarla con la propia obra del autor, asunto que trasciende los límites de este artículo. Nos limitamos, por tanto, a tratar de evidenciar la índole teatral o performática de algunas declaraciones de Darío en sus crónicas, que tienen alcances geopolíticos. En esa situación cabe, por un lado, tratar de ubicar paradigmáticamente tales enunciaciones (agrupadas en series similares) y por otro, proponer algunas perspectivas interpretativas.

La crónica como re-escritura de la “Canción del oro”

Resulta sugerente, con relación a las políticas propias de la crónica modernista, que los dos prólogos citados, el de Graciela Montaldo y el de Ángel Rama, son presentaciones a selecciones de crónicas de Rubén Darío. En efecto, no solamente, la localización social de la crónica (entre el mercado y el campo cultural) y las temáticas abordadas tienen un alcance político, sino también el ordenamiento de las crónicas con que el editor trata de acentuar o imponer una perspectiva⁸. El problema incluye al propio autor de las crónicas que ejerce una política editorial sobre lo que queda “dicho” en libro, en contraste con lo que es más efímero al ser publicado en publicaciones periódicas. Rama, por ejemplo,

7 Un ejemplo ilustrativo del punto de vista conservador en torno a la lengua lo ofreció Sergio Ramírez en su discurso de inauguración del VI Congreso Internacional de la Lengua Española, Panamá, octubre de 2013 (Ramírez 2013).

8 La perspectiva en Rama (1973) sería la de la conversión latinoamericana mediando el fracaso europeo. En Montaldo (2013), la de la colonización hispanista de los discursos de la modernidad.

observa en el ordenamiento del libro *Peregrinaciones* la marca de la decepción de Darío frente a Europa:

Organizó su libro *Peregrinaciones* a base de sus crónicas de La Nación para que la sección parisina se iniciara con los artículos sobre la Exposición Universal y concluyera con las “Reflexiones del año nuevo parisiense” donde habla desde un punto de vista moral y no desde un punto de vista social presuntamente revolucionario como podría creerse por sus alusiones a la “miseria” “horrible y dantesca en su realidad. (Rama 1973: 52)

Parte de la tesis de Rama es que en Darío opera un devenir desde la estética a la ética, el cual se condice con su reafirmación latinoamericana. Estas crónicas –las de la exposición universal y las del año nuevo parisiense– son incluidas en la selección de Montaldo como ilustración de la cuestión de “geopolítica y cultura”, acentuando Montaldo la identificación que hace Darío entre la diversidad de nuevos sujetos políticos, en especial las mujeres, el capitalismo y la decadencia (Montaldo, 2013: 31-33). En efecto, en su crónica de fin de año, Darío parece establecer un vínculo de abyección entre mujer y capitalismo: “Lo que en París se alza al comenzar el siglo XX es el aparato de la decadencia. El endiosamiento de la mujer como máquina de goces carnales, y –alguien lo ha dicho con más duras palabras– el endiosamiento del histrión, en todas las formas y bajo todas sus fases”. (Darío, 2013: 116).

Esta identificación entre consumo capitalista, mujer y teatralidad tiene también una especie de componente civilizatorio decadente. Por boca del pintor Henry de Groux, Darío invoca el final de la raza latina a manos de los bárbaros, “*Finis latinorum*. Abyecta muerte” (115).⁹ La decadencia es, pues, no solamente la de la circulación monetaria que “hace tabula rasa de todo”, sino también la del derrumbe y crepúsculo de una civilización. Francia, de hecho, parece haber perdido, desde el punto de vista de Darío, el lugar hegemónico para la cultura universal. Por eso pregunta: “¿Es París en verdad el centro de toda sabiduría y de toda iniciación?” (116). La crónica de Darío suena incluso mucho más radical que una simple condena moral a los roles civilizatorios de Francia. También invoca la revolución: “Esto no se acabará sino con un enorme movimiento, con aquel movimiento que presentía Enrique Heine, “ante el cual la revolución francesa será un dulce idilio”, si mal no recuerdo” (113).

No hay que olvidar que es constante en Darío la invocación revolucionaria provocada por la inmersión en el ambiente y las contradicciones modernas, como lo hace en la crónica “En Barcelona” de *España Contemporánea* (1998: 80-83). En

9 Referencia al libro y la doctrina de Joshépine Péladan, *Finis latinorum* de 1899, de difusión y preocupación constante del pensamiento francés fin de siglo, y acogida por algunos modernistas como Darío o Vargas Vila.

la crónica sobre París se condena, además, la desigualdad social, el patriotismo, el bastardeo de los sentimientos sociales, “la vergonzosa cuestión Dreyfus”, la despoblación y la infecundidad. En resumen, se podría referir esta crónica de Darío a un punto de enunciación moderno que ofrece una visión panorámica o totalizante, y que está consciente de la decadencia civilizatoria y la zozobra de lo global durante el período de guerra mundial.

Un factor decisivo para la interpretación posible de este tipo de crónicas es el desplazamiento subjetivo que Darío y los modernistas operan en el entramado textual y que los hace estetizar la realidad, a la par de mostrar unos contextos históricos y narrativos concretos. El énfasis subjetivo y la estetización pueden apuntar a por lo menos dos vías contradictorias de interpretación. Por un lado, este ensueño decadente y revolucionario de París es una especie de trama publicitaria en la que la enunciación se convierte en una suerte de conjuro teatralizado antes que una denuncia o descripción realista. Vista la circulación y el consumo periodístico de la crónica, es viable pensar que la escenificación plástica que Darío propone se agota y fragmenta en su lógica de lectura. Sin embargo, por otro lado, también es posible pensar, desde otra perspectiva, que la estetización responde a lo que Rancière llama “reparto de lo sensible” (2009), interpretando en ese caso que la disposición teatral del texto y su alcance distributivo (su circulación a lo largo de la realidad social) implica un descentramiento y una potencial democratización. En este caso, la función del sujeto se separaría, hasta cierto punto, de una identificación geográfica estricta (hispanista o latinoamericana) para dar cuenta de una localización más cercana al orden de la mundialización.

La crónica sobre la decadencia de París tendría que juntarse con una serie de textos de Darío en que se condena, desde una voz profética, y de forma teatralizada, al capitalismo. Paradigmáticamente, “La canción del oro”, en *Azul*, representaría un código fundamental, tanto por la figura del conjuro como por la ambigüedad en que aparece localizada la enunciación. En las primeras frases del cuento (“Aquel día, un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta, llegó, bajo las sombras de los altos álamos, a la gran calle de los palacios...”¹⁰) se deja ver el desplazamiento de la voz que intenta dar cuenta de una totalidad distribuida a lo largo de un espectro urbano, social y geográfico vasto. Es notable la ambigüedad del lugar de enunciación, situado en la marginalidad (mendigo, peregrino, poeta) y la capacidad de este sujeto heterodoxo para plantear una visión crítica de la totalidad a través del conjuro del oro.

Mi propuesta interpretativa es que, al menos en una de las formas de la crónica modernista de Darío (por antonomasia la situada “en París”, es decir, en el

10 Darío, 2013b: 109

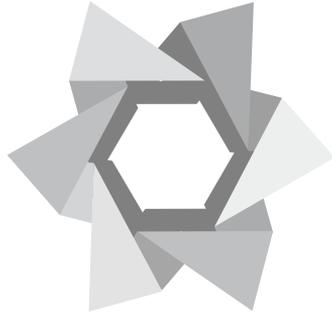
epicentro global), la concepción geopolítica se fija menos en la identidad cultural que en el entramado mundializado del capitalismo. Esto se logra, en parte, a través del desplazamiento subjetivo: quien enuncia es la máscara, la que adopta un punto de vista marginal, no el Rubén Darío histórico o biográfico. Se puede, incluso, sugerir que en algunos casos el planteamiento teatralizado sobre la mundialización, parece desear un cierre narrativo paradigmático llamado revolución.

En resumen, la resolución interpretativa a este tipo de textos es contradictoria, sea considerando la crónica como trama publicitaria, o bien tomándola como versión de un “reparto de lo sensible”. En ese sentido, uno de los puntos de discusión abiertos en la tensión entre modernismo hispanoamericano y geopolítica es la cuestión del sujeto. Su identificación política e ideológica (sujeto hispánico, latinoamericano o transatlántico) y sus capacidades de enmascaramiento e histrionismo (y de eventual proyección de un deseo democrático) en el teatro de la mundialización.

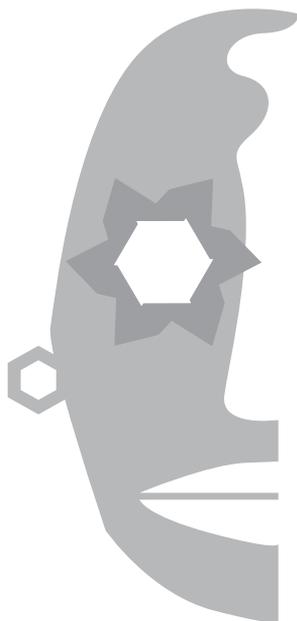
Referencias

- Beverly, John (2011). *Latinamericanism After 9/11*. Durham & London: Duke University Press.
- Darío, Rubén (2013a). *Viajes de un cosmopolita extremo*. Graciela Montaldo, ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, Rubén (2013b). *Azul*. Edición crítica de Ricardo Llopesa. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- Fernández Retamar, Roberto (1995). “Modernismo, 98, subdesarrollo”. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 143-153.
- Gullón, Ricardo (1963). *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1987). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montaldo, Graciela (2004). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Montaldo, Graciela (2013). “Guía Rubén Darío”. Introducción a: Darío, Rubén. *Viajes de un cosmopolita extremo*. 11-51.
- Moro, Diana (2015). “La figura revolucionaria de Rubén Darío: un acto performático de *Casa de las Américas*”. *Anclajes*. XIX.1, 40-52.
- Paz, Octavio (1991). *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: Joaquín Mortiz.

- Pinedo Franco, Adela. *Geopolíticas de la cultura finisecular en Buenos Aires, París y México: las revistas literarias y el modernismo*. Pittsburgh: IILI.
- Rama, Ángel (1973). “Sueños, espíritus, ideología y arte del diálogo modernista con Europa”. Introducción a Darío, Rubén. *El mundo de los sueños*. Ángel Rama, ed. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 5-61.
- Ramírez, Sergio (2013). “Una lengua cambiante y múltiple”. *El país*, 26 de octubre. http://elpais.com/elpais/2013/10/25/opinion/1382699960_000266.html
- Ranciere, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago: LOM.
- Silva, José Asunción (1977). “De Sobremesa”. *Obra completa*. Caracas: Ayacucho, 1977, 109-243.
- Trigo, Abril (2012). *Crisis y transfiguración de los estudios culturales latinoamericanos*. Santiago: Cuarto Propio.



“El Caribe y Centroamérica
– Relaciones e imaginarios
transatlánticos”



En torno al campo literario afrohispanoamericano

Silvia Valero

*Universidad de
Cartagena, Colombia*

RESUMEN

Aunque la presencia de subjetividades negras no es nueva en la literatura latinoamericana, el campo no había adquirido la fuerza ni la recurrencia tópica que ha logrado en los últimos quince años. Esto se articula con el avasallante movimiento socio-político ‘afrodescendiente’ –categoría identitaria consensuada en el año 2000–, que ha creado una retórica desde la antropología, la sociología, el campo jurídico, etc., que también ha permeado el discurso literario.

Propongo en este artículo que la racialización positiva y desde debajo, es decir, desde los mismos sectores subalternizados, de los últimos años, ha provocado una retórica estimulante de un “deber ser” afrodescendiente que se reitera a lo largo de la obra, no solo ficcional, sino también de cierto sector de la crítica. Este trabajo intenta problematizar la fuerza con que la retórica de las producciones de identidad afrodescendiente ha ingresado en la crítica literaria hispanoamericana de los últimos años provocando, en algunos casos, lecturas generalizadoras y racializadas que naturalizan la idea de pre-existencia y transhistoricidad de un ‘ser afro’.

Palabras clave: literatura afrohispanoamericana; crítica literaria; etnicidad; afrodescendiente; ontologización

ABSTRACT

Although the presence of black subjectivities is not new in Latin American literature, the field had not acquired the force or topical recurrence has achieved over the last fifteen years. This is articulated with the overwhelming socio-political movement ‘African descent’ identity -category agreed in 2000-, which has created a rhetoric from anthropology, sociology, the legal field, etc., which has also permeated the literary discourse. I propose in this article that positive racialization and from below, ie, from the same subalternized sectors in recent years, has led a stimulating rhetoric of a “should be” African descent that is repeated throughout the work,

not only fictional, but also a certain sector of criticism. This work attempts to problematize the force with which the rhetoric of the productions of African descent identity has entered the Latin American literary criticism in recent years causing, in some cases, generalizing readings and racialized that naturalize the idea of pre-existence and transhistoricity of a “being African”.

Keywords: afrohispanoamerican literature; literary criticism; ethnicity; African descent; ontologization

Introducción

Difícilmente, quien pronunció la frase “entramos negros y salimos afrodescendientes”, luego de la Conferencia Preparatoria de las Américas en Santiago de Chile en el año 2000, habrá previsto el avasallante movimiento socio-político-cultural, y fundamentalmente epistemológico, que se avecinaba. El cambio de (auto) denominador no se limitó sólo a ello, es decir, a reemplazar el significante colonial “negro” y diferenciarse, al mismo tiempo, del término “African American”, usado para designar a los descendientes de africanos nacidos en Estados Unidos, sino que desarrollaría una serie de condicionantes, características y categorías que permearían el campo literario, sobre todo en lo que se refiere a la producción de subjetividades. Al mismo tiempo, impulsaría un despegue de trabajos críticos e investigativos no existentes hasta pocos años antes en el ámbito literario hispanoamericano. Esta apertura, sin embargo, no se produciría inmediatamente, debido en particular al poco espacio dedicado por la academia a la literatura afrohispanoamericana.

En una investigación que llevé a cabo en el año 2005, titulada *Hacia una genealogía “afrodescendiente” para la literatura colombiana: problemas de identidad y corpus*, concluía que fue en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, por medio de académicos norteamericanos en vínculo directo con su propia realidad en materia de *blackness*, que algunos escritores comenzaron a ser reunidos en una categoría que incluía lo ‘afro’ (afrocolombianos, afrovenezolanos, afrocostarricenses, etc.) obteniendo, así, una plataforma crítica que los “descubrió”, sobre todo en Estados Unidos, en tanto los primeros libros solo fueron publicados allí y en inglés. Paradójicamente, poco y nada podía hallarse dentro del campo académico de este lado del continente, aun en los inicios del siglo XXI, en cuanto a estudios sistemáticos de la literatura afrocolombiana, en el caso que estudiaba, pero que bien podía ser extendido más allá de esos límites nacionales (Valero, 2013). Mucho de ello ha cambiado, y vertiginosamente, en los últimos años, en los que, además de incrementarse las publicaciones críticas, la creación literaria misma ha tomado un cauce que la ubica como uno de los discursos más significativos dentro de los correspondientes al sostenimiento de la retórica cultural afrodescendiente¹.

¹ Extiendi estas reflexiones en la presentación del dossier dedicado a las literaturas afrolatinoamericanas del siglo XXI de *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N°81, “Literatura y ‘afrodescendencia’: identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI”. Para el vínculo entre políticas de identidad

El terreno que ha ido ganando el campo crítico aparece, en algunas ocasiones, desbordado por dicha retórica, cuando se la asume de un modo tal que es pasada por alto su contingencia, en tanto producto de un momento histórico preciso asociado a las políticas de identidad y al giro multicultural. De tal modo, se formulan propuestas/respuestas cuyo resultado es la naturalización de un “ser afro” que, por un lado, reproduce aquello mismo que se busca destruir; es decir, folklorizaciones y estereotipias, y por otro, con la repetición casi automática de determinados conceptos, produce una banalización de estos mismos.

La reproducción del campo semántico que sostiene el discurso que hegemoniza las producciones de identidades políticas produce aquello sobre lo cual se alertaba desde otro campo de investigación; esto es, la no diferenciación entre *alteridades históricas e identidades políticas transnacionales*:

[...] estas últimas son un producto de la globalización por dos caminos posibles: 1) pueblos que estuvieron siempre constituidos y bastante aislados [...] y que ahora se ven empujados a “visibilizarse”, “etnificarse” y racializarse en términos que les son novedosos; y 2) segmentos de la sociedad con la marca racial de la negritud y, en algunos casos, portadores de tradiciones diferenciadas, cuya identidad pasa ahora a obedecer la pautas de un guión fijo introducido por el proceso de globalización y endosado por los estados nacionales bajo la presión de los agentes globalizadores, inspirados en concepciones de raza de los Estados Unidos. (Segato, 63)

En otros términos, argumenta que se crea un lenguaje desde el cual se conforma una hegemonía de sentido; es decir, se convierte en una articulación que define los términos desde los que debe pensarse la afrodescendencia. Así, en la medida en que la literatura es también una fuente de recepción y producción de plataformas identitarias, tiene sentido pensar de qué manera la práctica literaria, tanto desde la creación como desde la crítica, se constituye en torno a la “cuestión etno-racial” en estas décadas. Ello, en cuanto condicionante, tanto de los modos y términos de la representación, como en la recepción de esta por parte de los agentes que conforman el campo literario: lectores, críticos, academia.

En consonancia con ello, si consideramos el giro que han dado algunos conceptos claves como ‘raza’, ‘conciencia racial’, ‘ser negro’, y particularmente, ‘ser afrodescendiente’, entre otros, interesa detenernos en cierta mirada que explora la producción cultural afrodescendiente —en este caso, la literatura— en las últimas dos décadas. Esto implica, particularmente, reconocer que esta renovación conceptual responde a posicionamientos y epistemologías propias de la época y que, por ende, imposibilitan su utilización retrospectivamente para establecer una

y discursos desde y sobre la afrodescendencia, ver *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: Auto-identificación, Ancestralidad, Visibilidad y Derechos*, Silvia Valero y Alejandro Campos García (eds.).

tradición literaria afrohispanoamericana que responda a premisas actuales. Las redefiniciones de aquellos conceptos favorecieron la creación de un escenario en torno al cual se define lo que es ser o no ser ‘afro’, y que el campo de las representaciones literarias contribuye a reforzar, en cuanto se produce una retroalimentación teórico-descriptiva que enmarca los lineamientos a partir de los cuales se va narrando el contenido de dicha identidad.

Con la perspectiva de lo expuesto hasta aquí, nuestro propósito se concentra en responder a las siguientes preguntas: ¿Qué dificultades se impone a sí misma la crítica con sus propuestas/respuestas racializadas?, y ¿de qué manera aquellas redefiniciones en torno a categorías vinculadas a identidades ‘afro’ dan lugar a un espacio en tensión dentro del mismo campo?

La dificultad de la generalización

Es en el contexto de racialización de sujetos y culturas, desarrollado en las últimas décadas, que el vuelco fundamental alrededor del concepto de “raza”, manifiesto en las expresiones identitarias, implica que, además de asumírsela como existente, ya no se erige exclusivamente con una connotación negativa, como denuncia de prácticas discriminatorias desde hegemonías “blancas”. En su lugar se posiciona como un signo (Segato), esto es, con capacidad de significar positivamente en virtud de una contextualización histórica ligada a un origen –África– y a un pasado común –la trata y la esclavitud–, siempre como identidad contrastante con respecto a las formaciones nacionales.

Con *racialización* nos referimos al tratamiento que se da a las diferencias (fenotípicas, ancestrales, étnicas) entre grupos de individuos, como si respondieran a una naturaleza racial que los condiciona y estabiliza (Campos García, 2012). Ahora bien, la racialización existe conectada a las teorías raciales dominantes, por lo cual su carácter es eminentemente político, cualquiera sea el espacio social del que emane. De allí, entonces, el interés por explorar algunas de las tendencias de la crítica que alimentan el sentido de racialización tal como se produce “desde abajo”; esto es, desde los mismos grupos autorracializados. Por un lado, los abordajes de algunas obras y autores se apoyan en conceptos negativizados, tales como “blanqueamiento”, “estereotipo”, “primitivismo” para analizar las producciones desde el desmenuzamiento –y condena– de imaginarios coloniales, nacionales y postcoloniales, a partir de la idea de que estos dictaminaron cruces relacionales basados en parámetros etno-raciales, en general excluyentes de la diferencia. Por otro lado, cierto sector de la crítica recurre a los conceptos propios de los proyectos políticos autoafirmativos, tales como ‘memoria ancestral’, ‘conciencia racial’, ‘autenticidad’, identidad ‘afro’, ‘afrodiasporicidad’.

El problema comienza cuando esas categorías de análisis, obviando su carácter situacional, se cargan de una naturaleza ontológica que, acusando un determinismo étnico-racial, redefinen a un sujeto afro-referenciado que responde *necesariamente*, en el sentido que le da al término Stuart Hall, a pautas preexistentes. Aquellos parámetros de autodeterminación que afirman y refuerzan una diferencia esencial y que subyace en textos literarios de autores que hablan desde la creación de su propia subjetividad tanto como en aquellos que lo hacen desde afuera², ha permeado el discurso crítico que los acompaña y nutre al asumir como inevitable dicha perspectiva. La particularidad de estos enfoques es que se han multiplicado al punto de ser asumidos como asertos de sentido común que orientan las prácticas de la crítica literaria.

Como ejemplo gráfico refería, en otra oportunidad (Valero 2013), la anécdota de una escritora que cargaba con cierto remordimiento por sus declaraciones durante una entrevista; sus propias respuestas habían probado, legítimamente, que su entrada en el mundo de las letras afrohispanoamericanas, en cuanto a incursionar en el mundo religioso, por ejemplo, no había obedecido a un “determinismo etno-racial” sino que era resultado de situaciones netamente contingentes. Frente a la ausencia de vulnerabilidades, victimizaciones y prejuicios raciales propios y ajenos que se desprendía de su propia voz, su posterior preocupación frente a lo relatado con respecto a sí misma actuaba como reflejo del actual imperativo étnico que aprueba ciertas identificaciones y desapruueba otras, marcando de ese modo los límites históricos de ‘lo pensable’ y ‘lo decible’, sin tener en cuenta que aquellas identificaciones son procesos anclados en una praxis social que no está pre-determinada.

Esa hegemonía –como se dijo más arriba, en el sentido en que se convierte en una articulación que define los términos desde los que se piensa y se disputa la afrodescendencia–, presupone una narrativa paradigmática cuyo repertorio tópico obligado, a pesar de las diferencias en géneros, lenguajes, y otros parámetros de representación, comparte intereses y visiones ligados a una “identidad afro” cuya esencia no *debería* ofrecer dudas. Con la reificación de esas identidades racializadas en autores y personajes, se las está viendo como *productos* humanos e históricos, *productores* a su vez, y por eso mismo, de una realidad, sino como *producidos* naturalmente. Es decir, no se apoya en el proceso que se explica claramente con el concepto de *identificación*, tal como lo describe Stuart Hall, sino que la *identidad* adopta un régimen fuerte de representación, si pensamos en la definición que de ella hacen Brubecker y Cooper.

2 Entiendo que esto es lo que sucede, por ejemplo, con algunas novelas actuales de la literatura argentina, revisadas en mi artículo “Afroepistemología y sensibilización en las narrativas históricas afrodescendientes del siglo XXI”, 2015b.

En ese sentido, el campo crítico se convierte en germen de dos situaciones problemáticas: por un lado, fomenta generalizaciones acríticas que solo reproducen un esquema preestablecido, y por otro, permite prácticas de exclusión e inclusión dentro del mismo campo. Más concretamente, al perdurar en el empeño por encontrar ‘lo afro’ hasta en textos que ahondan en problemáticas varias y no específicamente en construir una identidad etno-racial; al objetivar definiciones sobre lo que es o no “ser negro” o “afrodescendiente”; al no contextualizar las condiciones de posibilidad de autores y obras, esto es, marcos históricos, concepciones de la ciencia, escenarios político-culturales, es muy probable que el resultado sea la superficialidad y el lugar común. Directamente ligada a esta situación, se encuentra que, en algunos casos, el auge de dicha re-etnización lleva consigo el conflicto de la fascinación de “lo negro”, en cuyo fondo se abisma un paternalismo que, como tal, resulta soporte de una “negrofilia” que se une a los parámetros de idealización y exotización que, paradójicamente, se pretenden negar. De alguna manera, lo que se hace no es otra cosa que prescribir y vincular dos posicionamientos esencialistas: el de considerar ciertas prácticas derivadas reflejamente de una identidad imputada y una poderosa determinación (Brubaker y Cooper, 2001), así como el establecer una correspondencia necesaria –otra vez Hall– entre pertenencia y comportamiento (Briones 2007, 60).

En este punto resulta de importancia detenerse en algunas situaciones comunes vinculadas a las dos dificultades que se articulan con los procesos de generalización mencionados más arriba: 1. A la hora de clasificar autores, es habitual hallar la categorización indiscriminada de ‘afro’ a cualquier escritor que fenotípicamente responda a determinadas características, con lo cual automáticamente se le adjudica una etnicidad y, por lo tanto, se esperan –y se encuentran– determinados lineamientos en su escritura; 2. Según un esquema de representación de lo que es ser o no ser afrodescendiente, se lleva a cabo el mecanismo mediante el cual se excluyen-incluyen escritores. En ambos casos, aunque diferentes, se trata de generalizaciones que es dudoso conduzcan a un avance del campo de la crítica.

Vinculado a la primera dificultad, esto es, a la proliferación de denominaciones “afros”, quizás uno de los ejemplos más claros lo constituya la publicación en el 2010 de la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*. Si por un lado es de destacar el valioso esfuerzo por recuperar y publicar la obra de autores desconocidos, olvidados o negados por la crítica, por otro, la inclusión de algunos autores resulta discutible. Es indudable que esto sucede con cada antología que se publica: la discusión sobre quién debería haberse seleccionado y quién no, o por qué se incluye a unos autores y no a otros. Aceptado esto, sin embargo parece muy elocuente resaltar uno de los nombres que se presenta como problemático en cuanto a su inclusión en la Biblioteca con la etiqueta de autor afrocolombiano. Si entendemos

los denominadores afrodescendiente/afrocolombiano ligados al origen africano, a la noción de libertad como propia de los pueblos esclavizados en las Américas, a la idea de “experiencia negra” para aludir, no solo a una comunidad imaginada, sino para unificar a ese colectivo en la también pretendida unicidad de una experiencia, entonces es por lo menos debatible la incorporación de la figura del poeta Candelario Obeso (1849-1884) en este grupo.

Como he señalado en trabajos anteriores (Valero 2007^a y 2007b), la mayor parte de la obra de este autor, conformada por poemas de corte romántico, obras de teatro y algunas traducciones de material militar, ha sido obviada por la generalidad de la crítica para rescatar solamente *Cantos populares de mi tierra* (1877), poemario en el que Obeso presenta las vicisitudes, costumbres y visiones de mundo de los bogas y montaraces “negros”, “mulatos” y “zambos” de Mompox, es decir subjetividades culturalmente alejadas del centro bogotano dominado por una élite blanco-mestiza e hispanófila. Como contracara de la inclusión de Obeso dentro de los parámetros de lo que significa hoy “ser afro”, es importante la perspectiva desde la cual el autor se narra a sí mismo:

Efectivamente, cómo supo S. E. que yo soi oriundo de África? Se me pone que S.E. emplea los ratos que le deja ocupados el arte de la dramática, en estudiar alguna cosa de más provecho i honra, la antropología, por ejemplo, *porque así solamente pudo dar S. E. en el raro descubrimiento de que mis antepasados fueron animales de aquella región zoológica*³. (Obeso, 1874: 276)

El mismo Obeso pone en evidencia que las especificidades históricas del contexto en el cual se había educado (el colegio Pinillos de Mompox), de aquel en el que se movía y al cual quería pertenecer (la ciudad letrada bogotana), no aceptaba la activación de un tipo de etnicidad entre sus miembros como la que intenta adjudicársele hoy al poeta. Esto no implica negar la lucha que debió padecer Obeso frente a agravios fundados en prejuicios raciales y regionales, y que son elocuentes en sus páginas. Sin embargo, nada de ello puede parangonarse con la búsqueda o expresión de una identidad “afro” tal como se la concibe actualmente y como queda demostrado en la anterior cita. Son, precisamente, esas especificidades históricas las que condicionan las posibilidades de ser de las etnicidades, sus desenvolvimientos, sus formas, sus relaciones con otros procesos. En este mismo sentido, Manuel Zapata Olivella (1920-2004) reflexionaba en el número 35 de *Letras Nacionales*:

Candelario Obeso aparece proyectado, tal vez sin saberlo, por el proceso socioeconómico que nutre la literatura romántica y nativista en América. Su conciencia étnica nada en la incertidumbre. Los poemas de afirmación a la raza

3 Las bastardillas son mías.

reflejan el paternalismo que desatan las lágrimas en el negro al verse finalmente sin cadenas.⁴ (Zapata Olivella, 1977: 7)

Esta manifestación de Zapata Olivella sirve como fundamento para poner en duda el criterio de incorporación de la obra de Obeso a un conjunto de textos con un carácter “afrocentrado”. A veces, la construcción de una diferencia cultural descontextualizada termina deviniendo performativa en el sentido de responder a las expectativas y demandas de un campo cultural o social, que se constituye hegemónico en cuanto a establecer pautas y parámetros de significación.

Una situación similar ocurre en el interesante artículo “El mestizaje radical de Manuel Zapata Olivella: raza, etnia y ciudadanía”, en el que se establece con retroactividad en escritores de toda América, desde el siglo XIX hasta la actualidad, la existencia de un “pensamiento afro”. El autor lee a escritores tan distantes, no sólo en tiempo y espacio sino en *locus* de enunciación como Candelario Obeso (Mompox, 1849 - Bogotá, 1884), Manuel Zapata Olivella (Lorica, 1920 - Bogotá, 2004), Arnoldo Palacios (Cértegui, Chocó- 1924), Jorge Artel (Cartagena, 1909 -1994), W. E. B. Du Bois (Massachussets 1868 – Ghana 1963), Langston Hughes (Missouri, 1902 – Nueva York, 1967), Adalberto Ortiz (Esmeraldas, Ecuador, 1914-2003), Arna Bontemps (Louisiana 1902- Nashville 1973), Richard Wrigth (Mississippi, 1908 – Paris 1960), y establece una especie de línea canónica en términos de un nacionalismo negro actualizado por las presentes corrientes de pensamiento denominadas afrodiaspóricas:

Para estos autores, cuanto más alejadas estén las comunidades afroamericanas de las autoridades del Estado, más libertad, autonomía y felicidad tendrán, y viceversa, lo cual configura una de las claves de la suficiencia/resistencia de larga duración en el contexto específico de cada país, que permiten comprender maniobras socio-políticas afrodiaspóricas. (Arboleda Quiñones, 2010, 444)

Esa deshistorización de la etnicidad, en el sentido de constituir grupos que perfilan una continuidad identitaria a través del tiempo y el espacio, no toma en cuenta las condiciones de existencia de estos escritores y, en algunos casos, sus cambios de posicionamiento, lo cual debería llevarnos a desconfiar de la universalización de cierto clivaje de carácter étnico, en el sentido de asignarle un peso invariable a esa diferenciación (Briones 1998, 110).

En los dos casos antes expuestos, se está en presencia de una selección acrítica en la que aspectos controvertidos y de variada índole, como el color de la piel, el fenotipo, la imaginación de una comunidad de origen e histórica, operan generalizando reductivamente, aunque suene paradójico, en cuanto se ignoran diferencias, matices, contextos, procesos históricos, y se evitan, así, las distinciones que,

4 Las bastardillas son mías.

seguramente, pondrían en cuestionamiento tales filiaciones. Sobre todo, se corre el riesgo de perder de vista la riqueza que distingue a cada narrador, poeta o dramaturgo, al reproducir siempre las mismas instancias. En el caso de la segunda dificultad por generalización, esto es, los procesos de exclusión-inclusión dentro del mismo campo literario afrohispanoamericano, el “ser o no ser afro/negro”⁵, se ponen de manifiesto de manera explícita en expresiones críticas como las siguientes:

Hoy no es raro encontrar a intelectuales y escritores negros asalariados que no quieren saber nada de lo negro que ellos mismos son [...]. Dichos escritores afrodescendientes quieren ser aceptados por la cultura institucional y escriben como los blancos para los blancos, con la ilusión de ser aceptados entre los blancos, a pesar de todo. (Ruiz, 174)

Se entiende que el proceso de articulación entre la sujeción y la subjetivación, tal como la concibe Stuart Hall, queda fuera de juego en tanto la binariedad yo/otro o nosotros/ellos deviene necesaria y reproduce y valoriza la existencia de un sujeto unificado bajo el significante ‘negro’ o “afrodescendiente”; es decir, se concibe una hiperbólica unidad dentro de categorías sociales como ‘etnicidad’ o ‘raza’, al mismo tiempo que inexpugnables diferencias entre personajes pertenecientes a uno y otro grupo. La crítica literaria termina estableciendo espacios de tensión en el seno mismo de estas prácticas cuando adopta políticas de generalización basadas en la racialización y con dinámicas de exclusión-inclusión, ambas conducentes a naturalizar un “ser afro”. De allí también que el pretender que existe una común vivencia de imágenes desde la esclavitud hasta el presente que vincula la experiencia cultural de los escritores, determine una visión estática y descontextualizada de estos.

5 No se puede pasar por alto las diferentes tradiciones epistemológicas que informan estos dos términos. La indistinción de la que hago uso en esta frase obedece a que el mismo autor del párrafo transcrito lo utiliza de manera intercambiable. En cualquier caso, ambos conceptos cargan, para dicho autor, con el mismo significado en cuanto a lo ya enunciado en este trabajo: comunidades de origen, históricas y actuales.

Referencias

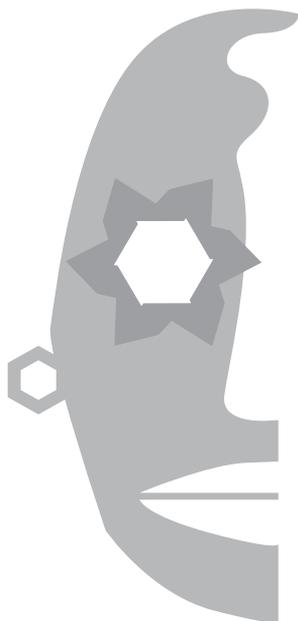
- Angenot, M. (2010), *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Arboleda Quiñones, S. (2010), El mestizaje radical de Manuel Zapata Olivella: raza, etnia y ciudadanía. En C. Mosquera-Lavé et al. (Eds.), *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas negras (197-206)*, Cali, Universidad del Valle.
- Briones, C. (1998), *La alteridad del "Cuarto mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia*, Buenos Aires, Ediciones Del Sol.
- _____. (2007). Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías. *Tabula Rasa*, (6), pp. 55-83.
- Brubaker, R y Cooper F., (2001). Au-delà de l' 'identité'. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 139, pp.66-85.
- Campos García, A. (2015), Introducción. En S. Valero y A. Campos García (Eds.). *Identidades políticas en tiempos de la afrodescendencia: Auto-identificación, Ancestralidad, Visibilidad y Derechos (15-64)*. Buenos Aires, Corregidor.
- _____. (2012): Racialización, racialismo y racismo. Un discernimiento necesario. *Universidad de La Habana* 273, pp. 184-198.
- Hall, S. (2003.), ¿Quién necesita la identidad?. En S. Hall y P.de Gays (Eds.), *Cuestiones de identidad (13-38)*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Obeso, C. (8 de septiembre de 1874). Palabras al aire. *La Ilustración*, p. 276.
- Ruiz, E. B. (2009). La invisibilidad de Manzano. *Afro Hispanic-Review*. (28), pp. 167-183.
- Segato, R. (2007) *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Prometeo.
- Valero, S. (2007a). Invisibilidades directas y oblicuas. De cómo los discursos racistas 'oscurecieron' la producción 'afrodescendiente'. *Negritud: Journal for Afro Caribbean-Afro Latin American Studies*, (1) pp. 163-183.
- _____. (2007b). Antologías e historias literarias. El poder de definir identidades y (des)proveer de agencia literaria: el caso de los 'afrodescendientes' en Colombia. *Estudios de Literatura Colombiana*, (21), pp. 103-122.
- _____. (2013) ¿De qué hablamos cuando hablamos de "literatura afrocolombiana"? o los riesgos de las categorizaciones. *Revista de Estudios de*

literatura colombiana, (32) pp. 7-15. En línea, en: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/16290/14123>.

_____. (2015a). Literatura y 'afrodescendencia': identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (81), pp. 9-17.

_____. (2015b). Afroepistemología y sensibilización en las narrativas históricas 'afrodescendientes' del siglo XXI. En S. Valero y A. Campos García, (Eds.). *Identidades políticas en tiempos de afrodescendencia: Auto-identificación, Ancestralidad, Visibilidad y Derechos* (531-578). Buenos Aires, Corregidor.

Zapata Olivella, M. (1977) La letra como instrumento de combate del negro. *Letras Nacionales* (35) p. 7



**Werner
Mackebach**
*Universidad de
Costa Rica*

¿Black is black? El Caribe y Centroamérica más allá de África y la negritud

RESUMEN

En los estudios sobre el Caribe se ha vuelto un tópico común entender la región en términos de afrodescendencia y negritud. Con eso, se ha perfilado cierta tendencia de encerrar el espacio cultural tan diverso del Caribe y Centroamérica en una nueva concepción limitada y esencialista que hace abstracción de las múltiples y complejas convergencias transculturales a lo largo de su historia. Sin embargo, ya a partir de los años setenta y ochenta del siglo XX se han generado ensayos abarcadores e innovadores en y desde el espacio caribeño mismo que introducen nuevas dimensiones en los debates sobre caribeñidad, antillanidad, mestizaje, ‘creolidad’ etc. En las literaturas caribeñas y centroamericanas han emergido numerosas obras que tematizan, ironizan y parodian la búsqueda de una identidad exclusivamente negra de los Caribes y de los intentos de regresar a la “Madre África”. El ensayo se dedica al análisis de este fenómeno en cuatro novelas de los Caribes francófono e hispanófono: *Ti Jean l’horizon* (1979) de Simone Schwarz-Bart (Guadalupe), *Calypso* (1996) de Tatiana Lobo (Costa Rica), *Limón Blues* (2002) de Anacristina Rossi (Costa Rica) y *Black is black* (2008) de Raphaël Confiant (Martinica).

Palabras clave: Caribe; Centroamérica; identidad; negritud; ‘créolisation’; novela

ABSTRACT

In scholarly research on the Caribbean it has become a common topic to understand the region in terms of *afrodescendencia* and *négritude* (blackness). With that a certain tendency to enclose the so diverse cultural space of the Caribbean and Central America in a new limited and essentialist conception has been taken place, by this prescinding from the multiple and complex processes of transcultural convergence in the course of its history. However, as early as the seventies and

eighties of the XX century have been emerging comprehensive and innovative essays in and from the Caribbean itself that introduce new dimensions in the debates on caribbeanness, *antillanité*, *mez-tizaje*, creoleness, etc. In Caribbean and Central American literatures numerous oeuvres have been emerging that pick out as a central theme, ironize, and parody the search for an exclusively black identity of the Caribbeans and the efforts to return to “Mother Africa”. This essay presents an analysis of this phenomena in four novels from the francophone and hispanophone Caribbeans: *Ti Jean l’horizon* (1979) by Simone Schwarz-Bart (Guadeloupe), *Calypso* (1996) by Tatiana Lobo (Costa Rica), *Limón Blues* (2002) by Anacristina Rossi (Costa Rica) and *Black is black* (2008) by Raphaël Confiant (Martinique).

Keywords: Caribbean; Central America; identity; blackness; creolization; novel.

Introducción

Back to Africa, Miss Matty?
 Yuh noh know wha yuh dah-sey?
 Yuh haffè come from some weh fus
 Before yuh go back deh?
 [...]
 But de balance o’ yuh family
 Yuh whole generation
 Oonoo all bawn dung a Bun grung
 Oonoo all is Jamaican!
 [...]
 Louise Bennett, “Back to Africa”

En los estudios sobre el Caribe se ha vuelto un tópico común entender la región en términos de afrodescendencia y negritud. El descubrimiento y la recuperación del espacio caribeño en los estudios centroamericanos se ha desarrollado, incluso, casi exclusivamente en estos parámetros. Sergio Ramírez polemiza en su libro *Tambor olvidado*, publicado en 2007, en contra del discurso del mestizaje dominante durante siglos en los proyectos identitarios y de construcción de nación, que reducía el ser centroamericano a la “mezcla entre los conquistadores y colonizadores españoles y los pueblos aborígenes” (Ramírez, 2007: 9). Contra la “mutilación de nuestra historia para quitar de por medio el componente africano” (p. 10) insiste en este “componente cultural infaltable, chispa del genio total americano, lo negro” (p. 29).

No cabe duda que este reclamo de lo negro como constituyente de las culturas del Caribe y Centroamérica es más que justificado y ha generado un sinnúmero de estudios que recuperan ese legado. Sin embargo, con eso, se ha perfilado también una tendencia a encerrar el espacio cultural tan diverso del Caribe y Centroamérica en una nueva concepción limitada y esencialista que hace abstracción de las múltiples y complejas convergencias transculturales a lo largo de su historia.

A partir de los años setenta y ochenta del siglo XX esta concepción comienza a ser cuestionada, con ensayos abarcadores e innovadores en y desde el espacio caribeño mismo que no solamente rompen con la tradición secular de construcciones identitarias basadas en múltiples exclusiones, sino que introducen nuevas dimensiones en los debates sobre caribeñidad, antillanidad, mestizaje, *créolité* etc. En las literaturas caribeñas y centroamericanas han emergido numerosas obras que tematizan, ironizan y parodian la búsqueda de una identidad exclusivamente negra de los Caribes y de los intentos de regresar a la “Madre África”. A continuación, en este artículo se analizarán algunas novelas publicadas entre 1979 y 2008 en el Caribe insular y centroamericano.

De la *négritude* a la *créolité* y la *antillanité*

“On cessait d’être un étudiant essentiellement martiniquais, guadelupéen, guyanais, africain, malgache, pour n’être plus qu’un seul et même Étudiant noir. Terminée la vie en vase clos ...”¹. Estas palabras, publicadas en 1934 en el No. 1 de la revista *L’Étudiant noir* fundada ese mismo año en París por Léon-Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor, Birago Diop y Aimé Césaire, han sido entendidas comúnmente como la partida de nacimiento de un movimiento cultural con profundas repercusiones en, sobre y desde el mundo caribeño, con proyecciones más allá. Cinco años más tarde, este movimiento recibió las aguas bautismales en un poema-libro que se ha convertido en un clásico, no solamente de las literaturas caribeñas. En *Cahier d’un retour au pays natal*, publicado por primera vez en 1939 en la revista *Volonté*, el martiniqueño Aimé Césaire reclama que “es-hermoso-y-bueno-y-legítimo-ser-negro” (Césaire, 1993: 127).² En la primera parte de este poema épico, el yo poético dibuja una imagen de la isla Martinica de miseria, inercia, hambre, resignación y desesperanza, y expresa su deseo de *partir* para encontrar su/una nueva identidad. En la segunda parte, el yo poético critica a la Europa colonialista y su tiranía sobre las Antillas y comienza a hablar de Martinica como “mi tierra”. En la tercera parte (que cambia del tiempo pasado de las primeras dos partes al tiempo presente) su decisión es definitiva:

Acepto... acepto... completamente, sin reserva...
a mi raza que ninguna ablución de hisopo y de lirio
mezclados
podría purificar
[...]
Acepto. Acepto
(Césaire, 1993: 105,107)

1 “Se deja de ser un estudiante esencialmente martiniqueño, guadalupeño, guyanés, africano, malgache, para ser no más que un Estudiante negro. Terminada la vida en un mundo cerrado...” (mi traducción, W.M.).

2 Cito aquí y en adelante de la edición bilingüe (francés-español) de 1993.

Regresa a Martinica –*Cuaderno de un retorno al país natal*– para contribuir a superar el estado de miseria y opresión de su “raza” y desarrollar un movimiento que acabe con la resignación y la esclavitud, el movimiento de la *négritude*.³

mi negritud no es una piedra cuya sordera arremete
 contra el clamor del día
 mi negritud no es una mancha de agua muerta
 en el ojo muerto de la tierra
 mi negritud no es una torre ni una catedral
 se zambulle en la carne roja del suelo
 se zambulle en la carne ardiente del cielo
 agujerea el agobio opaco de su erguida paciencia
 (Césaire, 1993: 97)

Este elogio del negro/de lo negro como hermoso, bueno y legítimo, cantado inicialmente desde París donde se encuentran los intelectuales negros francófonos de las Antillas y África –entre ellos los mencionados Léon-Gontran Damas de Guayana Francés, Léopold Sédar Senghor y Birago Diop de Senegal– se convierte en un grito que tiene eco en diferentes regiones del mundo donde la presencia negra presenta una gran fuerza y se inscribe en un movimiento general de reclamo de los derechos, la dignidad y belleza de los negros/de lo negro, particularmente a partir de los años 20 y 30 del siglo XX. Son las décadas del florecimiento de movimientos y tendencias artístico-culturales y reivindicatorios como el *Harlem Renaissance* en Estados Unidos, el Garveyismo en el Caribe y Centroamérica y el afrocubanismo, entre los que existen múltiples vasos comunicantes y que en toda su diversidad les une su proclamación de un *âme noire*, un alma negra como identidad infranacional de los negros en su totalidad, cuyas raíces se encuentran en la África precolonial, así como su afán de reencontrar esta identidad en el regreso, *back to the roots*, a los orígenes africanos y al continente africano (ver Gewecke, 2007: 194-195):

Ni Europeos, ni Africanos, ni Asiáticos: nosotros nos proclamamos Creoles” (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, 2011: 11): estas palabras, enunciadas en un discurso durante el Festival Caraïbe en 1988 cerca de París por los intelectuales Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, también de Martinica, suenan como una respuesta directa al movimiento de la *négritude* y la búsqueda de las raíces africanas. El canto al negro/lo negro es sustituido por el elogio de la *créolité*.⁴

3 Este neologismo significa mucho más que tener una piel de color negro para lo que existe la palabra *noirceur* en francés (negrura); *négritude* reclama toda una cultura, historia y memoria.

4 El discurso fue publicado un año después (1989) en forma de libro bajo el título *Éloge de la créolité*, por la Universidad de Virginia en Estados Unidos; cito aquí de la traducción al español que se publicó por primera vez más de veinte años después en 2011 en Bogotá (ver Mackenbach, 2013, pp. 16-17).

De hecho, sin negar la herencia de Césaire, los intelectuales martiniqueños responden a las críticas pronunciadas en contra del concepto de negritud en el contexto de los movimientos anticoloniales en África y de la izquierda en Europa Occidental, especialmente en Francia. Jean-Paul Sartre, por ejemplo, sostuvo en su ensayo “Orphée noir” (1948) que el concepto de negritud resultaba en un “racismo anti-racista” (Sartre, 1948: 14), un momento de negación y transición que tenía que ser superado por la creación de una sociedad sin razas (y sin clases), crítica que fue compartida por Frantz Fanon en su libro *Peau noire, masques blancs* (1952) (ver Gewecke, 2007: 196-197). Bernabé, Chamoiseau y Confiant resaltan que:

Originalmente llena del deseo de darnos domicilio en el aquí de nuestro ser, durante las primeras olas de su despliegue, la Negritud estuvo marcada por un modo de la exterioridad: exterioridad de las aspiraciones (el África madre, el África mítica, el África imposible), exterioridad de la expresión de la relación (el Negro con mayúscula, todos los oprimidos de la tierra), exterioridad de la afirmación de sí (somos africanos). Inevitable momento dialéctico. Trayecto indispensable. Terrible desafío el de poder salir de ahí para por fin construir una nueva síntesis, provisional ella misma, en el recorrido abierto de la Historia, de nuestra historia (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, 2011, p. 17).

Este discurso-ensayo fundacional de finales de los años ochenta abre nuevos horizontes y movimientos/tendencias en el afán de “[c]omprender lo que es lo antillano” (Bernabé, Chamoiseau y Confiant, 2011: 19) que emergen a partir de ese momento, no solamente en el Caribe francófono (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, Édouard Glissant, Maryse Condé) sino también el hispanófono (Antonio Benítez Rojo) y el anglófono (Edward Kamau Brathwaite, Derek Walcott) y que piensan los Caribes en términos de *créolité*, *antillanité*, *créolisation*, *chaos-monde*, fractalidad e identidad relacional.⁵

El fin del sueño africano

Paralelamente –y de hecho con cierta anticipación– en las literaturas caribeñas y centroamericanas se abre un proceso de cuestionamiento de algunas premisas fundamentales de un concepto encerrado y estático de negritud y del regreso a las raíces africanas, un proceso que también se desarrolla simultáneamente en los Caribes francófono, hispanófono y anglófono. Ejemplos significativos de este proceso son las cuatro novelas a las que nos referimos a continuación: *Ti Jean l’horizon* (1979), de Simone Schwarz-Bart (Guadalupe); *Calypso* (1996), de Tatiana Lobo (Costa Rica); *Limón Blues* (2002), de Anacristina Rossi (Costa Rica), y *Black is black* (2008), de Raphaël Confiant (Martinica).

5 Ver acerca de algunas de estas conceptualizaciones: Mackenbach, 2013.

En su novela *Ti Jean l'horizon*, publicada a finales de los años setenta en Francia, la escritora guadalupeña Simone Schwarz-Bart⁶ relata la vida de los habitantes del pueblo Fond-Zombi en la isla de Guadalupe, quienes viven en la miseria, la pobreza y el sufrimiento, en dependencia de los propietarios blancos de las plantaciones de azúcar. El pueblo está dividido en los de arriba (los descendientes de esclavos cimarrones que conservan el legado africano) y los de abajo (que se han conformado con la civilización blanca). Las chozas de los de arriba son abandonadas sucesivamente y parece que no hay alternativa a la subordinación a los colonos blancos. Con la aparición de un monstruo mítico (*la Bête*) que devora el sol, fuente de la vida –símbolo de la conciencia perdida de una cultura propia, negra– que somete a los de abajo a una nueva esclavitud, el destino de los habitantes de Fond-Zombi parece tomar otro rumbo. El abuelo Wadembo destina a Ti Jean a recuperar la identidad de Guadalupe. Ti Jean se deja tragar por la bestia y llega pasando por lejanos mundos siderales a otro mundo para encontrarse siglos atrás en África, en la región natal de Wadembo a orillas del río Níger en los tiempos de la caza de esclavos. Ti Jean se siente parte del paisaje africano y la realidad africana le parece muy similar a la vida en Guadalupe. Sin embargo, no deja de sentirse como extranjero, fóraneo; el mundo africano con sus usos y costumbres le resulta inaccesible, como algo superficial, sin poder penetrar a fondo esta cultura. No encuentra el África que quiere llevar a Guadalupe, su viaje no es un *retour aux sources*, un regreso a las raíces.

A la pregunta de un viejo al que encuentra en la curva del Níger, sobre qué buscaba entre ellos, Ti Jean le contesta que su abuelo Wademba lo mandó para encontrar a los suyos en el pueblo de Obanishé y que sería recibido como un hermano. La respuesta del viejo es tajantemente negativa:

–Eh bien je m'en réjouis pour toi, car tu sais maintenant ce qui te reste à faire... Les oiseaux vont avec les oiseaux, c'est bien connu, et les animaux à poil avec leurs semblables... [...] retourne parmi les tiens...

– Les miens, ne suis-je parmi eux ?

– Parmi les tiens ? Non, tu es pour nous comme ces animaux que l'on voit parfois dans la brousse, et pour lesquels on ne dispose pas de nom, voilà tout : et ton langage est pour nous comme la nuit, tes paroles sont pour nous comme la nuit, tes paroles sont pour nous comme des cris de chouette dans la nuit... [...] va-t'en, retourne parmi les tiens... (Schwarz-Bart, 2004: 164-165).

A través de un viaje por el reino de los muertos, Ti Jean regresa a la isla sin haber encontrado la identidad guadalupeña en África. Este regreso no es –como se lo había

6 Simone Schwarz-Bart (Brumant), hija de padres guadalupeños, nació en 1938 en Francia y regresó con ellos a Guadalupe a la edad de tres años. Realizó estudios en Guadalupe, Francia y Senegal. Es autora de novelas, relatos, obras de teatro y ensayos (entre estos *Hommage à la femme noire*, junto con André Schwarz-Bart, en siete volúmenes, 1989).

planteado antes de iniciar el viaje— un fin, sino un nuevo comienzo, como comenta el narrador al final de la novela en el “Livre Neuvième. La fin et le commencement”:

[...] il voyait maintenant, nostr’homme, que cette fin ne serait qu’un commencement ; le commencement d’une chose qui l’attendait là, parmi ces goupes de cases éboulées, ces huttes, ces abris de fortune sous lesquels on se racontait à voix basse et l’on rêvait de torches simplement plantées dans la terre... (Schwarz-Bart, 2004: 314).

En *Calypso*, novela publicada en 1996, Tatiana Lobo⁷ retoma el motivo de Ti Jean (sin hacer referencia a este nombre) y del viaje a África en búsqueda de la identidad afro-caribeña.⁸ Al igual que Simone Schwarz-Bart, recurre a elementos mágico-realistas y oníricos en su relato de los destinos de un pueblo en la costa del Caribe costarricense (Parima Bay), a través de la historia de tres generaciones de mujeres (Amanda, Eudora, Matilda; al mismo tiempo, los subtítulos de las tres partes de la novela). El pueblo recibe su nombre de los habitantes en alusión al primer blanco que vino a la costa, Lorenzo Parima. Lo acompaña un excompañero de trabajo, el negro Alphaeus Robinson, hijo de un migrante de St. Kitts, isla de las Antillas Menores, y de una joven oriunda de la isla de San Andrés. A él le llaman “Plantintáh”, por su “desmesurada afición por ciertas golosinas de masa rellenas con plátano dulce teñido de rojo vegetal, que en buen inglés se escribía *plaintain tart*, pero que hablado en la forma dialectal de la región sonaba aproximadamente así, *plantintáh*” (Lobo, 1996: 13) y también “Jicaritas de Agua Dulce”, por la predilección que tienen las prostitutas blancas de su burdel preferido por el portador de ese “apodo expresivo y cariñoso con el que lo distinguían de la clientela ordinaria” (p. 13).⁹

La novela es un elogio de las culturas del Caribe y una denuncia de las fuerzas destructoras del progreso de la “civilización” blanca, como sostuvo la autora en una entrevista: “Sí, es un homenaje. Sobre todo, quise dejar testimonio de cómo la cultura dominante está destruyendo la cultura de los pueblos del Caribe costarricense” (Brenes Molina, 2002: 8). *Plantintáh* —muy similar a *Ti Jean* en la novela de Simone Schwarz-Bart— ya muerto realiza un viaje espectral a África para buscar sus raíces y las de la cultura afro-caribeña de Costa Rica. Pero, al igual que *Ti Jean*, regresa al Caribe centroamericano sin haberlas encontrado.

7 Tatiana Lobo Wiehoff nació en 1939 en Chile en una familia de descendencia alemana y vive en Costa Rica desde 1967. Realizó estudios en Chile, España y Costa Rica. Ha publicado novelas, relatos, obras de teatro y ensayos (entre estos *Blancos y negros, todo mezclado*, junto con Mauricio Meléndez, 1997).

8 También en la obra teatral *Ti-Jean and his Brothers* (1970), el escritor Derek Walcott (St. Lucia *1930) recurre a la figura de *Ti Jean*. La obra versa sobre las luchas por las identidades afro-caribeñas en confrontación con los efectos de colonización. Ignoro si los elementos intertextuales de la novela *Calypso* se deben a un conocimiento de la novela de Simone Schwarz-Bart y la obra teatral de Derek Walcott por parte de Tatiana Lobo.

9 Ver Mackenbach, 2003.

Sufre “un gran desgaste viajando por Africa, donde sufre muchas desilusiones y pasa grandes dificultades, sin encontrar la forma de renacer” (Lobo, 1996: 184). El balance de este viaje (pronunciado en palabras de su hermana Emily) es muy claro: [...] los africanos habían perdido el contacto con las energías primarias del planeta, sufrían demasiadas penurias, y las enfermedades, las guerras y el hambre los arrancaban de sus tribus y de sus casas para vagar, como almas en pena, por la inmensidad del continente (Lobo, 1996: 184-185). Como en la novela de Schwarz-Bart, las raíces africanas están cortadas para siempre, África no es más que “una pesadilla”, “una grande y profunda desesperanza” (Lobo, 1996: 185).¹⁰

En la novela *Limón Blues*, publicada en 2002, Anacristina Rossi¹¹ no se vale de elementos del realismo mágico, sino de un realismo documental ficcionalizado en clave de novela histórica para relatar la historia de unos personajes en Puerto Limón, en la costa del Caribe costarricense en las primeras cuatro décadas del siglo XX. A base de un estudio minucioso en archivos (en el que rescató principalmente los periódicos escritos en inglés, entre otros documentos), la autora crea una imagen de la convivencia multiétnica y transnacional en Puerto Limón en esa época, y muy en especial de la presencia y las repercusiones del movimiento negro liderado por el jamaicano Marcus Garvey y el líder local, Samuel Nation, con su proyecto de “repatriar” a millones de negros de todo el mundo a África.

No obstante esta (re)construcción empática de las luchas de los negros por su emancipación en el Caribe costarricense, la novela llega a conclusiones muy parecidas a las dos novelas mencionadas anteriormente, en relación con la negritud y la búsqueda de la raíces africanas. Cuando el primer barco de la *Black Star Line*, creada por la U.N.I.A. (*Universal Negro Improvement Association*) de Marcus Garvey llega a las costas de África lleno de negros, el proyecto fracasa definitivamente:

Cuando se vislumbró la costa de Liberia, la misión se reunió a repasar instrucciones. Ya el cargamento con material comprado por la U.N.I.A. –con un valor de cincuenta mil dólares– y enviado meses atrás debía estarlos esperando. Suficiente para empezar a construir.

Al acercarse el barco a tierra, la tripulación del vapor se puso agresiva y malcriada con los garveítas. Orlandus no podía comprender lo que estaba pasando.

Dos oficiales fueron a buscarlo a su camarote y lo detuvieron. El miraba fascinado la costa africana.

10 Ver Mackenbach, 2011, p. 189.

11 Anacristina Rossi nació en Costa Rica y vivió algunos años de su infancia en la región del Caribe de ese país. Realizó estudios en Costa Rica, Inglaterra, Francia y Holanda. Ha publicado novelas, cuentos y ensayos (entre estos “El corazón del desarraigo: la primera literatura escrita afrocostarricense”, 2009).

Lo llevaron a un sitio en la segunda cubierta donde estaban detenidos los otros miembros de la misión. El capitán les leyó un mensaje que acababa de recibir. Decía:

“El Gobierno de la República de Liberia advierte a todas las compañías de vapores que a ningún miembro del movimiento llamado ‘de Garvey’ se le permitirá desembarcar y que cualquier compañía que intente evadir esta disposición se verá obligada a transportar a los garveitas a los Estados Unidos (Rossi, 2002: 311).

Orlandus Robinson, uno de los protagonistas de la novela (un personaje inventado entre personajes ficcionalizados que hacen referencia a personas reales como Sam Nation y Marcus Garvey), inmigrante jamaicano y exmilitante de la U.N.I.A., resume su experiencia en el movimiento de Garvey:

We Negroes had this dream: regresar al África. Al principio era un sueño. Después se convirtió en una frágil necesidad. Y cuando más lo necesitábamos el regreso falló y ahora no tenemos nada. En Jamaica no hay futuro. En las otras islas menos. En Cuba el futuro se nos acabó. Aquí en Limón también todo se termina [...] El orgullo de raza que Garvey fomenta es superficial. Look out fe me, los negros nos desconocemos [...] (Rossi, 2002: 346-347).

En una plática con Sam Nation, Orlandus es categórico: “[...] ahora que lo de África fracasó, no tenemos futuro” (Rossi, 2002: 345). Y el hijo de Orlandus e Irene, Denmark, se burla después de la muerte de su padre en una conversación con su madre: ““África, el país donde todos tendremos dignidad, how ridiculous, y peor ridículo el fracaso de las estúpidas empresas de Garvey”” (Rossi, 2002: 380).¹²

Finalmente, en la novela *Black is black*, publicada en 2008, Raphaël Confiant¹³ va aún más allá en la deconstrucción de lo africano/lo negro como base de una identidad caribeña. La novela relata la historia de Abel, un novelista de Martinica que está escribiendo una novela llamada *Parcours d'un corps* que oscila entre lo romántico, lo erótico y lo pornográfico. En capítulos sucesivos la novela alterna entre los dos relatos: la historia de Abel (novela) y la novela escrita pero nunca terminada por Abel (novela en la novela). En el primer relato, el protagonista sucumbe a las tentaciones de un profeta de la regeneración de la raza negra que les promete a sus fieles que serán repatriados a la madre tierra africana gracias a la evocación de los dioses del Egipto antiguo. En el segundo relato, el narrador

12 También la novela *Une saison à Rihata* (1981) de Maryse Condé (Guadalupe) tematiza el rechazo de los caribeños por los africanos en la historia de una fallida integración de una mujer antillana junto con su esposo africano en su pueblo natal. Ver Mackenbach, 2011: 189.

13 Raphaël Confiant nació en 1951 en Martinica y ha vivido una gran parte de su vida en Francia. Realizó estudios en Martinica y Francia. Ha publicado numerosas novelas, cuentos (en *créole* y francés) y ensayos (entre estos *Éloge de la créolité*, junto con Jean Bernabé y Patrick Chamoiseau, 1989, *Lettres créoles: tracées antillaises et continentales de la littérature [1635-1975]*, junto con Patrick Chamoiseau, 1991, y *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*, 1993).

de la novela en la novela cuenta su relación erótico-sexual con la mujer adorada, *l'Innomée (ou l'Irrésolue)*. Recurriendo a técnicas carnavalescas, paródicas e irónicas, en esta novela el proyecto de volver a África y encontrar la identidad negra ha perdido todo carácter serio. Es la obsesión de un profeta medio loco que fracasa antes de poder ponerla en práctica, una quimera que nunca se materializará. En la narración a nivel uno se lee:

J'avais à peine entamé la remontée de l'avenue Jean-Jaurès qu'un adepte du "peuple du Cham", hirsute et vêtu d'un boubou multicolore, m'alpaga et se mit à débiller son jargon messianique :

"Repentez-vous, monsieur Abel ! Vous vous êtes fourvoyé dans le monde des Diables Blancs depuis trop longtemps mais leur règne est sur le point de s'achever. Nos ancêtres, constructeurs des pyramides d'Égypte et du Sphinx, rédacteurs de la Bible et du Coran, bâtisseurs de la richesse des Amériques, nous ordonnent de prendre leur relève. Bientôt, nous reconstruirons un monde entièrement noir et..."

Depuis quelques mois, en effet, un grand prophète rescapé de Barbès ou de Belleville, se prétendant authentique Africain, Eskrou Bilongo (de son vrai nom Francis Édouard-Jacques comme tout un chacun par ici), prosélytait dans le quartier expliquant que Moïse était noir, Jésus était noir, Shakespeare idem. Alors, pourquoi, vous les Nègres martiniquais, vous refusez votre noiritude, hein ? Bande d'aliénés, d'assimilés au monde blanc ! Lachez le veau d'or européen pour la vache sacrée chamitique ! Évidemment, le prophète pouvait pas me voir en peinture vu que j'avais trop de respect pour l'Afrique et sa culture pour me croire africain. À moins, que ladite culture ne s'apprenne aussi facilement que la table de multiplication et le swahili plus vite que le petit-nègre ! Bref, j'étais un hérétique, un danger public, une crapule, un cartésien attardé, un vodkaïnomane doublé d'un érotomane, un fils de pute et un écrivassier de merde [...] Pour l'heure, aucune des stratégies géniales mises au point par Eskrou Bilongo pour parvenir à ses fins n'avait trouvé l'issue escomptée : je me baladaï toujours goguenard à travers les rues mal famées de l'En-Ville, insensible à la grandiose destinée du peuple de Cham (Confiant, 2008: 20-21).

Título irónico *—black is (not) black—*, la identidad negra no existe, lo negro se caracteriza por su diversidad, multiplicidad y contemporaneidad. En la novela en la novela (nivel dos de la narración) el escritor-personaje canta el elogio del cuerpo de su amada:

Je découvrais une jeune femme intelligente et jolie, mais sans plus. Notre petit monde insulaire regorge de beautés plus fatales: mulâtres ravageuses dont la soie du regard vous cloue sur place, chabines piquantes et dorées avec qui on frétille d'envie de danser le quadrille, Nègresses noires et magnifiques comme un minuit d'hivernage, câpresses dont les poètes régionalistes on trop vanté la peau couleur de sapotille mais qui sont, vrai de vrai, d'authentiques

ensorceleuses, indiennes-coulies si tendres et douces qu'on jurerait des murmures faites chair ou encore ces bâtards-chinoises ou bâtards-syriennes dont le port de tête ou le tour de reins relève de l'enchantement (Confiant, 2008: 33).

La descripción de la amada se convierte en una alegoría de la diversidad caribeña. Lo negro caribeño es fragmentado, existe solamente en plural y de forma múltiple y contradictoria.

Más allá de la caribeñidad y la *créolité*

La novela de Raphaël Confiant se hace eco de las tendencias más recientes en el pensamiento caribeño que, a partir de una crítica de la *créolité* –concepto que tiende a encerrar la diversidad, multiplicidad y lo contradictorio de las culturas caribeñas en una nueva identidad fija, arraigado ya no en lo negro sino en lo caribeño-*créole*– han desarrollado nuevos conceptos que permiten pensar las diversidades caribeñas más allá de una identidad única y estable, proponiendo conceptos como *créolisation*, *identité-relation*, *tout-monde* y *chaos-monde*, entre otros, especialmente presentes en la obra de otro escritor-intelectual martiniqueño, Édouard Glissant.¹⁴

En la novelística, estas tendencias de un pensamiento nomádico y archipiélico han tenido amplias repercusiones. Un ejemplo destacado entre muchos otros textos es la novela *Les belles ténébreuses* de Maryse Condé¹⁵, publicada en 2008, que puede ser leída como una puesta en ficción novelesca de la tesis de Édouard Glissant de la *créolisation* como proceso que no se limita a los Caribes, sino que toma forma en las culturas del *tout-monde*, en todo el mundo. La novela narra la vida nomádica de Kassem, hijo de un padre de Guadalupe y una madre de Rumania, no solamente entre diferentes países y culturas de África, Europa y Norteamérica, sino también en identidades cambiantes. La novela *Dans la maison du père* de Yanick Lahens¹⁶, publicada en 2000, narra el doble exilio de la haitiana Alice entre Nueva York y Haití y la imposibilidad de establecer identidades fijas en ambos mundos. El regreso a su isla es equivalente a otro exilio, después de haber vivido por años en Nueva York: “Une fois de plus, le temps se joue de moi et me retourne comme une paille dans la main du vent” (154). Llama la atención que paralelamente a los cambios de conceptos en los ensayos del y sobre el Caribe

14 Ver al respecto Mackenbach, 2013: 22-27.

15 Maryse Condé nació en 1937 en Guadalupe. Realizó estudios en Guadalupe y Francia, vivió y trabajó en Guinea, Ghana, Senegal, Francia y Estados Unidos. Ha publicado novelas, cuentos, literatura infantil, obras teatrales y ensayos (entre estos “Pourquoi la Négritude? Négritude ou Révolution”, 1973, “Créolité without Creole Language”, 1998, “The Stealers of Fire: The French-Speaking Writers of the Caribbean and Their Strategies of Liberation”, 2004).

16 Yanick Lahens nació en 1951 en Haití. Realizó estudios en Francia y regreso a Haití para trabajar como profesora universitaria. Ha publicado novelas, cuentos y ensayos (entre estos *L'Exil: entre l'ancrage et la fuite, l'écrivain haitien*, 1990).

mencionados arriba se perfilan cambios en la metafórica de las producciones novelísticas caribeñas: “Las metáforas de la raíz [también su forma cortada] y del rizoma se transforman en la de la pajita” (Mackenbach, 2013: 191).

Estas tendencias en las literaturas caribeñas —especialmente la ensayística y la novelística— sugieren algunas conclusiones para el estudio y el entendimiento de los procesos (trans) culturales caribeños:

- 1) No es posible hablar de y estudiar el Caribe en singular, sino solamente en sus diversidades, de los Caribes en plural.
- 2) Las literaturas caribeñas y centroamericanas se relacionan e intersecan a manera de vasos comunicantes (lo hemos visto en la presencia del motivo de Ti Jean en obras de los Caribes francófono, hispanófono y anglófono), de ahí la necesidad de estudios comparados y transnacionales.
- 3) En la literatura (entendida como obras de ficción y creación) se manifiestan con anticipación tendencias culturales antes de que se vuelvan visibles y dominantes en otros campos de producción intelectual (lo hemos visto en relación con el discurso sobre *créolité/créolisation*).
- 4) La literatura es un inmenso e inagotable archivo de experiencias de vida y convivencia que hay que estudiar en toda su complejidad y multiplicidad, de ahí la necesidad de estudios inter- y transdisciplinarios.¹⁷
- 5) Es preciso realizar una relectura del concepto de *négritude* en toda su historicidad, multiplicidad y sus diversas facetas, más allá de su canonización y dogmatización.

¿*Black is black?* No. No hay una negritud, sino negritudes. *Black is not black* es mucho más que sólo negro. Cabe recordar que en la obra de Aimé Césaire ya se podían ver estas tendencias: el regreso es un retorno, no a África sino a Martinica, a las Antillas¹⁸. En su *Discurso sobre el colonialismo*, publicado once años después de *Cahier d'un retour au pays natal*, la lucha por los derechos y la dignidad de los negros se convierte en la lucha contra la opresión colonial en general.¹⁹ Como

17 Es uno de los propósitos del programa de investigación “CrossWorlds – World(s) Crossing. Convergencias transculturales en Centroamérica y el Caribe” y de la “Red de estudios transareales de Centroamérica y el Caribe”, con sede en la Universidad de Costa Rica, en los que participan estudiosos de varias universidades y múltiples disciplinas de Costa Rica, Centroamérica, América Latina, Europa y Norteamérica.

18 Ver en contra de una comprensión ahistórica de la negritud el ensayo de Oliva, 2011, y acerca de una “definición de la negritud amplia, flexible” el trabajo de López Muñoz, 2011: 95. Oliva sostiene: “[...] Césaire destaca la dimensión histórica de la negritud que muchas veces se pierde en la abstracción del concepto, aunque él la ha hecho manifiesta desde el *Cuaderno de un retorno al país natal*. Para el martiniqueño, la negritud no sólo implica la valorización de la cultura africana sino también entender que existe un quiebre con ese mundo dado por la diáspora forzada y la esclavitud. No se trata, por lo tanto, tan sólo de recuperar una cultura de origen, sino que también de apropiarse de una memoria traumática, de valorizar la cultura creada a partir de la diáspora y de reconocerse como parte del proceso histórico caribeño” (Oliva, 2011: 23).

19 Ver el artículo de Marambio de la Fuente, 2011.

señala la poeta jamaicana Louise Bennett en la última estrofa de su poema “Back to Africa”²⁰ citado en el epígrafe de este ensayo, el lugar de esta lucha es el Caribe, son los Caribes:

Go a foreign, seek yuh fortune.
But noh tell nobody say
Yuh dah-go fe seek yuh homeland.
For a right deh so yuh deh!
(Bennett, 1966: 215)²¹

Referencias

- Bennett, Louise (1966). “Back to Africa”. En *Jamaica Labrish*. Kingston: Sangster’s Book Stores, 214-215.
- Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant (2011). *Elogio de la Creolidad*. Trad. Mónica María del Valle Idárraga y Gertrude Martin-Laprade. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana (primera edición en francés 1989).
- Brenes Molina, José Jacinto (2002). “Entrevista a Tatiana Lobo: literatura y sociedad”. *Comunicación*, 23.12, 7-10.
- Césaire, Aimé (1983). *Cahier d’un retour au pays natal*. Paris: Présence Africaine (primera edición en francés 1939).
- Césaire, Aimé (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Trad. Mara Viveros Vigota. Madrid: Editorial Akal (primera edición en francés 1950).
- Césaire, Aimé (1993). *Cuaderno de un retorno al país natal*. Madrid: La Casa del Libro (edición bilingüe francés-español).
- Condé, Maryse (1981). *Une saison a Rihata*. París: Éditions Robert Laffond.
- Confiant, Raphaël (2008). *Black is black*. Monaco: Éditions Alphée, Jean-Paul Bertrand.
- Fanon, Frantz (1952). *Peau noir, masques blancs*. París: Seuil.

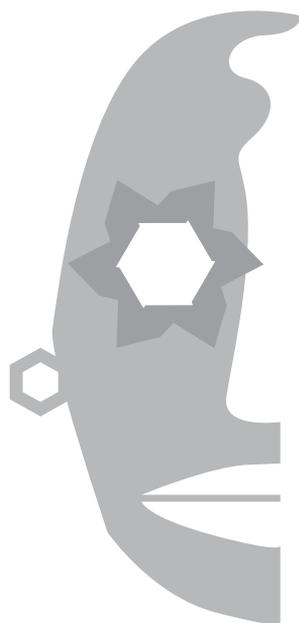
20 Louise Simone Bennett-Coverley nació en 1919 en Kingston, Jamaica, y murió en 2006 en Scarborough, Ontario. Estudió folclore jamaicano y fue docente de dramaturgia. Vivió en Jamaica, Gran Bretaña y Canadá. Entre sus publicaciones más importantes se encuentran los libros de poemas y relatos *Jamaica Labrish* (1966) y *Anancy and Miss Lou* (1979), así como su interpretación de la canción tradicional “Day Dah Light” (1954) grabada por Harry Belafonte como “Day-O” o “Banana Boat Song”.

21 En la traducción del creole al inglés esta estrofa dice: “Travel, seek your fortune, / but tell no one here / that you are going to seek your homeland, / because you are already there.” Ver el poema completo y su traducción al inglés en: <<http://idurae.blogspot.com/2005/10/back-to-africa-original-louise-bennett.html>>.

- Gewecke, Frauke (2007). *Die Karibik. Zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region*. Frankfurt am Main. Vervuert Verlag.
- Lahens, Yanick (2000). *Dans la maison du père*. Monaco: Le Serpent à Plumes.
- Lobo, Tatiana (1996). *Calypso*. San José: Ediciones FARBEN.
- López Muñoz, Ricardo (2011). “Tensiones y continuidades en la historicidad de la negritud: Aimé Césaire ante Frantz Fanon”. En Elena Oliva, Lucía Stecher y Claudia Zapata (eds.). *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, 79-96.
- Mackenbach, Werner (2003). “Representaciones del Caribe en la narrativa centroamericana contemporánea”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 5 (2003). Recuperado en <<http://istmo.dennison.edu/n05/articulos/representaciones.html>>.
- Mackenbach, Werner (2011). “¿De la identidad a la sociabilidad? Representaciones de la convivencia en las literaturas centroamericanas y caribeñas”. En Ottmar Ette, Werner Mackenbach, Gesine Müller y Alexandra Ortiz Wallner (eds.). *Trans(it)Areas. Convivencias en Centroamérica y el Caribe. Un simposio transareal*. Potsdamer inter- und transkulturelle Texte (POINTE), Band 1. Berlín: edition tranvía, Verlag Walter Frey, 176-198.
- Mackenbach, Werner (2013). “Del *éloge de la créolité* a la teoría del caos. Discursos poscoloniales del Caribe más allá de la identidad”. *Cuadernos Inter-c-a-mbio*, 10.11, 15-29.
- Marambio de la Fuente, Matías (2011). “Pensamiento histórico en Discurso sobre el colonialismo: la historicidad como condición de posibilidad de una crítica anticolonial”. En Elena Oliva, Lucía Stecher y Claudia Zapata (eds.). *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, 41-56.
- Oliva, Elena (2011). “La figura de Aimé Césaire. Trayectoria y pensamiento anticolonial en el poeta de la negritud”. En Elena Oliva, Lucía Stecher y Claudia Zapata (eds.). *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la negritud*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, 15-25.
- Ramírez, Sergio (2007). *Tambor olvidado*. San José: Aguilar.
- Rossi, Anacristina (2002). *Limón Blues*. San José: Alfaguara.

Sartre, Jean-Paul (1948). “Orphée noir”. En *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Léopold Sédar Senghor. París: Presses Universitaires de France, IX-XLIV.

Schwarz-Bart, Simone (2004). *Ti Jean l’horizon*. París: Seuil (primera edición 1979).



Blas Jiménez y Quince Duncan: dilemas del escritor afrohispano

Elena Oliva

*Universidad de Chile.
Becaria CONICYT*

RESUMEN

El artículo presenta una reflexión sobre la categoría ‘escritor afrohispano’ y las tensiones que involucra. En la primera parte se discute sobre el surgimiento, las utilizaciones y apropiaciones que intelectuales afrodescendientes han hecho de este concepto desde fines de los años ochenta. En la segunda parte se analiza el principal dilema de estos escritores en torno a las posibilidades de expresar una identidad específica, la de los afrodescendientes en la América de habla hispana, desde la lengua del colonizador, a través de las reflexiones y propuestas contenidas en la producción ensayística del poeta dominicano Blas Jiménez y del narrador costarricense Quince Duncan.

Palabras clave: escritor afrohispano; intelectuales afrodescendientes; Blas Jiménez; Quince Duncan.

ABSTRACT

This article is a reflection on the category of Afro-Hispanic writers and the tensions it provokes. The first part of the article discusses the origins, uses, and appropriations of this concept made by intellectuals of African descent since the late 1980s. The second part analyzes the Afro-Hispanic writer’s chief dilemma of using the colonizer’s language to express a specific identity, that of Afro-descendants in Hispanic America. This discussion draws on the reflections and proposals outlined in the essays by Dominican poet Blas Jimenez and Costa Rican narrator Quince Duncan.

Keywords: Afro-Hispanic writer, Afro-descendant intellectuals, Blas Jimenez, Quince Duncan

La categoría ‘escritor afrohispano’ es una clasificación interesante para reflexionar sobre los procesos creativos de una América Latina heterogénea. Por un lado, esta denominación alude a un rol productivo dentro del campo intelectual, el de escritor; por otro lado, con el prefijo afro reconoce un lugar de enunciación específico (racializado dirán algunos, diaspórico sostendrán otros); y finalmente, asume una determinada herencia lingüística y cultural, la hispana. La relación entre estos aspectos no es fácil, y no solo por el hecho de que cada uno de ellos nos abre a una discusión específica que tiene su trayectoria propia, sino sobre todo porque en el cruce de estas categorías surgen varias problemáticas –el racismo activo en el campo intelectual latinoamericano, el largo proceso de identificación como afrodescendientes en el contexto de la América Latina hispana, la tensión lingüística que implica asumir la lengua del colonizador, entre otras–, lo que nos indica que estamos ante una figura difícil de encasillar, pero clave para comprender el desarrollo de la intelectualidad afrodescendiente en la región.

Blas Jiménez, poeta y ensayista de República Dominicana, y Quince Duncan, narrador y ensayista de Costa Rica, son dos intelectuales que han sido catalogados en innumerables investigaciones como escritores afrohispanos. Ambos, en la autoría y en sus propuestas literarias, se reconocen como afrodescendientes y desde ese espacio han problematizado el proceso creativo del escritor, en el que la lengua tiene un lugar determinante como articuladora de una identidad y de una memoria que constantemente están en disputa con la cultura hegemónica de la América Latina de habla hispana. Así, mientras Jiménez apunta al rol del escritor afrodescendiente en la zona de habla española, Duncan se enfoca en una propuesta literaria –el aforrealismo. El propósito de este artículo es poner en diálogo sus propuestas y discutir las en torno a las posibilidades que involucra lo afrohispano.

Literaturas y autorías afrohispanas

Difícil resulta precisar cuándo apareció por primera vez la categoría ‘afrohispano’, pero en el ámbito de la literatura todo parece indicar que fue en los años ochenta cuando esta denominación cobró fuerza de la mano del crítico estadounidense Richard Jackson (1988), quien la utilizó para referirse a autores afrodescendientes en la zona hispanohablante del continente¹. Según Jackson, la producción escrita de afrodescendientes en la América hispana se puede rastrear desde comienzos del siglo XIX –propuesta contenida en su libro de 1979–, pero es particularmente en la segunda mitad del siglo XX, a partir de los años setenta y ochenta, cuando se

1 También, en 1988, Edward Mullen publicó “The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation”, un ensayo que se enfoca en el trabajo poético. Mullen, al igual que Jackson, no profundizó en lo que implica esta clasificación, aunque resulta evidente que ambos la han empleado para dar cuenta de autores afrodescendientes y sus producciones literarias que se circunscriben a la América de habla hispana.

observa no sólo un interés creciente de la crítica por indagar en sus producciones y explorar nuevas áreas de investigación, como el estudio de las representaciones de la mujer negra, sino además un aumento en las publicaciones de autores afrodescendientes, la introducción de nuevos formatos como el teatro y la aparición de nuevas autorías como las escritoras afrohispanas.

Según Jackson, este fenómeno se vincula al afrocentrismo, una perspectiva que aunque no la explica mayormente, enfatiza la condición diaspórica de los afrodescendientes, recogiendo el legado africano traído por los esclavizados y a su vez complementándolo con la experiencia de sus descendientes en América. Este enfoque, se puede agregar, no sólo busca visibilizar la presencia del sujeto afrodescendiente, motivación que viene desde mucho antes de este período, sino cuestionar cómo ha sido comprendida esa presencia, pues parte de la base de que los descendientes de africanos y africanas están en los orígenes de la construcción de las sociedades latinoamericanas, y lo que persigue es volver a mirar esa historia desde su punto de vista. En el plano literario, la perspectiva afrocéntrica apuesta por una voz más agresiva, que se interesa por tratar temáticas propias y sobre todo porque demanda abrir el canon a una nueva forma de crear.

La literatura y autorías afrohispanas emergen, por un lado, de un conocimiento largamente acumulado, que Jackson denomina experiencia negra; y, por otro, de un contexto que facilita su desarrollo. Esta hipótesis, que sostiene a partir de declaraciones y observaciones hechas por los mismos escritores afrodescendientes en sus publicaciones, no está exenta de algunas dificultades. El crítico estadounidense entiende la experiencia negra como el desarrollo de una autoconciencia de ser negro, que desde los tiempos de la esclavitud se ha ido acumulando en un proceso continuo y creciente. Esto habría permitido dar paso a una literatura de estética negra, o dicho de otra manera, a representaciones y autorías auténticas. De este modo, Jackson genera un vínculo entre la experiencia, la conciencia de una negritud y la autoría, lo que resulta problemático, pues supone no sólo la homogeneidad de un grupo –los negros– que en sí es muy diverso, sino que asume la preexistencia de la raza negra, sin cuestionar las construcciones sociales, culturales y poder que en torno a esta categoría se han desplegado históricamente².

Respecto al contexto, Jackson hace referencia al impacto que los movimientos negros de Estados Unidos habrían tenido en América Latina durante los años setenta. Aunque no se puede obviar la evidente influencia de estos sucesos, el autor no considera otras situaciones igualmente relevantes para comprender los procesos intelectuales de los afrodescendientes en este período, algunas externas a América Latina, como la descolonización e independencia de una buena parte

2 Silvia Valero observa las dificultades de este concepto para el caso colombiano (2013).

de los países de África, y otras internas, como la descolonización e independencia del Caribe inglés, que sin duda aportaron a configurar un momento triunfalista para los afrodescendientes en la diáspora. A ello se suma que tampoco toma en cuenta una etapa de importantes transformaciones en América Latina, que entre los años cincuenta y setenta incluyó los procesos revolucionarios y el giro hacia un contexto general de represión. A causa de lo anterior, en algunos países fue de la mano de golpes de Estado de corte fascista con participación militar y civil. El viraje hacia ese momento de opresión en la historia latinoamericana desarticuló las diversas formas de organización de la sociedad y puso fin a procesos de democratización política y social que también habían alcanzado a los afrodescendientes (Andrews, 2007). Cabe mencionar aquí que los altos niveles de movilidad e integración social que lograron fueron de la mano con el debilitamiento de su identidad específica –la de negros– que le había dado forma a su organización social, política y cultural durante las primeras décadas del siglo XX, pero que alrededor de los años sesenta tendió a subsumirse en los enfoques de clase que fueron hegemónicos en la región, difuminándose sus particularidades en los intereses sectoriales de las clases medias y populares.

Al observar más de cerca el telón de fondo de la emergencia de la literatura afrohispana en los años setenta y ochenta, es posible proponer que el afrocentrismo es un enfoque que entregó a los afrodescendientes la posibilidad de volver a vincularse desde otro lugar luego de estos quiebres, tomando distancia –mas no desligándose por completo de ellas– tanto de perspectivas negristas³ que exaltan la opresión racial, como de perspectivas de clase que someten sus particularidades a una categoría más abarcadora, para enfatizar ahora el proceso diaspórico del que son herederos.

De esa manera, es necesario comprender la categoría ‘afrohispano’ como una denominación externa al campo intelectual latinoamericano, pero que ha sido aceptada y en algunos casos adoptada para sí por escritores e intelectuales afrodescendientes. Han sido justamente ellos quienes la han contextualizado y problematizado políticamente, capturando las tensiones históricas y culturales que implica el término para transformarlas en un desafío. Manuel Zapata Olivella, escritor colombiano y uno de los intelectuales afrodescendientes más relevantes dentro del ámbito hispano, señaló (2006) que los escritores afro-latinoamericanos han debido enfrentarse a una serie de obstáculos para desarrollar su literatura: el mestizaje que, como ideal de la nación latinoamericana, intentaba hacer frente a una diversidad cultural considerada como conflictiva y amenazante; la identidad nacional que, al ser pretendidamente hispánica, borró a indígenas y

3 Con este concepto no me refiero al negrismo, sino a la perspectiva que se articula desde el reconocimiento de una identidad negra.

afrodescendientes, invisibilizando su presencia e impidiendo el desarrollo de una literatura propia; asimismo, la opresión cultural que subestima sus aportes, los margina del acceso a la educación y les oculta su propia historia. Siguiendo esta senda, Carlos Guillermo Wilson, escritor afropanameño, en un breve texto pero con sugerente título (“El rol del escritor afro-latino y el quinto centenario”, 1991), también se cuestiona sobre los desafíos del escritor afrodescendiente, destacando tres nudos temáticos: la identidad y el problema de la invisibilización del afro, la justicia y la lucha contra la discriminación racial, y la conciencia cultural, que pone en relación con la responsabilidad de este escritor por transmitir las herencias africanas en América.

La reflexión que proponen ambos autores, brevemente esbozada, contrasta con la de Jackson, no sólo porque se desprende de, y se vincula a, los procesos latinoamericanos, sino sobre todo porque evidencia las diversas y profundas variables que han impedido el desarrollo pleno de la literatura afrohispana, la que en ningún caso estaría gatillada únicamente por procesos externos. Zapata Olivella y Wilson, más que poner el foco en la emergencia de la literatura afrohispana, demandan su despliegue, y es justamente sobre esta acción creadora de lo que Jiménez y Duncan se van a hacer cargo más tarde.

Jiménez, Duncan y la lengua subversiva

Quince Duncan y Blas Jiménez irrumpieron en la escena pública de sus países durante la década de los setenta y ochenta, respectivamente, cuando el primero publicó su libro de cuentos *El pozo y una carta* en 1969, y Jiménez una década más tarde lo hizo con su poemario *Aquí... otro español*, en 1980, generando ambos, al menos, desconcierto. Costa Rica, República Dominicana, y en general todos los países de la América Latina hispana, comparten un imaginario nacional que tiende a negar el aporte social y cultural de los afrodescendientes, o bien a invisibilizar su presencia, al relegarlos a los remotos tiempos coloniales sin reconocer su existencia contemporánea⁴. Este imaginario se reproduce en el ámbito literario, espacio en el que sobre todo las autorías afrodescendientes suelen ser pasadas por alto⁵. En este sentido, el arribo de estos autores y sus propuestas literarias fueron de entrada contrahegemónicas⁶.

4 Para Centroamérica ver Gudmundson y Wolfe (2012), y para el Caribe ver Martínez (1995).

5 En compilaciones generales como la *Historia de los intelectuales en América Latina* de Altamirano, es posible observar que los grandes ausentes son los intelectuales afrodescendientes. En el campo literario específicamente, en compilaciones negristas como la de Mansur y González, *Poesía negra de América*, o la de Salvador Bueno, *Cuentos negristas*, aunque se incluyen autores afrodescendientes, no hay un análisis sobre estas autorías y sus particularidades.

6 Sobre el impacto de estos autores en el campo literario ver Chacón (2004) y Stinchcomb (2009).

Aunque Duncan se perfiló como narrador y Jiménez como poeta, ambos exploraron otros soportes literarios a lo largo de sus trayectorias, entre ellos el ensayo, género en el que han desplegado una reflexión autorial sobre la afrodescendencia, la literatura, la escritura y la cultura de sus países. Este trabajo se concentra en dos de ellos: “El escritor afro-hispano y el proceso creativo” (2001), de Jiménez, y “El afrorrealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana” (2005), de Duncan.

El ensayo de Jiménez –que comienza con el tono íntimo de un relato en primera persona– es una reflexión sobre lo problemático que resulta cualquier proceso creativo cuando existe un trasfondo de indefinición colectiva, como la que aqueja a los afrodescendientes de habla hispana. Herederos de una tensión cultural, los afrohispanos se enfrentan a una compleja configuración identitaria en la que confluyen elementos hegemónicos y marginales, y que tiene en la lengua la más evidente expresión de ese conflicto.

A diferencia de otros lugares del continente, en la América Latina de habla hispana no han pervivido lenguas criollas provenientes de la mezcla del español con idiomas africanos, como sí ocurre en zonas de habla francesa, inglesa y holandesa⁷. El español, idioma del colonizador y de la opresión, es la lengua que los afrodescendientes de esta zona han debido adoptar, y si como señaló el intelectual martiniqueño Frantz Fanon, hablar una lengua es cargar con toda una civilización (2009), entonces los afrohispanos han debido asumir una forma de ver e interpretar el mundo que, en buena medida, les fue impuesta. Por ello, según Jiménez:

Al decirnos afro-hispanos, intentamos utilizar el idioma como constante cultural, como la fuerza que une nuestra conciencia colectiva: pero la cultura va mucho más allá de la lengua, es la suma total de la versión del universo real que se da un grupo humano [...] Al controlar nuestra definición de cultura, la clase dominante controla nuestra auto-definición y la manera misma de comunicarnos (p.4).

El idioma que se habla, nos dice Jiménez, no es sólo un medio de comunicación, sino una forma de experimentar, entender y relacionarnos con el mundo que nos rodea, y en ese sentido uno de los principales dilemas del escritor afrohispano es cómo hacer frente a una lengua que lo asedia desde distintos flancos. Por un lado, existe una tensión histórica respecto al acceso a la escritura de la lengua del colonizador, celosamente resguardada y no siempre a libre disposición para los

7 La única excepción conocida es el palenquero, lengua que se habla en el Palenque de San Basilio, en las cercanías de Cartagena de Indias, Colombia. Con esto no quiero señalar que no se hablen otros criollos en el territorio de la América Latina hispana, pero su base no está en la mezcla del español con lenguas africanas. Por ejemplo, en casi toda la costa caribeña de Centroamérica se pueden encontrar criollos provenientes del inglés y otros idiomas africanos, los que llegaron con los inmigrantes de las islas del Caribe inglés a fines del siglo XIX (también existen registros de criollos que llegaron con los inmigrantes del Caribe de habla francesa, pero no son predominantes en la zona).

afrodescendientes. Durante el período colonial y parte del republicano, los africanos y sus descendientes tuvieron acceso al español, principalmente desde la oralidad, pues la escritura estaba reservada para unos pocos, generalmente blancos. De ese privilegio proviene el tan selecto espacio del campo letrado latinoamericano (Rama, 2004) en el que con menos frecuencia de lo deseado encontramos autorías afrohispanas. Además, durante el siglo XX el acceso a la alfabetización en español a través de la educación formal tampoco ha sido fácil para los afrodescendientes: “¿Afro?, ¿Hispano?, ¿Creatividad?, ¿Proceso?, ¿Escritor?... ¿Qué significan estas palabras para mí, para mis hermanos que pueden leer cuartillas de cuarto grado de primaria, o para mis hermanos que no tienen esperanzas de aprender a leer?”, se pregunta Jiménez a propósito de estas dificultades. (2001:3)

La relación con la escritura hegemónica tampoco ha sido del todo fluida. Para los escritores afrohispanos resulta complejo desplegar un proceso creativo a través de una lengua que les ha sido impuesta y que muchas veces se muestra reticente a aceptar transformaciones. Según Zapata Olivella (2006), esto es lo que permitiría explicar la falta de propuestas estéticas en el ámbito afrohispano:

La alienación del escritor de ascendencia africana en Latino América se expresa fundamentalmente en el uso de una lengua prestada [...] la negredumbre del alma africana pura o mezclada en el mestizaje hispano-indígena se queda enmascarada, oculta y casi siempre traicionada. Otro aspecto que ha influido e influye en la obra literaria de nuestros poetas y novelistas afros, es el rígido control que ha ejercido la Real Academia de la Lengua Española a través de sus filiales latinoamericanas, oponiéndose al uso de los nuevos vocablos nacidos en América, tanto de la vivencia de la población afro, zamba o mulata, como de la indígena. En esta forma, el lenguaje de connotación africana se ha reducido al habla coloquial sin trascender al plano estético (Zapata 2006: 171).

Para el intelectual colombiano, la lengua hegemónica aliena al escritor afrodescendiente y oprime su desarrollo creativo cuando mantiene en un lugar inferior “el lenguaje de connotación africana”, deslegitimando su potencial estético y su aporte al español. Jiménez, quien coincide con Zapata, sostiene que ante esta situación existen dos opciones: dejar que la cultura pretendidamente universal de lo europeo los absorba, o asumir que no se puede dejar de ser negro en el ámbito hispano y desde ese lugar escribir.

Para el dominicano, sólo esta última posibilidad es la que permitiría a los escritores afrohispanos no paralizarse y dar la batalla. Se trata de una decisión que es consciente del autorreconocimiento que ello implica, es decir, de cargar con una historia de opresión y discriminación de la que muchas veces se quiere escapar y que muchos no quieren ver ni escuchar. Por ello, afirma, es posible perder la voz en el intento; sin embargo, el proceso creativo del afrohispano ya desea “mostrar

las cadenas” (p.5), y es con esa conciencia para sí que entonces se decide escribir: “Para el escritor afro-hispano el campo decisivo de la lucha es el lenguaje. Hoy tenemos que escoger la lengua dentro de la lengua. Con palabras que nos permitan crear nuestras realidades, hacer el vehículo en el cual vamos a esculpir la pasión que quema las cadenas y libera la mente”. (2001: 7)

Esa escritura será en español, pues “la lengua es, al mismo tiempo, vehículo de opresión y liberación” (Jiménez, 2002: 6). Jiménez apuesta a la dimensión liberadora que entrega toda lengua, esa opción que el crítico cubano Roberto Fernández Retamar planteó en los años setenta para pensar el ámbito de lucha del escritor latinoamericano y caribeño de habla hispana, a partir de una reinterpretación descolonizadora del Calibán de Shakespeare (2002)⁸. Para el escritor afrohispano esta perspectiva descolonizadora de la lengua no es simplemente una alternativa, sino un camino ineludible para subvertir el idioma del colonizador y hacer del español una lengua que “sienta, una y otra vez, la desnudez, las soledades, las penas y desesperanzas preñadas de futuros. Re-crearnos en ser afro-dominicanos, afro-cubanos, afro-colombianos, afro-panameños, afro-americanos” (Jiménez, 2002: 7). Por eso, conmina Jiménez, “tenemos que cambiar la lengua, transformándola con nuestra visión afro-céntrica” (2002: 6).

El escritor dominicano, si bien no señala cómo se debe seguir por ese camino transformador, tal vez para dejar abiertas las múltiples opciones que existen, revela una tensión que aun a comienzos del siglo XXI está presente y no del todo resuelta, y en ese sentido la potencialidad de su ensayo radica en la necesidad de mantener activa esta discusión.

Cuando en el 2005 Duncan propone el afrorrealismo como una forma de producción estética, da cuenta de buena parte de las preocupaciones expuestas por Jiménez, pero decide dar un paso más allá y construye un verdadero manifiesto de la creación literaria afrohispana. Aunque el término lo acuña casi una década antes (Duncan, 1996), es en este ensayo donde expone y discute la posibilidad de comprender como una corriente literaria las producciones de autorías afrodescendientes que hacen una subversión africanizante del español. Así, su propuesta define el afrorrealismo como:

Una nueva corriente literaria latinoamericana, cuya poética se aparta en algunos aspectos de los referentes tradicionales de la literatura del “main stream” [...] Se distingue claramente con relación al negrismo y de la negritude, y aunque comparte algunos rasgos, se distingue también del realismo mágico por sus símbolos, mitos y por su perspectiva. El afrorrealismo es una nueva expresión de las literaturas hispánicas (2005, s/p).

8 Esta perspectiva la inaugura el barbadense George Lamming en su texto *Los placeres del exilio*, publicado en 1960, en el que metaforiza el colonialismo y sus consecuencias a través del análisis del personaje de Calibán, de la obra teatral *La tempestad* de William Shakespeare.

Para diferenciarla de otras perspectivas literarias, entrega seis aspectos que delimitan esta corriente: 1) la voz afro-americana; 2) la memoria simbólica africana; 3) la memoria histórica de la diáspora africana; 4) la reafirmación de una comunidad ancestral; 5) perspectiva intra céntrica; 6) la identidad afro. Duncan se expone en cada uno de estos aspectos con el objetivo de comprenderlos bajo un determinado contexto histórico. Para el autor no sólo se trata de incorporar estos elementos en la escritura, sino hacer de ellos un uso con sentido, pues como enfatiza:

La recurrencia a la subversión africanizante del idioma, los referentes míticos inéditos o hasta ahora marginales, tales como el Muntu, el Samanfo, el Ebeyiye, la reivindicación de las deidades como Yemayá, y la incorporación de elementos del habla popular de la diáspora africana son factores medulares y no decorativos en la obra de estos autores (Duncan, 2005, s/p).

Lo anterior supone que el afrorrealismo no siga pautas literarias ni hispánicas ni africanas, y que los escritores afrohispanos que lo impulsan hagan de la lengua una herramienta que dé cuenta de esa experiencia mestizada de la cual los afrodescendientes son herederos; por ello, para Duncan “el lenguaje no es africano ni hispánico. Es afroamericano (Duncan, 2013: 7).

El mestizaje, en tanto proceso sociocultural, es un aspecto relevante para comprender la propuesta de Duncan⁹. El afrorrealismo no debe entenderse como un enfoque encerrado en sí mismo, pues aun cuando asume una perspectiva afrocéntrica que exalta las herencias culturales africanas, reconoce un horizonte histórico de múltiples influencias culturales. Para el autor:

La búsqueda de la identidad que caracteriza a los autores afrorrealistas desafía la falsa dicotomía blanco-negro para recuperar una parte negada de su identidad como afrodescendiente. En el proceso, ese reclamo admite todas las variables de mestizaje, incluyendo el aporte europeo. Y en abierta renuncia de toda posición etnofóbica, los afrorrealistas asumen su condición de africano, latino e indígena, sin dejar de lado los aportes de otras etnias” (Duncan, 2005, s/p).

9 Duncan, en este sentido, establece un diálogo con las propuestas de Guillén y sobre todo con las de Zapata Olivella sobre la necesidad de pensar al sujeto negro o afrodescendiente en la América de habla hispana, no sólo en relación al blanco/europeo, sino también al indígena y a los múltiples mestizos en el marco de las fronteras nacionales. Tanto Guillén como Zapata sostienen que la especificidad del negro o afrodescendiente en la zona pasa por estos múltiples vínculos. El poeta cubano, en su conocido prólogo de 1931, termina señalando: “Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá ‘color cubano’” (2002, p.100). Zapata, por su parte, en la Introducción a su libro *¡Levántate mulato!*, en el que reflexiona sobre el mestizaje, plantea: “¿Híbrido o hombre nuevo? ¿Soy realmente un traidor a mi raza? ¿Un zambo escurridizo? ¿Un mulato entreguista? O sencillamente un mestizo americano que busca defender la identidad de sus sangres oprimidas” (1990, p. 21). Duncan lleva estas consideraciones al campo literario, en cuyo espacio creativo se reproducen las tensiones de estos procesos histórico-sociales.

Es por ello que en Duncan hay una mirada dinámica de la lengua; esta debe expresar la realidad a la que se vincula y, por tanto, ir variando y aceptando nuevos elementos en la medida que dicha realidad se modifica, pero esa posibilidad ha sido negada para los creadores afrohispanos. La introducción de elementos de la oralidad en las producciones escritas ha sido siempre un acto de sospechosa erudición, inadmisibles para el campo letrado latinoamericano, pero recurrente en la producción literaria afrohispana. De este modo, la apuesta del afrorrealismo también pasa por dar cabida a esa forma de organizar la realidad que entrega la oralidad y que permitiría “restituir a la comunidad afrodescendiente su propia voz”, tal como lo expresa el autor: “No se trata de una voz inventada, de un discurso elaborado para la ocasión. Y ni siquiera es un manifiesto explícito. Esa voz tiene su asiento en la oralidad afroamericana a cuyo conjuro va al rescate. Se trata de la dignificación de la palabra diaspórica de las comunidades negras” (Duncan, 2013: 5).

El afrorrealismo debe comprenderse no sólo como una propuesta para la creación literaria, sino además como una forma distinta de aproximarse a una producción literaria ya existente. Es cierto que Duncan lo define como una nueva corriente, pero ello debe entenderse ante la demanda por abrir el canon latinoamericano a otras tendencias e incorporarlas al campo literario. Para el intelectual costarricense, el afrorrealismo se inaugura con Nicolás Guillén y sus *Motivos de son* a comienzos del siglo XX¹⁰, y desde entonces ya es posible rastrear una literatura afrohispana, tal como Smart lo señaló en 1984 para el caso centroamericano. Pero esto sólo será posible con un cambio de enfoque que vuelva a mirar, ahora con otros ojos, las producciones escritas de autorías afrohispanas, tarea que parece estar aún pendiente.

Los dos ensayos a los que aquí se ha hecho referencia coinciden en la figura del escritor afrohispano y en la lengua como el eje en torno al cual giran sus dilemas creativos. Se trata de una figura poco investigada que pone en el tapete una herencia colonial muchas veces pasada por alto en las zonas hispanas de América Latina. Por ello debe llamar nuestra atención el que sean autores afrodescendientes quienes la trabajan. El afrorrealismo de Duncan no es simplemente una propuesta

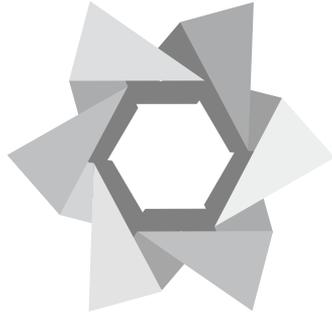
10 Respecto a Guillén, Duncan detalla: “Él no fue el introductor del tema afro en la literatura latinoamericana. Ya los autores negristas se habían encargado de hacerlo. Tampoco fue el primer escritor afrodescendiente en América Latina, pues antes que él, por citar dos casos, publicaron Juan Francisco Manzano (1797-1854) sus *Cantos a Lesbía* en 1821 y sus *Flores pasajeras* en 1830; y el afrocolombiano Candelario Obeso, en 1874 publicaba poemas en los periódicos y en 1877, su poemario *Cantos populares de mi tierra*. Más, la obra de Nicolás Guillén iba a marcar una diferencia sustancial, una nueva corriente de pensamiento literario, dando a lo afro un inédito sentido de pertenencia [...] Presentes en sus escritos están experiencia y combates de la africanía en sus territorios natales, en los barcos negreros, en los cimarronajes que lograron establecer en Las Américas, en sus luchas por la libertad primero y contra la invisibilización, la marginación y la exclusión de los ámbitos del poder. Y presenta sus conocimientos en exposiciones lógicas y en arte. Es un pensar nuevo, una estética cumbre, definitivamente castellana y singularmente afro, articulada y completa, una visión intelectual acorde con los nuevos tiempos (2013, p.5).

estética, así como tampoco las reflexiones de Jiménez versan sobre una experiencia autorreferente; ambas son expresiones resultantes de intelectuales que hacen de la escritura un acto consciente de autorreconocimiento, en el que a las preguntas por qué y cómo escribir se agrega el desde dónde hacerlo. El lugar de enunciación del escritor afrohispano, ese espacio en el que se reconoce afrodescendiente, se transforma en un aspecto clave para comprender a esta figura intelectual, cuya presencia trasciende el ámbito literario para ubicarse en la disputa social y política por el derecho a su identidad.

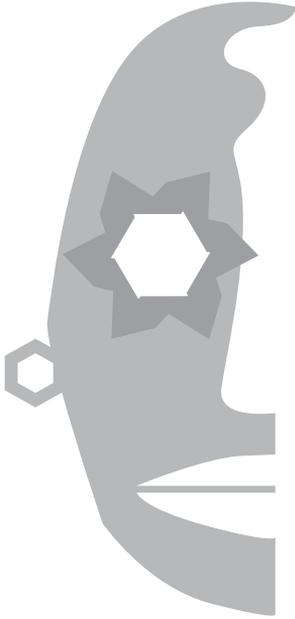
Referencias

- Andrews, George Reid. (2007). *Afro-Latinoamérica, 1800-2000*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. (Trabajo original publicado en 2003).
- Chacón, Albino. (2004). "El sentido de la literatura de Quince Duncan en la historia cultural de Costa Rica, a propósito de la publicación de sus *Cuentos escogidos*". Disertación presentada en el Museo Nacional de Costa Rica.
- Duncan, Quince. (2013). "El afrorrealismo en Nicolás Guillén y Jorge Artel". *Revista Comunicación*, 22 (1), 4-11.
- _____. (2005). "El Afrorrealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana". *Revista Istmo*. Recuperado de <http://istmo.denison.edu/n10/articulos/afrorealismo.html>
- _____. (1996). *Un señor de chocolate. Treinta relatos de la vida de Quince*. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional.
- Fanon, Frantz. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal. (Trabajo original publicado en 1952).
- Fernández Retamar, Roberto. (2002). *Todo Calibán*. Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Guillén, Nicolás. (2002). *Donde nacen las aguas. Antología*. México: FCE.
- Gudmundson, Lowell & Wolf, Justin (Ed.). (2012). *La negritud en Centroamérica. Entre raza y raíces*. San José, C. R.: EUNED.
- Mullen, Edward. (1988). The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation. *Hispanic Review*, 56 (4), 435-453.
- Jackson, Richard. (1991). The Emergence of Afro-Hispanic Literature. *Afro-Hispanic Review*, 10(3), 4-10.
- _____. (1988). Afro-Hispanic Literature: Recent Trends in Criticism. *Afro-Hispanic Review*, 7 (1/2/3), 32-35.

- _____. (1979). *Black Writers in Latin America*. USA: University of New Mexico Press.
- Jiménez, Blas. (2002). El escritor afro-hispano y el proceso creativo. *Afro-Hispanic Review*, 21 (1/2), 3-8.
- Martínez Montiel, Luz María (coord.). (1995). *Presencia africana en el Caribe*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rama, Ángel. (2004). *La ciudad letrada*. (1ª Ed. 1984). Santiago de Chile: Tajar Editoriales.
- Stinchcomb, Dawn. (2009). *Negritud literaria en la República Dominicana*. Quito: Ediciones Abya-Yala. (Trabajo original publicado en 2004).
- Wilson, Carlos Guillermo. (1991). The Role of the Afro-Latino Writer and the Quincentenary (1492-1992). *Afro-Hispanic Review*, 10 (3), 67-71.
- Zapata Olivella, Manuel. (2006). Los problemas de identidad de los escritores afro-latinoamericanos. *Afro-Hispanic Review*, 25 (1), 171-173.
- _____. (1990). *¡Levántate mulato! Por mi raza hablará el espíritu*. Colombia: Rei.



“El Caribe y Centroamérica –
Representaciones y construcciones
transgenéricas”



Más allá de la identidad de género: sexualidad y transgresión en *Sopa de caracol* de Arturo Arias

Karen Poe Lang
Universidad
de Costa Rica (UCR)

RESUMEN

En este ensayo se propone una lectura de la novela *Sopa de caracol* (2002) del escritor guatemalteco Arturo Arias, centrada en el tema de la función de la sexualidad como elemento desubjetivante del protagonista. Se examina también cómo la estética del grotesco y el modelo carnavalesco son puestos en movimiento para desestabilizar la identidad de género y así mostrar la imposibilidad de reconstruirse después de la catástrofe de la guerra.

Palabras clave: novela centroamericana; posguerra; identidad de género; sexualidad; desubjetivación.

ABSTRACT

In this essay we propose an interpretation of the novel *Sopa de caracol* (2002) by Guatemalan writer Arturo Arias based on the role of sexuality in the desubjectivization of the protagonist. We also analyze how the aesthetic of the grotesque and the carnivalesque model are set in motion to destabilize gender identity and thus demonstrate its inability to reconstruct itself after the catastrophe of war.

Keywords: Central American novel; post-war; gender identity; sexuality; desubjectivization.

Introducción

En la introducción a un reciente volumen colectivo sobre la narrativa de Arturo Arias, Myron Ávila (2014: xvii) propone que se trata de “uno de los novelistas guatemaltecos más innovadores e importantes de nuestro momento”. Con la intención de contribuir al estudio de la obra de este autor, fundamental en las letras centroamericanas, este ensayo analiza el papel desestabilizador de la sexualidad en *Sopa de Caracol* (2002), novela que presenta una forma particular de encarar el desencanto y la impotencia ante el fracaso del proceso revolucionario ocurrido a fines del siglo XX en Guatemala. Publicada a principios del siglo XXI, el texto muestra cómo, tras la firma de los Acuerdos de Paz (que no resolvieron los problemas de desigualdad y pobreza en Guatemala), los distintos sectores de la izquierda quedaron desarticulados, sin un proyecto utópico que pudiese dar sentido a las vidas de muchas personas que creyeron en la posibilidad de transformar radicalmente la sociedad mediante la revolución armada.

A partir de estrategias narrativas asociadas al modo carnalesco¹, el texto, cuyo personaje principal es un exmilitante de izquierda, muestra la imposibilidad de reconstruir(se) después de la catástrofe de la guerra. Arias recurre a la estética del grotesco para representar la abyección de un personaje inhumanamente lúcido, capaz de evaluar sus actos descarnadamente y así revelar su historia de militante en una organización clandestina. La sexualidad aparece como el espacio carnalesco en el cual se rompe la socialidad y se quiebran los tabúes que rigen inconscientemente la vida social. La novela propone un recorrido, vehiculizado por una sexualidad fuera de lo socialmente permitido, hacia la desobjetivación del personaje principal, quien en el último capítulo declara: “Me dejo llevar suavemente [...] te admito que estoy sorprendido y conmovido por la pérdida de los más elementales indicadores de identidad. Yo no sé quién soy”. (Arias 2002: 276)

Este proceso de despersonalización y de pérdida de sí, a través de la sexualidad, permite trascender uno de los pilares de la división normativizante de la estructura social: la identidad de género. Al igual que muchas otras novelas centroamericanas del periodo, desde el título se propone al lector una relación de intertextualidad con el acervo musical centroamericano y del Caribe. *Sopa de caracol*² (plato beliceño y nombre de una canción) es un verdadero *leitmotiv* en la novela de Arias.

-
- 1 En Taylor Kane, A. (2014). El juego y la ideología en *Sopa de caracol* en *Con mi país bajo el brazo. Compendio crítico sobre la narrativa de Arturo Arias*, Ávila, M. A. (comp), Guatemala: F&G, pp. 125-146 puede leerse un interesante análisis de *Sopa de caracol* a partir de la teoría bajtiniana del carnaval, centrada sobre todo en el aspecto lúdico. La lectura que planteo a continuación, a pesar de trabajar el tema del carnaval, privilegia otros aspectos.
 - 2 *Sopa de caracol* es el nombre de una canción del escritor garínagu beliceño Hernán “Chico” Ramos que incluye elementos de la música garífuna y punta. En 1991 fue en éxito comercial gracias a una versión de la agrupación hondureña Banda Blanca.

La insoportable tristeza del carnaval

Sopa de caracol está construida como un texto carnavalesco, su tiempo transcurre durante un banquete que da inicio con la presentación del menú, y sus capítulos siguen el orden establecido por los platillos ofrecidos a los comensales. El relato avanza conforme se sirven y degluten los manjares y licores, producto del sincretismo culinario de Centroamérica y Europa. Se trata de una novela polifónica de una enorme riqueza intertextual (como todas aquellas que acogen en su seno la cosmogonía carnavalesca) en la cual se dan la mano el lenguaje de la calle, los modismos del castellano en Centroamérica, el portugués y el inglés criollo de Belice, nuestra música popular y algunos textos considerados “clásicos”, entre otros. Julia Kristeva, en su lectura de Bajtín, señala que “sobre la escena generalizada del carnaval, el lenguaje se parodia y se relativiza, repudiando su papel de representación (lo que provoca risa), sin llegar por ello a librarse de él. [...] Viciosa (quiero decir: ambivalente), a la vez representativa y antirepresentativa, la estructura carnavalesca es anti-ideológica, anticristiana y antirracionalista”. (Kristeva, 1997: 15)

Ya desde el inicio de la novela, en el capítulo titulado “Introducción al menú”, el texto de Arias es un juego permanente con las estructuras representativas del lenguaje, un intento sistemático de quebrar la lógica y el sentido (¿único?) para dar paso al enloquecimiento festivo de los signos. Uno de sus rasgos más evidentes es esa “indestructible vitalidad lingüística” que Bajtín (1998: 32) asocia con la cosmovisión carnavalesca:

Ya afirmaba el poeta que bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos. También sé que las partes son algo más que el laberinto de la oreja. La explicación más simple del círculo hermenéutico es que para entender una solitaria parte hay que ilusionarse con la creencia de comprender el todo. Para agarrar ese elusivo toldo carente de verdades absolutas, de conocimientos objetivos, de significados estables, toldo disfrazado de todo y no de toro, hay que captar las plétóricas partes platónicamente preñadas de significantes pedantemente putones. El todo, el toldo, puede ser un menú. (Arias, 2002: 9)

Este fragmento muestra una característica de toda la novela, a saber, que las palabras muchas veces están ordenadas según su aspecto sonoro, produciendo sentidos sorprendentes. El significante prevalece sobre el significado para interrumpir el orden lógico y esperado por el lector. La pulsión quiebra el logos (entendido en su triple acepción de razón, ley y lenguaje). Este manejo festivo de la lengua establece un contrapunto con la violenta tristeza de los hechos narrados. Como ha indicado Kristeva: “[...] el carnaval cuestiona a Dios, autoridad y ley social; es revolucionario en la medida en que es dialógico: no es asombroso que a causa de

ese discurso subversivo el término de ‘carnaval’ haya tomado en nuestra sociedad una significación peyorativa y únicamente caricaturesca.” (1997: 14)

Si bien es cierto que, debido a la traducción de la obra de Bajtin al francés, al inglés y al castellano, el carnaval (convertido en teoría), hoy en día es una moda, no ha sucedido lo mismo con las implicaciones de esta cosmovisión en la escritura, cuyos excesos no siempre se perdonan. Habría que tomar en cuenta este aspecto de la novela de Arias en los avatares de su recepción. Aunque no es el tema de este trabajo, cierto silencio del discurso crítico sobre esta novela podría tener su raíz en ese carácter subversivo e incluso antisocial del texto y en su lógica, en cierto modo, sadiana. Además, no se debe olvidar que la obra de Sade y la de Arias comparten un hecho en común: son producciones realizadas en un periodo convulso (revolucionario o postrevolucionario) que enfrentan la intimidad salvaje del ser desde una ética del placer que se contrapone a una ética del bien. Es posible oponer al discurso monológico de la épica –basado en una ética del bien– el discurso dialógico del carnaval, fundamentado en una ética del placer.

En este sentido debe ser leído el potencial transgresor del texto de Arias, no solamente en su literalidad sino en su dimensión de ruptura de las normas sociales que nuestra época impone sobre nuestros cuerpos. Quizá lo que desestabiliza al lector en la novela de Arias es el despliegue de un pensamiento que se atreve a ir más allá de las verdades establecidas para representar el infierno de la interioridad.

Bajtin³ hace una apreciación respecto de la cultura cómica popular de la Edad Media que puede iluminar, leída al revés, la concepción del carnaval en los textos modernos:

Por eso aún no se ha descubierto la esencia de estos fenómenos, que fueron estudiados únicamente desde el punto de vista de las reglas culturales, estéticas y literarias de la época moderna, sin ubicarlos en la época a la que pertenecen. Fueron por el contrario modernizados, lo que explica por qué fueron interpretados. (Bajtin, 1998: 23)

Este error, señalado por el teórico ruso, ocurre frecuentemente en las lecturas de lo carnavalesco que se imponen a los textos contemporáneos, al interpretarlos como si respondieran a la lógica del carnaval medieval. Es imposible no tomar nota de algunos hechos decisivos que imposibilitan dicha concepción. Por una parte, el tejido social y la colectividad no tienen hoy el mismo lugar ni la misma función que en la Edad Media; ni su contraparte, el individuo, es tampoco ni mínimamente semejante. Pero fundamentalmente, si la cosmovisión carnavalesca atentaba, según Bajtin, contra la Iglesia y el Estado feudal, dos instituciones que hoy, o han dejado de existir, o se han modificado tanto que es imposible

3 Bajtin insiste en historizar el fenómeno carnavalesco y plantea que con el romanticismo y las vanguardias, la cosmogonía carnavalesca se degrada y pierde gran parte de su poder regenerativo.

reconocerlas, una pregunta es inevitable: ¿Cuáles son las instituciones contra las que se opone la cosmovisión carnavalesca en nuestra época?

Si tomamos en cuenta las teorizaciones de Foucault⁴ (1990: 24) sobre el poder moderno como un proceso de normalización de la vida que hace de los sujetos sus propios guardianes, podría suponerse que el carnaval ejerce su poder de transformación y destrucción en el centro/descentrado de la subjetividad humana. Mi hipótesis es que la fuerza transgresora de la cosmovisión carnavalesca en nuestra época destruye las jerarquías y las leyes sociales, destruyendo su modo de operar en la individualidad. Es la interiorización de la norma y la constitución subjetiva lo que debe transformarse. Por eso, en la carnavalización moderna no basta con el disfraz y el cambio de rol (el tonto convertido en rey), sino que se golpea una institución poderosa: la identidad. En el caso del texto de Arias, la identidad sexual⁵.

Una sexualidad a pura pérdida

En *Sopa de Caracol* el potencial transgresor logra su punto más alto en dos escenas fundamentales: la relación del narrador con su perra y la orgía al final del texto. Lo que hace de estas escenas una propuesta transgresora no son las acciones concretas, sino la postura subjetiva desde la cual se realizan y la visión del narrador (más allá del bien y del mal) sobre las mismas.

Respecto de la primera escena, el narrador protagonista hace depender su relación con Amaranta (la perra *Golden Retriever*) de su soledad. Cabe destacar que el modo como es narrado el episodio constituye una parodia de la importancia que tienen los perros en los hogares estadounidenses. Existe toda una subcultura (expresada en hoteles y restaurantes finísimos para canes) para la cual es lógico e incuestionable que muchos perros vivan mejor que los niños hambrientos del tercer mundo. Por otra parte, Hollywood ha establecido la imagen estereotipada de la familia típica norteamericana, con dos niños y el infaltable perro. No es casual que el episodio con la perra tenga lugar en San Francisco y no en Guatemala, México o Río de Janeiro, que son los otros territorios en que se desarrolla el relato. Lo más subversivo de esta escena es que el personaje dice encontrar el amor verdadero en esa relación, algo que no ha conseguido en sus vínculos con mujeres. El texto pervierte el sentido de la concepción romántica del amor (que

4 Michel Foucault propone que: “Nos es preciso imaginar y construir lo que podríamos ser para desembarazarnos de esa especie de “doble coerción” política que es la individuación y la totalización de las estructuras del poder moderno”. (1990: 24) Además, no hay que olvidar que para Foucault el cuerpo y la sexualidad son espacios extremadamente densos y habitados por diversas instancias de poder.

5 Arias profundiza esta desestabilización de la identidad sexual en su última novela *Arias de don Giovanni*, publicada en 2010, al hacer de un(a) transexual el personaje protagónico. Para un análisis de este texto ver: Poe, K. (2014). *Arias de don Giovanni*. Hacia una poética del cuerpo transexual, en *Con mi país bajo el brazo*, Avila, M. A. (comp). Guatemala: F&G, pp. 149-162

ha marcado el arte y la cultura occidentales durante siglos) al presentar la posibilidad de que este amor ocurra entre un animal y una persona.

Quebramos el ambiente con nuestra propia música en la cual los ladridos y aullidos se anudaron pulverizando juntos las paredes en su ascenso hasta las maltratadas capas de ozono desde donde anunciaron un nuevo amanecer cultural para la armoniosa fusión entre animal y hombre. Habría sido un matrimonio perfecto de no excedernos en el abuso de la pasión. (Arias 2002: 236-37)

Como todo amor romántico, su fin no se debe a su propio devenir, sino a la intervención de la sociedad. En este caso, por un descuido en la playa, Amaranta es apartada de su dueño y adoptada por una familia “bien” que no le hará ‘cochinadas’. El protagonista dice al respecto: “Fue así como perdí al que pudo ser el gran amor de mi vida”. Otro aspecto subversivo del texto es su forma de presentar el bestialismo como algo natural y en un ambiente bucólico de respeto y amor entre los participantes. La mirada del narrador no victimiza al animal ni condena al hombre por su conducta:

Obviamente el acercamiento con Amaranta fue cada vez mayor. Ya no concebía la posibilidad de dormir sin ella pero no era lo único que ya no concebía. Como concebía muchas cosas decidí poquito a poco concebir más todavía porque de concebir se trataba aunque con ella no pudiera concebir cachorros y en la concepción se me iba la imaginación. Al fin, era una perra grande y pensé no sin razón que era capaz de mayores compromisos que a lo mejor respondían a las apasionadas esperanzas de ambos. [...] Empecé por explorar sus resquicios con la debida prudencia y recato, apenas tanteando o, si prefieren, tentando, para indagar los milagros de la elasticidad
[...] La tentación de hundirme en tan tentadora brea se me hacía irresistible y ya no solo con los dedos. La tumescencia atronadora exigía mayores empréstitos que redituaran ganancias líquidas. Amaranta ni se quejaba ni objetaba a tanta y tan súbita atención Pasó entonces que entré por la puerta grande con Amaranta y fue grandioso por su deleite. (Arias 2002: 235-36)

El bestialismo suele ser presentado, en los textos culturales y médicos de nuestra época, como una perversión sexual, cometida por seres infames o débiles mentales que no saben lo que hacen. *Sopa de caracol*, por el contrario, presenta una relación armoniosa y hasta deseable entre un hombre lúcido, inteligente y profesor universitario con su perra, que parece disfrutar enormemente de la situación. De ese modo queda planteado uno de los descubrimientos más desgarradores de la teoría psicoanalítica, a saber, la constatación freudiana de la labilidad pulsional, es decir, que la pulsión sexual no tiene objeto definido. Por esta razón, una

de las tareas centrales de todas las culturas es encaminar esa energía sexual por vías socialmente aceptables, según las normas y leyes imperantes en determinado momento histórico. La novela de Arias marcha a contrapelo de esa empresa normalizadora. La otra escena que atenta abiertamente contra las reglas sociales es el último capítulo, titulado “Sopa de caracol”, en el cual se lleva a cabo la orgía. La sopa de caracol cumple dos funciones importantes: como alimento afrodisíaco y como estímulo del baile.

Oigan el tiempo se paró. Estamos ya en el espacio de lo sagrado, en la mística unión con el cosmos que sólo puede conseguirse con la sopa de caracol. [...] Parecen coro griego hablando todas al mismo tiempo. Ni consigo distinguir entre sus voces. Es juego. Todo es juego. Intoxicación y locura. Celebración de orificios y protuberancias. La entrada al paraíso. Les dejo que me pinten la cara media vez que no se les ocurra rasurarme el cuerpo. (Arias 2002: 267)

Asistimos en esta escena a una relectura de *Las Bacantes* de Eurípides, obra clásica del teatro griego que recoge los ritos orgiásticos del culto a Dionisos, dios del vino, de la fiesta y de los bosques. Además, en la obra de Eurípides se evidencia a Dionisos como un maestro del disfraz y de la máscara. Para Nietzsche (2000: 251-52), las fiestas en honor a Dionisos (esas idealizaciones de la orgía) están en el origen de la tragedia griega. Y no hay que olvidar que para el filósofo las imágenes de los dioses griegos “nos hablan de una religión de la vida y no del deber, en las cuales está divinizado lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo”. Es posible ver en la visión nietzscheana del arte dionisiaco un antecedente de la cosmogonía carnavalesca. Más allá de la relación entre los ritos dionisiacos y el carnaval existe un aspecto de la visión nietzscheana que ayuda a comprender la utilización de este rito en *Sopa de Caracol*. Para Nietzsche: “[...] en el olvido de sí producido por los estados dionisiacos pereció el individuo, con sus límites y medidas, [...]”. El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un elemento letárgico, en el cual se sumergen todas las vivencias del pasado”. (2000: 258-59)

La novela de Arias es el relato de Rodrigo, un exmilitante, de sus peripecias en la organización revolucionaria. Sus tareas, siempre periféricas al campo de batalla, se reducen al trabajo “sucio” de apoyo a la guerrilla. Hoy profesor acomodado en una universidad estadounidense mediocre –gracias a una fotografía (puro simulacro) en traje de guerrillero y a punto de perder el trabajo por un lío con una estudiante– invita a sus posibles aliados a una cena en su casa. Pero tras este motivo aparente se esconde un verdadero viaje a los infiernos de su interioridad, narrado con ironía cínica y brutal y carente de toda complacencia sentimental.

Sopa de caracol enfrenta al lector con el proceso de despersonalización del protagonista, quien en un monólogo⁶ es, además, el narrador de la historia. En un texto de gran sensualidad, el narrador (como Penteo) persigue su propia ruina, en un estado dionisiaco que le permitirá traspasar sus límites en el olvido de sí, en el cual se sumergen todas las vivencias horribles de su pasado. Todos los elementos del ritual dionisiaco están presentes en la novela en su versión moderna. El vino, los manjares, la danza y la música crean el estado de embriaguez y ánimo exaltado del narrador y de su público, constituido, en la escena final, por mujeres.

En *Las Bacantes*, Dionisos, por medio de artilugios, convence a Penteo –rey de Tebas– de asistir como observador y disfrazado de mujer, al ritual de las bacantes:

Dionisos- ¡Ah! ¿Quieres contemplar a las bacantes juntas en el monte?

Penteo- Sí, claro, y aún daría por ello una gran carga de oro.

Dionisos- ¿Y por qué tienes tan vehemente deseo de esto?

Penteo- Para verlas agobiadas por el vicio, para desgracia suya.

Dionisos- ¿Y presenciarás de buen grado lo que ha de ser funesto para ti?

Penteo- Tenlo por seguro. Permaneceré silencioso bajo los abetos. (Eurípides 1977: 173)

En la novela de Arias, como en *Las Bacantes*, el narrador busca su ruina, pero, a diferencia del texto griego, no hay un Dios que mueva los hilos de sus actos. Rodrigo está completamente solo y es, como buen moderno, el único responsable de sus acciones. Ambos textos alcanzan su climax con una orgía y finalizan en el momento post-orgía, o momento de la verdad. En *Las Bacantes*, cuyo verdadero protagonista es Dionisos, Agave –madre de Penteo– descubre que en su furia ha asesinado a su propio hijo creyendo que se trataba de un león. La orgía en *Sopa de caracol* propone una modificación notable respecto del texto griego. A pesar de los elementos semejantes, como el hecho de que Rodrigo se disfrace de mujer y sea el blanco de la furia de las mujeres, el rito no termina con su muerte física, sino con la muerte de su identidad sexual:

Al carajo mis pudores. Pudieron más los pedos que los malos olores. Espanto de cara que tengo, por mucho que la pintés no será sino un esforzado palimpsesto, Amapola Ojo Alegre. Voy a quedar linda, eso sí. No lo niego, mis queridos andróginos. [...] La verdad, me sacude la ambigüedad, las mariposas amarillas vuelan dentro de la panza y no alrededor de mi cabeza, porque las estrellas del champán flotan allí, el esplendor de verlas hombres, de ser mujer, la muerte de las identidades sentenciadas, anatematizadas, cortadas, el falo fenece como los fenicópteros fenicios en el farniente, fenómeno de feria, fermento de feligreses férreos cuando no funestos. (Arias 2002: 267-68)

6 Cabe recordar que para Bajtín un monólogo puede ser dialógico (como en el caso de novela de Arias) y un diálogo puede ser monológico.

Mientras los hombres duermen, las mujeres, con ropas de varón, cambian de nombre: Rosa se convierte en Roso, Amapola en Amapolo y el protagonista se feminiza sin perder del todo sus atributos masculinos, es decir, se convierte en andrógino:

Qué escándalo. El Amapolo Ojo Duro rehace el mundo con su falo artificial. Lo rehace a su imagen y semejanza, sin mí, lo reconstituye en la destrucción de las viejas creencias, las derruidas racionalizaciones que empujaban su lógica hasta barroquizar la cerebralidad, la irracionalidad de la razón. Voy a ser celebrado. Déjenme respirar profundo, acosadores. Contradicciones sin fin. Me excito con Amapolo. Lo admito. (Arias 2002: 267-68)

Rodrigo es el último platillo de la noche, al bailar sobre la mesa vestido de mujer. Pero la transformación subjetiva no se limita a la vestimenta, ya que el personaje, conforme avanza el relato, se feminiza sin llegar a convertirse totalmente en mujer⁷. Su identidad sexual queda sumida en la indefinición, mientras es violado –con un falo inmenso y artificial– por un grupo de mujeres enardecidas, quizá por el relato que acaban de escuchar. En este sentido, Rodrigo es como una Scherzade al revés: si esta cuenta para salvar su vida, el personaje de Arias cuenta para perderse:

El animal que pierde su verdad soy yo. Me voy a morir descuartizado conforme intensificás esta vibración indefinida que resuena más allá de mi muerte. El dolor es exceso, un cuchillo romo tijeretea mis nostalgias, mi virtud, mi sentido de mí mismo, mi respeto, ay, Amapolo, me sacás lágrimas (...) dolor que invita a mi rendición, a entregarme, fundiéndome con el onírico falo del Amapolo Ojo Duro, fundiéndome con los jirones de risas que resuenan en el centro de mi frente como estallidos de granadas, me sumergen en un terror extrahumano ajeno al sentimiento maternal, incomprensiblemente penetrado, inefable, irrealmente poseído, ahh, ahh, rápido, rápido, rapidito, dale, dale, dale, apretame las caderas, sí, no me jalés tanto el pelo, sí, ayy, ayy, me voy a venir, me voy a venir cabrones, ¡me voy a venir! (Arias 2002: 278-79)

La muerte física es sustituida por la violación anal del protagonista, quien goza y sufre simultáneamente hasta alcanzar el orgasmo. Esto hace que la novela de Arias, efectivamente, dé en el clavo (según la visión falocéntrica) en cuanto a la disolución de la identidad sexual del protagonista. Asistimos, así, a una subversión del modelo carnavalesco, que por más transgresor que fuese dejaba siempre a salvo un elemento constitutivo del falocentrismo. Quizá sea importante recordar que, en Roma, uno de los ritos principales del carnaval era la exhibición de un falo erecto que se paseaba en un carro por toda la ciudad. Como ha señalado Bajtín en reiteradas ocasiones, el carnaval estaba asociado a la fertilidad y al

7 Para una interpretación diferente de esta escena ver: Taylor Kane, A. (2009). Ludics as Subversion in Arturo Arias *Sopa de Caracol* in *Bulletin of Spanish Studies*, 85: 4, 513-27.

nacimiento, por lo que la presentación de falos enormes tenía el sentido de reforzar la procreación. Esto muestra, sin negar el poder transformador del carnaval, una faceta católicamente conservadora que no ha sido destacada por la crítica.

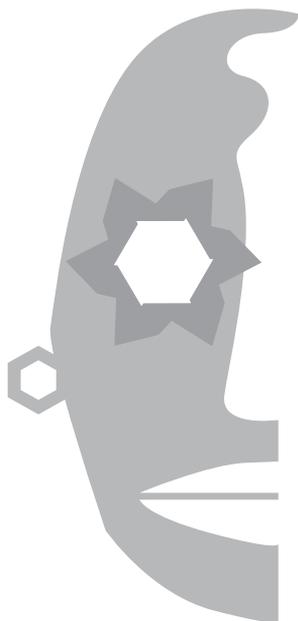
El “problema” del hombre penetrado, pasivo y por eso feminizado, tiene una larga historia. En Grecia, el nombre de *Katapugon* o *Kinaidos* significaba, entre otras cosas, desvergonzado, obsceno, libertinaje contra natura y, según su etimología, por debajo, por detrás, la nalga, el trasero, aquel cuya ropa dibuja las nalgas. El término *cinaedus* recoge esta construcción fóbica del hombre desviado sexualmente, que para los romanos era también un terror y que cristaliza, según Quignard (2007: 23) “en la organización psíquica del obsequium, antecedente latino de la culpa cristiana”. Según Halperin, “la Antigüedad hacía del kinaidos una amenaza potencial para la identidad masculina de todo hombre y constituía una inversión completa de la jerarquía de género interiorizada, que estructuraba y definía las normas de la masculinidad y que la preservaba contra las múltiples tentaciones del afeminamiento”. (Halperin, 2004: 33, traducción propia)

En el siglo XIX, este terror a la pasividad masculina, representada por la penetración anal del hombre, recibía el nombre de sodomía (heredado de la Iglesia Católica) y saturó las páginas de los tratados médico legales de los higienistas y alienistas europeos. Curiosamente, al menos en la lectura bajtiniana del carnaval, un silencio casi total se cierne sobre este tema. Al parecer, el ano habría jugado un papel importante en la cosmogonía carnavalesca únicamente como abertura al mundo, como pasaje de los excrementos. En su lectura de Rabelais, Bajtín dedica unas interesantes páginas al tema de los “limpiaculos”. Estos objetos, normalmente asociados con lo alto, (es decir el rostro y la cabeza) como pañuelos y orejeras, son rebajados a cumplir esa sucia tarea. Lo interesante es que, en la interpretación de Bajtín, lo que aparece rebajado, en este caso, es el objeto, nunca el sujeto.

La novela de Arias pone en escena uno de los fantasmas masculinos más acuciantes de la historia de la sexualidad en las sociedades falocéntricas y que, al parecer, ni siquiera la cosmogonía carnavalesca se atrevió a representar. La penetración anal del protagonista –que destruye hasta el último resquicio de su masculinidad y de su machismo– es un espejo en el cual ninguna sociedad falocéntrica ha deseado mirarse.

Referencias

- Arias, A. (2002). *Sopa de Caracol*. Guatemala: Alfaguara.
- _____. (2010). *Arias de don Giovanni*. Guatemala: F&G.
- Ávila, M.A. (comp.) (2014). *Con mi país bajo el brazo. Compendio crítico sobre la narrativa de Arturo Arias*. Guatemala: F&G.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- Eurípides. (1997). “Las Bacantes”. En *Teatro Griego*, Trad. de Ignacio Errandonea. Barcelona: Editorial Vosgos.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*, Trad. de Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós.
- Halperin, D. (2004). *Oublier Foucault. Mode d'emploi*, Trad. de Isabelle Châtelet, Paris: EPEL.
- Kristeva, J. (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En *en Criterios*, Trad. de Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas.
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*, Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.
- Poe, K. (2014). “Arias de don Giovanni. Hacia una poética del cuerpo transexual”. En *Con mi país bajo el brazo. Compendio crítico sobre la narrativa de Arturo Arias*, Ávila, M. A. (comp), Guatemala: F&G, pp. 149-162.
- Quignard, P. (2000). *El sexo y el espanto*, Trad. de Silvio Mattoni. Córdoba: Cuadernos de Litoral.
- Taylor Kane, A. (2009). Ludics as Subversion in Arturo Arias *Sopa de Caracol* in *Bulletin of Spanish Studies*, 86: 4, 513-27.
- _____. (2014). “El juego y la ideología en *Sopa de caracol*”. En *Con mi país bajo el brazo. Compendio crítico sobre la narrativa de Arturo Arias*, Ávila, M. A. (comp), Guatemala: F&G, pp. 125-146.



Albino Chacón
Universidad Nacional,
Costa Rica

Representaciones y elaboraciones de la homosexualidad en la literatura costarricense

RESUMEN

En la literatura publicada a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI encontramos de manera constante lo que podemos denominar una serie literaria sobre el tema de la homosexualidad. La historia literaria costarricense muestra, en los inicios del siglo XX, el caso de Jenaro Cardona, de manera particular con *La esfinge del sendero* (1914). Más adelante, apenas pasada la primera mitad de siglo, encontramos el caso de José León Sánchez con *La isla de los hombre solos* (1963), en donde la homosexualidad es presentada como parte de los arrebatos y de la violencia carcelaria.

Teníamos que llegar a las últimas décadas del siglo pasado para que, de alusiones que marginalizaban aún más todo lo que tuviera que ver con la sexualidad, se pasara a una nueva manera de comenzar a sacar del *closet* literario, ya no solo el tema de la homosexualidad, sino en general el de la sexualidad misma. El valor enunciativo de la publicación de esta literatura plantea una relectura del Estado costarricense mismo y del papel de sus instituciones. De ahí la significación de ese gesto fundante y provocador, producto de esta nueva serie de textos en la Costa Rica contemporánea, de una manera como no había sucedido antes en el país.

Palabras clave: literatura costarricense; narrativa homoerótica; series literarias.

ABSTRACT

In literature published throughout the 20th century and at the beginning of the 21st century, we find what can be called a literary series about homosexuality. In the history of Costa Rican literature, in the early-20th century we find Jenaro Cardona's novel *La esfinge del sendero* (1914) and just after the first half of the last century, Jose

Leon Sanchez's *La isla de los hombres solos* (1963), which presents homosexuality as part of prison violence.

It wasn't until the late-20th century that literature abandoned the allusions that excluded everything related to sexuality to adopt a new way of bringing not only homosexuality, but sexuality in general, out of the closet.

The illustrative value of these publications proposes a reinterpretation of the Costa Rican State and the role of its institutions, which gave rise to the significance of this gesture in contemporary Costa Rican literature.

Keywords: Costa Rican Literature; homoerotic narrative; literary series.

Introducción

En la historiografía literaria costarricense es evidente el lugar de una ausencia: la no consideración de la existencia de una serie particular constituida por textos literarios gay/lésbicos publicados a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Este artículo constituye un ejercicio por ubicar el lugar de esos textos en nuestra historia literaria y cultural. Entendemos por **serie literaria** un conjunto de obras que no corresponden necesariamente a un solo período histórico —justamente esa suele ser una de sus características, ir más allá de las clasificaciones por períodos o por generaciones— pero que pueden ser agrupadas porque poseen rasgos comunes a todas ellas. Estos rasgos pueden ser por el tema que las enlaza, por los sujetos sociales productores y receptores de esas obras, porque comparten un mismo horizonte de expectativas, por el carácter disruptivo que suscitan en un medio cultural determinado, por el protagonismo de un determinado sujeto social que en otros períodos o series pudiera haber estado invisibilizado o ausente; en fin, por las marcas de correlación que pueden ser establecidas entre distintas obras y que es tarea del investigador formular¹.

Se articula, de ese modo, una serie con un universo literario de perfiles delimitados que permite ir más allá de un estudio estrictamente de historiografía literaria, para marcar fuerzas tendenciales en el orden de la historia cultural. La serie perturba el canon, en la medida en que este último privilegia, sesgadamente, determinados conjuntos de obras y autores, y por lo tanto, al mismo tiempo, invisibiliza ciertas series. En ese sentido, el concepto de *serie literaria* posee un gran valor heurístico, pues permite ver a autores y obras, no con un valor individual en sí mismos, provocadores de estudios monográficos particulares, sino como puntos de apoyo para el establecimiento de fuerzas tendenciales literarias, culturales, y más ampliamente sociales. De este modo, los textos se conciben como signos,

¹ Así tendríamos, por ejemplo, la organización de desarrollos literario/culturales particulares, contrario a lo que muchas veces realizan las historias generales, al mezclar o poner juntas obras muy distintas, simplemente porque aparecieron en un mismo momento. El carácter transhistórico de la noción de serie trastoca los métodos clasificatorios con los que trabajó durante muchos años la historiografía literaria, mediante la organización en generaciones o períodos.

cruces, figuras de un sistema de comunicación más vasto que los trasciende, y que constituye su verdadero centro de interés².

El concepto de serie literaria fue inicialmente planteado en el seno de los formalistas rusos, específicamente por Juri Tinianov en su artículo “Sobre la evolución literaria”, en 1927, mediante el que el autor se aleja de la supuesta perspectiva inmanentista que se le atribuye de manera general a los formalistas rusos. En lo que nos interesa, entre otros aspectos relevantes, Tinianov explica que: “Cabe observar que el concepto de “orientación” de la función verbal está referida a la serie literaria o al sistema literario y no a la obra particular. Es necesario colocar dicha obra en correlación con la serie literaria antes de hablar de su orientación. (Todorov, 1976: 99)

Las correlaciones se llevan a cabo no solo entre series literarias, sino también entre estas y otras series extraliterarias (social, política, cultural, etc.). El concepto de serie implica, para Tinianov, poner la noción de función como eje vertebral sin la cual todo estudio literario sería un conjunto caótico y heterogéneo³:

La existencia de un hecho como hecho literario depende de su cualidad diferencial, (es decir de su correlación, sea con la serie literaria, sea con una serie extraliteraria); en otros términos, depende de su función. Lo que es ‘hecho literario’ para una época será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra, según el sistema literario con referencia al cual se sitúa este hecho (Todorov, 1976: 92).

Los primeros en el siglo XX: un panorama de dos

Sin afanes de exhaustividad, pues el corpus es bastante amplio, sobre todo a partir de los años 80, el objetivo de este trabajo es mostrar las tendencias o líneas temáticas principales de la serie literaria homosexual en la literatura costarricense, para lo cual se han seleccionado algunas de las obras y autores que, históricamente,

2 Así entonces, libros como *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, y en general las crónicas coloniales, o los memoriales indígenas, por ejemplo, podrían formar el único corpus con obras de la literatura contemporánea (el género testimonial, por caso). Así, la significancia de una obra o de un conjunto de obras no se queda o depende de una temporalidad específica, dadas las interrelaciones y funciones comunes que podemos establecer entre ellas para entender, desde la literatura, rasgos del desarrollo histórico de una sociedad determinada.

3 Pueden consultarse a este respecto los trabajos que lleva a cabo el equipo de investigación “Re/presentaciones de otredades, experimentaciones estéticas y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo (desde 1940 al presente)”, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Véase: <http://representaciondeotredades.blogspot.com/2011/10/aproximaciones-la-nocion-de-sistema.html>. Otros autores que han desarrollado trabajos relevantes relacionados con el tema en América Latina son Ángel Rama: “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”. En AAVV *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas, Monte Ávila, 1970), y varios trabajos de Antonio Losada, entre ellos *La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y el Río de la Plata, 1837-1880*. Frankfurt, Verlag Klaus, 1983. Asimismo diversos escritos de Antonio Cornejo Polar.

aparecen como más relevantes dentro de esa serie. En 1914, el escritor Jenaro Cardona (1863-1930) publica *La esfinge del sendero*. En 1905 había publicado *El primo*, novela en la que buscaba mostrar la vida urbana en el San José de principios de siglo y la influencia de los nuevos valores mercantiles en la descomposición y desmoralización de la vida social, ello debido al paso de una sociedad que ya abandonaba el patriarcalismo campesino y en la que la urbanización, el dinero y la riqueza comenzaban a jugar un papel esencial. Esa primera novela insiste en la línea de sentido de otras obras de la época que sostienen la tesis del enfrentamiento entre campo y ciudad, esta última como un espacio de vicios y decadencia, frente al mundo natural y virtuoso del primero.

Junto a esa oposición, Cardona plantea otra, al considerar que las malas influencias vienen del extranjero y que estas corrompen, rompen el equilibrio y son causa de la descomposición del entramado social del país. Esta situación la va a aprovechar para plantear un aspecto central en la novela que nos interesa, *La esfinge del sendero* (1914), el cual tiene que ver con el profundo anticlericalismo de las ideas liberales de Cardona. En la novela se plantea, de una forma absolutamente frontal, un tema inédito hasta entonces en la literatura nacional: la homosexualidad sacerdotal. El Padre Hans, venido de Polonia, es profesor en un colegio seminario, donde hace intentos por seducir a Rafael, joven seminarista de origen campesino. No lo logra porque Rafael se opone con firmeza a los impulsos del sacerdote. Esta es la primera referencia a una aventura homosexual, cualquiera que esta sea, que encontramos en la literatura costarricense. Es importante señalar que en este caso lo que interesa al narrador no es el lance homosexual en cuanto tal, sino mostrar a través de él lo que constituiría la muestra de una perversión de la clase sacerdotal, una prueba de la hipocresía de la Iglesia.

En general, en la literatura de ese período y en las décadas siguientes, es muy tímido el tratamiento del placer sexual y la relación erótica extramarital, asociada a “la descomposición social y a la pérdida de la identidad nacional, a la desintegración del núcleo familiar oligárquico-patriarcal”, a “la disolución y corrupción de los valores y vínculos tradicionales” (Quesada, 2008: 27-30). Debíó pasar medio siglo para que surgiera otra novela en la que el tema de la homosexualidad se trata de manera abierta y de una manera totalmente distinta. Hablamos de la novela *La isla de los hombres solos*, publicada en 1963, y cuyo título mismo es bastante elocuente para el tema que nos ocupa. Su autor, José León Sánchez (1930), la escribió durante sus años de reclusión en el presidio de la isla de San Lucas, en el Pacífico costarricense, famoso por la brutalidad con que eran tratados los prisioneros⁴.

4 El escritor José León Sánchez estuvo preso ahí varios años, acusado del robo de las joyas de la Virgen de los Angeles, en la Basílica de Cartago, acto del cual fue declarado inocente a finales de los noventa, por lo que la novela tiene carácter de “ficción testimonial”.

La novela muestra escenas de la brutalidad policial que viven día a día los prisioneros. Esta situación es constante, excepto cuando en las noches la vida se transforma y los prisioneros, además de algunos de los guardias, se transforman y viven una vida sexual desenfrenada, travestidos algunos de ellos y quienes hacen las veces de mujeres que se ofrecen, sea mediante la prostitución, o convirtiéndose en amantes de otros prisioneros. El número de páginas que la novela dedica a estas situaciones casi compite con las dedicadas a la violencia bruta, lo que indica la importancia que la actividad sexual tiene entre los prisioneros. Es como si las relaciones sexuales, el comercio carnal, así como el establecimiento de verdaderas relaciones amorosas entre los prisioneros constituyeran una tabla de salvación ante la violencia cotidiana y la tortura. Por su parte, el narrador se cuida en todo momento de hacer saber al lector que él lo cuenta como testigo y no como protagonista de esa profusa actividad sexual, a la cual no duda en calificar en diversos momentos de “vicio” en que caen los hombres en la cárcel: él no.

El marco en que se presenta la homosexualidad es el de los arrebatos y de una conducta carcelaria relacionada con el ámbito social de la delincuencia. La total libertad, incluso crudeza, con que Sánchez describe el travestismo, la promiscuidad y en general las relaciones sexuales en el presidio, ratificaba los estereotipos negativos imperantes en la sociedad costarricense sobre la vida homosexual. De ese modo, la novela de Sánchez confirmaba, en otro ámbito social, la misma línea de sentido que ya estaba presente, cincuenta años antes, en la novela de Jenaro Cardona: la homosexualidad como una aberración, en un caso, en la conducta del clero; en el otro, la sexualidad homosexual como una conducta propia de delincuentes. Las dos obras transmiten, entonces, una visión fuertemente negativa sobre el tema. En *La esfinge del sendero*, la voz narradora se refiere a ella como “tremendos extravíos en que suelen caer por no se sabe qué horribles y misteriosas degeneraciones, ciertos seres depravados, que constituyen el último eslabón de la animalidad. ¿Con que era cierto que existían tales perversidades?” (Capítulo XV).

En el caso de *La isla de los hombres solos* se le asocia con los términos de “extravío”, “lacración” y “vicio”, como lo ejemplifica la voz del narrador: “Dichosamente no caí en las garras de tal vicio, que siempre coge por la garganta a un ochenta por ciento de los presidiarios [...] El bien no tiene razón de ser y la más descarada de las aberraciones se convierte en pan cotidiano” (p. 77). O más adelante:

[...] Castillo fue el autor indirecto de una de las reformas más humanas que hubo en el presidio de San Lucas, y eso fue lo que marcó el camino, con el pasar de los años, a una institución social que llegó a finalizar con una de las más asquerosas lacras de los penales: el extravío sexual (p. 206).

Referencias de este tipo son constantes, como sospechosamente también son constantes las descripciones pormenorizadas que el narrador hace de esos “extravíos”,

producto de la soledad y de la ausencia de mujeres, lo que habría determinado el título mismo de la novela. Lo que había pasado en la escritura literaria, con el tratamiento marginal o del todo ausente de la homosexualidad o de la sexualidad misma, nos muestra la estricta política de control que la sociedad costarricense ejerció a lo largo de la primera mitad del siglo XX sobre el cuerpo y la sexualidad y sus posibilidades de manifestación discursiva. La literatura no estuvo ajena a ese disciplinamiento del orden discursivo y se hizo eco de esas restricciones políticas, culturales y sobre todo religiosas.

La sala se abre a múltiples ventanas

De referencias que marginalizaban todo lo que tuviera que ver con la homosexualidad –como lo hemos visto en los casos de Cardona y Sánchez–, en el mundo literario costarricense de la segunda mitad del siglo XX se inició un proceso de cambio, específicamente a fines de la década de los sesenta. El pionero es Alfonso Chase (1944), quien comenzó a escribir sobre el tema, no abiertamente en un principio, pero sí a partir de una nueva sensibilidad que anunciaba una intención de sacar del closet literario, ya no solo el tema de la homosexualidad, sino en general el de la sexualidad misma y las relaciones con el cuerpo que ello implicaba. Chase es el primer escritor costarricense que se asume públicamente como gay; de ahí su importancia como vector cultural de una nueva actitud en la historia literaria del país en los últimos treinta años, al colocar la piedra angular del inicio de una nueva serie literaria que identificamos plenamente como literatura gay/lésbica. Su primera novela corta, *Los juegos furtivos* (1968), título bastante sugerente por cierto, es una novela de iniciación, de aprendizaje de un joven escritor, que se desarrolla mediante los recuerdos del protagonista, en un monólogo interior desdoblado (el narrador le habla a un tú que es él mismo), y quien creció en contradicción con el medio social y familiar, y en constante búsqueda de identidad. Esa búsqueda está marcada por inquietudes, frustraciones, angustias y un mundo velado que pervive en las relaciones familiares, amistosas y sexuales, siempre de una manera furtiva, en donde lo sexual queda en una zona indefinida, umbrosa.

El tema homoerótico es tratado por Chase, tanto en su poesía como en su narrativa, de una manera más bien discreta, aunque con los años adquiere contornos más precisos, como es el caso de algunos de los cuentos del libro *Mirar con inocencia* (1973), siempre dentro de la tesitura de hombres jóvenes que descubren poco a poco la atracción entre sí, pero sin que esa relación tenga posibilidad de evolucionar más allá. Así sucede con el niño protagonista del cuento “El hilo del viento”, como si el escritor mismo contuviera esa posibilidad, o si con ello quisiera expresar la imposibilidad social, y sobre todo familiar, de una relación amorosa homosexual abierta: el amiguito del protagonista es asesinado por los hermanos mayores de este ante el peligro que representa. En *Cara de santo, uñas*

de gato, libro de cuentos publicado en 1999, Chase volverá sobre el tema de manera más manifiesta: de los ocho cuentos que integran el volumen, cuatro de ellos son abiertamente homoeróticos.

La puerta que en un principio entreabrió Chase será abierta plenamente por otros escritores a partir de la década de los ochenta. En 1983, José Ricardo Chaves (1958), uno de los escritores actuales más importantes en el campo de literatura homoerótica costarricense, gana el premio Joven Creación, de la estatal Editorial Costa Rica, con el libro de cuentos *La mujer oculta* (1984). Esto marca un hito, por el reconocimiento que se da por parte de una institución estatal, caracterizada hasta entonces más bien por su carácter conservador en sus publicaciones. El libro de Chaves es un conjunto de seis relatos, tres de los cuales son de temática explícitamente homosexual.

Importante es también mencionar para esa misma época, en el campo de la dramaturgia, la obra *Punto de referencia* (1983), de Daniel Gallegos. En ella se explora una relación amorosa triangular en la que poco a poco se van descubriendo, entre alusiones y confesiones, los secretos compartidos y manipulaciones entre un matrimonio desgastado por el tiempo y un tercer personaje que ha formado parte de la vida afectiva de ambos. Entre lo dicho y lo apenas insinuado cada uno de los tres acepta, o admite de manera hiriente, la relación entre los otros dos. Así se devela la historia compartida entre Jorge y Esteban, en cuya vida –como en el cuento de Borges– Ana irrumpe como una intrusa, factor disruptivo –al mismo tiempo que elemento negociador de enlace– que salva las apariencias y que termina jugando el juego, amante de ambos y proveyéndoles el hijo (¡se llama Jorge Esteban!) que ellos no podían tener. Hay en la obra una zona imprecisa, ambigua que deja incierto lo que ‘realmente’ sucede y lo que correspondería a escenas propias del imaginario irresuelto del deseo y la represión. Con base en su argumento, aunque ampliando la temática con otros elementos, luego Gallegos publicará, en el 2000, una novela homónima.

A partir de esos años, ya no será necesario proceder narrativamente mediante alusiones o insinuaciones más o menos ocultas o rodeos que el lector debía desvelar. Así lo vemos en los libros posteriores de Chaves, *Los susurros de Perseo* (1994), entre cuyos personajes encontramos, interactuando, homosexuales, travestis, prostitutas y un cura transgresor de sus votos de castidad. Se presenta también el mundo de los jóvenes, sus ritos de iniciación sexual, sus familias, sus valores y los distintos medios en que estos se desenvuelven: el hogar, el colegio religioso, distintos espacios ciudadanos que les son propios y donde establecen sus relaciones de manera mucho más natural y espontánea.

El tema del SIDA y sus consecuencias ha sido inevitable. El mismo Chaves le dedica una trágica historia de amor en *Paisaje con tumbas pintadas en rosa* (1998). La novela trata con detalle hechos y situaciones políticas, sociales y culturales de los años ochenta en Centroamérica, y en ese telón de fondo histórico aborda un tema que, hasta entonces, no había sido tratado en la literatura costarricense: la vida y el mundo gay en los primeros tiempos del SIDA. Históricamente, José Ricardo Chaves toma el relevo de Chase, y es quien marca la ruta para otros escritores de literatura *gay*, tales como Uriel Quesada —a quien nos referiremos más adelante—, Alexander Obando (1958), con *El más violento paraíso* (2001) y *Canciones a la muerte de los niños* (2005), y José Otilio Umaña (1948), con *Bailando en solitario* (2008) y *En la piel de la mentira* (2011), por solo nombrar algunos de los más reconocidos.

Por el interés que tiene para los investigadores, es de mencionar la antología *La gruta y el arcoíris*, del escritor Alexander Obando; publicada por la Editorial Costa Rica en 2008, la cual incluso financió su elaboración. Es dentro de ese campo de fuerzas que debe analizarse la pertinencia de un tratamiento literario que, aún hoy, algunos escritores *gay* practican, de asociar la expresividad del amor homosexual con un alto grado de erotización, ligado a una exacerbada dosis de expresividad e incluso de violencia corporal y lingüística, como si todo eso formara parte intrínseca del mismo coctel. Ejemplo distinto y paradigmático es la ya mencionada novela de José Ricardo Chaves, *Paisaje con tumbas pintadas en rosa*. En pocos textos como este se lee la recreación de una historia de amor homosexual tratada de la manera más transparente, cotidiana, incluso con un cierto tono de tragedia clásica, por la presencia del SIDA, y sin echar mano al recurso de la sexualidad corporal por ella misma, y mucho menos a la homosexualidad como práctica violenta y con un vocabulario no menos violento.

En la misma línea, cabe mencionar a Uriel Quesada (1962), uno de los escritores actualmente más presentes en la vida cultural del país, no solo como escritor *gay*, sino también como académico universitario, con múltiples investigaciones y publicaciones sobre el tema, y como activista de los derechos de la comunidad LGTB. Entre sus obras más notables se puede mencionar el cuentario *Lejos, tan lejos* (2004), que contiene uno de sus textos más provocadores “Bienvenido a tu nueva vida”, y de manera particular la que hasta ahora puede considerarse uno de sus textos más importantes, la novela *El gato de sí mismo* (2005), de hondas preocupaciones existenciales y psicoanalíticas, surgidas de las condiciones familiares y de la búsqueda de identidad del protagonista. La narrativa de Quesada puede definirse, tal como lo hice en otro lugar, como:

Una literatura escrita desde la perspectiva de quien tiene plena conciencia de la necesidad de que esta rompa los límites del clóset, entendido este como

metáfora de identidad, de represión, de espacio mental y lingüístico, de metáfora de lo inefable sexual que queda apenas sugerido. Los registros narrativos utilizados son muy variados; van desde la ciencia-ficción al relato policíaco, de lo folletinesco a la novela del oeste y al cuento de hadas, aparte de los juegos y referencias intertextuales, constantes en la obra de Quesada, sea como homenaje, ironía o parodia. (Chacón, 2007: 365)

En lo que se refiere a literatura lésbica, el primer poemario publicado en el país es *Hasta me da miedo decirlo* (1987), de Nidia Barboza, con la radicalidad con que ella lo hace, mediante un yo y un tú líricos claramente femeninos a la hora de declarar y manifestarse su amor. Un caso particular es el de una de las más reconocidas novelistas costarricenses, Carmen Naranjo (1928-2012), con una profusa obra, pero quien solo en su última novela, *Más allá del Parismina* (2000), tocó el tema de un amor lésbico, cuando Isabel huye a un territorio mítico, más allá del río Parismina, como una salida a la extrema violencia de género que había sufrido, luego de pasar por diversas y frustrantes experiencias amorosas, para terminar conviviendo con una pareja femenina. Podríamos leer esta novela como un arreglo de cuentas de la escritora consigo misma, el medio del que se sirve la autora para escribir una historia en la cual ella entrega un testimonio literario de su propia condición lesbiana, lo que no había hecho antes en ninguna de sus obras.

A manera de conclusión

Se hace necesario comprender la literatura como un campo que no puede entenderse sino dentro de coordenadas que tienen que ver con las contradicciones sociales y las luchas ideológicas, y en lo que nos concierne directamente con lo aquí tratado, con la política de los cuerpos. Esto es, el cuerpo como un lugar central dentro de la socialidad y por cuyo control luchan diversas instituciones. Como sabemos, esto no es propio de una ideología particular, sino que las ha atravesado todas, tanto de derecha como de izquierda. La política o lo político funciona también como una extensión de la moral y de las sujeciones que esta extiende en el resto del tejido social.

Este artículo ha intentado trazar los hitos de una línea de estudio particular dentro de la historiografía literaria costarricense. Queda planteado un tema y un punto de vista que merece discusiones más amplias para su análisis cultural y social, a través del estudio de una serie literaria, como hemos visto, compuesta de libros de diversos momentos de la historia literaria costarricense. Planteamos la necesidad de leer esos libros como un continuum: el de una escritura que permite visualizar los ascensos y descensos que ha tenido en Costa Rica la narrativa gay/lésbica.

El valor performativo de su publicación plantea una relectura del Estado costarricense mismo, del papel de sus instituciones como agentes conservadores o como

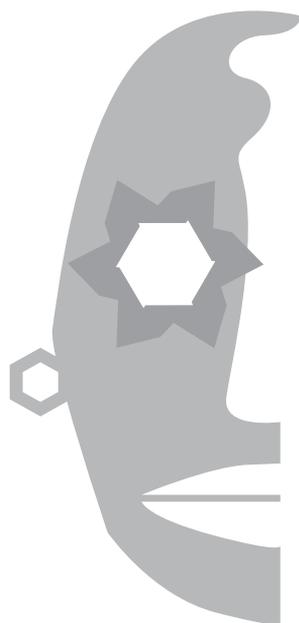
agentes modificadores de lo que se llama la *cultura nacional* y de sus objetos fetiches, de manera particular el libro literario como espacio privilegiado de condensación de lo social y desde el cual se define o se pretende definir lo nacional identitario. Toda enunciación tiene un valor colectivo, porque en la colectividad nace, hacia ella vuelve a dirigirse, y al tiempo que la refleja la problematiza, rompiendo el espejo narcisista nacional por donde más duele a ciertos sectores: no hay nada más político que la consideración de las identidades sexuales y su posibilidades de expresión dentro de las instituciones, de manera particular la institucionalidad literaria, en tanto aparato institucional de construcción de imaginarios de identidades colectivas. La voz, las historias y las preocupaciones de cada autor no están separadas; al contrario, se engarzan y se inscriben dentro de una acción enunciativa colectiva a lo largo del siglo XX y lo que va, hasta ahora, del siglo XXI, a la manera de un corpus textual que ofrece en su conjunto, y puede ser leído, como una especie de memoria literaria de la sexualidad en la Costa Rica contemporánea.

En el sentido que le dan Gilles Deleuze y Felix Guattari (1978) podemos también entender esta producción textual como una literatura menor, no como una literatura de menor categoría o la que se escribe en un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor, y de esa manera modifica ésta, la trastrueca, la redefine, a través de su función de *práctica contramayor*, al interior de la literatura misma. La lengua literaria mayor que hoy se escribe y publica en Costa Rica ya no puede prescindir de la presencia de lo que, a través de los años, ha venido haciendo esa literatura menor, revolviendo y reordenando la lengua literaria nacional. Literariamente, el closet ya es una sala abierta de múltiples ventanas.

Referencias

- Barboza, Nidia (1987). *Hasta me da miedo decirlo*. San José, Costa Rica, EDUCA.
- Cardona, Jenaro. *El primo* (1980, primera edición de 1905). San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Cardona, Jenaro (2007, primera edición de 1914). *La esfinge del sendero*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Chacón, Albino (coordinador, 2007). *Diccionario de la literatura centroamericana*. San José, Costa Rica: EUNA/Editorial Costa Rica.
- Chase, Alfonso (1980, primera edición de 1968). *Los juegos furtivos*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Chaves, José Ricardo (2008, primera edición de 1994). *Los susurros de Perseo*. San José, Costa Rica: Editorial Uruk.

- Chaves, José Ricardo (1998). *Paisaje con tumbas pintadas en rosa*. Heredia, Costa Rica: EUNA.
- Deleuze, G. y Guattari, Félix (1978, primera edición francesa de 1975). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Gallegos, Daniel. *Tres obras de teatro. Ese algo de Dávalos, La colina, Punto de referencia*. San José: Editorial Costa Rica, 1999.
- Gallegos, Daniel. *Punto de referencia*. Novela. San José: Editorial Costa Rica, 2000.
- Naranjo, Carmen (2000). *Más allá del Parismina*. San José, Costa Rica: Editorial Uruk.
- Obando Alexander (2008). *La gruta del arcoíris*. Antología de narrativa gay/lésbica costarricense. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- Rama, Ángel. (1970). “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”. En A.A.V.V. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila.
- Sánchez, José León (2012, primera edición de 1963). *La isla de los hombres solos*. México: Random House Mondadori.
- Quesada Álvaro. *Breve historia de la literatura costarricense* (2000). San José Costa Rica: Editorial Porvenir.
- Quesada, Uriel (2004). *Lejos, tan lejos*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.
- _____. (2005). *El gato de sí mismo*. San José, Costa Rica. Editorial Costa Rica.
- Tinianov, Juri. (1970). “Sobre la evolución literaria”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por T. Todorov (primera edición en francés de 1965). Buenos aires: Siglo XXI, 1976.



**Lucía Stecher
Guzmán**

Universidad de Chile

Romper nudos de seda: libertad y subjetividad femenina en *Jardín*, de Dulce María Loynaz¹

RESUMEN

Este artículo analiza la novela *Jardín*, de la escritora cubana Dulce María Loynaz, deteniéndose en las estrategias que despliega para subvertir distintos modelos de feminidad. La novela sostiene un diálogo productivo con distintas corrientes estéticas, cuyas formas de expresión asume y a la vez critica por las limitaciones que le imponen al desarrollo de la subjetividad femenina. A través del recorrido que realiza en *Jardín* por distintas propuestas estéticas e ideológicas que han contribuido a la configuración del sujeto moderno, Loynaz despliega una crítica a las formas en que estas construyen el sujeto femenino y su posición en el orden de género-sexual. Este recorrido se realiza desde dentro de estas estéticas, desde su apropiación productiva en la textualidad de la novela, la que transita por el lenguaje del romanticismo, del simbolismo, del modernismo y de las vanguardias. En *Jardín* se muestra cómo estos movimientos abren, pero también cierran, posibilidades de expresión y desarrollo para las mujeres

Palabras clave: Dulce María Loynaz; literatura cubana; *Jardín*; subjetividad femenina; modelos literarios.

ABSTRACT

This article analyzes Cuban writer Dulce María Loynaz's novel *Jardín*, focusing on her strategies to subvert different models of femininity. The novel maintains a rich dialogue with different aesthetic trends, whose forms of expression are both accepted and criticized for the limitations they impose on the development of feminine subjectivity. In *Jardín*, the journey through the different aesthetic, ideological proposals that have helped shape the modern subject presents

¹ Este artículo presenta resultados obtenidos en el marco del Proyecto Fondecyt N°1140745 dirigido por su autora.

Loynaz's criticism of how these construct the feminine subject and her position in terms of gender and sexuality. This journey takes place from within these aesthetic positions, based on the author's productive appropriation of the novel's textuality which she transmits through the language of romanticism, symbolism, modernism and vanguardism. *Jardín* shows how these movements both open and close opportunities for female expression and development.

Keywords: Dulce María Loynaz; Cuban literature; Garden; female subjectivity; literary models.

Introducción

*Hombre que me besas
hay humo en tus labios
Hombre que me ciñes
viento hay en tus brazos.
Cerraste el camino
yo seguí de largo;
alzaste una torre
yo seguí cantando*

Dulce María Loynaz, fragmento de "La mujer de humo"

En la larga entrevista que le hiciera Aldo Martínez Malo, publicada bajo el título de *Confesiones de Dulce María Loynaz* (1999), la escritora cubana se refiere a la estructura circular y al final de su novela *Jardín* en los siguientes términos: "Naturalmente Bárbara vuelve a quedarse como se la ve, aprisionada por los barrotes de hierro. Pero, en la realidad ¿estuvo libre alguna vez? Desde luego, es una terrible forma de eternidad" (Loynaz, 1993: 55). Los lectores de la novela recordarán que esta se abre y cierra con la imagen de la protagonista mirando a través de una reja que separa su casa de las personas y autos que pasan por delante: "Bárbara pegó su cara pálida a los barrotes de hierro y miró a través de ellos. Automóviles pintados de verde y amarillo, hombres afeitados y mujeres sonrientes, pasaban muy cerca, en un claro desfile cortado a iguales tramos por el entrecruzamiento de lanzas de la reja. Al fondo estaba el mar" (Loynaz 1993: 11).

La vida de la protagonista de *Jardín* puede dividirse en dos grandes etapas: la que transcurre detrás de las rejas que la confinan al interior de la casa familiar y la que se inicia con su salida al mundo externo. Las rejas aparecen, así, como líneas divisorias entre una experiencia de encierro y una de libertad, pero lo que la novela muestra y las palabras de Loynaz confirman ("¿estuvo libre alguna vez?") es que para Bárbara –y por extensión para las mujeres en general– la libertad es algo que necesita ser permanentemente buscado, negociado, defendido. La libertad es concebida en el texto como la posibilidad de construir una subjetividad propia, verdaderamente individual, no sometida a discursos y mandatos orientados a la configuración de identidades femeninas homogéneas.

Por la centralidad que tiene en *Jardín* la pregunta por las posibilidades de desarrollar subjetividades femeninas más o menos libres, concordamos con las lecturas que proponen que esta novela despliega una perspectiva feminista (Jongh, 1994; Smith, 1993; Davies, 1997; Montero, 1989). A partir de una trama muy tenue², la única novela de Dulce María Loynaz se centra en el crecimiento y desarrollo de la protagonista Bárbara, y en la transformación que paralelamente va sufriendo el gran jardín que rodea su casa. El contacto de este personaje con su historia familiar y personal, y con la realidad en general, está siempre mediado por diversos soportes textuales: fotografías, recortes de diario, libros, cartas ajenas. Algunos intertextos y personajes clásicos son referidos en distintos momentos del libro, que en cierto nivel subvierte los modelos de feminidad propuestos o encarnados por ellos: Eva y la mujer de Lot ejemplifican los riesgos que corren las mujeres cuando se dejan ganar por la curiosidad; “La bella durmiente” representa la eterna espera femenina de un príncipe azul portador de vida y actividad (Jongh, 1994); un epistolario amoroso, del que solo se conservan las cartas del hombre, muestra lo peligrosamente atractivo que puede ser para algunas mujeres el despliegue de un lenguaje de seducción y posesividad románticas.

Otros acercamientos a *Jardín* se centran sobre todo en sus vínculos con la novelística latinoamericana de los años 20 y 30 del siglo XX. Durante mucho tiempo, las referencias a Loynaz y su producción literaria destacaban sobre todo su carácter excepcional, único y totalmente desvinculado de la realidad cubana y su campo literario. Esta imagen, como señala Zaida Capote (2012), fue fomentada por la misma autora³, quien siempre se resistió a ser asociada a otros escritores y movimientos literarios y se aisló en su casa después del triunfo de la Revolución Cubana. Pero lo que la misma Capote y otros estudiosos muestran es que Loynaz tuvo una participación intensa en la vida cultural de La Habana –aunque muchas veces bajo formas que recuerdan más la actividad letrada decimonónica que la de las primeras décadas del siglo XX⁴– y que se mantuvo siempre al tanto

2 En el preludio a su novela, en el que cuenta que se demoró siete años en escribirla y más aún en publicarla (la escritura se extendió entre 1928 y 1935, y la primera publicación se hizo en España en 1951), Loynaz explica que ha decidido presentar *Jardín* como una novela lírica, debido a su trama “espaciada y débil” y a su carácter extemporáneo (p. 7).

3 Con respecto a su pertenencia a alguna escuela literaria, señala Loynaz: “Yo nunca me he preocupado por ubicarme en ninguna escuela ni en ninguna generación de poetas... Creo, sinceramente, que no pertenezco a ninguna. Producto del medio en el que me formé, vengo a ser en el proceloso mar de la poesía algo así como un navegante solitario.” (Martínez Malo, 1999: 47).

4 En la década de los 20, los hermanos Loynaz organizaban en su casa unas veladas literarias, conocidas como “juevinas”: “los jueves a las cinco de la tarde abría el salón destinado a celebrar las ‘juevinas’, donde se reunían las amistades más íntimas en mi salón gris azuloso... Allí se leían clásicos y modernos, dábamos a conocer lo último que habíamos escrito; se comentaban artistas, autores, libros y también se soñaba” (Martínez Malo, 1999: 32). Estos encuentros culturales llevaron a la casa de los Loynaz a autores como Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Emilio Ballagas, Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, entre otros. Los hermanos protagonistas de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, se inspiraron en la familia Loynaz.

de las producciones literarias latinoamericanas. Los textos de sus conferencias y ensayos dan cuenta de su activo interés por la poesía de mujeres hispanoamericanas⁵. Zaida Capote señala que, como narradora, Loynaz claramente dialoga con el mundonovismo hispanoamericano, lo que en *Jardín* se evidencia en la deconstrucción de la dicotomía civilización-barbarie. Resulta convincente la asociación entre el nombre de la protagonista y el título y personaje de la novela de Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara* se publicó en 1929, y Loynaz empezó a escribir *Jardín* en 1928 y la terminó siete años después), así como también la coincidencia con novelas como *La vorágine* y *Don Segundo Sombra* en términos de la importancia de la naturaleza en las construcciones imaginarias de lo latinoamericano.

La lectura de *Jardín* que este artículo ofrece dialoga con estas dos vertientes críticas. Por un lado, concordamos con que es una novela feminista y que, por su temática, puede ser leída como un *Bildungsroman*. Por otro, es fundamental recontextualizarla en el espacio latinoamericano y analizar los diálogos críticos que establece con los procesos modernizadores que se intensifican en el continente en las primeras décadas del siglo XX. Dulce María Loynaz forma parte de un conjunto cada vez más visible de mujeres que ingresan a los campos culturales de sus países y participan en los debates en torno al rol de las mujeres en las sociedades modernas. En Cuba, en particular, el movimiento feminista fue sumamente activo⁶ y obtuvo importantes logros –como la ley de divorcio de 1918– y Loynaz participó como conferencista en una de sus instituciones emblemáticas, el *Lyceum*. Es cierto que nada de esto aparece representado directamente en su novela y que su poesía sigue más bien la línea de la “poesía pura”, pero es innegable la centralidad que asume en toda la producción literaria loynaziana la preocupación por los efectos coercitivos y restrictivos que los modelos hegemónicos de feminidad tienen sobre la constitución subjetiva de las mujeres. A través del recorrido que realiza en *Jardín* por distintas propuestas estéticas e ideológicas que han contribuido a la configuración del sujeto moderno, Loynaz despliega su crítica a las formas en que estas construyen el sujeto femenino y su posición en el orden de género-sexual. Este recorrido se realiza desde dentro de estas estéticas, desde su apropiación productiva en la textualidad de la novela, la que transita por el

5 Escribió tempranos ensayos sobre Juana Ibarbouru, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral (ver Puppo, 2006).

6 K. Lynn Stoner (2014), en su estudio sobre el movimiento feminista cubano, señala: “Entre 1902 y 1940 se formaron las organizaciones feministas, cuyo trabajo consistió en influir en la orientación de las decisiones legislativas a cargo de los políticos, todos los cuales eran hombres. Las feministas celebraron congresos, hicieron peticiones a los políticos, establecieron coaliciones con diversos grupos activistas en poder de los hombres, se manifestaron en las calles, se dirigieron al público a través de los periódicos y la radio, construyeron clínicas de obstetricia, organizaron escuelas nocturnas para mujeres, desarrollaron programas de salud para la mujer y establecieron contactos con grupos feministas en el extranjero. Como resultado de todo ello, contribuyeron a que ya antes de 1940 se aprobara un conjunto de leyes que, en cuanto a las medidas que afectaban a las mujeres, era uno de los más progresistas del mundo”. (p.27).

lenguaje del romanticismo, del simbolismo, del modernismo y de las vanguardias. En *Jardín* se muestra cómo estos movimientos abren, pero también cierran, posibilidades de expresión y desarrollo para las mujeres.

La tenue trama de *Jardín*

Es llamativa la centralidad que tienen en *Jardín* las figuras de encierro y aislamiento. Sobre todo en sus tres primeras partes, que narran la vida de Bárbara en su casa, su jardín y al lado del mar, encontramos constantemente escenas de ventanas tapiadas, puertas que se cierran para siempre, rejas que aíslan del exterior (“Es una niña triste, y eso que no sabe aún cuántas puertas van a cerrarse en su vida”, p. 19). La infancia y primera juventud de Bárbara, reconstruidas por una narradora extradiegética focalizada en la protagonista, están estrechamente vinculadas a la casa que habita —grande, vacía, poblada de ausencias fantasmagóricas más que de presencias ciertas—, al jardín que la rodea y al mar cercano y lejano, que representa una promesa de libertad.

En las dos últimas partes del libro Bárbara deja, de la mano de un marinero del que se enamora, su casa y su aislamiento y hace su ingreso al “mundo”. El quinto apartado narra la vida cosmopolita de Bárbara, sus viajes por distintos países europeos, su descubrimiento y participación en la guerra, su sorpresa ante la prisa de la vida urbana, su rechazo de la mecanización y alienación de los sujetos. En medio de todo esto, Bárbara tiene dos hijos, lo que es narrado con el mismo ritmo acelerado que sus otras experiencias. De esa manera, la novela subvierte la ideología burguesa de la feminidad, según la cual las mujeres encuentran su realización en la maternidad y el cuidado de su hogar.

Después de muchos viajes y vivencias mundanas, la protagonista decide regresar a su casa y a su jardín. Llega en barco de vuelta a su isla con su marido, pero desembarca sola sin que él lo sepa y se encuentra con un extraño pescador que le cuenta los cambios que ha habido en los alrededores —por fin hay cerca una ciudad, también un pueblo de pescadores y aunque el jardín se ha convertido en selva, la demolición de la casona y su conversión en un hotel anuncian la llegada de la “civilización”— y la guía hasta los linderos de su casa. La novela termina con Bárbara viendo una enorme piedra desprenderse del muro, el que después también se derrumba y que, suponemos, mata a la protagonista. Se trata de un final ambiguo, como lo son también muchos otros aspectos de la novela.

Retratos de Bárbara en la intimidad

Los escenarios en los que transcurren la infancia y adolescencia de Bárbara son descritos en diversos momentos como amenazantes y opresivos, llegando incluso a tener características terroríficas, lo que permite a Catherine Davies (1997)

leer *Jardín* como una novela gótica. Elzbieta Sklodowska (1997) señala que los únicos espacios que se escapan a esa caracterización infernal son la biblioteca y el sillón donde, a través de la lectura, Bárbara realiza parte importante de su aprendizaje del mundo (p.174).

Los lugares y momentos en los que Bárbara se vuelve sobre sí misma –sobre su historia, sobre su memoria, sobre las imágenes suyas y de sus familiares que recupera a través de las fotografías que no solo mira, sino que también recorta e interviene– configuran instancias de construcción de una individualidad que, hasta cierto punto, logra escapar a los moldes de feminidad impuestos socialmente. Bárbara parece ser, en estos apartados, un sujeto que se construye a sí mismo, que no tiene un padre al que se deba someter, una madre que constituya un modelo a seguir, o un hermano varón que se lleve toda la atención y los privilegios. Del padre no se habla nunca, mientras que el hermano muere cuando todavía es muy niño (“Había sido necesario que él muriera, que él dejara la casa sumida en silencioso cataclismo, para que ella pudiera alcanzar un poco de su omnipotencia, uno solo, el más leve de sus derechos” (p.17) y la madre desaparece tras una puerta, probablemente abrumada por la pena provocada por la pérdida del hijo. Es cierto que hay lecciones de silencio, de conformidad, de pasividad, que según la narradora Bárbara va aprendiendo a medida que crece, pero también es verdad que la protagonista sabe conquistar para sí misma reductos de creatividad y autonomía.

Podría pensarse, como se señaló antes, que al encierro y aislamiento de la protagonista en las primeras partes de *Jardín*, se contraponen la liberación posibilitada por su salida al mundo en el quinto apartado. Es importante notar, sin embargo, que una de las características más notables de la novela es que, si bien se construye en torno a una serie de oposiciones –el jardín y el mar, la isla y el mundo, el encierro y los viajes–, la valoración que reciben sus términos es dinámica y ambivalente. De esta manera, todos los espacios y tiempos habitados por Bárbara son connotados, tanto positiva como negativamente. Lo que le ofrece su casa solitaria, desprovista de autoridades patriarcales⁷ es un espacio de exploración y despliegue del yo, de lectura y relectura de libros que amplían sus horizontes; es también un tiempo detenido –simbolizado por el reloj que en algún momento se quedó parado a las seis y cuarto– que permite el ocio, los paseos sin destino por el jardín, la observación de la casa, no como un espacio doméstico del que haya que hacerse cargo, sino como un recinto poblado por historias, memorias, temores, fantasías. Es posible leer este cronotopo lentificado y aislado como un espacio de repliegue, e incluso de resistencia, frente a dimensiones de los procesos

7 En este sentido, comparte algunas características con lo que Francine Massielo (1985) denominó novela feminista de vanguardia, sobre todo la referida al cuestionamiento de la genealogía como índice de la identidad personal y de la figura paterna como eje de los procesos de significación social (p.808).

modernizadores que erigen la velocidad, la productividad y los logros instrumentales en los criterios rectores de la organización de la vida social.

Lo que encontramos en las tres primeras partes de *Jardín* es el esfuerzo por construir y preservar un espacio de intimidad que no está sometido ni a las reglas de la domesticidad, ni a las de la inmediatez de las encarnaciones instrumentales de la modernidad. El centro y motor de este universo es el yo de la protagonista, quien se desdobra para observar en forma detenida y minuciosa sus pensamientos y emociones:

Con paciencia de orífice encargado de hacer una joya de reina, con paciencia de orífice puesto a escoger ante una bandeja de gemas, iba ella ordenando sus pensamientos dispersos aún, como bando de torcaces en donde el gavilán ha hecho presa; y en estas largas horas de reposo, con los ojos cerrados, laxo el cuerpo y el espíritu, probaba a entresacar despacio sus ideas, a limpiarlas de la bruma en que salían envueltas [...] (p. 75).

Confluyen en esta bella representación de la actividad introspectiva imágenes de máxima elaboración artística –la joya de reina– con las de materiales y relaciones del mundo natural (gemas, torcaces, gavilanes). Según esto, el yo necesita tiempo y dedicación para explorar en su interior, para ordenar y pulir las ideas. La estructura del párrafo, con la repetición de “con paciencia de orífice” al inicio de las dos partes de la primera oración, da cuenta de otro rasgo singular de *Jardín*, que es el de la centralidad de las construcciones anafóricas (por ejemplo, en el capítulo VII de la primera parte encontramos los siguientes inicios de párrafos: “Cristales, turbios cristales de la casa”/ “Cristales de las vidrieras emplomadas...”/ “Cristales de la casa...”/ “Cristales de la casa en los retratos”/ “Cristales de la casa para filtrar el sol, para filtrar el ruido, para filtrar la Vida...”/ ¿Los recuerdas ahora?/ “Cristales, cristales de la casa...” (pp.47-48).

Esa estructura de repeticiones es importante también en el nivel de los acontecimientos narrados: casi todos los eventos importantes ocurren dos veces (hay dos acercamientos al pabellón, dos avistamientos de la ciudad, dos Bárbaras, dos tiempos en permanente contrapunto, el pasado y el presente). De esta manera, las descripciones, reflexiones, recuerdos presentes en la novela se van construyendo, no a partir de acercamientos únicos, sino de aproximaciones y amplificaciones sucesivas. Lo que se representa es una relación exploratoria con la realidad, de búsquedas, de ensayos, de accesos a sentidos que no son inmediatos, sino que se configuran con avances, retrocesos y reorientaciones. En estos aspectos, *Jardín* comparte con las novelas de María Luisa Bombal, Norah Lange y Teresa de la Parra una estética que fragmenta el universo coherente y unitario masculino, que fractura la linealidad temporal a través de la inclusión de representaciones

pictóricas (en la novela de Loynaz son sobre todo fotos), que recurre a la repetición para disgregar la unidad temporal (Masiello, 1985: 808).

Uno de los acontecimientos más importantes de la novela es el encuentro de Bárbara con un pabellón antiguo que había quedado tapado por el jardín, con el que se topa en una primera aproximación que no se sabe si es febril u onírica y al que logra volver después de un tiempo indeterminado de enfermedad y convalecencia. El encuentro del pabellón lleva a Bárbara a descubrir las cartas que configuran gran parte de la textualidad de la tercera y cuarta parte de *Jardín* y que despliegan una fuerte crítica al lugar que las estéticas románticas y modernista conceden a las mujeres. Bárbara halla en un pequeño baúl un conjunto de cartas enviadas por un tal A., al que identifica con uno de los personajes que ha visto en las fotos familiares, a la antepasada con la que comparte el nombre. Las misivas que ella le escribió a él no aparecen, así que solo tenemos la voz masculina. Esto, a la vez que simboliza el silenciamiento de la mujer en la relación, permite que quede un vacío en el que Bárbara puede situarse vicariamente. A medida que va leyendo las cartas enviadas por A. a su antepasada, la protagonista se identifica progresivamente con ella, llegando a ocupar su lugar, lo que la lleva desde una idealización de la posición de objeto de un amor apasionado, a la experimentación de un profundo temor por la posesividad y obsesión de A.:

Tu nombre es mío, y tus manos llenas de piedades infinitas, y tus pies, suaves pies de gacela que el cazador no ha acosado... Míos también son tus ojos, por donde veo pasar tus pensamientos como peces rojos en un acuario de oro... ¡Y mías tus pestañas azulosas, y tus trenzas perfumadas, y el inclinado lirio de tu cuello! Mía toda eres –tan blanca y tan fina–, mía toda, con tu claridad y tu dulzura, Bárbara, miel, cielo, eternidad, amor mío!... (103).

“¡Cómo se habrá defendido la asediada de esta absorción, de este horror de sentir todo su ser convertido en simple alimento de otro ser! Su suerte era la suerte de la presa” (128).

“¿Cómo se habrá defendido ella de esta tiranía! Más que de la del rey déspota, de la del esclavo villano.” (128).

“No hay cartas de ella; pero Bárbara presiente su loco dar vueltas en torno a la llama (129).

Bárbara toma, a través de la lectura de las cartas, parte de la identidad de su antepasada; en términos más generales asume la posición y función que el romanticismo y el modernismo le reservan a las mujeres: la de objetos del deseo masculino, la de la mujer pasiva admirada por los poetas: mujer frágil, pálida, casi insustancial, como la Bárbara decimonónica y como su descendiente. Aunque para la protagonista es cada vez más claro que los reclamos, demandas y exigencias

de A. constituyen una amenaza a la individualidad e incluso integridad de su antepasada –y por extensión a las suyas–, no logra sustraerse al magnetismo del imaginario romántico que se despliega frente a ella. Luego de leer la última carta, parte en un estado de arrebato emocional al acantilado al borde del mar, esperando encontrar un amor romántico y apasionado, una reencarnación de A. Pero la conciencia autoral desbarata sus expectativas, construye un encuentro amoroso, pero con un marinero mucho más prosaico, mundano y “razonable”, quien será el que finalmente la lleve al “mundo”.

Antes de pasar a la parte en que Bárbara “llega a la modernidad”, vale la pena detenernos un poco más en otro aspecto significativo de los capítulos dedicados a sus exploraciones subjetivas, a sus paseos solitarios por la casa y el jardín, a su descubrimiento del amor a través de las cartas de A. Bárbara es un personaje profundamente solitario, sin ningún vínculo afectivo significativo, sin muchos más espacios para explorar que los de su propio yo. En la introducción al libro *The Voyage In: Fictions of Female Development*, las editoras desarrollan una interesante reflexión en torno a la introspección y aislamiento de personajes femeninos, sobre todo en novelas europeas y estadounidenses de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Para ellas, “confinement to inner life, no matter how enriching, threatens a loss of public activity; it enforces an isolation that may culminate in death” (Abel, Hirsch y Langland, 1983: 8). *Jardín* muestra el desafío que enfrenta Bárbara al tener que construirse a sí misma sin tener espejos –los de su habitación están colocados a una altura tal que no reflejan nada– que le devuelvan alguna imagen suya. Más adelante, su marido no la ayuda a verse cómo es, sino que le impone lo que él quiere que sea: una mujer como las otras, previsible, desprendida de su singularidad, que para él es incómodamente misteriosa. En un momento su éxito es tal que, en sus viajes por distintas ciudades, Bárbara logra mimetizarse por completo con la forma de ser de sus habitantes.

Los ejercicios introspectivos que realiza en sus espacios privados le permiten a la protagonista de *Jardín* construir una subjetividad rica y reflexiva. En este aspecto, Bárbara puede ser vinculada con las heroínas de novelas decimonónicas europeas: “Excluded from active participation in culture, the fictional heroine is thrown back on herself” (p. 23). El desarrollo espiritual, emocional y moral que resulta de esta introspección se produce, sin embargo, a expensas de otros aspectos de la identidad (p. 21). En términos estructurales, *Jardín* también guarda relación con las novelas de “Spiritual Bildung” que estudia Marianne Hirsch (1983): “The plot of inner development traces a discontinuous, circular path, rather

8 “Por muy enriquecedor que sea, el confinamiento en la vida interior afecta la actividad pública; refuerza un aislamiento que puede llevar a la muerte”. (Todas las traducciones son mías).

9 “Excluida de una participación activa en la cultura, la heroína ficcional es lanzada hacia sí misma”.

than moving forward, culminates in a return to origins, thereby distinguishing itself from the traditional plot outlines of the Bildungsroman. With this circularity structures of repetition rather than structures of progression come to dominate the plot¹⁰ (p. 26). Ya vimos que, finalmente, Bárbara retorna a su jardín y es aplastada por el muro que cae sobre ella. La circularidad del texto no está dada solo por el regreso de la protagonista a su lugar de origen, sino también por esas escenas que enmarcan su apertura y cierre, y que eternizan a Bárbara detrás de las rejas.

Interesa destacar que la novela de Loynaz despliega una valoración compleja de los espacios de intimidad de Bárbara. A la vez que se valora ese tiempo detenido que permite la introspección, también se llama la atención sobre los riesgos del aislamiento y sobre los vacíos que pueblan la vida de la protagonista. Su principal carencia tiene que ver con la desaparición de la madre y en general con la falta de vínculos afectivos en su vida; esto la pone en una posición de vulnerabilidad que la lleva a una identificación casi simbiótica con su antepasada, lo que por momentos constituye una amenaza de disolución identitaria. Uno de los principales temores de las heroínas decimonónicas, que solo contaban con su interioridad, era el de volverse locas y quedar totalmente alienadas. Es interesante notar esta coincidencia entre el relato de formación de Bárbara en las primeras partes de *Jardín*, y lo descrito por la crítica para muchas novelas de escritoras del siglo XIX. Esto refuerza la idea de que en su casona Bárbara tiene una vida que no se corresponde en términos epocales con la que se despliega en el exterior. Es llamativa esta configuración, más aún si se piensa que Loynaz escribía en un contexto en el que ya las mujeres tenían otros espacios de desarrollo y participación, que aunque disputados y controlados, permitían una mayor presencia femenina en el espacio público. Lo que no es representado en la novela es el cronotopo que media entre el universo decimonónico de la mansión familiar y la acelerada vida moderna estadounidense y europea de los últimos apartados del libro. Bárbara “salta” de una premodernidad latinoamericana a una modernidad metropolitana, omitiendo elípticamente lo que imaginamos que está entre medio: La Habana de las primeras décadas del siglo XX.

“Y así entró Bárbara al mundo”

A la experiencia cosmopolita de Bárbara se le dedica mucho menos espacio narrativo que a su infancia y juventud en la solitaria casona familiar. Los apartados que reconstruyen esta etapa ya adulta de la vida de la protagonista no solo están narrados en un ritmo mucho más acelerado y elíptico que el de los capítulos anteriores, sino que se construyen casi enteramente desde la perspectiva del

10 “La trama del desarrollo interior traza un camino discontinuo, circular; en vez de avanzar, culmina en un retorno a los orígenes, distinguiéndose de esta manera de las tramas tradicionales del Bildungsroman. Con esta circularidad, la trama se ve dominada por estructuras de repetición más que de progresión.”

marinero-marido. El narrador sigue siendo extradiegético –y no deja de intervenir la historia con sus comentarios e incluso apelaciones al lector o a los personajes– pero está focalizado en el marido, que nunca es identificado con un nombre. Si la estética romántica, modernista y el género epistolar proporcionaron los lenguajes y modelos para narrar la vida de Bárbara en su aislamiento, en los capítulos dedicados a su vida mundana se articula el modernismo con alusiones a las vanguardias. En un claro guiño a Julián del Casal, el narrador señala que “De nadie como de Bárbara pudo decirse que sentía el impuro amor de las ciudades...” (p. 226). Y, aparentemente, en este espacio la protagonista por fin se libera del encierro y la experiencia muchas veces carcelaria de su vida anterior: puede viajar por todo el mundo, desplazarse por la ciudad, ir al teatro, disfrutar de las multitudes, incluso tener una participación activa en la guerra (que es tratada en forma bastante irónica, por cierto). Pero también está sometida a los esfuerzos de su marido y de la sociedad entera por vestirla igual que a todas las mujeres, de transformarla en una mujer más, indiferenciada del resto (“Y él había pensado con razón: Vestida como las demás mujeres, como las demás mujeres sería ella también” p.213).

Como lectores ya no tenemos acceso a los afectos ni pensamientos de Bárbara, solo sabemos lo que espera el marido y lo que él piensa que le pasa a su mujer. Pero sí podemos recordar lo que en los apartados finales dedicados a su vida en la isla relata el narrador de sus expectativas: “Sí, ella quería ser libre; quería mover los pies y ensanchar el horizonte. Le pesaba hasta el pétalo de una flor si con él quería detenerse; no soportaba un hilo de seda si con él se le hacía un nudo. Que el amor le fuera ala y no cadena. Que le fuera camino en vez de puerta cerrada cuya enmohecida llave se arrojó al mar” (p. 184). Aunque Bárbara pueda viajar por el mundo, lo hace siempre bajo la mirada y el control de su marido. Es interesante que, en el momento en que este personaje puede experimentar la libertad de movimiento y desplazamiento que la acerca a la experiencia de los sujetos modernos, es cuando más sometida se encuentra a la tutela patriarcal.

Recién cuando la protagonista regresa a su isla, la narrativa vuelve a focalizarse en ella. Lo que encuentra Bárbara al volver es que la civilización le está ganando a la naturaleza, que aunque su jardín ha crecido y se ha desbordado, e incluso parece amenazar con tragársela, como la selva a los personajes de *La Vorágine*, su casa está siendo demolida para emplazar en su lugar un gran proyecto hotelero. Pareciera estar representándose acá el violento choque entre un mundo premoderno y proyectos modernizadores de transformación radical. Pero a diferencia de lo que ocurría en las narrativas mundonovistas, acá no es tan evidente qué es lo bárbaro y qué lo civilizado, ni cuán positivo es lo uno y lo otro. El jardín podría asociarse a la barbarie, pero es a la vez un espacio culturizado, simbólicamente denso, en el que se despliega con profundidad la subjetividad de la protagonista.

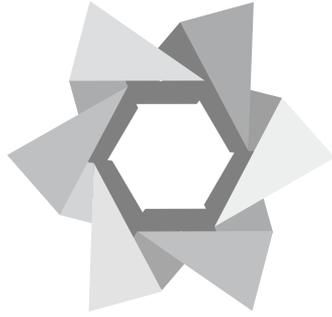
La urbe moderna, por otra parte, es asociada a la aceleración de la vida, a la enajenación de los sujetos, a la conquista de una independencia femenina que es solo aparente y se paga con la uniformidad.

El aspecto común, el hilo que atraviesa y une los dos grandes cronotopos de la novela es el ansía de Bárbara por conquistar una libertad que siempre parece esquiiva. En este sentido, el universo configurado por la conjunción casa-jardín-mar ofrece un tipo de libertad que se pierde totalmente en el mundo urbano: la libertad de la autoexploración, del ensayo y el rearmado de distintas posiciones subjetivas –pensemos acá en Bárbara recortando su imagen en las fotos y ensayando cómo se verían en distintos escenarios, con otras configuraciones–, de la difícil confrontación con modelos de feminidad que constriñen y disciplinan a las mujeres. En su análisis de estos modelos, que aunque con variaciones están presentes tanto en el espacio tradicional de la casona como en el de la ciudad, Loynaz muestra cómo muchos de los discursos y prácticas aparentemente orientados a proteger e idealizar a las mujeres, son en verdad formas veladas de dominio y control. Su atención se centra en *Jardín* y en muchos de sus poemas, en las trampas del discurso amoroso: “¡Hilo de amor trémulo! Tan débil y tan seguro, tan fino y tan apretado... Hilo de amor vivo, cárcel de seda tibia, tan difícil de romper...” (Loynaz, 1993: 42). *Jardín* contrapone dos momentos históricos muy distintos y dos formas de vida femeninas aparentemente opuestas –la reclusión en la casona versus los viajes metropolitanos– para mostrar cómo en ambos persisten discursos que restringen la libertad de las mujeres. Ya sea en su articulación romántica, modernista o vanguardista, el discurso más peligroso es el que convence a las mujeres de que su deseo debe orientarse a ser deseadas por los hombres, a ser “bellas durmientes” a la espera de un príncipe.

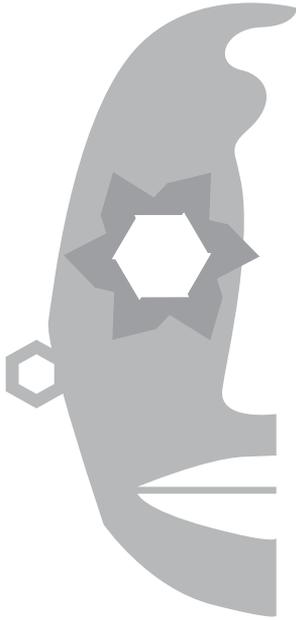
Referencias

- Abel, Elizabeth, Hirsch Marianne & Langland, Elizabeth (Eds.) (1983). Introduction. En: *The Voyage In. Fictions of Female Development* (pp.3-19). Hanover: University Press of New England.
- Capote, Zaida (2012). “Huellas de la vanguardia en la obra de Dulce María Loynaz”. En: Díaz, Madelín (Comp.), *Encuentros sobre la obra de Dulce María Loynaz*. Pinar del Río: Ediciones Loynaz.
- Davies, Catherine (1997). *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London&New Jersey: Zed Books Ltd.
- Hirsch, Marianne (1983). “Spiritual Bildung: The Beautiful Soul as Paradigm”. En: Abel, Elizabeth, Hirsch Marianne & Langland, Elizabeth (Eds.). *The Voyage In. Fictions of Female Development* (pp. 23-48). Hanover: University Press of New England.

- Jongh, Elena (1994, Sept.). Intertextuality and the Quest for Identity in Dulce María Loynaz's *Jardín*. *Hispania* 77 (3), 416,426.
- La Greca, Nancy (2009). *Rewriting Womanhood. Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Loynaz, Dulce María (1993). *Jardín. Novela lírica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- _____. (2002). "Mujer de humo". En *Poesía*. Edición Centenario 1902-2002. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Martínez Malo, Aldo (1999). *Confesiones de Dulce María Loynaz*. La Habana: Editorial José Martí.
- Massiello, Francine (1985). "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, N° 132-133, 807-822.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
- Montero, Susana (1989). *La narrativa femenina cubana 1923-1958*. La Habana: Editorial Academia.
- Puppo, María Lucía (2006). *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Skłodowska, Elzbieta (1997). "Hay una madre que la mira como se miran las cosas": usos de enclaustramiento en *Jardín* de Dulce María Loynaz". En *Todo ojos, todo oídos: control e insubordinación en la novela hispanoamericana (1895-1935)* (pp. 162-190). Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Smith, Verity (1993). "Eva sin paraíso: Una lectura feminista de *Jardín* de Dulce María Loynaz". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI (1), 263-277.
- Stoner, Lynn K. (2014). *De la casa a la calle. El movimiento cubano de la mujer en favor de la reforma legal (1898-1940)*. Madrid: Editorial Colibrí.



“Centroamérica – Imaginarios
identitarios transregionales”



Mauricio Espinoza
*The Ohio State
University*

Círculos viciosos: migración y violencia en la narrativa y el cine trans-centroamericanos

RESUMEN

La migración, tanto intra-ístmica como trans-ístmica, ha marcado la vida de millones de centroamericanos a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Este ensayo analiza dos obras representativas del reciente subgénero narrativo de la migración centroamericana: la novela *The Tattooed Soldier* (*El soldado tatuado*, 1998), de Héctor Tobar, y el largometraje *El camino* (2007), dirigido por Ishtar Yasin. En él se arguye que ambos textos abordan la migración de ciudadanos centroamericanos mediante una estrategia narrativa identificada como “violencia circular desterritorializada”. En este sentido, la violencia inicial (nacional, territorializada) migra junto a los protagonistas hacia los países receptores, transformándose en un fenómeno transnacional y desterritorializado. Debido al carácter transnacional y circular de esta violencia, los personajes no logran escapar de ella y más bien terminan en peores circunstancias después de migrar a la supuesta “tierra prometida”. Por medio de esta estrategia narrativa, *The Tattooed Soldier* y *El camino* critican la forma en que los centroamericanos más vulnerables han sido víctimas de una violencia estructural e institucionalizada que se extiende más allá del territorio nacional y cuyo origen y causa común es la desigualdad socioeconómica y la precariedad que marcan a estos individuos antes y después de convertirse en migrantes.

Palabras clave: migración; violencia; Centroamérica; desterritorialidad; transnacional.

ABSTRACT

Migration both within and outside the Central American isthmus has marked the lives of millions of Central Americans in the late twentieth and early twenty-first centuries. This essay analyzes two works representative of the recent narrative subgenre centered on Central American

migration: the novel *The Tattooed Soldier* (1998) by Hector Tobar and the feature film *El camino* (2007) directed by Ishtar Yasin. It argues that both texts approach the migration of Central American citizens through a narrative strategy identified as “deterritorialized circular violence” in which the initial violence (national, territorialized) migrates with the protagonists of both stories to their recipient countries, transforming along the way into a transnational, deterritorialized phenomenon. Due to the transnational, circular nature of this violence, the characters are not able to escape it and rather end up in worse circumstances after their voyage to their supposed “promised land.” Through this narrative strategy, *The Tattooed Soldier* and *El camino* make powerful commentaries on the way vulnerable Central Americans have become victims of structural, institutionalized violence that extends beyond the national territory—and whose origin and common cause is the socioeconomic inequality and precariousness that impact these individuals before and after becoming migrants.

Keywords: Migration; violence; Central America; desterritoriality; transnational.

La migración, tanto intra-ístmica como hacia otros países, especialmente Estados Unidos, ha marcado las vidas de millones de centroamericanos a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Forzados al exilio a raíz de las dictaduras o conflictos armados que desangraron a la región, o empujados a salir de sus países por presiones económicas extremas o inseguridad ciudadana,¹ estos migrantes han establecido comunidades centroamericanas transnacionales que continúan redefiniendo y problematizando el concepto tradicional de la “nación” como territorio geográfico inamovible. Las experiencias de estos individuos, y el impacto que han causado en sus países de origen y en los países receptores, han generado en los últimos años varias obras literarias y cinematográficas en torno al tema de la migración, impulsado por escritores y directores radicados en Centroamérica, así como otros de ascendencia centroamericana pero nacidos en los países hacia donde sus padres emigraron.

En este ensayo se analizan dos obras representativas de la narrativa y cine de migración centroamericana: la novela *The Tattooed Soldier* (*El soldado tatuado*, 1998), del periodista y autor Héctor Tobar (1963), nacido en California de padres guatemaltecos, y el largometraje *El camino* (2007), de la actriz y cineasta costarricense Ishtar Yasin (1968). Estas obras tienen dos características en común: el carácter transnacional de sus mundos narrativos y la presencia ubicua de la violencia como la fuerza principal que moldea las vidas de sus protagonistas y los espacios en que se desenvuelven. En *El soldado tatuado*, un joven guatemalteco de las clases populares, Antonio Bernal, ha huido de la guerra civil de su país hacia Los Ángeles, California, luego de que su esposa y su hijo fueran asesinados por miembros de un escuadrón de la muerte. En lugar de oportunidades para iniciar una nueva vida, Antonio termina viviendo en la calle y en la pobreza junto

1 Un análisis detallado sobre el fenómeno de la migración centroamericano es ofrecido por María Cristina García en *Seeking Refuge: Central American Migration to Mexico, the United States, and Canada* (Berkeley, CA: University of California Press, 2006); y por Carlos Sandoval García en *No más muros: Exclusión y migración forzada en Centroamérica* (San José, CR: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2015).

a muchos otros inmigrantes latinoamericanos sin documentos y sin esperanzas. Además, la violencia que experimentó en Guatemala lo persigue, ya que un día descubre en la misma ciudad a Guillermo Longoria, uno de los soldados que mató a su familia, y de quien decide vengarse. En *El camino*, dos niños nicaragüenses que viven en la extrema pobreza, Saslaya y Darío, abandonan a su abuelo incesuoso en busca de su madre, quien años atrás había emigrado a Costa Rica en busca de una mejor vida. Aunque Saslaya llega finalmente a su destino, no logra encontrar a su madre y termina en un prostíbulo, atrapada en la misma vida de pobreza y violencia sexual de la cual trató de escapar.

El presente análisis propone que las dos obras abordan la migración de ciudadanos centroamericanos a través de una estrategia narrativa que identifiqué como “violencia circular desterritorializada”, utilizando el concepto de desterritorialización de Néstor García Canclini como punto de partida, y luego adaptándolo a las situaciones particulares de estas narrativas. En este sentido, la violencia inicial (nacional, territorializada) migra junto con los protagonistas hacia los países receptores, transformándose en un fenómeno transnacional y desterritorializado. Debido al carácter transnacional y circular de esta violencia, los personajes no logran escapar de ella y, en cierta, forma terminan en peores circunstancias después de migrar. Por medio de esta estrategia narrativa, ambas obras problematizan la forma en que los centroamericanos más vulnerables han sido víctimas de una violencia estructural e institucionalizada que se extiende más allá del territorio nacional y cuyo origen y causa común es la desigualdad socioeconómica que marca a estos individuos y que arrastran luego de convertirse en migrantes.

En *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), García Canclini se refiere a la desterritorialización como un proceso que implica “la pérdida de la relación ‘natural’” de aspectos de la cultura de un país con sus “territorios geográficos y sociales” (Canclini: 1989, p. 288). Según García Canclini, la relocalización –o más bien, “deslocalización” – de las culturas nacionales contemporáneas está íntimamente ligada a la transnacionalización de los mercados simbólicos en una época de auge globalizador, así como a la creciente migración de personas de todos los estratos socioeconómicos, junto con sus prácticas y producciones culturales (pp. 288-290). Este proceso de desterritorialización, apunta García Canclini, es capaz de generar nuevas formas de producción cultural híbridas y muy dinámicas, tal y como se evidencia en la zona fronteriza entre México y Estados Unidos y en la emergente producción artística latino-estadounidense. Al mismo tiempo, la deslocalización de millones de latinoamericanos en Estados Unidos y otras regiones del mundo tiende a mostrar “su rostro doloroso”, que incluye “el subempleo y desarraigo de campesinos e indígenas que debieron salir de sus tierras para sobrevivir” (pp. 290-291), sin mencionar el impacto de

estos movimientos en las comunidades de los migrantes y los riesgos asociados, tanto con la travesía migratoria como con la estadía, por lo general indocumentada o “ilegal”, de estos individuos en los países receptores. El “rostro doloroso” de la desterritorialización –representado por actos de violencia que marcan el antes, el durante, y el después de la migración de individuos centroamericanos a finales del siglo XX y principios del siglo XXI– es retratado en toda su crueldad tanto por *El soldado tatuado* como por *El camino*, cuyos personajes navegan a la deriva en sendas rutas de violencia, desarraigo, y desesperanza. Al mismo tiempo, la novela y el filme también se articulan como formas de producción cultural transnacionales, que obligan a reformularse el significado y la existencia misma de literatura y cine puramente “nacionales” en el nuevo panorama cultural y artístico.

El soldado tatuado –finalista del premio PEN Center/USA West Award for Fiction– narra la historia de guatemaltecos impactados por la guerra y sus espectros, entre principios de la década de los ochenta y 1992, tanto en Guatemala como en la ciudad estadounidense de Los Ángeles. El protagonista, Antonio, es un estudiante de literatura que se involucró con grupos de izquierda en la Universidad de San Marcos. Antonio huyó hacia Estados Unidos luego de que su esposa y también militante estudiantil, Elena, y el hijo de dos años de ambos, fueron asesinados en el pueblo de San Cristóbal Acatapán, donde se habían refugiado para tratar de evadir al ejército guatemalteco que ya había matado o desaparecido a varios de sus compañeros. A través de estos personajes y sus circunstancias extremas, Tobar retrata el terror de la guerra civil guatemalteca, que duró 36 años y dejó más de 200.000 muertos (Miller, 2011, p. 1). Antes de abandonar su país, Antonio vio en el parque del pueblo a uno de los asesinos de su familia, conocido como Longoria, quien portaba el tatuaje de un jaguar en su antebrazo, pero en ese momento no tuvo el valor de confrontarlo. Antonio se había imaginado que Los Ángeles era un sitio glamoroso tal y como se le mostraba en películas, un lugar “where he would redeem himself, undertake a new beginning”, por ejemplo, continuando sus estudios de literatura en la universidad UCLA (Tobar, 1998, p. 51). Antonio también se esperaba un lugar repleto de gringos rubios de ojos azules, pero más bien se encontró un mar de rostros oscuros y de español hablado en todos los rincones, “thousands upon thousands of Mexicanos, Guatemaltecos, and Salvadoreños, more than he ever imagined” (Tobar, 1998, p. 71). Uno de ellos resultaría ser su enemigo mortal. La “tierra prometida” también estaba repleta de violencia en los barrios pobres, homicidios, y confrontaciones entre las maras, otro producto transnacionalizado y desterritorializado entre Estados Unidos y Centroamérica. Antonio termina siendo víctima de la precaria situación económica de los inmigrantes indocumentados. Al principio de la novela, el protagonista ha sido desahuciado de su apartamento y es forzado a irse a vivir entre los indigentes y “refugiados” de la ciudad.

Antonio y las circunstancias trágicas que envuelven su vida son excelentes ejemplos de desterritorialización y circularidad de la violencia. Cuando huyó de su país, cargó sus pocas pertenencias en una caja de cartón. Cuando es forzado a abandonar su apartamento en Los Ángeles, acarrea sus cosas en una bolsa plástica por las calles de la ciudad y “debajo del freeway” (Tobar, 1998, p. 7), donde termina conviviendo con otros desposeídos. Tobar emplea la caja y la bolsa como metáforas de la movilidad forzada, del desapego, de la imposibilidad de construir y mantener un hogar, de plantarse y establecerse en un territorio propio. Tobar también utiliza la imagen del parque para conectar las historias personales de Antonio y el soldado Longoria, así como para crear una especie de puente espacio-tiempo entre los actos de violencia perpetrados en Guatemala y en California. Cuando Antonio ve por primera vez al asesino de su familia, ambos están en un parque en San Cristóbal Acatapán, mientras Antonio espera el autobús; cuando lo reconoce por su tatuaje en Los Ángeles, Longoria está jugando ajedrez en el MacArthur Park, como es su costumbre. Inesperadamente, la imagen del parque hace que las dos realidades colisionen violentamente: “Antonio spun in the flux between decades and countries, time and space distorted. He was in a park in Guatemala, a park in Los Angeles. The present, the past, somewhere in between” (Tobar, 1998, p. 79). El acto de violencia que transformó la vida de Antonio se desterritorializa cuando Longoria migra a Los Ángeles y las vidas de ambos se cruzan de nuevo en ese parque, dando lugar a nuevas formas de violencia y convirtiéndose, efectivamente, en un círculo interminable que liga ambos países y realidades, pasado y al presente.

La construcción del antagonista, el sargento Guillermo Longoria, del Batallón Jaguar (motivo de su tatuaje), también está marcada por el inescapable círculo de la violencia y por estructuras políticas de carácter transnacional. Durante su paso por el ejército guatemalteco en la década de los ochenta, recibió entrenamiento por parte de la Escuela de las Américas en Panamá y en suelo estadounidense, hecho que involucra a Estados Unidos en el círculo de violencia desterritorializada, incluso antes de que Longoria emigrara a ese país. A pesar de haber asesinado a gran cantidad de sus compatriotas como parte de la represión gubernamental, Longoria también es representado por Tobar como una víctima más de la violencia institucionalizada, ya que no ingresó al ejército por cuenta propia sino que fue reclutado a la fuerza e ilegalmente cuando era aún menor de edad, durante una redada en un sala de cine. De hecho, cuando fue secuestrado por el ejército, el adolescente de ascendencia indígena e hijo de familia campesina se encontraba viendo la película *E.T., El Extraterrestre* durante un viaje a Huehuetenango, donde su madre lo había enviado a comprar jabón y con instrucciones de no distraerse. En el ejército, el niño Guillermo pasó a ser Longoria, y aprendió a hacer cosas crueles y horribles, a obedecer órdenes para sobrevivir (Tobar, 1998, p. 63).

Después de su adoctrinamiento y transformación en un asesino inescrupuloso, Longoria dice sentirse justificado en cierta forma por sus acciones, asegurando que luchó para salvar a Guatemala del comunismo y para crear un país de guerreros y hombres honorables (Tobar, 1998, p. 200).

En Los Ángeles, donde ha dejado de ser soldado y es un inmigrante más, Longoria no logra escaparse del pasado de violencia que acarrea. Allí trabaja en una empresa que envía paquetes a Centroamérica, propiedad de un nacionalista de derecha salvadoreño. Algunos de sus clientes, que en el pasado bien pudieron haber sido sus víctimas, reconocen su mirada de soldado: “This was his practiced soldier’s gaze, his cara de matón, the look that said he was one of the serious ones, the type to grin after he hit you over the head with his rifle butt. Anyone from Central America recognized this look” (Tobar, 1998, p. 25). En una ocasión, una mujer indígena vio su tatuaje y lo reconoció como uno de los “matones”, gritando y rogándole que le dijera dónde estaba el cuerpo de su hijo asesinado por el ejército. Junto a exsoldados como Longoria, también emigraron a Los Ángeles muchos de los izquierdistas que aún detesta. De hecho, el sargento expresa su enojo cuando ve una demostración organizada por exiliados centroamericanos, quienes protestan contra la represión en El Salvador y Guatemala, y se pregunta cómo es posible que les permitan expresarse así en este país, y que era el colmo que él “had come three thousand miles from his country to find these people again, these Communists, up to their old tricks” (Tobar, 1998, pp. 67-68). Aunque la nueva realidad de su país adoptivo no le permite a Longoria lidiar con los izquierdistas de la forma en que lo hizo una vez en Guatemala, la tensión entre ambos bandos aún está presente, ahora importada a un nuevo escenario.

No obstante, hay una persona en Los Ángeles para quien esta violencia circular aún reclama un acto de venganza, un cadáver más, un muerto desterritorializado. Después de haber descubierto a Longoria en el MacArthur Park de Los Ángeles, Antonio se obsesiona totalmente con el deseo de vengar la muerte de sus seres queridos, pero también la de tantos otros compatriotas que perecieron a manos de este asesino, asumiendo una posición de militante justiciero: “I did not bury my wife and child, but I can stand and seek vengeance, for them and for the many, for the anonymous dead [...] Elena knew that to march with the many was to stand tall. Elena loved me because she knew I could be a brave fighter” (Tobar, 1998, p. 183).

Antonio encarna ahora el papel del depredador, siguiendo cada movimiento de Longoria, ingresando a su apartamento para obtener información sobre él y, finalmente, trazando un plan cuidadoso para acabar con su vida. Antonio va al parque a matarlo, armado con un tubo de metal, ya que no tiene suficiente dinero para comprar un arma de fuego. Cuando Antonio lo golpea, Longoria reconoce que la confrontación con este desconocido significa que “that the war had started again”

(208). Sin embargo, cuando está a punto de ultimarlos, la policía interviene. Antonio no desiste, y logra obtener una pistola. En lo que resulta ser una coyuntura muy significativa, el día en que Antonio se prepara para buscar a Longoria otra vez y matarlo, es la fecha en que estallan los motines y saqueos causados por el resultado del juicio contra los agresores de Rodney King, en 1992 –un evento que puso en evidencia el problema estructural de la violencia estatal contra minorías étnicas en esta ciudad (Cannon, 1999, pp. 18-19). Antonio ve ese día de insurrección en que las minorías abusadas de la ciudad claman por justicia como el momento perfecto para cumplir su cometido a nombre de las víctimas de Longoria. Cuando finalmente logra acribillar al soldado tatuado, Antonio piensa: “The blood of Los Angeles might soon begin to fade. The blood of Guatemala was indelible” (Tobar, 1998, p. 304). El asesinato del asesino marca un hito importante en la atormentada historia personal de Antonio, no obstante reconoce inmediatamente que la violencia perpetrada por Longoria y tantos otros soldados nunca podrá ser saldada ni borrada.

Aunque las circunstancias de la violencia exploradas son distintas, el filme *El camino* – selección oficial en el prestigioso Festival de Cine de Berlín en 2008– también lidia con fenómenos circulares y desterritorializados. La película cuenta la historia de dos niños nicaragüenses pobres, Saslaya y Darío, que dejan su país con la esperanza de reunirse con su madre, quien había inmigrado a Costa Rica siete años atrás en busca de trabajo y una mejor vida. A través de estos personajes, el filme explora las inequidades socioeconómicas que motivan la migración, así como la discriminación y difíciles condiciones que experimentan muchos de los más de 400.000 nicaragüenses que ahora viven en Costa Rica, cuya población es de menos de 5 millones de habitantes (Sandoval García, 2008, p. 25). La película se enfoca en el abuso sexual experimentado por Saslaya, quien apenas tiene 12 años, a manos de hombres explotadores en ambos lados de la frontera. En este sentido, *El camino* aborda la problemática de la violencia como un fenómeno en que las estructuras sociopolíticas asociadas con el concepto de la nación y aquellas relacionadas con asuntos de género se vuelven inseparables, razón por la cual deben analizarse en forma conjunta. Tanto la migración como el abuso sexual son formas de violencia inextricables de principio a fin en la película. Al mostrarlas de esta forma, Yasin problematiza las instituciones estatales y culturales (como el patriarcado) que contribuyen a la perpetuación de la violencia hacia los sectores más vulnerables de la población. *El Camino* se enmarca en la tradición del cine hecho por mujeres latinoamericanas en las últimas décadas, el cual, de acuerdo con Liz Kotz, se caracteriza por la intersección entre asuntos de género, clase, e identidades étnicas y nacionales en una nueva realidad marcada por “exile, rupture, transnational migration and bicultural identity” (Kotz: 1997, p. 211).

La migración forzada y el abuso sexual presentes en *El camino* son formas de violencia desterritorializadas ya que, aunque se originan en Nicaragua, persiguen a Saslaya a través de su largo y complicado trayecto, atrapándola una vez que llega a su destino al otro lado del fronterizo Río San Juan. Una lectura “territorial” de este filme es adecuada, ya que *El Camino* se estructura como un “road movie”, empezando ya por su título. Sin embargo, a pesar del papel primario que la locomoción y el cambio juegan, Yasin subvierte la noción del viaje cinematográfico como el movimiento entre un punto A y un punto B, al término del cual atestiguamos alguna hazaña heroica, una iluminada transformación, o el haber encontrado el añorado objeto del deseo. El filme se resiste a esta fórmula triunfalista y se estructura como un viaje circular vicioso: Saslaya huye de la pobreza extrema de su existencia en un enorme basurero en las afueras de Managua y el abuso sexual de su abuelo, pero termina en las fauces del “hombre del bastón” y su prostíbulo en Costa Rica. En el país del sur, que se supone sería su “tierra prometida”, la niña termina siendo marginalizada y abusada, tal y como le ocurría en su patria. Además, pierde en el camino a su hermano (no sabemos a ciencia cierta si muere, pero tal destino es sugerido por el filme) y no logra encontrar a su madre y cumplir con la reunificación familiar. El viaje se convierte en un laberinto indescifrable, el añorado destino, una imposibilidad. La violencia socioeconómica y sexual no se queda atrás, en el territorio de la miseria y del abuelo incestuoso: viaja con Saslaya, la persigue y la esclaviza una vez más, pero ahora en un espacio extranjero donde la escala del abuso es aún mayor.

En *El soldado tatuado*, Tobar claramente se esfuerza en mostrar el lado oscuro del supuesto “sueño americano”, criticando la forma en que un gran porcentaje de la población estadounidense —especialmente minorías étnicas— enfrentan la pobreza y la violencia de forma cotidiana. Yasin hace algo similar en *El camino*; como una estrategia para resistir el discurso oficial sobre la inmigración en Costa Rica, el filme le da voz a la experiencia de los migrantes nicaragüenses, de forma que cuestiona el precario tejido de la identidad nacional costarricense, exponiendo sus contradicciones y preguntando: “¿Quién pertenece a la supuestamente inclusiva sociedad tica?” Aunque el país receptor es descrito como una tierra de oportunidades por varios de los migrantes que hablan en la película, Yasin también retrata su travesía como una experiencia peligrosa y dolorosa, a contrapelo del mito de igualdad y pacifismo costarricense. Dicha intervención discursiva subraya la áspera realidad de la migración que, aunque en potencia puede ayudar a mejorar la vida de individuos y familias, conlleva sufrimiento, desintegración familiar y un sentido general de desesperanza, una realidad que se oculta o diluye en la retórica dominante de anti-inmigración, en la cual los nicaragüenses no son vistos como víctimas sino como peligrosos invasores. El abuso sexual perpetrado contra Saslaya en suelo costarricense problematiza el mito nacional de este país,

ya que pone en escena la violencia estructural que afrontan, no sólo los migrantes nicaragüenses sino otras poblaciones socioeconómicamente vulnerables. No obstante, Costa Rica no es la única nación criticada por Yasin en el filme; la directora opta por mostrar la miseria en que viven muchos nicaragüenses de la forma más radical posible, situando a Saslaya, Darío, y al abuelo en un ambiente literalmente en putrefacción, donde los más pobres rescatan materiales reciclables de las entrañas de una montaña de basura apenas para poder sobrevivir en condiciones extremas. Estos son los ciudadanos a quienes la nación nicaragüense les ha fallado. Cabe apuntar que el abuelo abusador también ha sido abusado y victimizado todos los días de su vida por las magras condiciones en que vive y que no ha logrado superar, de la misma forma en que el soldado Longoria fue forzado a unirse al ejército guatemalteco. En este sentido, la crítica anti-nacionalista que hace *El camino* también es de naturaleza transnacional, ya que señala las deficiencias estructurales y las desigualdades que afectan a poblaciones subalternas, especialmente mujeres, en ambos lados de la frontera.

Aunque la migración, así como su contexto político y socioeconómico son fundamentales en la construcción narrativa e ideológica de *El camino*, la película se enfoca en el tema de la violencia de género, mostrando las perversiones del sistema patriarcal dominante y su impacto, particularmente en las mujeres más vulnerables. La violencia sexual y la mercantilización del cuerpo femenino son dos consecuencias de dicho sistema, que se muestran y critican en el filme. Antonia Castañeda apunta que la violencia sexual tiene sus raíces en la sociedad patriarcal occidental y una ideología “that devalues women in relation to men while it privatizes and reifies women as the symbolic capital (property) of men” (Castañeda: 1993, 25). El tratamiento de las mujeres como propiedad masculina es evidente en la película, cuando el abuelo llama a Saslaya a su hamaca para “que lo caliente”. Lo mismo le sucede a Luz, una joven que viaja con el “hombre del bastón” y es parte de su teatro de marionetas itinerante. Durante la travesía a Costa Rica, nos enteramos que Luz fue vendida a su “amo” por sus padres cuando era una niña y, al igual que Saslaya, termina en un prostíbulo en Costa Rica. La mercantilización del cuerpo femenino es mostrada de forma brillante por Yasin durante una escena en la que vemos al “hombre del bastón” controlando los movimientos de Luz como si fuese una marioneta más.

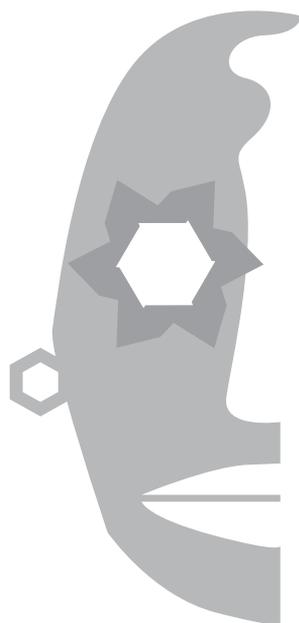
Otra metáfora utilizada en *El camino* para referirse sutilmente al tema del abuso sexual de menores es la mariposa Morpho, que aparece como imagen recurrente durante la película. En la choza en Nicaragua vemos una mariposa azul disecada entre las páginas de un libro en el momento en que el abuelo demanda la compañía de Saslaya. El “hombre del bastón” también usa una de estas mariposas en su espectáculo de marionetas, mientras Luz aparece con un vestido azul bailando como

si estuviera en un trance. El hombre relata la historia de la mariposa, diciendo: “Una mariposa crucificada. Crucificada en su nido un día. No se percató de su dignidad. No sabía. No defendió su honor. Un clavo se incrustó en su ala. Ecos de silencio resonaron. Otros clavos continuaron el camino del mal. Un día se descubrirá el crimen. La mariposa muere”. Finalmente, cuando Saslaya es llevada por Luz al prostíbulo, donde la vemos por última vez, la cámara nos muestra varias mariposas Morpho clavadas con alfileres en una pared. “Ya está clavada”, dice el “hombre del bastón” en referencia a Saslaya; es una frase que conlleva connotaciones de violación sexual y de muerte al mismo tiempo. La metáfora de la mariposa azul representa la naturaleza circular y desterritorializada de la violencia sexual perpetrada contra Saslaya, quien inicia y termina el filme como un objeto de colección, disecado y atrapado, sin posibilidad de volar y escapar. La infancia de Saslaya no puede ser salvada, y pasa del abuso privado del abuelo en Nicaragua al abuso público y comercial del prostíbulo en Costa Rica. El abuso y la violencia trascienden los territorios y fronteras nacionales en este filme, de la mano de víctimas como Saslaya y Luz, y de victimarios como el “hombre del bastón”.

Como fue señalado al inicio, tanto Tobar como Yasin dejan muy claro en sus narrativas que la violencia es un círculo vicioso y una problemática transnacional cuyas raíces se encuentran arraigadas en estructuras de poder que atentan contra los grupos más vulnerables de la población centroamericana. Al presentar la realidad de la migración y del abuso sexual de menores como un problema derivado de la marginalización y violencia contra las mujeres que viven en la pobreza extrema, *El camino* logra problematizar y desestabilizar nociones tradicionales de nación y género que contribuyen con esa violencia y marginalización. En la realidad del filme, no hay espacio para triunfalismos; por ejemplo, Luz tiene una hija pequeña en Nicaragua, a quien ha dejado con sus padres para seguir al “hombre del bastón” a Costa Rica. Podemos entonces especular que, a menos que las estructuras políticas, socioeconómicas, y culturales que perpetúan la pobreza y la violencia en ambos países sean modificadas, esta niña terminará recorriendo el mismo camino que su madre y que Saslaya. Un fenómeno similar ocurre en *El soldado tatuado*, donde la migración hacia Estados Unidos no garantiza una mejor vida alejada de la pobreza y la violencia en Guatemala, ya que los inmigrantes (particularmente de minorías étnicas o raciales) relegados a los barrios pobres de la ciudad angelina vuelve a ser víctimas de desigualdades sociales y económicas y de violencia. Aunque la novela concluye con la muerte del antagonista y una sensación cuasi-heroica de que en cierta forma Antonio ha logrado un poco de justicia con su “acto revolucionario” (Tobar, 1998, p. 307), su venganza, al fin de cuentas, no es más que otra instancia en que la violencia y la muerte han marcado su vida de forma tan indeleble como la sangre de su familia y de sus compatriotas.

Referencias

- Cannon, L. (1999). *Official Negligence: How Rodney King and the Riots Changed Los Angeles and the LAPD*. Boulder, CO: Westview Press.
- Castañeda, A. (1993). Sexual Violence in the Politics and Policies of Conquest: Amerindian Women and the Spanish Conquest of Alta California.” In A. de la Torre & B. Pesquera (Eds.), *Building with Our Hands: New Directions in Chicana Studies*. Berkeley, CA: University of California Press.
- García Canelini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.
- Kotz, L. (1997). “Unofficial Stories: Documentaries by Latin American Women.” In C. Rodríguez (Ed.), *Latin Looks: Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Boulder, CO: Westview Press.
- Miller, T. (2011, 7 de marzo). “Timeline: Guatemala’s Brutal Civil War”. *Public Broadcasting Service*. Recuperado de http://www.pbs.org/newshour/updates/latin_america-jan-june11-timeline_03-07/.
- Sandoval García, C. (Ed.). (2008). *El mito roto: Inmigración y emigración en Costa Rica*. San José, CR: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Tobar, H. (1998). *The Tattooed Soldier*. New York, NY: Penguin Books.
- Yasin, I. (Directora). (2007). *El Camino* [DVD]. Dir. Ishtar Yasin. San José, CR: Producciones Astarté.



**Leonardo Solano
Moraga**
University of Pittsburgh

Caribe de Esteban Ramírez, una excusa visual para la marginalización del afrocostarricense

RESUMEN

En las últimas décadas, el espacio caribeño y la figura del afrocostarricense se han convertido en germen propulsor creativo que bien se podría interpretar como una celebración de los símbolos de un espacio y etnicidad oprimidos. Sin embargo, una lectura detallada muestra que sus propuestas podrían no pasar de lo anecdótico, estereotípico y exótico. Esta supuesta inserción del Caribe y los sujetos afrocostarricenses logran más bien, marginar y eliminar cualquier posibilidad de inserción, así como consolidar los discursos hegemónicos tradicionales, en los que se refuerza un nacionalismo del Valle Central, presentando los otros espacios como ajenos. Bajo esta impronta se inscribe *Caribe* (2004) de Esteban Ramírez. Este filme muestra al Caribe como un espacio exótico en donde los sujetos que conviven no pasan de ser forasteros, foráneos a cualquier discurso nacional verdadero e inclusivo. El ensayo reflexiona cómo a través de la introducción del Caribe y los sujetos afrocostarricenses, dentro de una problemática que les involucre como parte de la patria y una disyuntiva del Caribe como idilio o barbarie, reconstruye un sentido de exotismo que demuestra una contemporaneidad fragmentada. Es mediante una fetichización de la imagen del Caribe lo que permite que las líneas de la hegemonía relacionadas con el debate de la etnicidad y la identidad nacional sean reposicionadas para crear lo que el crítico Jerome Branche (1999) llama “nuevo *consensus* o ‘definición’ de la realidad, dirigida en última instancia a mantener el *status quo*” de la clase dominante.

Palabras clave: cine centroamericano; Caribe; fetichización; estereotipos; afrocostarricense.

ABSTRACT

In recent decades, the Caribbean Space and the figure of the Afro-Costa Rican have become a creative seed that could well be interpreted as



a celebration of the symbols of an oppressed space and ethnicity. A detailed study shows, however, that the proposals are nothing more than anecdotal, stereotypical, exotic. This supposed insertion of the Caribbean and Afro-Costa Rican rather excludes and eliminates any real insertion, thus consolidating the traditional hegemonic discourses on which the Central Valley's nationalism is founded, presenting other spaces as exotic and foreign. Esteban Ramírez's *Caribe* (2004) is written under this assumption, depicting the Caribbean as an exotic space and those who live there as nothing more than foreigners, external to any real, inclusive national discourse. This essay looks at how the introduction of the Caribbean and Afro-Costa Ricans in a situation that portrays them as part of the homeland and a disjunctive view of the Caribbean as both idyllic and barbaric reconstructs a sense of exoticism that demonstrates a fragmented contemporaneity. Through a fetishization of the Caribbean, the lines of hegemony related to the ethnic debate and national identity are repositioned to create what Jerome Branche (1999) called a "new consensus or 'definition' of reality ultimately aimed at maintaining the status quo" of the dominant class (Negrisimo: hibridez cultural, 485).

Keywords: Caribbean, fetishization, Afro-Costa Rican

En el año 2004 se estrena el filme costarricense *Caribe*, del director Esteban Ramírez. Al hablar de la película, los críticos Bernardo Bolaños Esquivel y Guillermo González Campos (2005) celebran su localización en la región caribeña del país, ya que "al ubicarse la película en esta región en particular, se opera un proceso vindicativo de la cultura afrocaribeña" (22). Desde la década anterior, tanto el espacio caribeño como la figura del afrocostarricense se han convertido en germen propulsor creativo. Esta inclusión bien se podría interpretar como una celebración de los símbolos de un espacio y etnicidad oprimidos, así como un aparente desarrollo cultural de la nación centroamericana, resultado de una supuesta multiculturalidad en que los sujetos conviven en un espacio de diversidad y democracia racial. Lo anterior se ve reflejado en la crítica, la cual ha entendido estos nuevos discursos como una inversión a los valores hegemónicos tradicionales en que el sujeto afro era una marca socio-étnica negativa. Sin embargo, una lectura detallada de estos textos permite mostrar que muchas de las propuestas artísticas dan un tratamiento a estos discursos de una forma que no pasa de lo anecdótico, estereotípico y exótico, produciendo un efecto inverso a la inclusión y diversidad que pregonan. Esta supuesta inserción del Caribe y los sujetos afrocostarricenses lograría, más bien, marginar y eliminar cualquier posibilidad de inclusión, así como consolidar los discursos hegemónicos tradicionales, en los que se refuerza un nacionalismo del Valle Central.

Bajo esta impronta se inscribe *Caribe*, de Esteban Ramírez. Este filme, por un lado, muestra al Caribe como un espacio en donde los sujetos que conviven no pasan de ser forasteros, ajenos a cualquier discurso nacional verdadero e inclusivo. La película se enfoca, además, en una problemática nacional: la instalación de una compañía petrolera estadounidense en la región caribeña, lo cual divide a la comunidad ante la promesa de nuevos empleos y el temor al daño ambiental. El problema, entonces, no solamente atañe al Caribe, sino también a toda la

nación costarricense, lo cual aparenta nuevamente una apertura del Estado a otros espacios que también se ven afectados por un imperialismo foráneo. Plantear el problema de la invasión extranjera pretende crear un sentimiento patriota en los sujetos afrocostarricenses. Sin embargo, su participación en el conflicto es pasiva, no pasa de ser parte del entramado de la narración filmica, carente de una voz propia dentro del conflicto.

Dentro de ese marco, el presente trabajo reflexiona cómo la película, a través de la introducción del Caribe y los sujetos afrocostarricenses dentro de una problemática que les involucra como parte de la patria y una disyuntiva del Caribe como idilio o barbarie, reconstruye un sentido de exotismo que demuestra una contemporaneidad fragmentada. Se debe señalar, además, que la fetichización de la imagen del Caribe permite que las líneas de la hegemonía relacionadas al debate de la etnicidad y la identidad nacional sean reposicionadas para crear lo que el crítico Jerome Branche (1999) llama “nuevo consenso o ‘definición’ de la realidad, dirigida en última instancia a mantener el status quo de la clase dominante (Branch, 1999: 485). Esta reinención y redefinición responde a un mecanismo de dicha clase para mantenerse en las esferas del poder. A lo anterior, Stuart Hall señala que el sistema dominante “make a remake itself so as to ‘contain’ those meanings, practices and values which are oppositional to it” (Hall, 1997: 332).

Caribe tiene el siguiente argumento: Vicente Vallejo es un biólogo extranjero que recibe una herencia y se dirige al Caribe costarricense para realizar el sueño de vivir con su esposa, Abigail, junto al mar. Ahí adquiere una finca bananera y su único cliente es una transnacional, la cual decide inesperadamente rescindir su contrato debido a los vaivenes del mercado. Las dificultades de Vicente aumentan con la inesperada llegada de la joven Irene, medio hermana de Abigail, y la instalación de una compañía petrolera estadounidense en la zona, lo cual divide a la comunidad ante la promesa de nuevos empleos y el temor al daño ambiental. Víctima de sus decisiones, Vicente se ve arrastrado hacia una profunda crisis, e intentará evitar que sus sueños se derrumben. El filme se inscribe dentro de una serie de trabajos que buscan explorar la situación social del país, lo cual transgrede la tradicional y deleznable industria cinematográfica de Costa Rica que explora la reflexión identitaria y, como lo señalan Bolaños Esquivel y González Campos, buscan “la explotación de lo costarricense a través del lenguaje, sus costumbres, tradiciones y sobre todo su apego a lo territorial” (2005:19). El cine costarricense

1 El cine costarricense ha sido intermitente, con grandes periodos de inactividad, sin el soporte del Estado. En cuanto a esta situación del cine, Bolaños Esquivel y González Campos señalan que “ha caminado despacio con grandes periodos de ausencia y no ha logrado crear una industria que le dé soporte y continuidad a la producción nacional” (19).

se inicia con la película *El retorno* (1930)² y en él temáticamente ha imperado la recuperación de los valores del ser nacional costarricense. En las obras siguientes se explora “un rescate de las tradiciones y las costumbres costarricenses, en consonancia con el discurso identitario forjado desde finales del siglo XIX” (Bolaños y González, 2005:19). En ese sentido, el cine camina de la mano con el discurso oficial en cuanto a lo nacional, hecho que conlleva a pensar el cine como extensión del aparato estatal que dialoga y fomenta la construcción de un aparente individuo nacional, a través de un sistema axiológico que permite la inclusión de unos valores para rechazar otros. Al respecto, Sandoval García señala en cuanto al discurso hegemónico sobre la identidad costarricense:

Versiones hegemónicas de la nacionalidad en Costa Rica, por ejemplo, han enfatizado la existencia de una población predominante blanca, implícitamente masculina, de clase media, localizada en las regiones centrales del país. En otras palabras, la pertenencia nacional no solo incluye el reconocimiento de ciertas identidades, sino que suprime a otros internos, por ejemplo, grupos indígenas, negros, campesinos, quienes no pertenecen a la ciudad, sitio de la modernidad y nacionalidad por excelencia. (Sandoval, 2003: 5)

Es cierto que producciones recientes se alejan de esta relación afín entre la construcción del ser nacional costarricense y buscan reflexionar problemáticas latinoamericanas³. En los últimos años, nuevas propuestas ofrecen una lectura que rompe con la presentación de la nación como un espacio paradisíaco, para cuestionar las construcciones identitarias de la nación. *Caribe*, entonces, de acuerdo con la crítica, se inscribe en ese espacio, poniendo en cuestión la construcción de la nación costarricense como un espacio idílico y homogéneo⁴. El texto fílmico de *Caribe* se nutre del cuento “El solitario” (1965), de Carlos Salazar Herrera (1989). Dicho cuento ha sido leído por la crítica como parte de una narrativa contestataria ante el discurso nacional del siglo XIX, que buscaba la construcción de un ser nacional que consolidara la clase hegemónica cafetalera, representada por la élite conocida como “El Olimpo” y cuyo discurso presentaba una construcción paradisíaca y bucólica del país centroamericano. En esta “arcadia tropical”, como la llama Flora Ovares, se presenta una relación armónica entre el individuo y la

-
- 2 Para un trabajo más detallado sobre el cine costarricense, sobresalen las obras de Daniel Marrantghello, *El cine en Costa Rica 1903-1920* (1988), y más recientemente los trabajos de María Lourdes Cortés, *El espejo imposible. Un siglo de cine en Costa Rica* (2002) y *Cien años de cine en Centroamérica* (2005), “El nuevo siglo arranca en las pantallas” (2006). Ambos autores hacen un recorrido histórico sobre el cine en Costa Rica, desde la llegada del cinematógrafo, la apertura de salas de cine, la creación de las escuelas de cine, hasta los trabajos más recientes.
- 3 *Patria libre o morir* (1979) e *Insurrección* tratan el tema de la revolución sandinista. *Marasmo* (2003) plantea una reflexión sobre la violencia endémica a través de la guerra y la guerrilla en Colombia.
- 4 Otros filmes que entran en este espacio de crítica a la nación son *Eulalia* (1987), que explora el tema de la migración del campo a la ciudad, *Asesinato en el meneo* (2001), que hace una crítica a la corrupción política, *Password* (2002) reflexiona sobre la explotación sexual en Costa Rica; *Mujeres apasionadas* (2003) trata la problemática del sexo, y *El retorno* (2012) cuestiona las instituciones del país.

naturaleza. En “El solitario” se invierte este parangón discursivo entre ambiente e individuo, para mostrar un espacio, la costa y la playa, que afecta la psique de los personajes, pero que no representa la interioridad de los personajes. El ambiente no se relaciona con una existencia tranquila, o como menciona el personaje de la narración al referirse al ambiente, “a cortos intervalos pasaban lerdas nubes apretadas y entonces el paraje quedaba sumergido en una atmósfera sombría, que lo tornaba más y más melancólico” (Salazar Herrera, 15). En este sentido, ambiente y personajes difieren uno del otro sin la necesidad de armonía. Con relación a lo anterior, Ovares señala que “hay, pues, un contraste entre paisaje y hombre y una percepción del primero tanto como puro marco indiferente al acontecer trágico del otro” (Ovares: 1998: 217). Lo anterior se retoma para la construcción de la narrativa fílmica de *Caribe*. El filme, además, se sirve de la disyuntiva entre espacio e individuo, ambiente y pasión, para reflexionar sobre el discurso de la ciudad como espacio exclusivo de la nación, y trasladarse hacia otra dimensión espacial, el Caribe, para aparentemente poner en cuestión y transgredir el espacio liminal de la nación costarricense. En cuanto a lo anterior, Bolaños Esquivel y González Campos señalan: “Al igual que la literatura de Salazar Herrera, reacciona ante el discurso hegemónico de la nacionalidad costarricense, el cual había sido el eje cardinal que tradicionalmente ha vertebrado el cine costarricense. Dicha reacción va en contra sobre todo de la imagen excluyente que prácticamente reduce Costa Rica al Valle Central” (Bolaños y González, 2005: 21).

El filme de Ramírez se desarrolla en Limón, espacio geográfico que siempre se ha visto alejado de cualquier proceso de configuración de la identidad nacional, hecho que se ha presentado desde la formación de la nación. Mauro, en relación con lo anterior, señala:

Limón ha sido y es una provincia con característica casi de gueto, muy propias más allá de la periferia, con una geografía adversa, un clima riguroso con deficientes vías de comunicación. Todo esto, sumado a los mitos de blanquitud, igualdad y pacifismo, idealización de homogeneidad de los liberales del siglo XIX, ha contribuido a que su población, desde siempre, haya sido segregada por prejuicios relacionados con la raza, origen, lengua y creencias religiosas (Mauro, 2012: 149).

Es evidente la aseveración por parte de la crítica en cuanto a la exclusión de los sujetos afrocastarricenses dentro del concepto de nación centroamericana. De igual forma, es plausible el gesto de *Caribe* en presentar una narrativa fílmica distanciada del tradicional discurso hegemónico del Valle Central y poner en el mapa artístico cinematográfico a una región y sujetos que otrora parecían forasteros y pertenecientes a otro espacio distinto al nacional. Este hecho logra transgredir la construcción liminal del ser costarricense creada por el cine anterior. La inclusión

constante de imágenes del Caribe costarricense con sujetos afrocostarricenses y amerindios y hace un guiño a la posibilidad de una reflexión desde el margen, es decir, una hermenéutica sobre los sujetos afrocostarricenses para transgredir un esencialismo por parte del discurso hegemónico habitual. Dichas insinuaciones se podrían entender y resumir en la frase de Jackson, personaje afrocostarricense: “Es que Limón no le interesa a nadie” (*Caribe*). Esta frase, junto con la aparición inicial de los amerindios costarricenses, confirma una ilusoria restitución de estos sujetos marginados, gestos que la crítica ha resaltado, al mencionar que “[a] ubicarse la película en esta región en particular, se opera un proceso vindicativo de la cultura afrocaribeña. Además, en esta misma zona, se encuentra otro de los grupos separados del mundo ‘oficial’. Nos referimos a las comunidades indígenas, las cuales aparecen por primera vez de manera explícita en un largometraje costarricense” (Bolaños y González, 2005: 22).

La frase evidencia el beneplácito con que la crítica ha recibido *Caribe*. La importancia del aparente valor documental y actualidad de filme han sido subrayados por Gabriel González-Vega (La Nación), Ernesto Calvo (“La otra Costa Rica”) (2004) y Mario Giacomelli (2004) (“Visión y talento”). Alberto Cañas (2004) también se refiere positivamente al valor documental de la obra y afirma que, a pesar de la frecuencia con que el filme muestra paisajes, se logra evitar el “síndrome turístico” –elaborar la imagen de un país idílico– para lograr un nivel alegórico. Wiliam Venegas (2004), por su parte, resalta la toma y resignificación de elementos del cuento regionalista de que se nutre la película de Ramírez, para trasladarnos a una época actual:

[El] delicado balance entre los motivos de la pasión y las actitudes ideológicas se convierte en uno de los principales logros de esta clase de adaptaciones; la tesis de Salazar Herrera [el cuento en que se basa el filme] persiste, pero actualizada, contaminada por el desasosiego contemporáneo. Incluso, se logra impregnar a las imágenes con la plasticidad y el significado dados por el escritor. Los paisajes de Puerto Viejo, Punta Cocles, Bribri y Playa Manzanillo [playas del Caribe costarricense] develan una naturaleza vacilante como los sentimientos; tanto la calma como la tempestad señalan la predominancia de las dualidades y paradojas entre los pobladores y en sus adentros. (“Vorágine de deseos” 16).

Gabriel Baltodano entiende que su valor se encuentra en la forma de presentar el Caribe, ya que “es tierra de diversidad racial y socioeconómica; por tanto, se lo representa como metáfora de dilema y enfrentamiento, pero también de síntesis y esperanza. Ante la sosa regularidad del Valle, Ramírez asume el sendero demarcado por Salazar Herrera, aquel que conduce siempre hacia los enigmáticos márgenes” (Baltodano, 2008). ¿A qué se debe esa correspondencia idílica entre los críticos y la obra? Por un lado, *Caribe* es la mirada de forastero ajeno a los valores y saberes de los sujetos negros. Similar a la forma en que Branche deconstruye

las edificaciones canónicas y hermenéuticas de una parte del negrismo por hacer una apropiación del movimiento basado en la premisa de la pluriethnicidad auto-rial” que, en vez de un enfrentamiento con el racismo, o con las contradicciones de clase y género [...] este discurso tiende a sublimarlas o escamotearlas, y llega a veces a ver una celebración y una reivindicación del sujeto negro cuando son evidentes el tono condescendiente, la hostilidad, la condescención y hasta el escarnio para con este sujeto. (Branche, 1999: 488-492)

Esta misma incautación sucede en *Caribe*, donde el sujeto afro no logra salir de la mirada del forastero que aparenta entenderle. Cada aparición de un afrocaribeño o amerindio tiene una función de engranaje dentro de la narración. Todos los personajes afrocastarricenses son mostrados en forma pasiva, carentes de agencia. En las diecinueve apariciones de un sujeto afro, quince de ellas son de una forma muy estereotipada, salón de baile y cocina son sus lugares comunes. Cumplen, entonces, una función ornamental y decorativa. En las otras cuatro escenas tienen una participación un poco más activa, aunque no deja de ser parva, si no mínima, además de que son mostrados sin una posibilidad de salirse de la delimitada visión que presenta la narración. Un ejemplo claro se da en una de las primeras escenas del filme en donde el ambientalista, Ezequiel, explica a la población el problema que causa la exploración petrolera extranjera. La escena incluye a personajes afros y amerindios mezclados con otros sujetos; su aparición es precisamente el gesto loable que rescata la crítica, pero sin trascender ni presentar ningún tipo de discurso que les brinde algún tipo de agencia. Si bien uno de los sujetos afro, Rouper, tiene una participación más activa, al mostrar sus dudas sobre las posibilidades económicas: “Ezequiel, si la petrolera nos va a dar trabajo bien pagado, ¿para qué carajos queremos pesca?” (*Caribe*). Su exigua intervención, así como su desconocimiento sobre el acontecer político, se contraponen con los personajes no afros, que son mostrados como los conocedores, además de enfatizar el dinero como su único interés. Al incluir dichos sujetos, se crea una ilusión de integración de los sujetos afro a un discurso, ya no de la región, sino de la patria. El problema petrolero se convierte en una contrariedad de la nación, de todos sus miembros. El Estado costarricense se ve afectado por esa inversión extranjera que pretende apropiarse y destruir los recursos del país, respaldada por el poder del Estado. Es decir, *Caribe* tiene una función bisagra: hace una crítica al poder hegemónico tradicional representado por el estado, mientras que aparenta conciliar un espacio marginal y los sujetos que conviven en dicho lugar.

Esto último toma mayor relevancia, especialmente si se entiende el filme como una alegoría nacional, ya que el filme fue estrenado unos años después de que se diera en Costa Rica la mayor movilización social de oposición al “combo” del ICE, un paquete de leyes orientado a la transformación de la empresa estatal de electricidad

y telecomunicaciones (ICE-Instituto Costarricense de Electricidad) y del sector en general. El tema, que polarizó en mayor medida a las personas contra el combo durante la coyuntura, como lo señalan Campos Ramírez y Raventós Vorst (2004), fue “el de política y corrupción” (2004: 40). El descontento de la población fue tal que rompió con “la cotidianidad y las costumbres en la vida social del país en los últimos 30 años” (Campos y Raventós, 2004: 36). La insatisfacción y descontento, a partir de entonces, se presenta en todos los espacios no pertenecientes al poder, y el cine se vuelca sobre esta disyuntiva. Inmediatamente salen dos filmes *Asesinato en el meneo* (2001) y *Password* (2002), en los que se plantea una crítica a la corrupción política, en el primero, y un cuestionamiento a la corrupción sexual en el segundo.

Caribe se inscribe como discurso crítico del Estado, buscando integrar otros espacios y sujetos. Por eso, difícilmente la crítica tomaría en forma desfavorable la propuesta del filme ya que, además, sugiere una solución al descontento del momento: un cambio del sujeto político tradicional por un nuevo sujeto letrado, académico y que no está contaminado por el poder tradicional. La recepción positiva se debe, además, a que el espectador se puede ver reflejado en ese nuevo sujeto, quien asume las riendas de aquello de lo que el Estado no se hace cargo. El Caribe, entonces, funciona como una excusa para mostrar a este nuevo sujeto, reflejado en Ezequiel. Por eso, este es el único experto del problema ambiental, líder intelectual que no se deja corromper por el Estado, que sacrifica su familia por la patria y dirige satisfactoriamente la protesta contra la compañía transnacional y el gobierno y que, al final, como aparece en la penúltima imagen de la película, logra ganar una batalla contra la corporación extranjera y el Estado: abrazos entre el nuevo líder y una mujer afrocostarricense, seguido de un abrazo con su esposa, fin de la escena. La imagen sugiere la posibilidad de un nuevo proyecto nacional en el que se integra al afrocostarricense, pero siempre liderado por el letrado. El filme va más allá, termina con la siguiente frase: “En septiembre de 2003, la empresa petrolera reclamó al estado costarricense una indemnización por 57 mil millones de dólares. La empresa desistió de esa demanda, pero aún insiste en continuar la exploración petrolera” (Caribe). Esta última escena crea una tensión a dicho pacto, la amenaza del extranjero y del poder hegemónico anterior sigue vigente; en ese sentido, la necesidad del nuevo líder parece inminente, necesario y único con la capacidad de repeler el peligro acechante. El aparente carácter documental que la crítica ha resaltado como un logro del filme, fortalece tanto la idea de una amenaza perentoria al que se expone la patria como la urgencia de que este cambio debe ser realizado por los nuevos actores.

5 En su artículo, “Combo del ICE en el momento culminante de las protestas sondeo telefónico 24-25 de marzo del 2000”, Domingo Campos Ramírez y Ciska Raventós Vorst buscan las razones que hicieron a los costarricenses movilizarse contra el Combo. Otro de las razones, además de la ya mencionada corrupción y descontento, fueron la pérdida de una institucional nacional a manos de una transnacional (64%).

Este tipo de producción, llamado ficción documental, nutrido del neorrealismo italiano⁶, se había presentado décadas anteriores en el cine de tipo documental latinoamericano de los años sesenta, conocido como “Cine del tercer mundo”⁷. Este surgió como una expresión que parte de la premisa de una posibilidad de liberación, entendida como categoría revolucionaria y que se debía vincular a un nuevo concepto que también planteó en su momento el neorrealismo, el de la cultura nacional-popular como consigna. América Latina, como espacio ideal, trae para dentro de este período de asentamiento del documental la constatación de que es posible un cine con recursos escasos, películas que al mismo tiempo sean ejemplo de un proceso de toma de conciencia y de su transferencia, tanto hacia la teoría como hacia la actitud filmica. “El cine del tercer mundo” pretende reivindicar a los sujetos subalternos, darles una voz propia, de ahí la inclusión de sujetos comunes, con el objetivo no solamente de incluir a esos seres excluidos de la historia, sino también mostrar modos distintos a los del consumo irracional, es decir crear una sensibilidad totalmente alejada de los estándares y técnicas del cine de consumo. La aparición de indígenas y sujetos afro buscaban darle una voz a ambos sujetos.

Parece que lo anterior es el ejercicio que pretende *Caribe*, claro está, alejado de esa militancia revolucionaria tan característica del cine imperfecto. La película de Ramírez toma algunos elementos como la crítica al imperialismo y la búsqueda de una nueva sensibilidad, a partir de la incorporación de sujetos marginados en la narración que mostrara al espectador nuevas formas de entender la cultura. Sin embargo, no muestra una verdadera crítica al imperialismo acechante. Ejemplo de ello es que señala el peligro imperialista siempre desde las esferas del poder y no los mecanismos que lo convierten en un peligro para la patria. El cuestionamiento al poder se produce desde las esferas mismas del poder, el acceso a la crítica y a la reflexión solamente es hecha por los letrados, pero nunca por algún sujeto afrocastarricense. La reivindicación del lugar y de sus sujetos se ve minimizada debido a que carece de espacios donde interactúen los afrocastarricenses. Los escenarios que se muestran en el filme son solamente los espacios de la hegemonía, donde la aparición de los afrocastarricenses solo sirve de relleno

6 Margarita Ledo advierte que muchos de los directores del llamado “Cine del tercer mundo”, como es el caso de Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa o Jorge Sanjinés habían estudiado en Roma, por lo que la influencia del neorrealismo italiano era evidente (121). Un ejemplo se daba en Jorge Sanjinés, en quien “el rastro del neorrealismo de Luigi Chiarini o de Zavattini [directores representativos del neorrealismo] se deja ver en *Yawar Malku* (La sangre del cóndor), su ficción documental” (Ledo 127).

7 Durante la época, cada movimiento tenía un nombre específico y manifiesto: “Cinema Novo” en Brasil, “Cine imperfecto” en Cuba y “Cine y subdesarrollo” en Argentina, son algunos de los ejemplos. Para un estudio más detallado de este tipo de cine, se puede consultar la antología de Julianne Burton, *The Social Documentary in Latin America* (1990), donde presenta reflexiones y artículos sobre el cine documental latinoamericano, o bien la antología de Michael T. Martin, *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations* (1997) que recopila los manifiestos.

a cada lugar. Restaurantes, comedores, oficinas, playas, son los escenarios donde se desarrolla el filme, siempre mostrando un afrocostarricense en la escena, pero no como protagonista, sino como ornamento. Los únicos dos lugares donde se muestran e interactúan los afrocostarricenses son el carnaval y la discoteca. La única expresión posible se ve maniatada por la imagen, sujeta y limitada a un espacio que, en vez de reivindicar al sujeto, lo margina aún más.

La aparente reivindicación del Caribe es contradictoria. El lugar que se intenta recuperar es el mismo espacio que pervierte a los individuos, una vez que estos empiezan a habitarlo. Corrupción, infidelidad, pérdida del control de la razón, desborde de pasión y erotismo, son todas características que el filme muestra del Caribe. Vicente es un ejemplo de esa vorágine en la que se inmerso; inicia como un sujeto seguro que domina sus pasiones, pero conforme empieza a convivir en ese espacio, paulatinamente pierde el control de sus pasiones. De igual forma, Irene se ve consumida, al punto que la lleva a traicionar a su hermana, Abigail, con Vicente. La incorporación de los sectores marginales refleja un pacto similar al que hacían las clases populares con la burguesía emergente a inicios del siglo XX y que propiciaría la novela regional. Sin embargo, ahora esta aparente alianza, en el caso costarricense, es con el sujeto afrocostarricense, aunque solamente sea una integración artificial, mediada por el nuevo sujeto intelectual.

Lo anterior se puede ver reflejado en Jackson, el único personaje afro que tiene una relativa participación dentro de la narración. Sus apariciones demuestran la mirada estereotipada del sujeto afro, místico y conocedor del mundo de la medicina alternativa, lo que le permite no solamente curar a Abigail cuando sufre una cortadura, sino también diferenciarse del resto de sujetos afros, ya que es el único que articula el abandono que ha sufrido el Caribe por parte del Estado. Su saber y reflexión no pasan del señalamiento de un problema, más que un verdadero intento de cambio. Jackson no se involucra en el conflicto ecológico, tampoco toma un papel dentro de la narración, solamente observa y manifiesta su preocupación. Su rol consiste en exponer una tradición cultural, el saber de las plantas, que es recuperada por el lente cinematográfico. Similar al mecanismo que la ciudad letrada utilizaba para recuperar la oralidad a través de la escritura para así enterrar esos universos culturales (Rama (1984), la película funciona como el medio que recupera dichos saberes, mejor dicho, entierra ese saber cultural. Caribe recoge este saber para llevarlo a un público letrado, ajeno a la cultura caribeña, pero en ese rescate cultural hace que el valor de este saber cultural sea entendido como ajeno, solamente como un elemento perteneciente a un pasado ya inexistente, una pieza de museo. La recuperación crea un vínculo sentimental con la población, con un pasado que no afecte el presente, con la aparente idea de una conexión entre el pasado y siempre con una falsa construcción de futuro.

El lente fija y detiene la forma en que debe pensarse el Caribe. Si una de las características de una cultura es precisamente su variedad, su no individualidad, transformable y en constante movimiento, el filme fija sus límites. La inserción de los sujetos afro refleja una tanatología, tanto del sujeto como del espacio caribeño. Dicha muestra pasiva se da a través de la fotografía, la cual sugiere una suerte de inercia en el sujeto afro-costarricense, así como del espacio caribeño; es decir, presenta sujetos pasivos carentes de voz propia y que solamente pueden ser interpretados por el ojo espectador. La crítica ha señalado la fotografía de *Caribe* como sugestiva, debido no solamente a la recuperación de ese espacio marginal a través de la imagen, sino también por su valor significativo, similar al texto germen por el que el paisaje se convierte en un personaje. Al respecto, Bolaños Esquivel y González Campos señalan: “Lo que sí está en consonancia con el texto literario es el interés de convertir el paisaje en un personaje más del relato. De este modo, en las imágenes de Manzanillo, Punta Uva y Puerto Viejo, por medio de una fotografía exquisita, las playas los bananales y hasta las arañas cobran vida como en los cuentos de Salazar Herrera” (2005: 23). Es irrefutable la seducción fotográfica dentro de la película, pero es justamente esa sugerencia casi nostálgica lo que margina al sujeto, al mismo tiempo que pone en evidencia el mecanismo que silencia al sujeto observado.

La fotografía es la reproducción analógica de la realidad, carente de signo, y que se convierte en un lenguaje solamente a través del estilo, así como de su relación con el “spectator”, como lo llama Barthes. Es decir, dentro de la fotografía su referente es una muestra de lo que fue y, sobre todo, de lo que ha sido en ese instante, hecho que elimina la temporalidad del referente: este se encuentra ahí, pero en un tiempo que ya no le pertenece, lo que produce su embalsamamiento y una posibilidad ficcional del mismo. En este sentido, la fotografía conlleva a lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. Según Barthes, “[l]a fotografía nunca es más que un canto altercado de “vea”, “ve”, “vea esto”, señala con el dedo cierto *vis-à-vis* y no puede salirse de ese lenguaje deíctico (30). Así, la fotografía no intercede en los sujetos, solamente los presenta en un instante concreto de la nostalgia, una nostalgia de un ser inventado que no existe. Además, tiene una particular relación con la muerte, ya que momifica al sujeto, lo transforma en “objeto, incluso en objeto de museo” (Barthes, 2008: 41).

El filme es una intermitente reproducción de imágenes de planos generales en los cuales se resalta constantemente el mar, la playa, los insectos, así como sucesivas imágenes de actividades relacionadas con sujetos afro-costarricenses, tales como el carnaval y la música Reggae. Esta insistente sucesión de cuadros, separados rápidamente a través del montaje, acompañados de un imperante sonido diegético del bosque, provoca una sensación de álbum fotográfico en el que cada imagen

pertenece a un pasado, a un espacio exótico más análogo a un folletín turístico que a una sociedad existente; todo ello promueve una construcción del Caribe como un espacio turístico idílico, pero alejado de la nación.

El inicio del filme evidencia esa momificación del sujeto afro-costarricense. La primera imagen inicia con una frase en letras blancas: “el conflicto ecológico costarricense que recrea esta película está basado en hechos reales”; luego pasa a un plano general del mar caribeño, de la mano de un sonido diegético del mar, aves, monos e insectos, rápidamente se da un cambio de imagen, un plano general de un árbol tradicional del Caribe costarricense y aparece el nombre del actor cubano Jorge Perrugorria en letras blancas. Cambio de imagen, ahora una araña en un plano detallado, siempre la música de aves, monos e insectos, con la inclusión de los nombres en letra blanca de las actrices Cuca Escribano y Maya Zapata, española y mexicana, respectivamente. Otro cambio de imagen, de nuevo se vuelve al mar, sigue el mismo sonido del mar del inicio, ahora agregándose un sonido de tambores africanos. Este cambio de imágenes se repite por dos minutos, en las que se incluyen el nombre de otros actores, un plano general de Vicente e Irene en una toma erótica, hasta que finalmente termina la escena con el nombre del filme. Esta primera escena nos remite a una serie de imágenes que nos revelan, además de la obvia trama amorosa y erótica que va junto a un iterativo sonido diegético, un espacio paradisiaco que agasaja a la naturaleza, pero que enmarca al sujeto en un cuadro fotográfico. Esto último, además, a consecuencia de un montaje que se da a través de una rapidez en la transición de una imagen a otra, crea una sensación de estar ante un álbum fotográfico, o bien, un catálogo característico de la publicidad turística.

Las imágenes descartan cualquier posibilidad de un discurso integrador o contestatario, ya que la incesante repetición de imágenes de un espacio idílico, imperante durante todo el texto y en el que se muestran veintitrés planos de la naturaleza del Caribe, revelan la afinidad con el discurso tradicional hegemónico. El filme evoca el Caribe como excusa para reafirmar los límites del espacio en que se desenvuelven los sujetos caribeños y actúa como un pretexto espacial para consolidar un discurso que enmarca el Caribe como ese espacio erótico, recreativo e idílico para el turismo, pero alejado de una integración nacional, o como crítica a esta delimitación construida por la clase oligárquica desde el siglo XIX. La continua frase por parte de los personajes, “San José es muy lejos”, en vez de entenderse como una diatriba al abandono del Estado hacia la región caribeña, reafirma el Caribe como un espacio marginal.

Por eso, las escenas del carnaval ratifican las delimitaciones del “sujeto afro-costarricense”, aparentes de una tradición “inventada”, como señala Hobsbawm, en que se muestra el carnaval como “una determinada estructura política y una

red específica de relaciones de poder, inamovibles por cuanto [se asume] viene de muy lejos” (Senior Angulo, 2012: 34). Así, tanto la aparición de escenas de comparsa, como de baile de ritmos caribeños, y hasta en cierta forma de erotismo, ratifican dichas tradiciones como parte de una naturalización inventada por el Estado. En este caso, no obstante, el filme, además de trazar los límites del sujeto afrocostarricense, condiciona su inclusión dentro del aparato del Estado. El sujeto afro-caribeño es carnaval y baile, ambos siempre relacionados con el erotismo, que se ve aumentado por el espacio en que se desenvuelve, delimitado a un espacio del cual no puede salirse. Esto último se ve confirmado en la escena del carnaval, ya que esta “tradicción” es incluida dentro de la manifestación por el conflicto del petróleo, sin relación alguna entre ambos; actos contrapuestos en esencia, pero armonizados por la imagen y enlazados por el ojo de la cámara, o bien del fotógrafo o director.

Tener una fotografía que busca constantemente resaltar las características estereotípicas del Caribe y del sujeto afro-costarricense, quita cualquier posibilidad de autorrepresentación de este sujeto, lo despoja de sí mismo para transformarlo en un objeto parte de una fotografía o bien en una postal turística. Es decir, crean una sensación nostálgica, a la vez atractiva, incitante y conmovedora, pero que constriñe al sujeto (y a los objetos) y seduce al espectador. El primero ya no puede luchar, ha quedado enmarcado en la fotografía, mientras que el segundo es tentado, inclusive, a relacionarse con el sujeto fotografiado.

Esta sensación de atracción y nostalgia que se pretende en *Caribe* se debe a ese efecto mediado, en una especie de adiestramiento que tienen las imágenes del filme. Es decir, es el resultado de lo que Roland Barthes define como *studium* y *punctum*. De acuerdo con el teórico francés, la atracción que nos despierta una fotografía se debe al *studium*, es decir, a “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (2008: 58). La fotografía nos atrae porque nos resulta familiar, nos recuerda lo que conocemos, nuestro saber se atañe a ese objeto fotografiado, se nos familiariza a nuestra cultura (2008: 57). Lo anterior es precisamente el efecto que logra la fotografía de *Caribe*, al tratar de ser atractiva pero reconocible, al utilizar valores conocidos por el espectador, especialmente para un espectador que asocia las imágenes con ese lugar turístico que se ha construido de la zona Caribe. La constante presencia de escenarios comunes para el espectador imposibilita cualquier posibilidad de transgredir la hegemonía tradicional. Las imágenes carecen de un *punctum*, aquello que Barthes (2008) señala: “ese pinchazo, esta marca echa por un instrumento puntiagudo” que producen un efecto como de puntadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles, precisamente esas marcas, heridas, son puntos (2008: 58, 59). Es decir, hay una relación de sensibilidad

entre el *spectator* y el objeto fotografiado que despierta un acercamiento del primero con el segundo, una suerte de identificación. Así pues, “punctum es también: pinchazo, agujerito, y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que ella me despunta (pero también me lastima, me punza)” (2008: 59). Ese “dolor” que despierta la fotografía es justamente esa sensibilidad de la que se aleja *Caribe* debido a la similitud con postales turísticas que recurren a lo largo del texto. La constante muestra de paisajes pretende implantar una sensibilidad en el *spectator*, punzar a cada uno a través de imágenes de lugares comunes, el océano o la playa del Caribe, la vegetación tropical, lo que se puede entrever también en la aparición de los personajes afrocostarricenses. Cada función laboral, empleada doméstica, pescador, vendedor de abarrotes, etc., son realizadas por sujetos afrocostarricenses; por el contrario, los sujetos agentes de cambio son sujetos blancos, si no mestizos, hecho que permiten relacionar el filme con el discurso que la oligarquía había creado desde finales del siglo XIX, como lo explica A. Quesada Soto:

La imagen de la realidad nacional elaborada por la literatura del Olimpo se reduce al Valle Central –hábitat de la oligarquía cafetalera– y excluye los espacios propios de las culturas indígenas, las culturales afrocaribeñas de las bananeras del Atlántico o las regiones ganaderas y mineras del norte del país. Esa exclusión facilitaba la identificación oligárquica con la cultura europea y fortalecía el estereotipo de un país de raza blanca, de homogeneidad racial y de país. (Quesada Soto, 1998: 41)

En otras palabras, en *Caribe* cada fotograma busca evocar una sensibilidad que, de alguna manera, despierta cierta aquiescencia en el espectador, el cual no solamente aprueba lo que observa, sino que siente cierta empatía. Por eso, su relación con lo verificable contrae cierta ambivalencia pervertida, que se ve reflejada tanto en la frase con que inicia el filme y que lo relaciona con hechos reales, como en el hecho de recurrir a lugares comunes y actores pertenecientes a la comunidad: en todos procura acercarse al espectador mediante el *studium*, es decir, a través de un discurso o imagen que hace alarde de lo social, como lo es el conflicto petrolero, o bien apela a un espacio marginal. Sin embargo, su misma insistencia en acudir a lugares trillados refuerza el estereotipo del que simula alejarse. Ese insaciable acercamiento al espectador por medio de la fotografía cliché supedita el gesto de inclusión del sujeto afro-costarricense, diluye cualquier posibilidad de vindicación y refuerza los límites del margen. Muestra, además, esa estrategia de la hegemonía de recodificarse para seguir manteniendo el status quo, a través de la legitimación de la dominación y, por lo tanto, la superioridad del colonizador europeo. Lo anterior se relaciona con una conclusión de Barthes en cuanto a la fotografía: “si aparentemente la fotografía se cree que tiende a reconciliar la fotografía y la sociedad. Pues bien, (sí, la foto es peligrosa) dotándola de funciones,

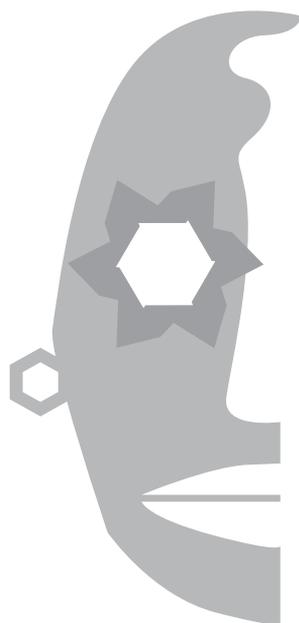
que son para el Fotógrafo otras tantas coartadas. Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer, significar, dar ganas” (2008: 60-61). Así, mediante la forma en que Barthes percibe en la fotografía la posibilidad de manipular la construcción de un sujeto, se puede entender *Caribe*, en donde su supuesta posibilidad de integrar al sujeto afrocastarricense, de darle una voz y un espacio legítimo, se disuelve en el momento en que lo presenta frente a la cámara.

La fotografía del filme, entonces, funciona como una cosificación o fetichización de la imagen. Más concretamente, como lo señalaba Marx, la fetichización de la mercancía; la mercancía Caribe, presentada como un sitio con valor cultural al punto de parecer un patrimonio cultural, pero que en realidad enajena a una parte social en nombre de las pautas institucionales y que, por medio del mercado, funcionan para una clase social en el poder. Al sustraerse de su proceso social, el producto social, es decir, el Caribe, se toma como artefacto y adquiere un precio dentro del mercado: un artículo de consumo que fue determinado por los que lo pueden adquirir y gozan de sus privilegios. ¿Quiénes pueden gozar de estos privilegios? Si nos basamos en el filme, no precisamente el sujeto afrocastarricense. Su presencia maniatada a los constructos clichés muestra el retraso del país centroamericano en cuanto a la crítica del sujeto afrocastarricense, sobre todo si en los estudios actuales el sujeto africano es estudiado dentro de un marco de análisis independiente, dentro de la diáspora africana, y no como un sujeto aislado, sin historia. En ese sentido, es evidente la necesidad de nuevas vertientes investigativas que se alejen de las lecturas indulgentes que celebran cualquier gesto aparentemente vindicativo pero que, por el contrario, fomenta la marginalización del afrocastarricense, la cual parece mayor a la de otras latitudes. En este sentido, a la frase de Jackson, “es que a Limón no le importa nadie” (*Caribe*) se le podría agregar que no le importa ni a la crítica, ni al cine. En otras palabras: queda mucho por hacer.

Referencias

- Baltodano Román, Gabriel. (2008). “Literatura y cine: el caso costarricense”. UNA-Purdue University. XVI Congreso Internacional de Literatura Centroamericana (Cilca), Sede Regional Chorotega UNA, San José. Abril 2008. Presentación en conferencia.
- Barthes, Roland. (2008). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Branche, Jerome. (1999). “Negritud: hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación”. *Revista Iberoamericana. Literatura Afro-hispánica*. 188-189 (Julio-Diciembre 1999): 483-504.
- Bolaños Esquivel, Bernardo y Guillermo González Campos. (2005). “Literatura y cine: procesos de reestructura y transformaciones discursivas en la película Caribe.” *Intersedes*. VI (11-2005): 17-26. Web. 27 de septiembre de 2015.
- Burton, Julianne. (2004). *The Social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Pres.
- Calvo, Ernesto Calvo. (2004). “La otra Costa Rica”. *La Nación* 6 noviembre 2004: 14.
- Campos, Domingo y Ciska Raventós. (2004). “Combo del ICE en el momento culminante De las protestas Sondeo telefónico 24-25 de marzo del 2000”. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)* IV 106 (2004): 35-43.
- Cañas, Alberto. (2004). “Chisporroteos”. *La República* 6 y 7 noviembre 2004: 15. *Caribe*. Dir. Esteban Ramírez. Cinetel S.A, 2004. Film.
- Cortés, María Lourdes (2002). *El espejo imposible: un siglo de cine en Costa Rica San José*: Farben Grupo Editorial Norma.
- _____. (2006). “El nuevo siglo arranca en las pantallas.” *Escenas*. 29.58 (2006): 11-20. Web. 19 de septiembre de 2015.
- _____. (2005). *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus.
- Giacomelli, Mario. (2004). “Visión y talento”. *La República*. 11 noviembre 2004.
- González-Vega, Gabriel. (2004). “Caribe, la película”. *Semanario Universidad*. Suplemento Forja. Octubre 2004: 3.
- Hall, Stuart. (1997). “Culture, the Media and the ‘Ideological Effect’”. *Mass Communication and Society*. James Curran, Michael Gurevitch and Janet Woolcott, eds. Londres: Edward Arnold Ltd. 315-348.

- Hutchinson Miller, Carmen. (2012). “‘No Blacks to the Interior’: Past and Present Racism Against Afro-Caribbean and their Afro-Costa Rican Descendants.” *American International Journal of Contemporary Research*. 2.6 (June 2012): 144-166. Web. 27 de septiembre de 2015.
- Ledo, Margarita. (2004). *Del cine Ojo a Dogma. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Marranghello, Daniel. (1988). *El cine en Costa Rica, 1903-1920*. San José: Jiménez y Tanzi Ltda.
- Martin, Michael T., ed. (1997). *New Latin American Cinema. Volume One. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Detroit. Wayne State University.
- Mauro V., María del Carmen. (2012). “Imágenes limonenses y resistencia cultural.” *Puerto Limón (Costa Rica) Formas y prácticas de auto/representación. Apuestas imaginarias y políticas*. Ed. Quince Duncan y Victorien Lavou-Zoungbo. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan. 137-152.
- Ovares, Flora y otros. (1998). *La casa paterna*. San José: EUCR.
- Quesada Pacheco, Álvaro. (1998). *Los unos y los otros*. San José: EUCR.
- Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Senior Ángulo, Diana. (2012). “Imágenes limonenses y resistencia cultural.” *Puerto Limón (Costa Rica) Formas y prácticas de auto/representación. Apuestas imaginarias y políticas*. Ed. Quince Duncan y Victorien Lavou-Zoungbo. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan. 32-44.
- Salazar Herrera, Carlos. (1989). “De amor, celos y muerte”. En: *Tres cuentos*. 2da ed. San José: EUCR.
- Sandoval García, Carlos. (2003). *Otros amenazantes*. San José: EUCR.
- Troncoso, C. y Almirón. (2005). “Turismo y patrimonio. Hacia la relectura de sus relaciones”. *Aportes y transferencias* 1.9 (2005): 56-74.
- Venegas, William. (2004). “Vorágine de deseos”. *La Nación*. 5 noviembre: 16.



De solidaridades problemáticas y utopías sin armonizar: una lectura de *Limón Reggae* (2007), de Anacristina Rossi, y *Big Banana* (2000), de Roberto Quesada

**Verónica Ríos
Quesada**

*Universidad de Costa Rica
Instituto Tecnológico de
Costa Rica.*

RESUMEN

En este artículo se analizan los límites de la solidaridad desde el descentramiento de los protagonistas mestizos en *Limón Reggae*, de la costarricense Anacristina Rossi (2007), y *Big Banana*, del hondureño Roberto Quesada (2000). En la primera novela se representa a los descendientes costarricenses de los migrantes antillanos (jamaíquinos en su mayoría), y en la segunda, a los garifunas hondureños. Mientras *Limón Reggae* explora una solidaridad de carácter político-estructural, tanto en Costa Rica como en Estados Unidos, así como la posibilidad de una relación amorosa interracial, *Big Banana* se enfoca en la solidaridad por empatía a través de la relación entre Eduardo y Mairena en territorio estadounidense, problematizando así la posibilidad de reinención identitaria en ese “tercer espacio”. Ninguno de los dos textos se atreve a presentar una solución simplista u homogénea para la convivencia, por lo que los dos grupos, finalmente, permanecen separados. Ambas recalcan la importancia del lugar de enunciación y, de esta manera, evitan caer en las falacias de las ficciones de solidaridad que se pierden en su propia fantasía de solidaridad.

Palabras clave: migración, afrodescendientes, convivencia, comunidad, identidad.

ABSTRACT

This article analyzes the limits of solidarity based on the decentering of the mestizo protagonists in *Limón Reggae* by Costa Rican writer Anacristina Rossi (2007), which portrays the Costa Rican descendants of immigrants from the Antilles (primarily from Jamaica), and *Big Banana* by Honduran author Roberto Quesada (2000), which describes the Garifuna people from Honduras. While *Limón Reggae* explores a solidarity that is both political and structural in nature in both Costa Rica and the United States as well as the possibility of interracial romantic relationships, *Big Banana* focuses on empathetic solidarity through the relationship between Eduardo and Mairena on American soil, thus problematizing the possibility of reinventing one's identity in this "third space." In short, neither text dares offer a simplistic and/or homogenous solution for coexistence and so both groups finally remain separate. There is no ambition to reorient the inferior experience or even the experience of "the other." Moreover, both emphasize the place of proclamation and in that way avoid falling into the fallacy of fictional solidarities that are lost in their own fantasy of solidarity for not listening to "the other".

Keywords: migration, African descent, coexistence, community identity

Promover la convivencia y la solidaridad en sociedades pluralistas no es sinónimo de obviar el peso de los mecanismos de filiación de los sujetos, pues pese a todo estos siguen ligados a la dinámica interna de los Estados-nación y su historia (Spinner-Halev, 2008: 624). En ese sentido, la "raza" como hecho social aprendido a través de mecanismos cognitivos y perceptivos sigue afectando la manera en que los grupos y comunidades se relacionan entre sí en una Centroamérica con Estados-nación en donde la multiculturalidad se ve más en el papel y menos en la convivencia. En este marco, la literatura cobra carácter de herramienta exploratoria de las dinámicas sociales y nos permite, al menos, intentar "ver" a ese otro "racial" como uno de "nosotros" (Hooker, 2009: 6). Partiendo de esa concepción de la literatura como laboratorio de experiencias, me interesa explorar en este artículo la representación de solidaridad a través del lente de las relaciones entre mestizos y afrocentroamericanos en dos novelas *Limón Reggae*, de la costarricense Anacristina Rossi (2007), y *Big Banana*, del hondureño Roberto Quesada (2000). En la primera se alude a los descendientes costarricenses de los migrantes antillanos (jamaíquinos en su mayoría), y en la segunda, a los garífunas hondureños.

A modo de ubicación rápida de esos dos grupos minoritarios centroamericanos concentrados en la costa caribeña, es importante señalar que, si bien hubo esclavitud en Costa Rica, los afrocostarricenses descienden predominantemente de jamaíquinos que llegaron a fines del siglo XIX para trabajar en la construcción del ferrocarril al Atlántico y la United Fruit Company, ambas empresas impulsadas por Minor Keith. La ilusión del eternamente dilatado regreso a Jamaica y la indefinición de su estatus migratorio modelaron a esta comunidad, marcada por el peso de la colonización británica. Al pasar de las generaciones, la transformación del vínculo afroantillano hacia un sentimiento de "afrocostarriqueñidad" siguió resultando difícil. Tres factores de peso son: la discriminación fortalecida por un

discurso nacional orgulloso de la supuesta blanca poblacional, la condición de enclave de Limón, provincia caribeña, hasta mediados de los años 30 y, finalmente, el reconocimiento tardío de la ciudadanía costarricense, en 1949.

Los garífunas, por su parte, uno de los pueblos afrodescendientes de Honduras, provienen de la unión entre esclavos cimarrones y caribes que convivieron en la isla de San Vicente (Yurumein en garífuna) en el siglo XVII (Gargallo, 2012: 10) y que un siglo después, en 1797, fueron trasladados por el imperio inglés a Roatán, en la costa caribeña de Honduras. De ahí se extendieron desde Guatemala hasta Nicaragua; suponen el 0,5% de la población centroamericana (Gargallo, 2012: 13). Para el caso hondureño específicamente, Jorge Amaya indica cómo el proceso de construcción del Estado-nación significó una exclusión sistemática de las otredades. Durante la dictadura de Tiburcio Carías (1933-1949), se impulsó la “mayanización de Honduras” y se dejó por fuera, entre muchos otros grupos étnicos, a los garífunas. Recién en 1994 se declara a Honduras estado pluriétnico (Gargallo, 2012: 6-7).

Son de interés las dos novelas –*Limón Reggae* y *Big Banana*– porque permiten explorar los límites de la solidaridad desde el descentramiento de los protagonistas mestizos. Mientras *Limón Reggae* explora una solidaridad de carácter político-estructural (Young citada por Hooker, 2009: 37) tanto en Costa Rica como en Estados Unidos, así como la posibilidad de una relación amorosa interracial; por su parte, *Big Banana* se enfoca en la solidaridad por empatía (Allen citada por Hooker, 2009: 48) a través de la relación entre Eduardo y Mairena en territorio estadounidense,¹ problematizando así la posibilidad de reinención identitaria en ese “tercer espacio” (Bhabha, 1994: 2)

Limón Reggae

Rossi, quien ya ha problematizado la historia del Caribe costarricense en sus novelas anteriores *La loca de Gandoca* (1991) y la ya citada *Limón Blues* (2002), en *Limón Reggae* representa la dinámica de los últimos treinta años del siglo XX. En esta novela se explora el concepto de una solidaridad que depende de una membresía política compartida; en otras palabras, se recrea un escenario en el que las bases para una solidaridad política no tienen que ver necesariamente con una cultura común, sino con las relaciones estructurales en las que miembros de una comunidad se ven inevitablemente involucrados y que los fuerza a encontrar maneras de trabajar juntos, a pesar de las resistencias (Young citada por Hooker, 2009: 39). Esta solidaridad se problematiza a través de la representación de los

¹ En su tesis doctoral, Erin Amason dedica un capítulo a discutir textos en los cuales se representa a los garífunas que han emigrado a los Estados Unidos en busca de su sueño americano. La novela *Big Banana* de Quesada es uno de los textos discutidos.

diferentes mecanismos de filiación presentes en las diferentes generaciones de la familia afrocostarricense de Percival, así como a través de la relación amorosa entre Raymond, el hermano menor de Percival, y Laura, mestiza de ascendencia árabe cuya historia constituye el eje central de la novela.

A) De iniciativas fallidas de cambio social

El texto señala la dificultad para negociar la articulación social de la diferencia en Costa Rica, así como para suavizar ese tránsito identitario que supone el ser primera, segunda, tercera o cuarta generación en la comunidad afrocostarricense en un espacio en evolución constante, como argumenta Dorothy Mosby. Para abordar el tema de la comunidad rota, Rossi usa el recurso del silencio y el misterio a través de un personaje malévolo sin nombre que se ha apropiado del antiguo Black Star Line, cuya influencia también permea a los no afrocostarricenses, como por ejemplo la tía libanesa de Laura (Rossi, p. 57). Este maneja a la segunda generación, es decir, a los padres de Percival y sus contemporáneos, quienes se diferencian de la primera generación, representada en la novela por el abuelo, último bastión del Limón británico ya desaparecido (Rossi, p. 22–23). Al cerceñarse así las relaciones familiares, se presenta una visión identitaria que refuerza el aislamiento generacional de Percival y sus hermanos.

A mediados de los setenta, Percival, ya casi veinteañero, y sus amigos fundan CoRev, una asociación enfocada en revitalizar el orgullo afroantillano, expulsar al hombre misterioso y combatir así la exotización de su espacio y su cultura por parte de los “blancos”, tan evidente, por ejemplo, en los carnavales descritos por Percival como “una borrachera de diez días para bailarles a los pañas que nos vienen a ver como si fuéramos monos. Man!” (Rossi, p. 21). Como parte de ese nuevo amanecer, Percival se cambia el nombre por considerarlo colonial, y obliga a sus familiares y amigos a llamarlo Ahmed (Rossi, p. 27).

Del devenir de esta asociación se derivan dos conclusiones. En primer lugar, se demuestra la ansiedad por generar raíces identitarias por parte de la juventud limonense; por otra, una primera ruptura de orden político de Laura con respecto a esa sociedad de la cual ella se considera integrante. Con respecto al primer punto, la indiferencia de los colegiales cuando CoRev organiza la última manifestación muestra que los más jóvenes no se identifican con el proyecto de sus hermanos mayores ni con la herencia jamaiquina (Rossi, p. 69). Además, es importante señalar que la asociación se inspiraba en los Black Panthers de los Estados Unidos y su plan de acción, el cual planteaba la necesidad de acoger a cualquier persona, sin importar la raza. Eso nos lleva al segundo punto; pese a que inicialmente se planteaba en términos de un mejoramiento de Limón desde una mirada de

ángulos, al final de cuentas se convierte en una organización con fines raciales, por lo que Laura es expulsada del grupo (Rossi, p. 58).

Si bien no aceptan a Laura como parte de su accionar político debido a que es “paña”/extranjera en territorio negro, Laura se siente agradecida por las enseñanzas aprendidas y por haber incorporado la necesidad de trabajar en pos de la revolución, convencida de que se trata de un cambio interior (Rossi, p. 59). De ahí pasa entonces a relacionarse con movimientos revolucionarios de izquierda, pues como le recomendó Percival, debe buscar su propia agrupación. Una vez iniciada su formación política en el Valle Central, ella sugiere que la huelga para apoyar la reforma agraria discutida en la Asamblea Legislativa se inicie en Limón que, por su marginalidad, es el lugar perfecto. Retoma el trabajo en Limón que ya había iniciado en sus tiempos de CoRev, en los tugurios, con personas en condiciones de alto riesgo social. Sin embargo, una vez más, en el momento decisivo falta cohesión y fracasa el movimiento. Pareciera asomarse la moraleja de que si las iniciativas claramente afrocostarricenses fracasan en ese espacio, menos éxito pueden obtener las organizadas desde afuera. Esto lleva a la ruptura total de Laura con cualquier movimiento en pro de Limón. Expulsada por segunda vez, se incorpora a la guerrilla salvadoreña y la trama, a partir de ese momento, se centra en su experiencia revolucionaria, donde sí encuentra reciprocidad.

B) De conexiones afectivas imposibles

Luego de una temporada larga en el frente de la revolución salvadoreña, Laura se refugia en Limón. Allí puede silenciar los horrores de la guerra y desentenderse de la interacción social y el activismo. En esta etapa de su vida, el Caribe representa un escape por la naturaleza y sanación a través de Raymond, el hermano menor de Percival, aunque termina siendo una solución temporal. Esta relación fallida refuerza, por una parte, la diversidad de caminos que explora la juventud limonense en su ansiedad de pertenencia y, por otra, una ruptura de carácter amoroso de Laura, que termina por cortar los lazos tanto políticos como emocionales con la sociedad limonense.

Raymond, a diferencia de su hermano, se inclina por un camino espiritual guiado por el rastafarismo, más allá de lo afroantillano y de la diáspora afrolatina, que proclama su pertenencia africana de forma pan-étnica. Es un camino que extraña a la propia Laura a su llegada después de años de no visitar Limón (Rossi, p. 196), pero que comprende posteriormente como mecanismo para saciar la necesidad de seguir buscando legitimación, cierta ascendencia civilizada que valore su presencia en el mundo (Rossi, p. 207)².

2 Ver al respecto de esta operación legitimadora identitaria el artículo de Stéphanie Rodríguez sobre la novela *Limón Blues* de Anacristina Rossi (2007, p. 80).

La relación entre Raymond y Laura evidencia el peso de la solidaridad racializada; es decir, según la conceptualización de Hooker, la demostración de que la diferencia racial resulta en una empatía diferenciada según raza (Rossi, p. 40). Para empezar, Luis, un “blanco” conocido de Laura, le advierte que Raymond es un cotizado “rent-a-dread”; es decir, un muchacho en busca de dinero fácil en los brazos de mujeres blancas atraídas por los cuerpos negros erotizados (Rossi, p. 202). Se conocen en circunstancias poco favorables, pues Raymond está a punto de firmar un contrato de trabajo en los Estados Unidos. Si bien entablan una relación amorosa significativa y logran mantener el nexo a distancia, esta parece condenada al fracaso. Por una parte, la vocera familiar, Solange, la hermana de Percival y Raymond, le hace saber que jamás será aceptada por una familia extendida que ve en su relación una afrenta a la comunidad y, encima, un insulto para las mujeres afrodescendientes (Rossi, p. 262-263).

Laura siente que no podría vencer esa resistencia heredada contra los “pañá”, fruto de la ruptura de puentes que tan claramente había buscado Costa Rica como país. En palabras de la protagonista, Solange la “expulsó del paraíso” y la culpa histórica la inmoviliza. Por otra parte, el marcharse a Nueva York para estar con Raymond significaría cambiar su trabajo revolucionario para “vivir al corazón del imperio” (Rossi, p. 262) y no está dispuesta a soltar lo único en lo que se ha sentido vindicada. La fantasía del amor interracial se destruye, pero en gran parte porque Laura no quiere ese destino burgués de matrimonio e hijos que le propone Raymond.

Este fracaso se refuerza con la narración contrapunteada de dos episodios que desenmascaran cómo la solidaridad racializada funciona con base en un esencialismo fenotípico. Por una parte, Maikí –un antiguo conocido de CoRev– le narra a Laura cómo se enamora de Viviana, hombre negro y mujer blanca. Este señala que las mujeres “entre más blancas más huelen a podrido” (Rossi, p. 237), sin embargo se enamora de Viviana: “reconocí clavo, canela, vainilla, ella me había dicho que su padre era un nicaragüense moreno y seguro por el padre su olor era así” (Rossi, p. 237). El esencialismo racial de Maikí es tan absurdo que puede distinguir por olor el color de piel. Sin embargo, ante esta postura esencialista, ni Laura ni el narrador pronuncian palabra al respecto.

Tan solo unas páginas más adelante, se narra la segunda anécdota en la que el personaje principal es el padre de Ahmed y Raymond. Se cuenta cómo este señor maduro y altamente religioso se excita al contemplar a una mujer bellísima de su raza, pero de un tono más claro. Al caer en cuenta de que se trata nada menos que de Laura, a quien confundió por su piel bronceada, labios gruesos y *dreads*, se espanta todavía más de su concupiscencia (Rossi, p. 240-241). Este contrapunto demuestra puntos de conexión con polémicas recientes sobre apropiación cultural,

pues el texto muestra con claridad que la identidad es también *performance* y, así, se deconstruye la noción esencialista de la concepción racial.

C) El éxito a partir de la organización exclusiva entre iguales

La novela presenta un desencanto político y una falta de opciones en Limón que empuja a un buen número de jóvenes a emigrar a los Estados Unidos³. En el caso de la familia de Ahmed, tanto él como sus hermanos Solange y Raymond viajan al norte, aunque sólo se narra en detalle la migración de Ahmed a Miami, a través de un monólogo interior (Marchio, 2010: 22). Ese espacio estadounidense se vive como “tercer espacio”, esta forma parte activa de la comunidad afrolatina en los Estados Unidos y, junto con Sylvia, su novia de los tiempos de CoRev, fortalecen las redes de solidaridad caribeña en ese país.

Llegar a ese punto, sin embargo, no fue fácil; en la novela, su odisea personal se condensa en el capítulo 11. Su estadía no es cómoda, combina estudio y trabajo. Después de una década, vuelve “al ruedo” del activismo y prueba suerte con la organización Nation of Islam, pero no logra identificarse con su misión. Confrontarse con su horizonte diaspórico lo sume en una severa depresión, pero la supera. El punto de quiebre lo representa una conversación en la que Sylvia le dice: “Hay dos Limones, está el Limón de allá dominado por él, y está el Limón que vive afuera, el Limón de nosotros, territorio liberado. Entrégate por favor al Limón de nosotros” (221). Consigue trabajo como psicólogo en la asociación limonense en NYC, creada y dirigida por Sylvia, antiguo amor de juventud y exmiembro de CoRev. La novela menciona una comunidad limonense diásporica extremadamente organizada en alianza con otras comunidades caribeñas en los EE.UU., y no con latinas. En ese sentido, no se habla de afrolatinidades.

Después de una marcada ausencia de Limón y de los personajes afrocostarricenses, estos reaparecen en el último capítulo de la novela. En el trayecto en bus hacia Limón, Laura se entera de que Ahmed ha regresado casado con Sylvia de los Estados Unidos y logró desalojar al pillo sin nombre que mantenía al pueblo en absoluta somnolencia (Rossi, p. 282). Sin embargo, todo le resulta extraño por su estadía fuera de Costa Rica y de Limón. No entiende bien cuando le mencionan que Solange, la hermana celosa de Raymond y Percival, tiene serias aspiraciones presidenciales y deja pasar la oportunidad de ver a Ahmed, pues tiene asuntos urgentes por resolver (Rossi, p. 284). No se presenta entonces un reencuentro con su amigo de infancia. Desde el punto de vista de Laura, el Caribe es tan sólo un espacio exótico, desprovisto de relaciones afectivas.

3 Para un análisis de los motivos de esta migración Bourgeois (1994, pp. 127–128) y Hernández Cruz (pp. 207–249).

En suma, pareciera evidenciarse que la comunidad ha logrado organizarse finalmente y sin necesidad de ayuda externa, ni solidaridad de los “pañeros” como ella y ahora se disponen a reclamar desde las más altas instancias su participación en la vida política. No se presenta una visión armónica, con ánimos conciliatorios como la señalada por Dorothy Mosby al respecto de las novelas de los años setenta de Quince Duncan. En sus textos, indica Mosby, si se representa una “doble conciencia” que conecta la cultura afrocostarricense con la pertenencia al Estado-nación (Mosby, 2003: 233).

Big Banana

A diferencia de *Limón Reggae*, en *Big Banana*, la solidaridad no se plantea a través de una formación política o de una relación amorosa, sino a través de la empatía y, más específicamente, de la sociabilidad masculina. Asimismo, sus límites se exploran justo en el espacio en el cual nunca se representó a Laura: los Estados Unidos de América. Eduardo Lin, mestizo, y Mairena, garífuna, son amigos de infancia que de alguna manera siguieron en contacto, pese que Mairena emigró a los Estados Unidos, al igual que Ahmed y Raymond. Cuando Eduardo decide probar suerte en la Gran Manzana como actor, Mairena lo acoge. Es importante destacar que esta relación se desarrolla en un segundo plano, pues el texto se centra en la relación entre Eduardo y su novia, quien permanece en Tegucigalpa. Además, a diferencia de *Limón Reggae*, nunca se representa la costa caribeña.

A) Invisibilización garífuna en los EE.UU.

Como señalé anteriormente, Mairena acoge durante los primeros tres meses a Eduardo, recién llegado a los Estados Unidos. Sin embargo, curiosamente no se narra esta convivencia, no hay una representación de lo que sería esa vida cotidiana en el espacio del Otro garífuna; es más, las conversaciones entre ambos personajes siempre se presentan fuera del ámbito doméstico. Esta elipsis podría interpretarse como una manera de evitar el llamado “black cultural traffic”, al cual se refiere Tricia Ross, es decir, mostrar un intercambio cultural que corre el riesgo de subyugar al Otro (Amason, 2010: 134).

En esa misma línea no invasiva, la novela hace hincapié en la separación espacial de los garífunas y los hondureños, así como de los garífunas y los latinos en general. La casa de Mairena queda en el sur del Bronx, y otros hondureños mestizos le comentan a Eduardo que esa zona es “un verdadero infierno”, el “escenario de una guerra recién terminada” (Quesada, p. 11-12). Además, la reproducción de la exclusión espacial garífuna en territorio estadounidense se reafirma en el texto al narrarse el incendio apenas ficcionalizado de la discoteca newyorquina “Happy Land” acontecido en 1990. En la novela, no es casualidad la ausencia de hondureños mestizos entre los muertos mayoritariamente garífunas. De ahí la certeza

de la novia de Eduardo, quien recibe noticia del incidente en Honduras, de que él no está entre los muertos, pues según ella, sería impensable su presencia en “los lugares que visitan los negros” (Quesada, p. 215).

Por otra parte, que el luto por los fallecidos en el incendio se viva con mayor intensidad en Honduras y no en Estados Unidos indica que ese espacio marginal en donde se encontraba la discoteca no se consideraba propiamente estadounidense y, por tanto, está incluso fuera del radar de los latinos. Se trata de un *ghetto* dentro de otro, y por eso no extraña que se cante el himno de Honduras en la ceremonia de conmemoración de los fallecidos (Quesada, p. 216).

La conversación entablada por Mairena, Eduardo y sus amigos mientras se realiza el homenaje a las víctimas del incendio, evidencia la incompreensión de los últimos ante el punto de vista del primero, pues, como señala Amason, le echan la culpa del aislamiento garífuna, obviando que la marginación se da en sus países de origen (Amason, 2010: 138). La frustración y la profundidad con la cual Mairena expresa su situación: “Esto demuestra la marginación de que somos objeto tanto en Honduras como aquí, como en cualquier parte. ¿La raza negra no tiene futuro?” (Quesada, p. 217), no tiene eco en los no garífunas. Después de la intervención subrayada por Amason, Casagrande señala que también hay blancos pobres y de ahí pasan a un tema en el que sí tienen un terreno común: mujeres, punto que se discute en la siguiente sección.

Respecto de las opciones identitarias que se le presentan a Mairena, señala Erin Amason que la dicotomía blanco-negro no deja espacio para crear un retrato multifacético del garífuna y negociar un rango de identidades (Amason, 2010: 141). Añade la crítica que en *Big Banana* se plantea un manejo forzado del uso de “negro”, pues no coincide con la manera en que ellos se piensan a sí mismos en Honduras. En suma, como demuestra Amason, la travesía racial de Mairena está muy lejos de ser armoniosa, pues implica poner a jugar, ya no una doble conciencia, sino una triple conciencia: garífuna, negro e hispano (Amason, 2010: 142).

B) La relación entre Eduardo y Mairena

Resalta, en el contexto del homenaje a las víctimas del incendio, un fenómeno que atraviesa tanto la masculinidad latina como garífuna de los personajes: una perspectiva absolutamente machista ante las mujeres. De la amargura manifiesta por Mairena con respecto a su color de piel, los presentes saltan al tema de las relaciones interraciales. Pasan así a discutir, de manera casual, sus experiencias sexuales y cómo Mairena no ha tenido relaciones con una mujer blanca, ni Eduardo con una mujer negra. Este último, muy servicial, le expresa a Mairena que se la puede proveer (Quesada, p. 219), lo cual, como indica Amason, desata

inseguridades relacionadas justamente con nociones de inferioridad y de proeza sexual asociadas con el cuerpo masculino negro (Amason, 2010: 143).

Eduardo consigue que Ruth, una mujer blanca estadounidense posiblemente ninfomaniaca, acepte acostarse con Mairena después de hacerlo previamente con él (Quesada, p. 229). Mairena concreta la propuesta pero inmediatamente después se siente mal por haber tratado a Ruth como un pedazo de carne, por haber engañado a su esposa y por él mismo. La novela hace énfasis en la formación espiritual de Mairena y es gracias a la confesión que el personaje logra autoperdonarse. A partir de ese momento, su relación de pareja, e incluso su trabajo como diácono, mejoran exponencialmente y supera la visión sesgada desde su propia condición afrocentroamericana con respecto al racismo. Señala el texto: “Tomó otra postura frente al racismo. No dejaba de combatirlo, pero ahora por igual, viniera de donde viniera y tuviera el color que tuviera” (Quesada, p. 307).

Su historia trasciende la visión destructiva de las novelas de migración latinoamericana publicadas en español en los Estados Unidos desde 1914. Estas, como subrayan Kanellos y Hernández, vehiculan la enseñanza de que los Estados Unidos encarnan un mito destructor a través del protagonista (Kanellos & Hernández, 2002: 800).

En función del modelo mencionado, Eduardo es de los protagonistas que sí se logran salvar porque regresan al terruño. Trabaja en construcción, vive en carne propia la invisibilización, soporta las bromas con respecto a Honduras como república bananera y de hombres incultos. A pesar de su súbito amor por el licor, su experimentación con drogas fuertes y una conducta sexual muy activa y riesgosa, finalmente regresa a los brazos de su novia hondureña con la seguridad de trabajo fijo. La diferencia es que Mairena no necesita regresar para no sucumbir y, en realidad, es el único personaje que realmente logra construirse una vida en los EE.UU., pese a las dificultades.

Como señala Amason, esta transformación de Mairena no necesariamente implica una reivindicación garífuna, así que se podría señalar que la novela insinúa que los garífunas no tienen cabida ni en Honduras ni en los Estados Unidos (Amason, 2010: 144).

Cuando Eduardo está a punto de marcharse, Mairena le agradece haberle presentado a Ruth por la transformación personal que suscitó en él. En el marco de ese diálogo sincero, Eduardo le confiesa a Mairena que, antes de vivir con él, nunca antes se había preocupado por cómo vivían los negros. Al respecto, señala el narrador: “quizás fue en ese momento cuando comenzó a florecer una verdadera amistad entre ellos” (Quesada, p. 308). Esa declaración mutua es a lo más que se atreve la novela y así da pie a una solidaridad por empatía,

aunque no necesariamente pase porque ambos hombres se reconozcan entre sí como hondureños.

Conclusiones

En ambos textos se plantea claramente el empoderamiento de los afrocentroamericanos, pero también su aislamiento. En vez de generarse una dinámica solidaria, no racializada que podría haber caído en la trampa del “black cultural traffic”, más bien se exploran sus límites. Ninguno de los dos textos se atreve a presentar una solución simplista u homogénea para la convivencia, por lo que los dos grupos finalmente permanecen separados. No hay una ambición por reorientar la experiencia subalterna o siquiera de la experiencia del “otro”. En ese sentido, ambos textos comparten el cuidado de no usar los lenguajes propios de la zona. No se usa el criollo limonense en *Limón Reggae* como lo observó atinadamente Julie Marchio (2010, p. 22), ni tampoco el garífuna en *Big Banana*.

Si bien se presentan ambigüedades en cuanto a cómo plantear la problemática identitaria, lo cierto es que el descentramiento de los protagonistas mestizos es lo que permite el contacto con el Otro. Se trata de aperturas parciales, como lo señala Erin Amason con respecto a *Big Banana*, y en ambas novelas pasan por la prueba de la reciprocidad. Mientras *Big Banana* sale victoriosa gracias a la solidaridad por empatía desarrollada por Mairena y Eduardo, *Limón Reggae* muestra un panorama menos armonioso, matizado por una lucha política claramente fortalecida de la propia comunidad afrocostarricense. Continuando con la comparación, mientras en *Big Banana* los dos hombres logran atisbar el peso que ha tenido en su propia vida la raza como hecho social, en *Limón Reggae* esta realización personal no es suficiente. Se plantea entonces la necesidad de una solidaridad político-estructural que obligue a los “pañá” a reconocer a la comunidad afrocostarricense.

Más allá del alcance de estas dos novelas, se recalca en ambas la importancia de reconocer desde dónde se habla para evitar caer en los errores de las ficciones de solidaridad estudiadas por Ana Patricia Rodríguez. En estos textos, los personajes en posición ventajosa –chicanos ante los migrantes o refugiados centroamericanos, por ejemplo– se pierden en su propia fantasía de solidaridad, por no escuchar al “otro”. En ese sentido, señala Rodríguez, el verdadero acto de solidaridad empieza dejando a los otros producir sus narrativas a partir de su dolor, sus heridas y su situación (Rodríguez, 2009: 157).

Finalmente, muchas veces en el ámbito académico se prefiere no considerar como factor la “etnia” como hecho social, justamente porque se trata de una aberración; al hacerlo, se asume entonces como fenómeno marginal cuando en realidad, como señala Hooker, es central (2009: 43). Ejercicios como los planteados en *Big Banana* y *Limón Reggae* ayudan a construir esos puentes que permiten ver al

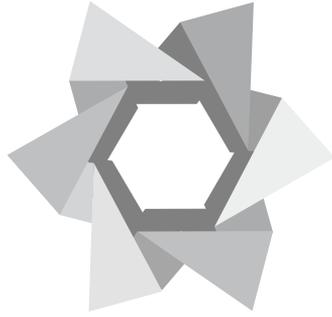
Otro, sentir su sufrimiento y generar la empatía necesaria para considerarlo como uno de ese “nosotros” que, desde la multiculturalidad institucional, se pretende inclusivo en los Estados-nación centroamericanos.

Referencias

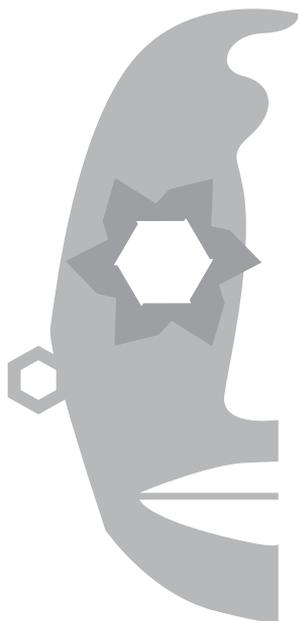
- Amason Montero, E. (2010). *The Construction of Blackness in Honduran Cultural Production* (Dissertation). The University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Bourgeois, P. I. (1994). *Banano, etnia y lucha social en Centro América* (1st ed.). San José, Costa Rica: Editorial Departamento Ecuménico de Investigaciones (DEI).
- Gargallo, F. (2012). *Garífuna, garínagu, caribe. Historia de una nación libertaria*. Ciudad de México: Edición digital de la autora. Retrieved from <http://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/librosdefg/garifuna-garinagu-caribe/>
- Hernández Cruz, O. (S.F) De inmigrantes a ciudadanos: hacia un espacio político afrocostarricense, 1949-1998. *Revista de Historia*, (39), 207–249.
- Hooker, J. (2009). *Race and the politics of solidarity. Transgressing boundaries*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kanellos, N., & Hernández, L. (2002). Lucas Guevara: la primera novela de inmigración hispana a los Estados Unidos. *Hispania*, 85(4), 795–803.
- Marchio, J. (2010). Literatura de las fronteras y fronteras de la literatura: representación de los conflictos lingüísticos de la costa caribeña en la literatura costarricense. *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, (21). Retrieved from <http://istmo.denison.edu/n21/articulos/6.html>
- Mosby, D. E. (2003). *Place, language, and identity in Afro-Costa Rican literature*. Columbia: University of Missouri Press.
- Quesada, R. (2001). *Big Banana*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez Chavarría, S. (2007). Limón Blues de Ana Cristina Rossi. La negación del sujeto subalterno. *Revista Pensamiento actual. Universidad de Costa Rica*, 7(8-9), 78–83.
- Rodríguez, A. P. (2009). *Dividing the Isthmus: Central American transnational histories, literatures, and cultures* (1st). Austin: University of Texas Press. Retrieved from <http://www.worldcat.org/oclc/259716059>

Rossi, A. (2007). *Limón Reggae* (2a). San José: Editorial Legado.

Spinner-Halev, J. (2008). Democracy, Solidarity and Post-nationalism. *Political Studies*, 56(3), 604–628 . doi:10.1111/j.1467-9248.2007.00708.x



“Guatemala – Conflictos armados y memoria”



300 de Rafael Cuevas Molina: caleidoscopio de la violencia y la memoria

Ivannia Barboza

Leitón

*Instituto Tecnológico de
Costa Rica*

“Identificarlo es devolverle su nombre,
es dignificarlo, es justicia, es historia”,
Fundación de Antropología Forense de Guatemala.
“Ruego encarecidamente que no se insista más en los
factores que nos llevan a hurgar en el pasado y que solo
dividen a la familia guatemalteca” (p. 43), R. Cuevas Molina.

RESUMEN

La producción literaria de Centroamérica de finales del siglo pasado e inicios del presente, tiene como excusa, pretexto o referente a la memoria desde una valiosa producción cultural que la ha integrado, no solo a los lugares comunes, sino que la ha colocado como herramienta para reconstruir y entender el pasado. *300*, de Rafael Cuevas Molina, apuesta por la fragmentación producto de la violencia, mirando desde un caleidoscopio hechos que marcaron a Guatemala con un conflicto armado interno por casi 36 años. El objetivo de este artículo consiste en vislumbrar los grupos sociales retratados en la obra; reconociéndolos, se entiende que sus voces integran un ejercicio de memoria y de recuperación de un violento pasado histórico.

La novela está construida de forma tal que integra ficcionalmente el Diario Militar o *Dossier* de la Muerte y lo hace desde una estrategia de la memoria que permite conjuntar actores sociales diversos en el panorama inscrito desde la violencia de Estado. En la obra se manifiesta la intertextualidad y la heteroglosia para crear un complejo universo que el lector debe dilucidar y con lo que, consecuentemente, develará cómo se ha inmiscuido el terror, la violencia, el silencio y el olvido en las subjetividades retratadas.

Palabras clave: literatura centroamericana; posguerra; diario militar; memoria; olvido.

ABSTRACT

In the late 20th and early 21st centuries, Central American literary production has been using memory as an excuse or pretext in a valuable cultural production that not only incorporates it into the usual places, but also offers it as a tool to reconstruct and understand the past.

Rafael Cuevas Molina's *300* accentuates the fragmentation that arises from violence by looking through a kaleidoscope at events that marked the country of Guatemala during the 36-year internal armed conflict. With this in mind, this article attempts to distinguish the different social groups that are portrayed in this work in an effort to understand that their voices constitute an exercise in memory and recovery of a violent history.

The novel is constructed in a way that fictionally incorporates the Military Logbook or Death Squad Dossier through a strategy that allows the author to combine various social actors in a scene written from the perspective of the State's violence. The work emphasizes intertextuality and heteroglossia to create a complex universe which the reader must resolve and which, consequently, will unveil how terror, violence, silence and forgetfulness all interfere in the biases depicted.

Keywords: Central American literature, post-war, Military Logbook, memory, forgetfulness

La Historia tiene particularidades para ser resguardada, ocultada o negada, por eso el Archivo Histórico de la Policía Nacional (AHPN), sede del Sexto Cuerpo de la Policía Nacional Guatemalteca, fue descubierto por casualidad. En julio de 2005, personal de la Procuraduría de Derechos Humanos llegó debido a una llamada de los vecinos, alarmados porque sospechaban de un almacenamiento de explosivos en la zona. Lo que se encontró, a cambio, fueron documentos que habían sido almacenados por la Policía Nacional desde aproximadamente el siglo XIX hasta el año 1997. La labor de reconocimiento y clasificación es monumental, porque se llegaron a almacenar ochenta millones de folios que dan cuenta de datos administrativos, registros de seguimiento, fichajes de ciudadanos y organizaciones, con el fin de controlar a los “enemigos” del Estado.

Esa manifestación de la Historia, para el caso de la literatura centroamericana¹, genera una simbiosis particular que condensa tiempo histórico, memoria, olvido y negación.

Los sinuosos pasillos del AHPN² son un recorrido de la memoria. Así como la institucionalidad del terror acumuló millones de folios, la literatura de la región se ha encargado de recuperar, en las voces de los actores sociales, hechos que constituyen un rescate del pasado histórico. El panorama de esa literatura ha sido perfilado desde diversos estudios teóricos como los de Werner Mackenbach (2004, 2007, 2012), Alexandra Ortiz Wellner (2002a, 2002b, 2012) o Valeria Grinberg (2007, 2008). En resumidas cuentas, desde la segunda mitad del siglo anterior, se ha constituido en una tendencia literaria. Para Mackenbach, por ejemplo, esta

1 De esa conjunción se conocen dos obras literarias particulares que tratan el AHPN hasta el momento: *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, publicada por Editorial Anagrama, y la obra tratada acá *300* de Rafael Cuevas.

2 Consigno en todo el artículo las siglas AHPN.

disposición retoma consecuentemente la memoria como estrategia en el rescate del pasado histórico de aquellas naciones que sufrieron estragos causados por los conflictos armados internos³.

Una significativa cantidad de escritores centroamericanos⁴ han empleado en sus producciones la realidad de una violencia heredada, marcando un panorama literario *sui generis*. Dicha creación se ha nutrido de diversas visiones narrativas; por un lado, puede llevar entre líneas la individualidad de un sujeto o colectividad que vivió, heredó o fue partícipe del terrorismo de Estado; por otro, hay una relación directa de la ficción con la intertextualidad, pues se utilizan textos oficiales (Informes de la Verdad, diarios, textos periodísticos, entre muchos otros) tomando con ella la porción que resulte significativa para enmarcar un episodio de la realidad de la nación y de la subjetividad.

La literatura ha manifestado dos vertientes constitutivas en cuanto a su creación y a su lectura. Con la primera de ellas dialoga e interpela al pasado a través de los textos que le dan soporte histórico y memoria; es decir, acude a ellos con el fin de entender el presente basándose en una lectura e interpretación de los hechos y de los sectores involucrados en la violencia de Estado. En cuanto al proceso de lectura, el lector debe asumir un papel que no se queda meramente en la formalidad de acercarse al texto, sino que el uso de la memoria como recurso literario le permitirá conocer los hechos tratados.

300, de Rafael Cuevas Molina⁵, acerca al público lector a esa dinámica explicada líneas arriba porque no se queda en la polarización del CAI en Guatemala; al contrario, apuesta por las apreciaciones disímiles, con lo que torna su lectura como la mirada en un caleidoscopio. Un caleidoscopio es un instrumento generador de visiones cambiantes que permite, para este caso literario, que los receptores ‘jueguen’ con lo que leen y posiblemente no se confíen de ello, por el hecho de que

3 De ahora en adelante consigno para conflicto armado interno las siglas CAI.

4 Señalo, por ejemplo, escritores como Tatiana Lobo (Chile, 1939), Franz Galich (Guatemala, 1951-2007), Horacio Castellanos (Honduras, 1957), Jacinta Escudos (El Salvador, 1951), Carol Zardetto (Guatemala, 1960), Rodrigo Rey Rosa (Guatemala, 1958), Dante Liano (Guatemala, 1948), Otoniel Martínez (Guatemala, 1953), Claudia Hernández (El Salvador, 1975), Gioconda Belli (Nicaragua, 1948), Sergio Ramírez (Nicaragua, 1942), Miguel Huezco Mixco (El Salvador, 1954), que han trazado líneas de recuperación del pasado histórico desde apreciaciones subjetivas y colectivas integrando, con ello, una visión renovada de la narrativa de la región.

5 Rafael Cuevas Molina es un prolífico artista, tanto de la plástica como de la palabra. Nació en Guatemala en 1954 y sufrió el contexto de violencia de su nación durante el conflicto armado interno que lo llevó a él y a su familia a exiliarse en distintos países. Actualmente, vive en Costa Rica y trabaja como profesor e investigador de la Universidad Nacional. Dentro de su obra literaria destacan *Vibrante corazón arrebolado* (1998) su primera novela, *Al otro lado de la lluvia* (1998), *Los rastros de mi deseo: relato de amor intenso* (2000), *Pequeño libro de viajes* (2003), *Recuerdos del Mar* (2004), *Una familia honorable* (2008). En poesía ha publicado *Crónicas del centro que resplandece* (2004). La que hoy me ocupa, 300 salió publicada en el año 2011 y fue premio UNA-Palabra en el 2010 por esta Universidad.

se encontrarán con imágenes multiplicadas asimétricamente. Hay dos tendencias constantes en su lente: la violencia y la memoria. Casi cinco años después de su publicación, la difusión de *300* ha sido poca⁶, aunque retrate dentro de la narrativa centroamericana un pasado histórico significativo para la nación guatemalteca. La crítica, igualmente, es reducida, pero permite establecer un estado de la cuestión⁷ representativo de la novela de Cuevas, la cual se posiciona como un ejemplo simbiótico de literatura e historia, que da voz a sectores disímiles ante los acontecimientos narrados.

El objetivo propuesto en este artículo consiste en determinar las apreciaciones que emergen de los sectores sociales sobre los hechos de violencia acontecidos en Guatemala y retratados en *300*. Dichas apreciaciones gravitan entre un pasado más reciente para algunos actores y un olvido voluntario por parte de otros. Para lo anterior, serán útiles los presupuestos teóricos de la memoria, la intertextualidad –la obra reescribe hechos desde el Diario Militar⁸– y la heteroglosia, porque con ellos se construye un universo de violencia que cobra sentido como evocación individual y colectiva.

La obra está constituida por 24 capítulos estructuralmente condensados en 14 apartados⁹. La novela resulta compleja de armar, y termina construyendo un período oscuro de la historia guatemalteca como una conjunción de voces y de visiones, sin que por ello se comprenda totalmente lo que aconteció. ¿Por qué el nombre *300* para la novela?, ¿revela un código en particular? La siguiente cita

-
- 6 Por cuestiones metodológicas y de espacio, no trataré la recepción que haya tenido la novela en comparación con otras de la región centroamericana. Dejo abierta la inquietud para futuros estudios al respecto.
- 7 Cfr. Garita, N. (2016). *Construcción simbólica de la Centroamericanidad: la literatura de posguerra regional*. Avance de investigación en curso. Recuperado de http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT30/GT30_GaritaN.pdf, 1-10.
- Mackenbach, W. (2014). Los textos como campos de batalla: memoria, escritura y futuro en novelas de América Latina, el Caribe y España. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 2, 11-37.
- Solórzano Castillo, M. A. (2012). 300: los túneles de la memoria. Acerca de las justificaciones de la violencia en Guatemala. *ÍSTMICA*, 15, 31-37.
- Rojas, M. (2011). Literatura en guerra: la narrativa contemporánea en Centroamérica. *LETRAS*, 49(1), 27-50.
- 8 Descrito en la página de la Fundación Myrna Mack, el Dossier de la Muerte es: “[...] un diario de sección de la Inteligencia militar guatemalteca, que consigna información de personas capturadas y desaparecidas forzosamente por agentes del Estado, durante el gobierno militar de facto del General Óscar Humberto Mejía Víctores en el periodo de 1983 a 1985” (2015). Lo que el Estado guatemalteco de los años ochenta denominó “enemigo interno” se materializó primeramente en fichas de control con datos relevantes y fotografías. Asimismo, con el número 300 y la frase “se lo llevó Pancho” se materializa el horror, porque es el cierre del caso con la muerte y desaparición. Hoy lo que queda de esos hechos de violencia de Estado es la ficha y la ausencia de un cuerpo que enterrar.
- 9 Ver Anexo I Esquema estructural de personajes. Hay que tomar en cuenta que el hecho histórico ubicable en la novela de Rafael Cuevas es el CAI durante 36 años, pero con la especificidad de referirse al AHPN y al *Dossier de la Muerte*. Con lo anterior, quiero indicar que el cuadro permite entender desde dónde provienen los testimonios, e incluso qué sectores sociales los generaron, con la particularidad de que algunos de los personajes intervienen en el universo de la narración desde dos visiones diferentes. Igualmente, la obra coloca, no una polarización social, sino que ramifica las valoraciones de múltiples y disímiles voces.

brinda una respuesta inicial a esas inquietudes: “Ninguno de ellos terminó en el sótano ese, en el cuarto ese, en el archivo ese o en cualquier otro. Ninguno tiene una ficha que, en clave, diga al final 300, es decir, que se lo tronaron” (p. 106)¹⁰. Aunque dicha por un personaje de “los de afuera”, es decir, que no conforma el sistema castrense, ese ciudadano guatemalteco conoce el significado del número, la ramificación del sistema de terror en un espacio geográfico como un sótano y las acciones que ahí se ejecutaban.

La titulación de los apartados obedece a una deixis, estableciendo con ello relaciones espaciales, nexos subjetivos e incluso de sectores sociales como burócratas, militares y clases altas. Todos ellos se reflejan en la memoria cuando lo que buscan está entre las fichas del AHPN para algunos sectores, en la apatía y la indiferencia para otros, porque no les interesó la situación de Guatemala durante el CAI, como se muestra en las siguientes citas: “[...] más bien lo que hacían era sacarle a cada rato esos infundios de lo de la embajada quemada con la que armaron tanta alharaca y en donde casi solo indios fueron los que se quemaron” (p. 44)¹¹; “[...] esas fichas como que iban a otro archivo que no era el nuestro porque, ya con el tiempo, yo como que las vi en uno que le decían del ejército, parece que era como más gruesa la cosa. Mejor no meterse” (p. 21)¹² y por último, “[...] que ahí tenían toda la información, todos los datos, las fechas, los nombres y hasta la foto de mi Gustavo” (p. 57)¹³. Esas aseveraciones desde distintos espacios de enunciación convergen en la violencia política. Al respecto, señala Rodolfo Kepfer:

La experiencia específica de la violencia política, al quebrantar las formas narrativas y vivenciales que le dan sentido a la socialidad de la persona y de la colectividad, instaura en los sujetos (víctimas y agresores) justificaciones, silenciamientos, complicidades, coartadas, proyecciones imaginarias y fantasmáticas, en conjunto, efectos directos e indirectos que perturban la relación del sujeto con el mundo social (Kepfer, 2003: 203).

Ya sea la voz del ama de casa que busca a su familiar desaparecido, o la del hombre de clase alta que subestima la gravedad del incendio en la Embajada de España en Ciudad de Guatemala, gravitan entre el papel de víctima y el de agresor –aunque no directamente– pero sí se reconoce en ambas la afectación de la violencia, tal y como manifiesta Kepfer. Pueden distinguirse, entre los efectos indirectos, el silencio y la negación en los niveles militares y la clase alta para construir su propia esfera cargada de cinismo. Es por lo anterior que *300* resulta

10 Jaime Polis, Capítulo XIV, La parte de los de afuera. Para cada cita textual tomada de la novela consigno a pie de página los datos adicionales; cada testimonio lleva el nombre, el capítulo y la ubicación dentro del mundo narrado.

11 Luis Enrique Gómez Cambroner, Capítulo III, La parte de Gómez Chantla.

12 Ovidio Salvatierra, Capítulo II, La parte de los burócratas.

13 Anamaria Gutiérrez, Capítulo VI, La parte de los cercanos.

emblemática, porque da cuenta de variedades en la enunciación que no son los polos tradicionales en la narrativa, pues a esa visión de víctimas y agresores se le han adicionado otros sectores de la población civil con sus giros idiomáticos, e incluso con las circunstancias espacio-temporales que les son propias: “Siempre pasan cosas, mano, antes y ahora, lo que sucede es que pasan como en capas, es decir, lo que pasa en una capa muchas veces no se sabe en la otra capa [...]” (p. 151)¹⁴; “Yo de archivos no sé nada, nadie me ha contado ni yo me he interesado. ¿Para qué sirve eso? ¿Me ayuda en algo? Quién sabe” (p. 97)¹⁵.

No existe preponderancia de voces, porque la novela rastrea las de indígenas, ladinos, militares, pandilleros, niveles bajos, medios o altos de la sociedad guatemalteca, entre otras. Eso hace posible apreciar la colectividad sobre hechos que aún se mantenían en vigencia, como algunos testimonios de 1984, otros de años previos al hallazgo del AHPN y del *Dossier* de la Muerte, así como los que dan cuenta de la posguerra. Así, *300* muestra aspectos individuales desde discursos que no ocultan ideologías; es decir, para cada testimonio se reconoce un punto de vista acerca de la sociedad y de las circunstancias particulares que rodean al individuo. Sin embargo, de los 14 apartados, seis de ellos manifiestan –desde los sectores sociales tratados– una ideología de dominio y menosprecio por “los otros”; el cinismo es justificante de la violencia, pervive en el espacio y en el tiempo con los discursos de los altos jerarcas del Ejército, quienes aducen las razones de la violencia, la negligencia de los burócratas en la búsqueda y atención de los casos de desaparición, o las actitudes arrogantes y evasivas de los ricos frente a una realidad contrastante.

Predomina, igualmente, la imagen del poder castrense sobre la población civil y su órgano mayor, el Ejército, poder que se materializa en los acosos, los secuestros y, finalmente, con las muertes y desapariciones: “[...] al ejército hay que dejarlo en paz porque es la base de nuestra identidad, de nuestra institucionalidad, es el estamento fundamental sobre el que se asienta lo que somos” (p. 88)¹⁶. Irónicamente, a ese Ejército, constitutivo de la identidad, se le han achacado la mayoría de los crímenes de lesa humanidad durante el CAI, en comparación con los cometidos por las fuerzas revolucionarias¹⁷.

La violencia se fragmentó en múltiples imágenes como el seguimiento de ciudadanos, el acoso, las incursiones en las casas y el fichaje, todos ellos documentos almacenados en los folios del AHPN como libros de actas, registros fotográficos o documentos manuales. También al Diario Militar o *Dossier* de la Muerte se le

14 Capítulo XXIV, A mí que me dejen en paz.

15 Elezar Chuj Mazariegos, Capítulo XII, De la parte de los otros-otros.

16 Vinicio Cicerone, Capítulo X, La parte de los otros.

17 Cfr. *Memoria del Silencio* (1997) y *el Informe de la Recuperación de la Memoria Histórica REMHI* (1998).

ha dado espacio en la construcción narrativa de la novela¹⁸ para señalar otra forma de control estatal sobre la población civil sospechosa. De ello resulta que puede diferenciarse la violencia consignada en el papel y la que, como forma de vida, se instaló en las cotidianidades de los ciudadanos comunes: “[...] nos bajaban a todos, separaban en grupos a la gente y nos registraban. Era largo y tedioso y daba mucho miedo porque los soldados estaban nerviosos y todo lo decían gritando [...] Ahora pienso que lo que pasaba era que esa había sido siempre nuestra vida, no conocíamos otra forma de ser y era nuestra normalidad (p. 60)”¹⁹.

Otra forma en la que se dio el acoso y la persecución durante el CAI, consignados en algunas fichas de control del AHPN y en el *Dossier* de la Muerte, es la vigilancia de la ciudadanía sospechosa o considerada contraria al régimen político. Tintes aparentemente comunistas, ocupaciones u oficios que hicieran dudar de la moralidad pública y una serie de características prejuiciosas llevaban a sectores de la población civil a delatarse entre ellos para cumplir con la “función del mantenimiento de hegemonías” (Kepfer, 2003: 192). Con esta práctica, las autoridades no sólo se adueñaron de las conciencias, sino que efectuaron transacciones de poder y alevosía justificándose en la integridad de un sistema que había que mantener. El ambiente mostrado en algunos de los testimonios de *300* da cuenta de un clima de tensión entre iguales:

Todo eso lo pienso mientras estoy aquí sentado en este hoyo en donde se apilan los rimeros de fichas y documentos en los que aparecen los rostros fotografados, los datos, las señas, los rastros de los movimientos de todos aquellos que fueron rastreados por los ojos escrutadores de quienes solo eran buenos para eso, para controlar al prójimo, señor (p. 17)²⁰.

Es contundente afirmar que en la revisión caleidoscópica de la violencia la que resulta más extrema en *300* es la desaparición y la muerte de los ciudadanos: “Salió de la universidad para participar en una reunión. Nunca más regresó ni se supo de él. Tenía 29 años de edad, era estudiante de economía, representante estudiantil [...]” (p. 49)²¹. Este ejemplo, al igual que los otros casos ilustrativos, se genera desde un narrador testigo, que coloca en el mismo plano narrativo a los sujetos carentes de voz con aquellos que relatan sus propias vivencias.

18 La novela *300* registra, casi textualmente, partes del Diario Militar como el “Inventario de lo encontrado en la casa” y una ficha, en particular, con algunos datos modificados. El caso es que con eso inserta la intertextualidad desde el presupuesto de copiar partes del *Dossier* de la Muerte. Indica Julia Kristeva, citada por Desiderio Navarro, en relación con la intertextualidad: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Navarro, 1997, vi).

19 Irma Huertas, Capítulo VI, La parte de los cercanos.

20 Anónimo, Capítulo I, ¡Hijuela!

21 Caso ilustrativo 1, Capítulo IV, De la parte de los hechos.

¿Cómo se manifiesta la memoria en el juego del caleidoscopio? ¿Es la memoria, acaso, el reflejo de las imágenes de violencia observadas al interior del tubo ennegrecido? Con el fin de responder a estas interrogantes, podemos establecer una conexión, la que atañe a hechos de violencia de Estado y la memoria. Aseveraciones como la siguiente demuestran el grado de relación manifiesto entre los hechos y el acto de evocación: “Después, cuando ya todo había pasado, cuando ya nadie ni se acordaba vinieron a buscarlo, a pedirle cuentas de cosas que quedaron en el pasado. ¿Para qué quieren desempolvar lo que quedó en el olvido?” (p. 44)²². La obra plasma la memoria de un pasado doloroso para ciertos sectores de la población civil, para lo cual se han generado, y continúan en el tiempo presente, mecanismos de restauración de actos de lesa humanidad. La literatura cobra especial valor cuando de la memoria se trata, porque se teje desde la narrativa un sistema de relaciones que dan cuenta del tiempo pretérito y de la ficción.

Tal y como lo dice la persona en la cita textual anterior, el acto de desempolvar es molesto como analogía que irrita a su familiar con acontecimientos ya superados, presupuesto que compete a la memoria. Mirar al pasado puede tener dos sentidos para cualquier ser humano: recordar hechos agradables y otros que no lo son. La subjetividad marca el tiempo pretérito y permite conformar lo que construimos hoy como identidad. Es decir, la constitución de la memoria también lo es del tejido social, en un sentido macro, pero subjetivo en el plano íntimo e individual: “De la misma manera que precisamos nuestras sensaciones guiándonos en las de los demás, también completamos nuestros recuerdos apoyándonos, por lo menos en parte, en la memoria de los demás” (Halbwachs, 2004: 35). Halbwachs indica que, aunque nuestra memoria opere en el espacio de la colectividad, siempre el sujeto puede disponer de recuerdos que él decidirá si los comparte o comunica al resto del grupo. Esa comunicación de la memoria se hace por elección, lo cual es válido para otro personaje que, movido por el conocimiento del AHPN, sabe que tiene la posibilidad de hurgar en el pasado con el fin de encontrar respuestas:

Quando bajé por aquellas escaleras gastadas y resbaladizas que parecían la boca de una madriguera y los vi allá abajo, en la penumbra, me dio un escalofrío y me sentí más sola que nunca, como entrando a un mundo desconocido habitado por gente que no tenía nada en común conmigo, como de otro mundo. Ahora sé que estaban casi sentados encima de lo que yo andaba buscando [...] (p. 57)²³.

La reconstrucción fragmentaria del pasado que se permite hacer 300 posibilita que sujetos y colectivos confluyan en ejes de violencia-memoria como son el CAI y en revelaciones documentales como el AHPN y el *Dossier* de la Muerte. Con ello, Cuevas Molina inserta una heteroglosia que, bien sabemos, no aparta a

22 Josefina Gómez Gutiérrez, Capítulo III, La parte de los Gómez Chantla.

23 Anamaria Gutiérrez, Capítulo VI, La parte de los cercanos.

grupos culturalmente heterogéneos, sino que los integra en un complejo mundo narrado, partiendo de la teoría bajtiana en la cual un enunciado posee “un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuestas de otros [...]” (Bajtín, 1982: 260), con lo que así van concatenándose en el eslabón del recuerdo y el olvido: “[...] solo que él decía [licenciado Maldonado] que ya se había convencido de que el pasado es pasado” (p. 35)²⁴, “Hace un par de meses vi el cuarto en la tele todo empolvado, oscuro y húmedo” (p. 31)²⁵, “Ya ve, señor, que uno puede especular mucho, sobre todo en un país como el mío, tan dado a explorar poco las cosas importantes, a dejar tirado en el camino, como restos de un naufragio, lo que ya fue” (p. 17)²⁶.

Mirar por el caleidoscopio parece ofrecer, por el momento, dos puntos de vista acerca de la memoria como ejercicio colectivo; el primero señala que, si bien todos los sujetos partícipes en el mundo narrado flotan sobre un mismo espacio gravitacional que son los hechos de violencia vividos en la nación guatemalteca, lo hacen desde sus subjetividades y, por lo tanto, revelan una diversidad de juicios de valor y afectaciones de sus mundos de vida. El dolor del recuerdo, como segundo punto, exterioriza que quienes vivieron directamente esos acontecimientos no han sanado por circunstancias comprensibles cuando opera el dolor para concretarlo. Es decir, esos ciudadanos que aún lloran a sus familiares desaparecidos y escarban en una época oculta, alegóricamente se hunden en oscuros pasillos que guardan hojas y papeles llenos de años, polvo, moho y excrementos de ratas que nadie quiere tocar. En concreto, también se reconoce que la afectación de las personas no termina de sanar.

300, por tanto, no ofrece al público lector un cierre de los acontecimientos ni respuestas para las interrogantes que hacen algunos sectores sociales mostrados. Con un carácter de vacío deja sobre la mesa voces, inquietudes, molestias y pesares porque la novela, como artefacto de la memoria, consolida un diálogo con la Historia que parece no tener fin. En ese transitar hacia la búsqueda de respuestas –o la evasión de ellas, como se reconoce en los sectores económicamente privilegiados– el lector se topa con la deficiencia de un sistema que desaparece vidas y multiplica ausencias. Al respecto LaCapra escribe:

A menudo se relaciona la pérdida con la falta, pues la pérdida es al pasado lo que la falta es al presente y al futuro. Se puede sentir que un objeto perdido es algo que falta, aunque la falta no implica necesariamente pérdida. No obstante, la falta

24 Esventlana Sequeira, Capítulo II, La parte de los burócratas.

25 Esmeralda Chacón, Capítulo II, La parte de los burócratas.

26 *Capítulo I, ¡Hijuela!*

indica una necesidad o deficiencia sentida: se refiere a algo que debería estar ahí pero no lo está (LaCapra, 2005: 74).

Con un carácter pesimista, la obra si acaso vislumbra esperanza para unos pocos actores sociales. Las respuestas que posean otros no son compartidas y las que puedan hallarse en el AHPN y en el *Dossier* de la Muerte son de difícil acceso: “Había documentos de hasta cien años, amarillentos, rotos en los bordes, húmedos, muchos con la letra y los sellos casi borrados, con las fotos desteñidas y medio despegadas. Era un montón de papeles que no sé con qué intenciones se guardaban (p. 22)”²⁷.

La memoria y la búsqueda de la verdad transitan por circunstancias difíciles para hallar respuestas que no fueron dadas por las autoridades competentes cuando correspondía. El pasado, registrado en los millones de folios del AHPN y en el *Dossier*, como trozos de vidrio de un caleidoscopio roto, termina por incrustarse en las subjetividades afectadas. No obstante, la memoria, como actividad individual enmarcada en la colectividad, permite subsanar aquellas situaciones de violencia y dolor, haciendo ver que la ficha o el registro representa simbólicamente el cuerpo del familiar desaparecido. Aún hoy Guatemala reconstruye su pasado como trozos de vidrio, como pedazos distorsionados y dolorosos, porque la maquinaria del horror es también diversa, utiliza máscaras o se esconde. El ejercicio de la memoria duele para algunos sectores colectivos de la nación guatemalteca y puede doler más si lo que se encuentra no satisface las interrogantes.

En *300* hay quienes se asoman al caleidoscopio y se asombran con lo que encuentran; otros recuerdan escrutando distintas facetas que los movimientos del tubo ennegrecido les ofrecen; hay también quienes se rehúsan a observar, otros vuelven sobre ese mágico mecanismo de la mirada que juega con la vista. La memoria es como ese juego: adormecida a veces, perezosa otras, en el peor de los casos negada, escondida, porque duele, incomoda o porque sí, porque molesta.

Para algunos actores sociales de la novela hay negación del pasado porque formaron parte de la maquinaria del terror (como las declaraciones de los miembros del Ejército); porque los compromete y lo tejieron desde la violencia estando de acuerdo con ella bajo el lema de una nación que se resquebrajó en aras de salvaguardar la armonía y la paz. Caso contrario, para las víctimas, la memoria agobia, acosa, hay que seguir buscando, el pasado no puede enterrarse sin cuerpo porque hay una ficha que dice 300.

Recapitulando, *300* de Rafael Cuevas Molina permite consolidar ese tejido diverso resultante de la relación violencia-memoria con el uso de documentos de

27 Ovidio Salvatierra, Capítulo II, La parte de los burócratas.

carácter histórico como el AHPN y el *Dossier* de la Muerte y, de paso, renueva la visión de la literatura de la región centroamericana que cada día procura volver sobre el pasado para transitar hacia el futuro. Si bien la obra muestra un tono pesimista con la violencia instaurada como eje estructural de la cotidianidad en grupos de ciudadanos que la resienten, también muestra otros que la evadieron y la justifican como parte del sistema. De ahí la apuesta de *300* por considerar que no sólo un polo puede ser tratado literariamente y que la amplia y contradictoria gama de discursos brinda proyecciones asimétricas valederas para ser consideradas en la literatura.

Asimismo, la novela muestra distintas miradas sobre un hecho histórico que aún hoy continúa en la palestra, desde el ejercicio de la memoria; basta con mirar los diarios de circulación nacional, los juicios mediáticos, las exhumaciones y un sinfín de acciones legales para que algunos sectores de Guatemala reclamen justicia. La realidad proyectada en la novela también tiene interrogantes que esperan respuesta. Con ella, Rafael Cuevas Molina vuelve la mirada hacia su patri: aunque alejado de su nación por la violencia, no por ello es un desplazado del pasado y del olvido.

Referencias

- Archivo Histórico de la Policía Nacional. Consultado en: [http://archivohistoricopn.org/media/Informe_de_Avances_AHPN%207o.%20Aniversario%20\(1\).pdf](http://archivohistoricopn.org/media/Informe_de_Avances_AHPN%207o.%20Aniversario%20(1).pdf) 23/6/2014
- Archivo Histórico de la Policía Nacional. Historia consultado en: (<http://archivo-historicopn.org/pages/institucion/historia.php?lang=EN>) 23/6/2014
- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Cuevas Molina, R. (2011). *300*. Heredia: EUNA.
- Fundación de Antropología Forense de Guatemala. (s. a.). *Pasos para lograr una identificación*. [Folleto]. Ciudad de Guatemala: Autor.
- Fundación Myrna Mack. “Caso Diario Militar” consultado en: <http://www.myrnamack.org.gt/index.php/caso-diario-militar> 24/6/2014
- Garita, N. (2016). *Construcción simbólica de la Centroamericanidad: la literatura de posguerra regional*. Avance de investigación en curso. Recuperado de http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT30/GT30_GaritaN.pdf, 1-10.
- Grinberg Pla, V. (2007). “Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: Una lectura de *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya”. *ISTMO*

- [en línea], No. 15. , julio-diciembre Disponible en: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/archivo.html> [2009, 3 de marzo]
- Grinberg Pla, V. (2008). “Recordar y escribir para vivir. La recuperación (inter) subjetiva del pasado en El corazón del silencio de Tatiana Lobo y Con Pasión Absoluta de Carol Zardetto”. *ISTMO* [en línea], No. 16 enero-junio. Disponible en: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/archivo.html> [2009, 3 de marzo]
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Kepfer, R. (2003). “Anotaciones en torno a la significación del genocidio: la violencia en el Otro y las consecuencias simbólicas”. En Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Psicosocial (ECAP). *Psicología social y violencia política*. Guatemala: Editores Siglo Veintiuno. pp: 183-210.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Mackebach, W. (2004). “Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?” *ISTMO* [en línea], No. 8 julio-diciembre. Disponible en: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/archivo.html> [2009, 3 de marzo]
- Mackebach, W. (2007). “Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX”. *ISTMO* [en línea], No. 15, julio-diciembre. Disponible en: <http://www.denison.edu/collaborations/istmo/archivo.html> [2009, 3 de marzo]
- Mackebach, W. (2012). “Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción”. En Cortez, B., Ortiz Wallner, A y Ríos, V. (Eds.), *(Per)versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (pp. 231-257). Guatemala: F&G Editores.
- Mackebach, W. (2014). “Los textos como campos de batalla: memoria, escritura y futuro en novelas de América Latina, el Caribe y España”. *MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 2, 11-37.
- Navarro, D. (1997). *Interxltualité: treinta años después. Criterios. Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Desiderio Navarro (Trad.). La Habana, Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, v-xix.
- Ortiz Wallner, A. (2002a). “Constitución de nuevos espacios discursivos en tres novelas centroamericanas de posguerra”. *ISTMO* [en línea], No. 4 ,

julio-diciembre. Disponible en: <http://collaborations.denison.edu/istmo/n04/proyectos/posguerra.html> [2011, 19 de diciembre]

Ortiz Wallner, A. (2002b). “Transiciones democráticas/transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra”. *ISTMO* [en línea], No. 4, julio-diciembre. Disponible en: <http://collaborations.denison.edu/istmo/n04/articulos/transiciones.html> [2011, 19 de diciembre]

Ortiz Wallner, A. (2012). “Escrituras de sobrevivencia: narrativa y violencia en Centroamérica”. En Cortez, B., Ortiz Wallner, A y Ríos, V. (Eds.), *(Per) versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos* (pp. 73-93). Guatemala: F&G Editores.

Rojas, M. (2011). “Literatura en guerra: la narrativa contemporánea en Centroamérica”. *LETRAS*, 49(1), 27-50.

Solórzano Castillo, M. A. (2012). “300: los túneles de la memoria. Acerca de las justificaciones de la violencia en Guatemala”. *ÍSTMICA*, 15, 31-37.

Anexo 1
Esquema estructural de personajes 300 de Rafael Cuevas Molina

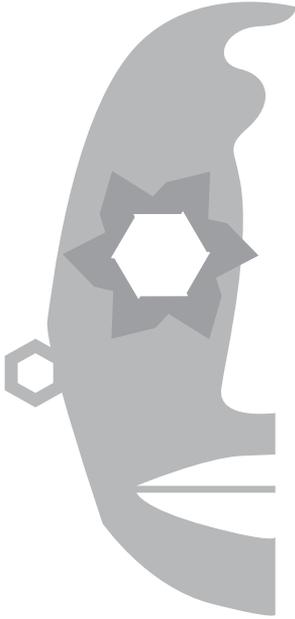
Capítulo(s)	Título	Narrador(es)
I	¡Hijuela!	-Anónimo.
II	La parte de los burócratas	-Ovidio Salvatierra (1). -Jaime Velásquez (2). -Esmeralda Chacón (3). -Esventlana Sequeira (5).
III	La parte de los Gómez Chantla	-Jorge Mario Gómez Chantla (1). -Josefina Gómez Gutiérrez (2). -Luis Enrique Gómez Cambronero (3). -Mayor Everardo Gómez Chantla (4).
IV, XI, XV, XIX, XXIII	De parte de los hechos	-Saúl Ernesto Galíndez (1, caso ilustrativo). -Julio Almícar Mendoza (2, caso ilustrativo). -Rocío Isabel Jiménez y Marvin Ortega Acuña (3). -Pedro Alberto Martínez Juárez (4). -Raúl Contreras Amaya (6).
V, VII, IX, XIII	De la parte de las razones de la violencia	-Grettel Mejía (1). -Irma Matamoros (2). -Jairol Santiesteban Wright (3). -Esperancita de Cofiño (4).
VI	La parte de los cercanos	-Anamaría Gutiérrez (1). -Irma Huertas Guevara (2). - <i>Anexo (De la parte de los burócratas, Inventario de lo encontrado en la casa).</i> -Emma Solórzano (3). -Aparicio Guzmán (4).
VIII	Los de los alrededores	-Atanacio Colindres (1). -Juventino Gómez (2).
X	La parte de los otros	-Esperancita de Cofiño (1). -Vinicio Cicerone (2). -Mario Julio Colina (3). -Guillermo Pérez Ortuño (4). -Karla Rodríguez Halif (5).
XII, XVII, XX	De la parte de los otros-otros	-Eleazar Chuj Mazariegos (1). -Sergio Pérez Jeremías (2). -Gerson, alias “El tepocate” (3).

Continua

Capítulo(s)	Título	Narrador(es)
XIV	La parte de los de afuera	-Heriberto Carrera (1). -Jaime Polis (2). -Lidiette Vinocour (3). -María Laura Odonovsky (4). -Ismael Huertas Guevara (5). -Irma Huertas Guevara (6). -Ángel Abril (7).
XVI, XXI	De la parte de la violencia	-Mayor Everardo Gómez Chantla (1). -Guillermo Pérez Ortuño (2).
XXVIII	La parte de los policías	-Gumercindo Pérez (1). -Capitán Julio González Mendoza (2). -Oficial Margarita Quiñonez (3). <i>-Anexo Declaraciones del Ministro de Gobernación a la prensa nacional.</i> -Everardo Chuj Zaldívar (4). -Juan de Dios “El Fosforito” Morales (5).
XXII	La parte de los viejos conocidos	-Ismael Huertas Guevara (1). -Harry Edelman (2).
XXIV	A mí que me dejen en paz	-Anónimo.

Fuente: Elaboración propia.

Nota aclaratoria: el número que se consigna entre paréntesis corresponde al que aparece en la novela para el testimonio de cada personaje. Se respeta tal numeración.



**Ana Lorena
Carrillo Padilla**

*Universidad Autónoma
de Puebla*

Historia y persona. Diarios y cartas del conflicto armado en Centroamérica

RESUMEN

En el presente artículo se hace referencia a formas y modalidades de escritura autobiográfica: dos “diarios” y un epistolario, producidos todos en el contexto de las guerras centroamericanas de los años ochenta del siglo pasado. Las comillas señalan la ambigüedad genérica de los dos textos que se presentan como diarios. El propósito es mostrar ejemplos de configuración de esta escritura en escenarios distintos, pero marcados todos por la violencia de aquella circunstancia histórica.

Palabras clave: guerra; correspondencia; conflicto; testimonio; Centroamérica.

ABSTRACT

This article refers to methods and styles of autobiographical writing: two “diaries” and a collection of letters written in the context of the Central American wars during the 1980s. The quotation marks are used here to indicate the generic ambiguity of the two texts represented as diaries. Our objective is to illustrate how these writings have been constructed in different scenarios, all marked by the violence of those historical circumstances.

Keywords: war; correspondence; conflict; testimony; Central America.

Diario de Ignacio. Escritura intervenida

Ignacio Bizarro Ujpán, autor del primero de los diarios que se revisan, es un campesino indígena t'zutujil del departamento de Sololá, en la zona del lago de Atitlán, Guatemala; el nombre es el pseudónimo de quien es más conocido en la literatura testimonial como “el otro de Rigoberta”, según el título del artículo de Marc Zimmerman (2002), referido a este texto y al mucho más conocido testimonio de Rigoberta Menchú. De hecho, el nombre real es desconocido. Solicitado, traducido y editado por el antropólogo James D. Sexton, la serie de cuatro volúmenes que conforman la totalidad del “Diario” fue publicada en inglés en distintos años y, hasta la fecha, no existe versión en español. En el presente artículo, solamente comentaremos el tercero de los volúmenes: *Ignacio: The Dairy of a Maya Indian of Guatemala* (1992), por ser este el que abarca los años de 1983 a 1987, los más álgidos del conflicto armado en Guatemala.¹

Para empezar, la convención de que el diario es una variante de las escrituras del *yo* tiene, en este caso, un primer quiebre con el hecho de que el autor, a quien debe remitirse la voz en primera persona, se presenta a través de un pseudónimo. Este desplazamiento, que se puede entender por el contexto social, político y de producción de la obra, afecta, como las otras condiciones que se exponen a continuación, las características del texto, acentuando sus rasgos ambivalentes entre géneros autobiográficos y académicos. En primer lugar, las escasas explicaciones sobre el proceso de edición y traducción al inglés llevan al lector a suponer como posible que el diario original se haya escrito en español y no en t'zutujil, que es la lengua materna del autor. Que no exista una versión publicada en ninguno de estos idiomas habla del interés estrictamente académico extranjero para el que fue solicitado y publicado, lo que señala determinados destinatarios, funciones y fines. Segundo, el carácter de la intervención realizada por el antropólogo que, como se dijo antes, no es explicada a profundidad, puede establecerse a partir de las secciones de las que es autor explícito: Agradecimientos, Introducción, Epílogo, Apéndice, Notas, Glosario y Referencias; todo un dispositivo paratextual que enmarca y controla al texto. Con estos parámetros básicos el lector accede, tanto a una subjetividad individual que llega al público con las notables intervenciones anotadas, como a una narración de la violencia que fue cercando el medio rural guatemalteco y la vida diaria de sus habitantes durante los años del conflicto armado. A continuación, una de las entradas da cuenta de esta situación:

¹ Los otros tres volúmenes son: *Son of Tecun Uman: a Maya Indian Tells His Life Story* (1981), que abarca de 1941 a 1977; *Campesino: the Diary of a Guatemalan Indian* (1985), que cubre de 1977 a 1983 y *Joseño: Another Mayan Voice Speakes from Guatemala* (2001), que abarca de 1987 a 1998.

Mi amigo Francisco no quiere colaborar como Comisionado Militar Secreto. 19 Febrero 1984.

[...] mi amigo Francisco me dijo que lo había llamado el Comisionado Militar para incluirlo como colaborador de una investigación secreta de diferentes organizaciones para ver si la gente dice cosas malas del ejército o contra el gobierno militar. Ese amigo me dijo que tuviera más cuidado en las reuniones de la cooperativa porque es seguro que en San José hay tres hombres colaborando como agentes secretos. Francisco me dijo que él no quería porque tiene miedo [...] (Ujpán y Sexton, 1992, p. 71) (énfasis mío)².

Una subjetividad acotada y con escaso margen para la intimidad emerge, sin embargo, por entre la información a través de la evidente modalidad “oral” de la escritura. El sujeto de la enunciación es, o pretende ser, observador “objetivo” más que protagonista de los hechos narrados, utilizando para ello varias estrategias, entre ellas la de privilegiar el discurso descriptivo y no aludir, sino muy escuetamente, a sus sentimientos:

Tragedia en Viernes Santo. 20 Abril 1984.

Para mí fue día de descanso. No trabajé en Viernes Santo, sólo estuvimos recordando la muerte de Nuestro Señor Jesucristo. Mucha gente estuvo haciendo alfombras de aserrín y flores en las calles para recibir la procesión de Jesús crucificado. También nosotros queríamos recibir la procesión. Entonces Ignacito fue al campo a buscar flores para hacer una pequeña decoración en la calle, pero por mala suerte Ignacito cayó de un árbol y quebró su pie, además se golpeó su cabeza. El sangró mucho (Ujpán y Sexton, 1992, p. 83)³.

Pueden observarse otras marcas de intervención discursiva en las secciones de preguntas y respuestas que figuran al inicio o en medio de muchas entradas del diario –en cursiva para distinguirlas del discurso de Bizarro–, estableciéndose así la extraña (para el género del diario íntimo, pero no para el del diario de campo o de investigación) intromisión de un discurso ajeno (el del editor/traductor). Se trata de otro sujeto, con voz propia, cuya función aparente es propiciar o asumir la aclaración o la ampliación de la información. De este modo, el texto incorpora

-
- 2 Traducción mía aquí y en las otras citas de este texto. “(...) my friend Francisco told me that he was called by the military commissioner to be included as a collaborator of a secret investigation of different organizations to see whether the people say bad things about the army or against the military government. This friend told me to take more care in the meetings of the cooperative because it’s certain that in San José there are three men who are collaborating as secret agents. Francisco told me that he didn’t want to do because he was afraid”
- 3 For me this was a day of rest. I didn’t work on Holy Friday; we were just remembering the death of our Lord Jesucristo (*sic*). A lot of people were making carpets of sand and flowers in the streets to receive the procession of the crucified Jesús. Also, we intended to receive the procession. Then Ignacito went to the field to look for wild flowers to make a little decoration in the street. But for bad luck, Ignacito fell from a tree and broke his foot and, moreover, injured his head. He bled a lot.(...)”

una suerte de intertextos (tipo entrevista) que rompen el flujo temporal y de la voz propia del diario. El resultado es un texto situado entre el diario íntimo, la entrevista etnográfica (Guber, 2001: 75)⁴ y una suerte de diario de campo como lo describe Leo Simmons (Talavesya, 2013: 5)⁵.

El otro punto a destacar es la construcción de una narrativa de aquellos hechos desde un punto de vista ideológico contrario a la guerrilla. Bizarro Ujpán relata en varias de las entradas del diario acciones violentas atribuidas a la guerrilla, término que alterna con el de “terroristas” o “subversivos”, los cuales eran usados por el gobierno y el ejército. Por lo demás, no oculta su aversión por aquellos grupos, sus acciones y propuestas, apropiándose del discurso oficial y de su terminología, proceso ocurrido sin duda en la experiencia de tránsito entre su lengua y cultura materna, y la de los ladinos a través del servicio militar y de sus relaciones laborales. Una referencia de contraste posible podría ser el diario de Tomás Choc, campesino indígena k'iché y exdirigente de las Comunidades de Población en Resistencia durante el conflicto armado; es decir, con una perspectiva política opuesta a la de Bizarro Ujpán. Su diario fue hecho público a través de la cinta *Distancia*,⁶ cuyo guión ficcionaliza la historia del texto y del autor. El filme narra, basándose en algunos hechos reales, la historia de un campesino de edad madura y de sus vicisitudes al acudir al esperado encuentro con su hija, secuestrada años atrás por el ejército, a quien le lleva el diario como prueba de su vínculo emocional y afectivo con ella, a pesar de las circunstancias. En la realidad, Choc perdió a cuatro hijos en el conflicto armado. A diferencia del “diario” de Bizarro Ujpán, el de Choc surge –según el filme– de una voluntad individual y autónoma de comunicación privada. Las breves secuencias de acercamiento a las páginas de la copia dejan ver dibujos que ilustran los relatos del horror vivido por las comunidades durante las incursiones militares. Esos dibujos, cuya función es completar la narración, evocan tanto formas antiguas de escritura como actuales “diarios de campo”. El diario de Choc se conoce hoy solamente por medio de esta forma “vicaria” e intervenida que es mostrada en la cinta: una copia realizada

4 “La entrevista es una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree (Spradley, 1979: 9), una situación en la cual (el investigador-entrevistador) obtiene información sobre algo interrogando a otra persona (entrevistado, respondente, informante). Esta información suele referirse a la biografía, al sentido de los hechos, a sentimientos, opiniones y emociones, a las normas o estándares de acción, y a los valores o conductas ideales”.

5 No ha sido posible encontrar una definición del tipo de diario por encargo como el de Ignacio; sin embargo, consultando la técnica utilizada por Leo W. Simmons en *Sun Chief*, el diario del informante o (como actualmente se prefiere) el interlocutor, realizado a pedido del etnólogo sería como una continuación del diario de campo realizado por este. Es así como Simmons lo explica en la Introducción al indicar que su informante, Don C. Talavesya, estaba advertido de que debía escribir su propio diario al momento en que Simmons dejara la localidad (Oraibi) y que recibiría un pago de siete centavos (de dólar) por página escrita. El trabajo de campo de Simmons tuvo lugar entre 1938 y 1941.

6 Ficha técnica. Título: *Distancia*, Director: Sergio Ramírez, Productor: Joaquín Ruano, Año producción: 2011 Formato: DVD Duración: largometraje -70 min., País de producción Guatemala Subtitulado Inglés.

por una artista plástica de la Ciudad de Guatemala, quien se basó para hacerla en imágenes de video: una imagen de una imagen de una imagen del diario original que, así reelaborado en sentido material, se reelabora también en su significado⁷.

Tanto los diarios de Bizarro Ujpan como el de Tomás Choc han pasado, en su trayecto a la vida pública, por intervenciones que provienen de sujetos no pertenecientes al universo cultural, lingüístico ni de clase en el que se produjeron, pero que dejaron marcas sobre los textos mismos o bien sobre el modo en que pueden o deben ser leídos. Imposible dejar de traer a colación sobre este asunto el tema de las luchas históricas por el poder discursivo (Lienhard, 2000; Molloy, 1996), proceso por el cual la *ciudad letrada* y sus continuadores modernos, intelectuales y académicos, “descubren” o propician discursos de los sectores marginados, poder discursivo que controla la emisión, la difusión y la interpretación de los mensajes públicos (Lienhard, 2000: 790).

La violencia no es sólo la del contexto histórico y tema de estas escrituras; las intervenciones de que han sido objeto los textos y discursos de estos autores y hablantes campesinos indígenas, como una especie de “precio” para ganar el espacio público, muestran también una “violencia” que se ejerce sobre ellos, aun cuando los propios autores lo consientan. No se trata de una violencia que editores o traductores han infligido intencionalmente; nada más lejos de ello puesto que el propósito ha sido, precisamente, dar a conocer las experiencias de los sujetos por considerarlas valiosas. Ambos casos recuerdan, en modo atenuado, la historia de la autobiografía del esclavo Juan Francisco Manzano, tan sugestivamente analizada por Silvia Molloy (1996: 52-77), es decir la historia de la negación de la legibilidad del texto en sus propios términos. En el caso de *Ignacio The Diary of a Maya Indian of Guatemala*, la *mediación* (Molloy, 1996: 56)⁸, las intervenciones de que es objeto desde su inicio hasta la versión final en inglés, construyen un texto nuevo que, aunque cumple sin duda con los propósitos científicos para los cuales fue concebido, termina por erigirse, en lo que se refiere al sujeto de la enunciación, no en una máscara autobiográfica, ni en la desfiguración señalada por Paul de Man (1991), sino en un eco lejano, perturbadoramente extraño a (o extrañado de) la voz que le da origen.

Elena Paz y Paz: Viñetas del exilio

Al igual que las anteriores, *Ya no tengo palabras* (1997) de Elena Paz y Paz de Hurtado (1930-2010), es una historia relativamente oculta, aun considerando que

7 Algunos detalles del proceso de copiado me fueron facilitados en entrevista por la diseñadora Miriam Ugarte, autora de la copia que aparece en la cinta.

8 Utilizo el concepto mediación en el sentido otorgado por Silvia Molloy para explicar el caso de la autobiografía del esclavo Juan Francisco Manzano que recoge, a su vez, el de “testimonios mediatizados”, introducido por Elzbieta Skłodowska.

ha sido ya publicada. Quedó oculta por el escaso tiraje y circulación, así como por el hecho de que las narrativas testimoniales con mayor difusión son casi siempre las de dirigentes o personalidades públicas de alto perfil, y este no es el caso. Finalmente, también por el hecho de que trata el tema del exilio, y el exilio en Centroamérica no ha sido hasta ahora un tema significativo en la agenda pública sobre el conflicto armado. No así el refugio, que es reconocido. Muy lejos del tratamiento que se le ha dado en países como Argentina y Chile, en Centroamérica el exilio no constituye una secuela relevante del conflicto y quienes lo padecieron se han limitado a vivirlo como experiencia privada, despojada de cualquier significación política pública.

A lo sumo, ha sido un tema de limitado interés académico o literario⁹, o se le menciona como incidente dentro de una narrativa testimonial centrada en la militancia y participación en la guerra misma. Así entonces, el texto de Elena Paz y Paz es una excepción. Se trata, como dice su autora, de “una especie de diario”, aunque se aproxima a las formas convencionales de la crónica de viajes. Elena Paz y Paz, pedagoga y artista plástica, fue esposa de un conocido médico pediatra guatemalteco, y ambos formaban parte de la clase media acomodada, intelectual y crítica de la Ciudad de Guatemala en el periodo del conflicto. Escritas en español culto, las veintisiete viñetas que componen el texto hacen el recuento de las pequeñas efemérides cotidianas de un exilio de tres años, mientras en el texto se va configurando, además del yo de la voz de la enunciación, un retrato de familia y una narración del tipo del relato de viaje. De hecho, se trata de un sujeto, una vida y una historia en tránsito. Sin las pretensiones ni las posibilidades de una crónica periodística, el texto de Paz y Paz se escribe para ser historia privada y familiar, para ser leída y circular en el entorno íntimo, en cuyo centro se produce¹⁰, aunque a partir de cierto momento con la intención de ser publicada alguna vez. El título proviene de una de las viñetas, de hecho, la única que tiene una fecha: marzo de 1983. Como se sabe, la ausencia de fechas en un diario contraviene la regla básica del género, por eso el lugar ambiguo que la autora le otorga a su texto: “una especie de diario”. Las referencias temporales en el resto del documento están marcadas, en su mayoría, no por fechas, sino por acontecimientos de dos

9 En tiempos recientes, Guadalupe Rodríguez de Ita, Pablo Yankelevich, Nathalie Ludec y Elena Salamanca son algunos –casi todos extranjeros, salvo Salamanca– de quienes se han ocupado del tema del exilio centroamericano desde las ciencias sociales. Marco Antonio Flores y Horacio Castellanos Moya lo trabajaron literariamente.

10 La versión publicada de este texto, que es el que se ha utilizado aquí, se abre con una carta dirigida a la autora por un amigo cercano y su esposa. Esta carta tiene una función precisa en el texto, que es la de servir de aval y justificante de su publicación. Por tratarse de un texto íntimo de carácter autobiográfico, puede pensarse que opera en él el mismo principio que Silvia Molloy advierte en la autobiografía: el de que el autobiógrafo hispanoamericano suele equilibrar cierto sentido de pudor y vanidad sobre la publicación de su vida con una o varias estrategias de justificación.

órdenes: los del mundo y los de la vida personal cotidiana, más precisamente, de la cotidianidad extraña del exilio.

La significación otorgada a unos y otros establece la relación fundamental entre acontecimiento y persona, no el registro cronológico, que no lo hay. Las pequeñas historias van y vienen en el tiempo, son recuerdos o vivencias presentes y de ese tránsito surgen estados de ánimo de amplio espectro: nostalgia, tristeza, alegría, dolor. En su acepción “clásica”, el diario de escritor o intelectual no divaga entre el presente y el pasado, recuerda poco, se ciñe a la disciplina del acontecer del día y es, como lo llama repetidamente Pauls (1996), *texto de coyuntura, esclavo del presente*. La declaración del diario íntimo sobre su presentismo se ratifica con el ya señalado registro puntual de fechas, días, meses, años y esta es condición *sine qua non* de la pertenencia de un texto al género (Pauls, 1996: 4). De acuerdo con ello, el texto de Paz y Paz sería “una especie de diario” sólo porque ella misma así lo nombra, en términos estrictos no lo es en absoluto. Pero no se trata aquí de establecer límites y trazar fronteras, sino de situar modalidades discursivas sin objetar su heterogeneidad e hibridismo.

En la “introducción” la autora define, en agosto de 1995, dos años antes de la publicación, esa suerte de “rostro” con que se dota al texto cuando se habla en su nombre por última vez (Molloy, 1996: 11). Ahí reflexiona, en un tiempo posterior a la escritura, sobre la experiencia de la vida y habla una vez más (la última), para decir algo sobre lo que ha escrito antes. Evidentemente, la autora ha hecho una selección para ser publicada o mejor dicho, “salvada”. “Salvar algo de lo existente” es el objetivo para la publicación, y aunque dice no tener ningún plan, pocas líneas más adelante señala con claridad la estructura formal que desea: el *collage*.

No tengo plan definido. He escrito tanto en los últimos años. Páginas de una especie de diario. Poemas surgidos al calor de una emoción o vivencia impactante. Pensamientos sueltos. Todas esas letras se encuentran en cuadernos manuscritos. Quiero salvar algo de lo existente; hacer un collage con pedazos de vidrio, cobre, tejidos varios, hojas y pedruscos del camino (Paz y Paz 1997: 9).

La autora no se esfuerza en buscar justificantes ni coartadas históricas, no publica para que otros aprendan o para dar testimonio, solo quiere “dejar alguna huella” de su paso por este planeta, declaración individualista que hace de estos pequeños relatos de exilio un ejemplar ejercicio de honestidad. No hay aquí esa “coartada” de la que habla Pauls (1996: 5) y que para Molloy (1996: 21) es la justificación de la mezcla de pudor y vanidad que aqueja al autobiógrafo. Las vivencias personales merecen ser “salvadas”, por domésticas que sean, y no solo porque a la postre son vivencias colectivas, merecen la salvación porque son huellas de una vida individual. Salvar las pequeñas historias personales de esta guerra para reconstruir el modo en que la vivió la colectividad es, en todo caso, tarea del lector. La nueva casa, el nuevo país,

las cartas enviadas y recibidas, las versiones falsas pero necesarias de lo que ha ocurrido en el entorno afectivo inmediato constituyen el anecdotario familiar del exilio, y quienes así quieran leerlo verán ahí un fragmento de la historia de la guerra misma.

Se trata de una escritura que, al igual que las otras examinadas, son actos de resistencia y, como tales, afirmativos de la vida. Como el diario del enfermo o del preso, la escritura del exiliado le permite sobrevivir a la violencia del desarraigo. De ahí el inexplicable tono eufórico o esperanzado que todas ellas tienen. Escribir crónicas, diarios o cartas desde la esfera de la intimidad, en medio de una convulsión social y política de la magnitud de los conflictos centroamericanos de la década de los años setenta y ochenta, no parece haber sido una práctica intelectual/intimista del tipo de la escritura de los diarios de intelectuales europeos o norteamericanos analizados por Pauls (1996). Lejos de ello, la “especie de diario” centroamericano, aclimatada a los tiempos y espacios de la región, está en los linderos de la autobiografía, el testimonio, el anecdotario, la crónica, para construir una escritura que, aunque íntima y personal, termina siendo política, familiar y social. Esto es así por el carácter multifuncional de esta escritura que quiere, simultáneamente, relatar hechos, consignarlos a la vez que denunciarlos y contarlos como experiencia del *yo* y del *nosotros*.

Retrato de familia a la vez que del *yo*, *Ya no tengo palabras* es también la historia de sectores de la clase media radicalizada, colocada en la coyuntura del conflicto entre una lealtad político/familiar con la izquierda revolucionaria y una pertenencia social ajena a los intereses populares. Una clase media que vivió, en efecto, una “impaciencia” puesta a término ideológico por la revolución cubana desde los años sesenta y que, impelida por su fuerza, se puso al frente de la crisis de los años setenta (Torres Rivas, 2009). En realidad, los relatos íntimos de la clase media radical se debaten, como la clase misma, entre discursos de radicalismo político usualmente obvios y otros, menos evidentes, que subyacen a las imágenes y los motivos nostálgicos de lo perdido: familia, casa, bienestar, culturalmente convencionales y hasta conservadores. En Centroamérica, buena parte de los jóvenes combatientes en la guerra se nutrió de esa clase media radical y, sin duda, a ella pertenecieron sus dirigentes. Familias con cierta historia de simpatías democráticas que terminaron arrastradas por el huracán:

Había que continuar la vida de todos los días. Asistir a fiestas, exposiciones, conciertos; aceptar y corresponder invitaciones. No mostrar ninguna anomalía. No dar el más leve indicio de angustia o preocupación y menos aún, expresar descontento ante la situación imperante. Los hijos veían a sus padres clandestinamente. Un mensajero desconocido hacía los contactos o, a veces, se acudía a llamadas telefónicas imprudentes. Qué ansiedad y angustia ante la noticia del próximo encuentro [...] (Paz y Paz, 1997: 11)

Hay un tema recurrente en el texto: la dicotomía *normal/anormal* que alude a la contradicción señalada arriba y al modo en que se vive como experiencia subjetiva. Lo *normal* es el tiempo sin sobresaltos, tanto el personal y familiar como el social e histórico, es la cotidianidad antes de haber sido rota por la guerra o la que se vive al margen de ella. Lo *normal*, aunque es también la indiferencia frente a lo que ocurre, se vive como nostalgia de bienestar, orden e integración, deseo: “Todo es normal, menos las noticias aterradoras de la patria. Continúan las masacres, las quemas de las aldeas, el éxodo de sobrevivientes y la creación de aldeas modelo, además de secuestros, desaparecidos, etc.etc. (Paz y Paz, 1997: 21). Lo *anormal* es todo aquello que se instaura con el quiebre de aquel tiempo. También son *anormales* las cartas que llegan del frente:

Hay también otras cartas que se tardan por su extraña procedencia. No llegan en sobre con sellos ni son traídas por el correo. Son cartas anormales. A veces papeles terriblemente ajados. Generalmente escritos con letra pequeñísima, quizá para economizar papel. Algunas escritas a máquina con una cinta que permite adivinar los caracteres que casi están en relieve y en algunos casos lo rompen. Muchas de esas cartas anormales han llegado a nuestras manos. Un puñado de piedras preciosas no nos proporcionaría más placer que la vista de estos oscuros papeluchos anormales. (Paz y Paz, 1997,19).

El papel ajado, la letra pequeñísima, la cinta de máquina con que se escriben, todos los pequeños detalles del tiempo *anormal* adquieren valor de piedras preciosas. El deseo y el rechazo simultáneos de la realidad fracturada por la crisis del tiempo *normal/anormal*, genera ocasionalmente en el discurso de Paz y Paz construcciones desencajadas. Al material publicado deben sumarse algunas páginas sueltas con el título *Vivencias 1982*, que son el complemento inédito de las viñetas, compuesto por anotaciones que corresponden al periodo anterior al exilio y más precisamente referidas al episodio que lo motivó. Se trata, nuevamente, de crónicas retrospectivas, más cercanas al recuento cronológico que al diario propiamente dicho. Cubren el periodo entre el 24 de junio y el 29 de julio de 1982 durante la crisis familiar, personal y social creada por el secuestro (detención ilegal) del esposo de Elena Paz y Paz. La recreación del diálogo entre la autora y la esposa del mandatario de entonces, el General Efraín Ríos Montt, es ilustrativa:

Después de unas frases me atreví a pedirle que le pasara a Juan José una carta de mi hijo que reside en los Estados Unidos. En el sobre le escribí: “Amor, todos tus hijos están bien. Besos, Elena” y mi hija escribió “Te amo, Ele”. La Sra. Dobló la carta y se la guardó en el bolsillo. –Veremos si permiten que le llegue, dijo. Luego con profunda admiración habló la señora de su esposo, el General y del gobierno de justicia en que estaba empeñado –Dejo a mi esposo en tus manos, le dije. –No, en manos del Señor, replicó María Teresa. Esa fue la despedida. (Paz y Paz, s/f: 2).

La interacción narrada y la narración misma presuponen, como lo indica Leonidas Morales (2006) para las *cartas de petición*, un quiebre que suele ser un acontecimiento referencial concreto: un golpe de Estado, la imposición de una dictadura, una guerra interna. El propio emisor es el signo de un orden roto que lo coloca en estado de indefensión. En la interacción narrada y en la narración misma el destinatario de la petición (“que le pasara a Juan José una carta...”) es el signo del orden contrario: el poder impuesto por la violencia. Sin más, se trata de la confrontación en la escritura entre la intimidad y el poder.

Cartas desde la clandestinidad: Lil Milagro Ramírez

El epistolario de Lil Milagro Ramírez (1946-1979) ha sido publicado recientemente en un volumen, compilado y comentado por Miriam Medrano (2013), amiga y compañera de estudios de Lil, en San Salvador.¹¹ Compuesta por diversos documentos, fotografías, poemas y cartas escritas entre 1969 y 1973, el propósito de la publicación es de homenaje, como lo señala el título mismo, que resignifica el nombre de pila de la autora de las cartas, separándolo con un signo de puntuación (de Lil Milagro de la Esperanza a *Lil: Milagro de la Esperanza*). Aunque existe en la publicación también un interés académico y de investigación sobre la memoria histórica en El Salvador, el carácter de la obra es, como reza el poema que abre el volumen, de tributo.

Un hecho que hay que tener en cuenta en la lectura de la mayor parte de estas cartas es que fueron escritas desde la clandestinidad, condición que impone a la escritura huellas distintas a las de la cárcel o el exilio. En la cárcel las normativas institucionales definen lo que puede o no ser escrito y tienen que ver con el binomio autoridad/sometimiento, en tanto en la clandestinidad se trata del de encubrimiento/descubrimiento. En la clandestinidad la simulación es código de conducta general obligado para todas las partes. La “comedia” de la que hablaba Elena Paz y Paz, a la que estaban forzados ella y su marido es en realidad un extenso tema sociológico y semiótico: el secreto, la simulación y la mentira como conductas asociadas a grupos sociales o políticos, y también como niveles de significación de la realidad. Las identidades superpuestas y la construcción de historias falsas son partes del entramado del secreto, elemento central de la operación clandestina, una metodología que, según dice Fabbri (Estay, 2013), puede conducir al sujeto a transformar los signos haciendo desaparecer su propia sombra, su propio rastro.

Es notable en la mayoría de las cartas de Ramírez la vaguedad o simplificación con que se construye el contexto de emisión del discurso epistolar. Esta parte, generalmente situada en la introducción, suele ocupar en sus cartas unos pocos

¹¹ Es posible encontrar una selección de cuatro cartas en el sitio: http://es.wikipedia.org/wiki/Lil_Milagro_Ram%C3%ADrez . Consultado el 5 de septiembre de 2014.

renglones que se despachan rápidamente para entrar de lleno en cualquiera de los dos registros señalados antes: o se escribe sobre la situación política, ideas políticas, o afectivamente sobre personas conocidas, hechos familiares, lecturas, recuerdos, etc. La construcción del contexto de emisión –función primordial de las categorías introductoras– se cumple a medias o no se cumple en estas misivas. Así por ejemplo, en la carta a la madre de agosto de 1971 (Medrano, 2013: 61) se pasa directamente de la *apertura* al *cuerpo* mismo, sin una *introducción* que permita al destinatario recrear el contexto de emisión: “Querida queridísima: ¿Has encontrado ya entre mis cosas un libro que tú misma me hiciste, empastado en verde oscuro y que contiene una serie de cartas dirigidas a ti y que comienzan precisamente así: Querida, queridísima?”.

El quiebre de la estructura modélica se ajusta, sin embargo, a las necesidades comunicativas del emisor: mantener un vínculo con economía de información. Esa es la razón por la que la contextualización se realiza mucho más adelante y de modo muy general y sin indicaciones concretas de lugar, estado de ánimo o referencia a cartas previas, limitándose a enumerar de modo general algunas actividades: “prepararme”, “estudiar”, o bien “he escrito algunas cancioncitas” “leo”, “También como, duermo, me baño y hago ejercicios (jaja)” (Medrano, 2013: 68). Todo ello, bajo el modelo narrativo de resumen, reduce y acelera no sólo textualmente, sino temporalmente, el relato de una serie de acciones desplegadas a lo largo de un tiempo largo, con evidente intención de no detenerse en ello y restarle importancia.

La estructuración de un diseño epistolar específico a medida de las necesidades del (la) emisor(a) se cumple con creces en varios niveles: construcción del *yo*, validación de la propia vida, decisiones e ideas, marcos contextuales afectivos claros e insistentes, marcos situacionales de emisión vagos, “presencia” en la ausencia a través de temas familiares, elaboración retórica del lenguaje comunicativo, etc. En todo esto aparecen como trasfondo los temas subjetivos, anímicos de la ansiedad comunicativa, la culpa, el sentido sacrificial cristiano, el dolor de la ausencia, la renuncia y otros marcadores de la subjetividad que permean el discurso testimonial de las guerras centroamericanas, algunos de ellos propiamente femeninos (Carrillo, 2011). La vocación comunicativa de la carta se refuerza, aunque no necesariamente en el plano afectivo, en el caso de los emisores en situación de clandestinidad, al vehicular tanto las tradicionales categorías, contenidos y discursos afectivos familiares de la carta privada común, como otros menos convencionales: los de la polémica, la invectiva, el discurso político o la proclama, que también requieren de comunicabilidad con evidentes pretensiones persuasivas y justificatorias.

Al dolor, miedo y pérdida deben sumarse entonces la ambigüedad y la turbulencia de una comunicación afectiva, fracturada no solo por las circunstancias extratextuales, sino por las meramente textuales y discursivas. La paradoja reside en que

la introducción de estos géneros repliega y silencia el discurso de la intimidad y los afectos, creando una zona “anormal” de comunicación. Aún más: hay algunos indicios de que aun cuando los temas políticos (con sus respectivos géneros y discursos) sean solicitados por el destinatario, dicha solicitud parece fundada en el apremiante deseo de mantener vivo el hilo comunicativo, aunque sea a costa de un vacío en la comunidad de sentido: “

A ver si de una vez por todas los políticos “de izquierda” que todavía “confían” en la “pureza” de tal proceso electoral se dan cuenta de que tan solo están haciendo el juego al oficialismo, de que por las buenas o las malas, la “vía legal” sólo es legal para los candidatos que al sistema le convienen [...]. (Medrano 2013: 113)

En la correspondencia de Lil Milagro Ramírez no sabemos cómo reaccionan los destinatarios de sus cartas frente a estos segmentos (que muchas veces son de varias páginas), si enmudecen, gritan o responden. Por alusión que hace ella misma a las misivas de las contrapartes, se puede interpretar que sus destinatarios establecen con claridad, aunque no sabemos si explícitamente, modos distintos de recepción de los dos tipos de discursos predominantes en sus cartas, como en la carta dirigida a la madre en agosto de 1971: “Pero no era mi intención meterme con la política”. Y más adelante:

[...] yo no quisiera que tú odieras las causas por las que yo no estoy junto a ti, ¿sería mucho pedirte, madre, que además de comprenderme y perdonarme, quieras saber un poco más de todo lo que me ha conducido a este camino? [...] yo pienso que tú podrías leer algo sobre lo que se ha escrito de esta lucha en toda América y en el mundo, no la admitas si no quieres pero conócela, crítica la estúdiala a través de sus documentos y testimonios, estoy segura que esa será la mejor manera de poder entenderme a mí [...]. (Medrano, 2013: 66)

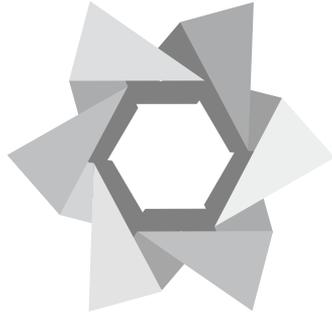
O bien esta otra, también dirigida a la madre en 1972: “Bueno, querida, te dejo por ahora, y te agradezco todo lo que me soportas, y la paciencia que tienes para conmigo”. (Medrano, 2013: 131).

¿Qué hay realmente atrás de la sospecha de que los destinatarios no quieren recibir aquellos discursos políticos y de la intención autosaboteada de “no meterse con la política”? Hay, como en el caso de Elena Paz y Paz, una zona de tensión. Escritura y lectura no parecen “co-responder”, parecen desfasadas en algún plano comunicativo. Se trata de una tensión que se resuelve en una suerte de silencio, no solamente el impuesto al lector actual por tener a mano únicamente una parte del diálogo, o del que –dentro de la lógica textual– nombra Paz y Paz como incredulidad y estupefacción; son también silencios y enmudecimientos que se instauran ahí donde las palabras y los discursos de la razón, aunque circulen, obstruyen el canal comunicativo de los afectos y, con ello, impiden lo que de cualquier manera sería imposible: ordenar, hacer “normales”, restituir la vida íntima ya rota por el conflicto.

Referencias

- Carrillo Padilla, A.L. (2011). “Reconstrucción del yo desde la Guatemala de post-guerra. Textos autobiográficos de militantes”. En Ana Lorena Carrillo y Cathereen Coltters Illescas (Ed.), *Las Huellas del Yo. Memoria y subjetividad en la escritura de mujeres latinoamericanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 259-303
- De Man, P. (1991). “La autobiografía como desfiguración”. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, (29), 113-118.
- Emrett, W. (1964). Fragmentos de un diario en náhuatl. *Tlalocan IV*, 311-20.
- Estay Stange, V. (2013). Entrevista con Paolo Fabbri. *Tópicos del seminario*, (30), 157-172.
- García, C. (2005). *Literatura Testimonial Indígena en Guatemala (1987-2001): Victor Montejo Y Humberto Ak’abal*. Tesis doctoral. University of Florida. Disponible en VMYH AK’ABAL - 2005 - purl.fcla.edu Consultada junio 2015.
- García Calvo, C. (2012). Distancia, un viaje silencioso al corazón de Guatemala, www.latamcinema.com/noticia.php?id=4296 (fecha de consulta en formato 01/12/2007).
- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad* (Vol. 11). Editorial Norma. Disponible en perio.unlp.edu.ar/.../la_entrevista_etnografica_o_el_arte_de_la_no_direc... Consultado el 9 de julio de 2015
- Hierro, M. (1999). La comunicación callada de la literatura: reflexión teórica sobre el diario íntimo. *Mediatika: cuadernos de medios de comunicación*, (7), 103-127.
- Lienhard, M. (2000). “Voces marginadas y poder discursivo en América Latina”. *Revista iberoamericana*, 66(193), 785-798.
- Molloy, S. (1996). *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (Vol. 35). El Colegio de México.
- Morales, L. (2006). *Cartas de petición: Chile 1973-1989*. Editorial Cuarto Propio.
- Pauls, A. (1996). *Cómo se escribe el diario íntimo: Franz Kafka...[et al.]*. El Ateneo.
- Ujpan, I. B., & Sexton, J. D. (1985). *Campesino: the diary of a Guatemalan Indian*. Univ of Arizona Pr.
- _____. (1990). *Son of Tecun Uman: A Maya Indian tells his life story*. Waveland PressInc. Segunda edición.

- _____. (1992). *Ignacio: The Diary of a Maya Indian of Guatemala*. University of Pennsylvania Press.
- _____. (2001). *Joseño: Another Mayan Voice Speaks from Guatemala*. UNM Press.
- Talayesva, D. C. (2013). *Sun chief: The autobiography of a Hopi Indian*. Yale University Press. Talayesva. Extracto de la Introducción de Simmons es accesible www.yalebooks.com, Consultado el 9 de julio 2015.
- Torres Rivas, E. (2009). Centroamérica: de la izquierda revolucionaria a la izquierda socialdemócrata, *Quorum* (22), 41-50. Disponible en <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/11462> Consultado mayo 2015.
- Zimmerman, M (2002). “El otro de Rigoberta: Los testimonios de Ignacio Bizarro Ujpán y la resistencia indígena”. En John Beverley y Hugo Achúgar (Ed.) *La voz del otro. Testimonio, Subalternidad y Verdad narrativa* (243-256). Guatemala, Universidad Rafael Landívar.



“Puerto Rico y Cuba –
Representaciones y
desplazamientos”



**Rosa María
Burrola Encinas**
Universidad de Sonora

El Caribe como espacio de creación y reflexión en la cuentística de Ana Lydia Vega

RESUMEN

El principal objetivo de este artículo es el análisis de *Virgenes y Mártires* y *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, de la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega. A partir de estas obras, examinamos dos aspectos fundamentales: las formas en las que nuevas subjetividades irrumpen en el escenario de la literatura puertorriqueña a partir de la década de los ochenta y las múltiples líneas de cruce entre la cuentística de Vega con el meta-archipiélago cultural antillano, entendido como un cruce de caminos entre varios tiempos y espacios, tal como lo ha definido Antonio Benítez Rojo.

Palabras clave: cuento; caribe; ruptura; postnacional; oralidad.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to analyze Puerto Rican author Ana Lydia Vega's *Virgenes y Mártires* and *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Based on these texts, my interest lies in examining two fundamental aspects: the ways in which new subjectivities burst onto the stage in Puerto Rican literature in the early 1980s and the multiple intersecting lines between Vega's storytelling and the Antilles, a cultural meta-archipelago described by Antonio Benitez Rojo as the intersection of various times and spaces.

Keywords: short story, Caribbean, rupture, post-national, orality

La literatura puertorriqueña de la primera mitad del siglo XX

Existe consenso entre la crítica que se ha acercado a analizar la obra de Ana Lydia Vega en situarla en un momento de ruptura de lo que hasta ese momento había sido el proceso de la literatura puertorriqueña¹. El panorama literario de las décadas anteriores es definido por José Luis Vega (1948) como dominado por el realismo social, mientras que Juan Gelpí lo remite a las visiones propias de las clases hegemónicas tradicionales: “el nacionalismo cultural se puede ver como una manifestación de un discurso paternalista más abarcador que se origina en el siglo XIX, muy ligado a una clase social –la de los hacendados– y, en el campo letrado, a la figura de Salvador Brau” (Gelpí, 1993: 2). Prevalece, así, una crítica literaria basada en el criterio de generaciones, que erige a un grupo uniforme de escritores alrededor de un caudillo. Destaca en este poder letrado el énfasis en las metáforas unificadoras, tales como la familia, la escuela y la casa. La literatura ideal es, entonces, entendida como aquella producida por varones, políticos o ideólogos, de manera notable médicos de profesión.

El ensayo *Insularismo* (1934), de Antonio S. Pedreira, de gran influencia en estas décadas, presenta a Puerto Rico como un país infantil, enfermo y necesitado de un padre, con la idea de una nación que sólo puede sanar mediante novelas totalizantes capaces de restañar las fisuras y desgarramientos provocadas por la invasión militar norteamericana de 1898.

Ruptura y trasgresión

En la década de los sesenta, afirma Andrea Ostrov (2014), surgieron movimientos intelectuales que replantearon el problema de la identidad y se cuestionaron el discurso nacionalista que, apoyado en el ensayo *Insularismo*, proponía al campesino (jíbaro) como el paradigma de la puertorriqueñidad, lo que dejaba fuera de la representación discursiva a otros grupos raciales como al mestizo, al mulato y al indio. La comunidad nacional imaginada hasta ese momento era, tal como el título del citado ensayo anuncia, una comunidad delimitada por la geografía de la isla. Postulaba, además, la homogenización racial y lingüística. Esta situación registra cambios a partir de la segunda mitad del siglo XX, pues la fuerza que adquiere el fenómeno de la inmigración y la penetración económica y cultural estadounidenses causó irremediables fisuras en los antiguos códigos y representaciones nacionales.

Entre los puertorriqueños hay quienes desean seguir siendo un estado asociado, quienes aspiran a convertirse en un estado más de Estados Unidos y quienes

¹ Véase Efraín Barradas (1985), Ana Isabel Bourasseau Álvarez (2001) y las introducciones a las antologías *Apalabramiento: Diez cuentista puertorriqueños de hoy* de Efraín Barradas (1984) y *Reunión de espejos* de José Luis Vega (1984).

anhelan su independencia. A este conflicto latente y no resuelto se suma una población en constante tránsito, con bordes fluctuantes debido a las marejadas migratorias que trazan un vaivén incesante entre el continente y la isla. Puerto Rico recibe, además, una gran inmigración de otros países vecinos. Podemos afirmar que este país ha experimentado masivamente en un corto periodo temporal un fenómeno de desplazamiento de gran magnitud. Resulta explicable que se hayan visto minadas las nociones de identidad basadas en la homogeneidad territorial, étnica, ciudadana, idiomática y cultural.

En ese entorno, la década de los setenta se va a caracterizar por la búsqueda de alternativas a las representaciones totalizadoras y a la retórica nacionalista ya en crisis, pero es en los años ochenta cuando la ruptura del canon es definitiva. Una de sus principales artífices es Ana Lydia Vega, cuya literatura cruza de manera contundente y gozosa los límites marcados por la literatura paternalista.

El Caribe en los cuentos de Ana Lydia Vega

La literatura de Vega extiende el perímetro de sus reflexiones para abarcar, a diferencia de la mayoría sus antecesores, a mujeres y a personajes representantes de diversos grupos raciales que conforman la población de Las Antillas tales como negros, mulatos y mestizos. Los sujetos que aparecen en sus narraciones ostentan diversas nacionalidades y ciudadanías. La cuentista puertorriqueña convierte en uno de sus principales objetos de representación estas diversas identidades desde una perspectiva que, según Aníbal González: “[...] considera que Puerto Rico es antes que nada una nación caribeña, luego una nación hispanoamericana, y sólo accidental y temporariamente una posesión norteamericana.” (González, 1993: 290)

El flujo de la escritura de Vega configura un complejo rizoma que desborda y al mismo tiempo delimita la complejidad sexual, política, cultural y lingüística regional caribeña a la que responde Puerto Rico. Así, el Caribe se presenta como un espacio de conflicto que Paulina Barrenechea describe como:

Un lugar difícil de cartografiar. Es un gigante cruce de caminos entre América y Europa, entre Sudamérica y Estados Unidos. Un puente bajo el cual corren diferentes flujos, espumas que conectan territorios ininterrumpidamente, sin principio ni final aparente. Las Antillas se alzan como lugar periférico, con fronteras que se diluyen, cambiantes en la historia. (Barrenechea, 2005)

Resulta interesante observar las líneas de cruce entre este meta-archipiélago, o esta isla que se repite —en términos de Antonio Benítez Rojo (1989)— y varios cuentos de Ana Lydia Vega incluidos en *Virgenes y Mártires* (1981) y en *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio* (1982). En estos cuentarios la identidad caribeña se delinea con especial nitidez, de ahí también su interés para

analizar cómo, a partir de esta realidad fluctuante propia de la cultura caribeña y de una vuelta a los orígenes orales de la poética del cuento como género, la literatura de Ana Lydia Vega rompe con la tradición literaria puertorriqueña para formular una renovación estilística y temática.

Oralidad y renovación

Tomando en cuenta la fuerte espacialidad y temporalidad que preside la cuentística de Vega, resulta obligado reflexionar acerca del lugar desde donde se sitúa el sujeto enunciativo. Por principio, es sintomático advertir que la autora no escribe desde el exilio, ni desde la otredad del que se fue y ahora, de una o de otra manera, se siente extranjero. Escribe desde dentro de la isla, con lo cual no dibuja un relato marcado por la verticalidad de quien percibe como ajeno al inmigrante, al cubano, al haitiano o al turista, aun cuando la visión enunciativa tampoco es totalmente horizontal, pues está dotada de un fuerte sentido crítico, desde la que juzga la realidad representada. Sin embargo, no existe una mirada única, sino que esta es cambiante, tiene múltiples entradas, como si un mismo acontecimiento fuera juzgado a partir de diferentes opciones.

La voz que preside la mayoría de los cuentos de Vega es una entidad culta, familiarizada con autores y con lenguas distintas; en otros momentos de las narraciones, es posible reconocer que el nivel enunciativo está atravesado por una rica veta de oralidad que no sólo sirve para caracterizar a los personajes, sino que da cuenta de la forma en que los sujetos de la narración se posicionan en el mundo, lo viven y lo sienten. En esa recuperación de la oralidad, se apela incluso a la memoria cultural del lector, como en el cuento “Encancaranublado”, en el que no sólo la tradición de chistes sobre personajes de distintas nacionalidades funciona como paratexto, sino que también el título y el epígrafe se refieren a un trabalenguas. Otro relato, “Cuento en camino”, del libro *Falsas crónicas del sur*, se puede reconocer como una reflexión sobre el proceso mediante el cual el escritor obtiene y moldea los materiales de la tradición oral sobre los que trabaja para su creación. La música popular, como una forma en la que los sujetos aprehenden oralmente su mundo, preside también frecuentemente el ritmo del discurso de los personajes y la estructuración misma de los cuentos. Así sucede en “Letra para salsa y tres sonetos por encargo”, en que el discurso de la Tipa, personaje del cuento, se despliega como una variación sobre un mismo tema.

Es importante, asimismo, recordar dos hechos relevantes: la cultura oral no ha sido abandonada totalmente en las sociedades latinoamericanas, sino que subsiste en ellas como una fuente importante de información, sabiduría y divertimento; esa vigencia queda atestiguada en las múltiples maneras en que irrumpen en las narraciones de Ana Lydia Vega. Resulta entonces pertinente recordar los orígenes orales del

cuento, el cual vive en el presente pero siempre recuerda su génesis, en una especie de memoria activa en incesante transformación. Siguiendo esta lógica, un aspecto crucial del cuento, según Martha Munguía, es que “no ha perdido sus nexos con la colectividad [...] y se construye en la conexión íntima entre narración y experiencia”. (Munguía, 2002: 46). En esta misma línea de reflexión, Julio Ortega considera que el cuento contemporáneo no se sostiene tanto en su estructura temporal o psicológica sino que “hay, se diría, una nostalgia metafísica del transcurrir: una breve e inquieta pregunta por el sujeto que asume la vulnerabilidad del instante; vibración de lo vivo y lo sobreviviente...” (Ortega, 1995: 579)

Con los anteriores planteamientos se pretende remontar aquellas concepciones del género que hacen radicar su especificidad en su extensión e intentan explicar también en qué consiste la “tensión” particular que numerosos teóricos y narradores han establecido como condición imprescindible para el cuento contemporáneo. El aspecto que aquí interesa destacar es esa particular conexión que el cuento establece con su presente, la relación que el sujeto enunciativo instauro con el lector como una forma de introducir en la narración la palabra viva con todo su peso vital e histórico. Desde esta perspectiva, se puede examinar “Encancarablado”, una narración en la que el lenguaje popular de los personajes es el principal protagonista; en este, el encuentro de un haitiano, un dominicano, un cubano y un puertorriqueño sucede mientras huyen de las condiciones miserables de sus países en busca del sueño americano para, finalmente, encontrarse en medio del Caribe. Los tres primeros naufragan y caen bajo la jurisdicción de un capitán norteamericano en un barco donde encuentran al puertorriqueño desempeñándose como sirviente, y quien termina de encarar al resto de personajes caribeños con la dura realidad que les espera en Miami. De muchas maneras el relato se significa como una encrucijada; en primer lugar, el encuentro transcurre en el Mar Caribe, en un flujo temporal y espacial en el que la historia de la región encarna en un encuentro inesperado de las distintas lenguas caribeñas que se actualiza en las frases retadoras o desconsoladoras de los tres improvisados tripulantes del cayuco:

–Allá en Cuba, prosiguió Carmelo, los clubes de citas están prohibidos, chico. No hay quien viva con tantas limitaciones.

–Pues allá en la República hay tantas putas que hasta las exportamos, ripostó Diógenes con una carcajada tan explosiva que espantó a un tiburón lucido de espoleta a la sombra del bote.

–Tout Dominikenn se pit, masculló Antenor desde su pequeño Fuerte Allen.

[...]

–El problema, profundizó Carmelo, es que en Cuba las mujeres se creen iguales a los hombres y, vaya, no quieren dedicarse...

—Oh, pero eso será ahora porque antes las cubanas se las traían de verdá, dijo su compañero, evocando los cotizados traseros cubanos de fama internacional.

A Carmelo no le había gustado nada la nostálgica alusión a la era batis-tiana y ya le estaba cargando el lomo la conversación del quisqueyano.

Así es que le soltó de buenas a primeras:

—¿y qué? ¿Cómo está Santo Domingo después del temporal? Dicen los que saben que no se nota la diferencia... (Vega, 1997: 17-18)

En sus trabajos, Cornejo Polar (1996) define el texto literario latinoamericano como un espacio de conflicto, en el que el intercambio de la lengua juega un papel importante en la construcción y negociación de las identidades colectivas. La relación entre la lengua y las distintas posibilidades de posicionamiento geo-cultural de los sujetos y sus discursos implicados en la narración son la base sobre la que se proyectan los imaginarios posnacionales de las sociedades latinoamericanas. En el cuento “Encancaranublado” la batalla lingüística y cultural que se establece entre los antillanos, y después entre los antillanos y el “ario” capitán de la embarcación salvadora, es la punta del iceberg de la verdadera lucha que se establece en el espacio textual por apropiarse del otro, pues como afirma Munguía: “si el cuento es capaz de plasmar una imagen de la vida del ser —por más fragmentaria o parcial que esta imagen sea— es porque la actividad artística consiste fundamentalmente en esa búsqueda de aprehensión del otro, pensado en su devenir temporal”. (Munguía, 2002: 93-94)

La narradora antillana elige un suceso para convertirlo en un cuento, en este caso el encuentro de cuatro antillanos en el Mar Caribe. El acontecimiento narrado se plasma en su transcurrir histórico, capaz de traer al presente y de actualizar, tanto las historias de las sucesivas colonizaciones en la región, como las de las interrelaciones culturales y políticas de las naciones caribeñas. La historia, de esa manera, se materializa en el presente de la narración y proyecta una fuerte tensión sobre el futuro de los personajes y, con este, el de los pueblos caribeños. En ese sentido, el cuento es también una encrucijada, representa el momento en el que los protagonistas encaran todo el peso de la historia y se les revela el futuro en la virtualidad de un presente construido como un flujo de tiempos, lenguajes y puntos de vista.

Las anteriores reflexiones son válidas también para el cuento “Pollito chicken”, en el que la protagonista, llamada Suzie, una *nuyorican* de visita turística en Puerto Rico, enfrenta su pasado en un viaje a una tierra natal afanosa y aparentemente borrada de su memoria. El cuento también se configura como una batalla representacional, lingüística y temporal entre quién ha sido, quién es y quién desea ser la protagonista del relato. Este momento trascendente en la vida de un sujeto está

múltiplemente representado en los cuentos de Vega. Esto lo podemos ver claramente en “Otra maldad de Pateco”, un relato en el que el personaje se enfrenta a una dramática elección que tensiona su pasado, presente y futuro, es decir, en que tiene que elegir su identidad. No sabemos, nosotros los lectores, qué elegirá Pateco, el personaje principal del cuento, como tampoco sospechábamos que la narración de “Pollito chicken” concluiría con el grito jubiloso de “Puelto Rico libre” que emitiría Suzie, la turista *nuyorican*; tampoco sospechábamos lo que sucedería en la habitación del hotel en el cuento “Letra para salsa y tres sonetos por encargo”. Los desenlaces de estos relatos los descubrimos sólo en el acto mismo de lectura, pues no presentan situaciones ni personajes predeterminados, de tal manera que los lectores acompañamos a los protagonistas de estos cuentos en esos momentos trascendentales de su vida. Julio Ortega explica claramente esta poderosa capacidad de condensación del género:

Desde la perspectiva del género (cuyo origen oral implica la actividad de un narrador, evidente o diversificado) es claro que el cuento hispanoamericano excede las fronteras de toda teoría formalista [...] En efecto, las nociones tradicionales de descripción, narración y diálogo se funden en el discurso actual del relato, y no sólo para exceder la supuesta estructuración de la trama, que hoy veríamos, más bien, como la fragmentación o la sustitución de la fábula. Incluso la distribución temporal, en tanto estructura del cuento, adquiere una flexibilidad y fragmentación que se sostienen, no en la continuidad cronológica o la duración psicológica, sino en el acto mismo de narrar; es decir, en esa forma dúctil y distributiva, que resuelve el instante de la lectura en el todo implícito de lo narrado. (Ortega, 1995: 578)

Migración y rizoma en los cuentos de Vega

Quizás esta mirada no vertical con la que la voz autoral contempla a sus personajes y los ubica en un horizonte complejo y ajeno a las verdades absolutas, permita pensar que personajes como Suzie resquebrajan la idea de un sujeto monolítico como la suma positiva del relato de las identidades nacionales. En efecto, Ana Lydia Vega adopta una visión desacralizadora que incluso a veces se puede tornar ambigua, no solo en cuanto a la posición de la autora respecto a los grandes relatos nacionales, sino también en aspectos referentes a la mujer, al inmigrante y al antillano pobre, entendidos estos últimos como agentes ideales del cambio social. Por ejemplo, en el relato “Ahí viene mama Yona” se exhibe la forma en la que la mujer puertorriqueña puede ser cómplice y perpetuadora de discursos tradicionalmente conservadores, lo que nos permite afirmar junto a Mary Gosser Esquilín que: “En los cuentos de Ana Lydia Vega no hay respuestas claras ni soluciones fáciles a los problemas raciales y sexuales que existen entre los puertorriqueños y entre estos y otros caribeños.” (Gosser, 2000: 108)

Al inicio de este análisis se planteó la literatura puertorriqueña predominante en la primera década del siglo XX como dominada por un discurso patriarcal tendiente a presentar una nación homogénea étnica, lingüística y territorialmente, el cual reproducía la imagen de la nación como un cuerpo enfermo y aquejado por una especie de trauma infantil que le impedía alcanzar la mayoría de edad. En contraste, la literatura de Ana Lydia Vega parece desembarazarse de esas preocupaciones que tuvieron tan ocupados a sus antepasados literarios y renuncia al lugar privilegiado desde donde estos habían emitido su discurso, para situarse de lleno en la batalla campal que en la realidad cotidiana se estaba librando en el terreno de las identidades y de la lengua.

Desde el punto de vista de las teorías que postulan la posmodernidad, se podría afirmar que la literatura de Vega significó la puesta en escena de una nueva subjetividad y un quiebre epistemológico respecto de los metarrelatos que habían venido configurando la nacionalidad puertorriqueña. Muchos presupuestos sobre los que descansaba la cultura en la isla se pusieron a prueba. Las nociones centro-periferia quedan frecuentemente desarticuladas en los cuentos de Vega, pues en ellos no hay un centro identificado con la nacionalidad, sino que este se disemina en una especie de caribeñidad desterritorializada. Tampoco los cuentos se centran en un solo idioma, pues el español se mezcla con el inglés, el francés o el spanglish. Textualmente conviven también las distintas hablas regionales caribeñas y populares con el lenguaje culto y académico. El discurso patriarcal es parodiado en unas narraciones que tampoco ponen en su centro un discurso femenino o feminista, pues la mujer está representada desde una mirada sumamente crítica. Más bien, se busca evidenciar cómo las relaciones de género, igual que las raciales, están basadas en los principios de poder y hegemonía. La noción de flujo o de rizoma deleuziana (Deleuze, 1978) podría ser útil para pensar la manera en que los discursos de la diáspora, configurada en estos cuentos, ponen en juego signos distintos.

La ironía, la risa, la explosión de vida que muchos de los cuentos de Ana Lydia Vega expresan, se pueden explicar si pensamos, junto con Benítez Rojo, que el Caribe no es un universo apocalíptico. Los cuentos de Vega desmienten la tesis de la “culpa original” de los pueblos latinoamericanos. La idea de trauma y complejo de inferioridad, elaborados en las décadas anteriores, han visto socavados sus principios ante la regocijada resistencia con que la cuentista los desintegra. Las nuevas subjetividades puestas en juego dan cuenta de una cartografía en flujo, colectivizante, en cuanto recupera hablas, visiones del mundo, ritmos y formas de vida populares o colectivas, por lo que, paradójicamente, podríamos afirmar que el discurso de Vega es ‘premodernamente posmoderno’. Es decir, a partir de visiones del mundo populares, en muchos casos asociadas a mitos y creencias

ancestrales o en prácticas de resistencia ejercidas por los esclavos durante los largos siglos coloniales, se rompe con la visión de mundo homogénea, patriarcal y blanquizante propia de los discursos predominantes en la Isla, lo que genera una literatura capaz de romper con los paradigmas estéticos, territoriales e ideológicos que habían caracterizado la literatura anterior.

En suma, los cuentos de Ana Lydia Vega están poblados por sujetos en fuga cuyos flujos de deseo son orientados hacia Miami, Nueva York, La Habana, Puerto Príncipe, San Juan. En fuga de la historia de origen o en búsqueda conflictiva del centro cultural hegemónico, en un éxodo que, si utilizamos las palabras de Ana Pizarro, podríamos definir como “de cimarronaje cultural, que es huida, transformación, descentramiento” (Pizarro, 1994: 32). Los distintos posicionamientos territoriales y subjetivos de los sujetos serán los escenarios de las nuevas nociones de heterogeneidad, totalidad contradictoria y sujeto migrante con la que se puede aprehender desde la crítica latinoamericana el nuevo espacio textual de negociación de identidades. Los cuentos de Vega no dibujan una superficie tersa; por el contrario, rechazan las tesis celebratorias del mestizaje y tampoco apuestan por la disolución de las diferencias.

Referencia

Barradas, E. (1984). *Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy*. Hanover: Ediciones del norte.

Benitez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite, el caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.

Barrenechea, P. (2005). “Cartografía sobre el mar: Encancaranublado y el pursuit of happiness caribeño”. *Litterae*, Revista electrónica de análisis y difusión literaria, 8, Obtenida el 10 de mayo de 2007, en <http://www2.udel.cl/~litterae/antes/litte08/pauli.htm>

Bourasseau Álvarez, A. (2001). “Aplasta el ultimo zumbido del patriarcado”. *Hispania*, Vol. 84, (4), 785-793.

Cornejo Polar, A. (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, (176-177), 837-844.

Deleuze G. y Guattari F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.

Gelpí, Juan G. (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

González, A. (1993). “Ana Lydia Pluravega: Unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega”. *Revista Iberoamericana*, (162-163), 289-300.

Gosser Esquilín, M. (2000). “La transculturación sexual y racial: ¿treta posmoderna de Ana Lydia Vega?”. *Chasqui*, (29), 108-121.

Munguía Zatarain, M. (2002) *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México: El Colegio de México.

Ortega J. (1995). “El nuevo cuento hispanoamericano”. En Enrique Pupo-Walker (Coord.), *El cuento hispanoamericano* (573-585). Madrid: Castalia.

Ostrov, A. (2004). *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Alción.

Peña Jordán, T. (2005). *Cuerpo político del deseo: Literatura, género e imaginario neocultural en Cuba y Puerto Rico*. Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor of Philosophy in Latin American Literatura por University of Pittsburg.

Pizarro, A. (1994). *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Chile: Universidad de Santiago.

Vega, A. L. (1997). *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Puerto Rico: Antillana.

Vega, A. L. y Lugo Felippi, C. (1981). *Virgenes y Mártires*. Puerto Rico: Antillana.

Vega, J.L. (1984). “El rostro en el espejo, hacia el cuento puertorriqueño actual”. En José Luis Vega, *Reunión de espejos*. Puerto Rico: Editorial Cultural.



**Juan Camilo
Galeano Sánchez**
University of Cincinnati

La unificación del lenguaje como dispositivo de resistencia en *La guaracha del Macho Camacho* (1976), de Luis Rafael Sánchez

RESUMEN

El presente artículo estudia la manera como se transgreden cánones lingüísticos, gramáticos y literarios en *La guaracha del Macho Camacho* (1976), novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. Tiene por objetivo general demostrar que el lenguaje es un mecanismo de resistencia frente a los grupos hegemónicos, por el cuestionamiento de su posición en la sociedad puertorriqueña. Para lograr tal propósito se plantean tres objetivos secundarios: primero, identificar la contradicción, en el contexto puertorriqueño, entre los valores sociales propuestos por Estados Unidos y aquellos que se gestan en la isla; segundo, explicar su carácter de novela “anti-nacional”, en la medida en que no reproduce un lenguaje único sino que refleja la diglosia propia del hablante callejero y, tercero, advertir la incidencia del concepto de hibridación, según Bajtín, como mecanismo de construcción de un registro lingüístico distinto al de las partes que lo componen. Se concluye, de ese modo, que el texto de Sánchez critica a la clase dominante de la sociedad puertorriqueña envileciéndola, haciéndola tan vulgar como aquellos que se encuentran en sus antípodas, con quienes no tienen diferencias –al menos en el texto– demasiado notables.

Palabras clave: Luis Rafael Sánchez; *La guaracha del Macho Camacho*; hibridación; resistencia social; diglosia.

ABSTRACT

This article discusses how literary, linguistic, and grammatical canons are violated in *La Guaracha del Macho Camacho*. Its overall objective is to show that language has been used as a mechanism of resistance against hegemonic groups as it questions their position in Puerto Rican society. To achieve this objective, we propose three secondary objectives: first, identify the contradiction in the context of Puerto Rico between the social values proposed by the United States and those held on the island; second, explain the “anti-national” nature of the novel to the extent that it does not portray a single language but rather reflects the diglossia of street language; and, third, illustrate the use of Bakhtin’s concept of hybridization as a mechanism of construction of a linguistic register that is different from its component parts. The article concludes that Sanchez’s text criticizes the ruling class of Puerto Rican society by vulgarizing it and making it as common as the lower classes, with whom they have no noticeable differences (at least in this text).

Keywords: Luis Rafael Sanchez; *La guaracha del Macho Camacho*; hybridization; social resistance; diglossia.

No hemos de saber inglés los puertorriqueños para suicidarnos culturalmente disolviéndonos en el seno turbulento de la Unión norteamericana –“el norte revuelto y brutal que nos desprecia”, que decía Martí–, sino para integrarnos con mayor facilidad y ganancia en el rico mundo caribeño al que por imperativo histórico pertenecemos
José Luis González (1980)

Desde su propio título, *La guaracha del Macho Camacho*, el texto de Luis Rafael Sánchez está invitando a quien se aventure dentro de sus páginas, a echar un vistazo a una de las manifestaciones más palpables de subalternidad en el contexto hispanohablante: la diferencia de clases sociales en la América insular, más específicamente en Puerto Rico. La guaracha, ritmo de origen cubano pero popular en todo el Caribe, no es precisamente el tipo de música que escucharían las ‘comunidades letradas’, las familias tradicionales o los profesionales pudientes; por el contrario, sus letras picantes, bufas, satíricas, se instalaron en los sectores más relegados de la sociedad, convirtiéndose en su mecanismo de expresión por excelencia (al menos antes de que estos fueran invadidos por el arribismo del *reggaetón*). En consonancia con esto, el texto de Sánchez pretende mostrar, desde su inicio, la forma como interactúan personas a un lado y otro de la escala social en la Isla, haciendo una muy interesante propuesta escritural que dialoga con el poder discursivo de Guillermo Cabrera Infante, la estética de Severo Sarduy y la literaturización de lo *kitsch* de Manuel Puig. En este orden de ideas, podría pensarse que, merced a tan señeras influencias el texto fue aplaudido desde su publicación; sin embargo, la crítica local fue sumamente dura con *La guaracha del Macho Camacho* en cuanto esta vio la luz, en razón de su sátira feroz hacia las clases dominantes de Puerto Rico.

Los estudios literarios no han escatimado esfuerzos para analizar la propuesta textual de Sánchez, centrándose estos, muy particularmente, en aspectos como la estructura paródica, la deconstrucción de los personajes (dándoles, en apariencia, dos vidas paralelas a cada uno de ellos) y la manipulación del tiempo, entre otros. El trabajo que aquí se presenta, aun contextualizado dentro de la literatura, dirige su mirada a la manera como se expresa el texto y a su transgresión de cánones lingüísticos, gramaticales y literarios. Así las cosas, tiene por objetivo general demostrar que el lenguaje en *La guaracha del Macho Camacho* funciona como un mecanismo de resistencia frente a los grupos hegemónicos, por el cuestionamiento a su posición en la sociedad puertorriqueña. Para lograr tal propósito se plantean tres objetivos secundarios: primero, identificar las contradicciones, en el contexto puertorriqueño, entre los valores sociales propuestos por su metrópoli, Estados Unidos, y aquellos que se gestan en el seno de la isla; segundo, explicar el carácter de novela “anti-nacional” de *La guaracha del Macho Camacho*, en la medida en que no reproduce un lenguaje único, generalmente aceptado, sino que refleja la diglosia propia del hablante callejero; y tercero, advertir la incidencia del concepto de hibridación, según M. Bajtín, como mecanismo de construcción de un registro lingüístico distinto al de las partes que lo componen. Se concluirá, de este modo, que el texto de Sánchez critica a los grupos hegemónicos de la sociedad puertorriqueña envileciéndolos, haciéndolos tan vulgares como aquellos otros grupos que se encuentran en sus antípodas, con quienes no tienen diferencias –al menos en el texto– demasiado notables.

Antes de hacer una aproximación crítica a la novela, es importante acercarse a su propuesta narrativa. La novela relata la historia de cinco personajes vinculados por un embotellamiento (“tapón”) vehicular, un miércoles a las cinco de la tarde, en una calle de San Juan. Entre estos personajes se encuentra el senador Vicente Reinosa, político de derecha, pro-estadounidense y padre de familia quien es, al mismo tiempo, El Viejo, millonario, putañero y con un gusto especial por las carnes prietas. Alrededor de Reinosa se encuentran su esposa, Graciela Alcántara y López de Montefrío, católica, aristócrata, frígida y adicta al psicoanálisis; su hijo Benny, un adolescente que se masturba pensando en el Ferrari que su padre le acaba de regalar (alegría ensombrecida porque en Puerto Rico no existe una autopista en la cual pueda correrlo a toda velocidad); y su amante La Madre, también nombrada en la novela como La China Hereje, una mujer de clase baja obsesionada con el dinero que le puede sacar al senador y que sueña con ser la próxima Iris Chacón. El cuadro se completa con Doña Chon, una anciana supersticiosa y tradicionalista, vecina de La Madre y niñera de su hijo El Nene, un niño con retardo mental y deformidades físicas. Antes de que la novela termine Benny habrá matado a El Nene con su Ferrari. La sugerencia de Sánchez es que la vida de nadie, ni siquiera la de La Madre, cambiará radicalmente por ello.

De entrada, es importante reconocer que no es gratuito el hecho de que la caracterización de los personajes se encuentre tan cargada ideológicamente: todos los que participan de esta ‘guaracha’ se encuentran vinculados por características más o menos arquetípicas dentro de las representaciones sociales puertorriqueñas vigentes al momento de la escritura de la novela: el aristócrata que busca amantes en los barrios bajos, el niño pijo sin más ideas que manejar su coche, la advenediza que cree que su única alternativa para salir de pobre es convertirse en *vedette* de televisión. La propuesta autoral, con su cáustico sentido del humor, busca comunicar los aspectos más desagradables de una sociedad que arrastra como un lastre todas las herencias de sus etapas coloniales. En efecto, el Puerto Rico del que habla Sánchez refleja sus condiciones sucesivas de puerto negrero, colonia española y (neo)colonia estadounidense: racista, clasista y oprimida en su oneroso confort de “estado libre-asociado” de los Estados Unidos, la Isla resulta, al menos en el terreno sociocultural, “demasiado americana para los latinos, demasiado latina para los americanos”.

Es este el contexto sociocultural que acrisola la voz narradora de *La guaracha del Macho Camacho*, el del Puerto Rico situado a medio camino entre la latinidad y la (norte)americanidad, cuyo español es alterado por el inglés y cuyo inglés se asume como imposición, pero se adopta como un símbolo de estatus social; este Puerto Rico que se aferra a su herencia hispana y la reclama vigorosamente, mientras su población emigra masivamente a Nueva York y sus descendientes terminan olvidando que su lengua materna es el español. Sobre esta voz afirma Cruz: “[...] *La guaracha* is read not as an up-beat novel, a carnivalesque celebration of humor, but as a searing indictment of Puerto Rico’s colonial reality and the role of the American-controlled mass media in maintaining this colonial status.” (Cruz, 1985: 36) El ejercicio de dominación estadounidense, como puede verse, se encuentra más allá de lo económico: las representaciones sociales puertorriqueñas se “norteamericanizan” en la medida en que los medios masivos de comunicación están permeados por la cultura de la metrópoli, haciendo que valores tradicionales de la isla se reconfiguren para articularse a aquellos que los dominantes consideran deseables. Al respecto, indica J. L. González:

[...] el desmantelamiento progresivo de la cultura de la élite puertorriqueña bajo el impacto de las transformaciones operadas en la sociedad nacional por el régimen colonial norteamericano ha tenido como consecuencia, más que la ‘norteamericanización’ de esa sociedad, un trastocamiento interno de valores culturales. El vacío creado por el desmantelamiento de la cultura de los puertorriqueños ‘de arriba’ no ha sido, ni mucho menos, por la intrusión de la cultura norteamericana, sino por el ascenso cada vez más palpable de la cultura de los puertorriqueños ‘de abajo’. (González, 1980: 29)

Es paradójico, no obstante, que los valores de las clases populares descuelen merced a la intervención de quienes simpatizan con las élites: el prolongado dominio de los Estados Unidos sobre Puerto Rico se erige sobre las buenas relaciones de las clases dirigentes de la isla, que históricamente han auspiciado la “libre asociación” con el gobierno metropolitano. Esta paradoja es señalada por el mismo González: “[...] así como sus valores culturales le sirvieron a la clase propietaria para resistir la ‘norteamericanización’, esa misma ‘norteamericanización’ le ha servido a la masa popular para impugnar y desplazar los valores culturales de la clase propietaria” (González, 1980: 34). Una doble paradoja podría entrecruzarse considerando que la clase alta puertorriqueña se enorgullece de su pasado hispano y se vanagloria de su correcto uso de la lengua castellana, mientras ignora la penetración de la cultura estadounidense a su territorio y la consecuente mezcla de lenguas provocada por esta.

Teniendo lo anterior como base, podría pensarse que *La guaracha del Macho Camacho* juega, especularmente, con una lengua cuya ‘puridad’ se encuentra en entredicho, o lo que es más, en un verdadero proceso de deconstrucción: “[...] un lenguaje castellano salpicado de inglés que contiene una mezcla de ambos idiomas con matices españoles [...] para representar la invasión cultural y política de España primero y luego de Estados Unidos en Puerto Rico” (Policarpo, 2011: 91). A esta apreciación podrían agregarse tres factores más: primero, el uso del pastiche (los pasajes narrativos descontextualizados, los versos improcedentes, la mención al desgaire de ciertos autores) como herramienta para marcar distancia con la tradición literaria hispanoamericana en la que, teóricamente, la literatura puertorriqueña se encuentra inscrita; segundo, la constante remisión a la cultura de masas que, aun en su condición de artefacto comercial, es tratada con el mismo celo que las fuentes eruditas más autorizadas y, tercero, la “cristalización”, como la denomina Rotker (1991: 29), del registro hablado como lenguaje autónomo mediante la inclusión de “[...] coloquial Puerto [...] politicalspeech, neologisms, rhymes, metalinguistics, argot and aphorisms like the one which unifies the novel: ‘la vida es una cosa fenomenal’” (Ben-Ur, 1977: 1035).

Benny destacaba los libros en la trinchera del sobaco y confiaba en que el conocimiento le llegara por el fenómeno de ósmosis: ¡qué mamey! Ejemplo: Benny, asustado porque mañana por la mañana tomará un examen final, se deposita esta noche en la Sala de Resúmenes de la Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico: o sea que si Don Quijote de la Mancha viene en tamaño familiar de veinte páginas yo no voy a gastar la vida leyendo el de verdad: o sea que yo aprendí de niño que los libros se quedan y uno se va, o sea que yo no soy un estofón, o sea que yo soy un tipo listo, o sea que en sexto grado me decían Benny Listerine. Benny volvía a la casa con los bolsillos llenos de des y efes: Mami de Benny decía: antes con un donativo para restaurar el altar tal de la Purísima

o La Altagracia se arreglaba el majadero asunto de las notas: por eso yo estoy de acuerdo con una elegante Asociación de Padres y Maestros de Niños Universitarios. Papito Papitín decía: celebrar en fecha a convenir un gettogether de maestros en el molto bello jardino de tu Mamá: gettogether con mozos uniformados, coldcuts de La Rotisserie, toneles de Beaujolais y Lambrusco espumoso: gettogether que cargo a mis gastos de representación senatorial. (Sánchez, 1976: 129). (Las cursivas son mías)

La anterior cita, aunque extensa, resulta representativa de los elementos antedichos: en primer lugar, ese español escrito que no solamente desconoce las más elementales normas de puntuación sino que, además, al tratar de imitar el lenguaje común de los personajes, lo atiborra de extranjerismos para dejar en claro cuán esnobistas son los hablantes. Luego, la mención a Don Quijote: la obra de Cervantes, lejos de ser ese hito de la cultura hispana al que todo el continente rinde reverencia, en la novela se convierte en una frivolidad fácilmente intercambiable por una versión resumida, especial para estudiantes vagos. La mención de marcas comerciales y denominaciones de origen de comidas y bebidas muestra una deliberada intención del autor por mostrar cómo la cultura de masas y la mercadotecnia acaban por saturar las conversaciones usuales de las familias puertorriqueñas. Por último, el uso de expresiones coloquiales como “mamey” y “estofón”, que bien podrían ser usados del lado opuesto al que se encuentra Benny en la escala social, da cuenta de que el lenguaje hablado tiene la virtualidad de cerrar brechas entre las clases, sin que necesariamente el clasismo deje de existir.

Estos elementos, sin embargo, no arrojarían por sí solos un panorama certero sobre la posición de la novela dentro de la literatura puertorriqueña. Es claro que *La guaracha del Macho Camacho* hace una sinécdoque de la Isla a partir de sus personajes, muestra representativa de quienes habitan en ella, vinculados como oyentes (ora entusiastas, ora apáticos) de la canción “La vida es una cosa fenomenal” y que, a su ritmo, viven toda clase de peripecias, como ocurriría en cualquier guaracha. Teniendo en cuenta que el autor pretende representar lo que considera como una ‘realidad’ de la Isla, al menos desde una perspectiva alegórica, no podría descartarse cierta atracción suya por el concepto de ‘novela nacional’ y hacer de este texto su apuesta para vincularse a esta tradición literaria. Mas no es necesario un estudio comparativo de los paradigmas del género anotado (las novelas románticas decimonónicas y los denominados libros monstruosos, combinaciones de ensayo, poesía y narrativa que las sucedieron) para determinar que la novela de Sánchez no tiene este carácter. Baste considerar que no hay una narración estrictamente lineal, no se analizan los elementos constitutivos del “ser nacional puertorriqueño” y no se le apunta al relato un proyecto fundacional de nación. De este modo, es viable admitir que:

[La guaracha...] no es [...] una novela de identidad nacional al estilo de la gauchesca, por ejemplo, donde se erigen tipos y hablas casi con la misma pretensión de verdad que la de un documento testimonial. En el caso de La guaracha... estos tipos y hablas –tan institucionalizados ya en la literatura puertorriqueña previa– son sometidos a procedimientos paródicos. (Rotker, 1991: 29)

Súmese a esto que en la novela nacional (especialmente en la argentina), la ciudad se representa como entidad civilizadora, mientras que en *La guaracha del Macho Camacho* esta se incorpora como una entidad más allá de lo bárbaro, bestial. Esta postura se refuerza en la diglosia de la que se ha hablado antes: el paso inadvertido entre el inglés y el español, tal como lo presenta Sánchez, es una práctica incivilizada, baja, totalmente opuesta a la lengua noble que debe reconocer el lector de novelas nacionales. Un ejemplo claro de esta postura se encuentra en la observación de Policarpo: “[...] Sánchez usa las preposiciones en español al final de frases, a la manera incorrecta y acostumbrada del inglés estadounidense. Igualmente lo hace para resaltar el tipo de colonialismo cultural de intromisión en la lengua, con el mismo tipo de corrupción lingüística [...]” (Policarpo, 2011: 92). La comunicación a través de una lengua entreverada con otra desnaturaliza el ideal de nación unificada y hace que el texto pueda considerarse, en el mejor de los casos, como una novela “anti-nacional”: aquella que, más que generar sentido de pertenencia a un territorio o a un pueblo determinado, muestra las fisuras sociales que impiden la generación de ese sentimiento, siendo la lengua, para el caso de Puerto Rico, la mayor de ellas, aunque no la única.

No quiere esto decir que *La guaracha del Macho Camacho* distorsione la percepción de Puerto Rico; por el contrario, viene a ser un instrumento más que idóneo para acercarse, tanto literaria como sociológicamente, a la vida en la Isla. No en vano el autor se esmera en presentar sus personajes de la manera más verosímil posible y su recurso, por antonomasia, es la reproducción del lenguaje callejero, a la manera que se ha analizado con antelación. Del mismo modo, no puede ignorarse el hecho de que, por más ‘experimental’ que sea su propuesta estructural, no deja de ser un texto depositario de una ideología muy en boga entre los intelectuales puertorriqueños durante los años setenta. Por otro lado, a pesar de que exista una indiscutible sobreestetización de ciertos aspectos del lenguaje (hablar del “fresco acto copulativo”, baste como ejemplo), de ninguna manera llegan estos a obstaculizar la recepción del texto. Es imposible no coincidir con Alonso en el sentido de que:

The novel attempts the portrayal of Puerto Rican society in its entirety, mirroring the way in which “La guaracha del Macho Camacho” has invaded all strata of the social order, leaving no one unperturbed in its wake. The rich, pro-American senator; his frigid and neurotic wife; his black, lower class mistress- all are denued by the pro bing narrator and all are seduced as well, willingly or not, by the pulsating lyrics of “La guaracha del Macho Camacho. (Alonso,1985: 354)

Esta reflexión puede llevarse más allá: a pesar de las diferencias que existan entre ellos, ricos y pobres, intelectuales e iletrados, políticos y apolíticos, son retratados por Sánchez como elementos de una misma colectividad marcada, no solo por la dominación territorial-cultural-social de Estados Unidos, sino por su desatención a elementales valores humanos como la honestidad, la solidaridad o el amor. En términos muy básicos, el denominador común del pueblo puertorriqueño retratado por el autor es su inmoralidad: la duplicidad del senador, la superficialidad de su hijo, el clasismo de su esposa, el arribismo y la indolencia de su amante o la pacatería de la niñera. Así las cosas, la idea de ‘nación puertorriqueña’ que se busca transmitir en el texto se encuentra en la intersección de dos circunstancias igualmente aciagas para la Isla: por un lado, la de colonia supérstite o neocolonia; por otro, la de unos habitantes que no son capaces de pensarse a sí mismos más allá de sus propias ambiciones.

La intención autoral de Sánchez, así vista, se encuentra en impugnar la escala de valores vigente en el Puerto Rico de su tiempo, a la par que desmontar tópicos como la ‘civilización’ de los ricos y la ‘inocencia’ de los pobres. En este sentido, el autor no se identifica como agente de los intereses de ninguna clase social, tampoco parece querer definir la “puertorriqueñidad” desde su texto de ficción o, más aún, hacer predicciones sobre el Puerto Rico del mañana, esa isla que vencerá los problemas de clase para erigirse como nación caribeña. No, el acto de resistencia en *La guaracha del Macho Camacho* es mostrar que las clases sociales, por más lejos que estén, terminan igualándose por lo bajo.

Es aquí, precisamente, donde el lenguaje acorta distancias entre las clases sociales, merced al uso que, de extremo a extremo, se hace de él. La incidencia del concepto bajtiniano de “hibridación” es meridianamente clara en el texto, en el entendido de que esta comporta “[...] una mezcla de dos lenguajes sociales dentro de los límites de una sola palabra, un encuentro, dentro de la arena de un enunciado, entre dos conciencias lingüísticas diferentes [...]” (Bajtín, 1981: 358. Mi traducción). Sánchez no tiene mayor interés en corregir, así sea literariamente, el habla puertorriqueña de sus personajes; de hecho, como autor, se regodea en ese estado de deconstrucción en el que esta se encuentra y, aun cuando la mímesis de esa representación pueda ser cuestionable, lo que le interesa es establecer un sustrato común de las fórmulas que los personajes podrían usar para dialogar en la vida real. De esa manera, la diglosia narrada deviene un lenguaje estándar, sin una estructura gramatical definible, en el que los referentes culturales se convierten en idiolecto y el ritmo del habla en registro discursivo. Tómnense como ejemplos las dos siguientes citas del texto:

Y las dos veces que me he perdido el show de Iris Chacón en la televisión me han comentado que Iris Chacón ha mapeado, ha barrido, ha acabado. Y las dos

veces que me he perdido el show de Iris Chacón en la televisión me han comentado que le pusieron la cámara en la barriga y esa mujer parece que se iba a romper de tanto que se meneaba, como si fuera una batidora eléctrica, como si fuera una batidora eléctrica con un ataque de nervios. (Sánchez, 1976:18)

O sea Papi, éntrole a una carretera del cará. O sea Papi, endereza las carreteras de este país torcido, O sea Papi, que ese proyecto salga de tu azotea pensante, de tu cráneo engrasado. O sea Papi, que si tú haces una pista bien hecha donde la juventud pueda envenenar sus paletas con un millaje tipo MarysolMalaret: puertorriqueña Miss Universo y gloria nacional por decreto. O sea Papi, que la juventud te estaremos agradada. (Sánchez, 1976: 76)

En la primera cita está hablando La Madre, en la segunda Benny. Nótese cómo cada uno, a su manera, expresa sus sueños más acariciados: ella quiere ser Iris Chacón; él, una autovía para correr en su Ferrari a toda velocidad. Las diferencias ideológicas subyacentes a cada uno de los textos guardan cierta distancia –aun cuando es clara la trivialidad que en ambos casos se quiere enunciar–, pero las formas usadas por ambos para comunicar esos sueños tienen indiscutibles puntos de contacto: la reiteración casi obsesiva del referente (Iris Chacón, la carretera), las rebuscadas metáforas, la españolización forzada de términos del habla inglesa (“mapeado” como verbo para designar la acción de usar una *mop*– fregona, trapecador–; “agradada” en lugar de decir “agradecida”, más cercano al *grateful* que el personaje quiere expresar), el uso de figuras mediáticas para reforzar la potencia comunicativa de la expresión y, finalmente, la manera como la lengua hablada trasciende los límites de lo estrictamente narrativo para manifestar, como marca textual peculiar, que el personaje que está hablando es puertorriqueño.

En conclusión, *La guaracha del Macho Camacho* se presenta como un mecanismo de resistencia frente a la discriminación en Puerto Rico, en tanto iguala a las clases altas con las bajas, para lo que se vale de dos estrategias narrativas: la primera, presentar a todos los personajes en el mayor esplendor de sus miserias, buscando mostrar que ricos y pobres son igualmente ruines, a pesar de que carguen con distintos lastres. La segunda, crear un lenguaje fijo, juguetón, que conecte sus diversas formas de hablar en un único registro lleno de expresiones de la lengua inglesa, remisiones a la cultura pop y pequeñas infidelidades a las letras hispanoamericanas.

El autor logra, así, un ataque más efectivo a la discriminación basada en la división en clases sociales, debido a que trasciende el manido “nosotros-ellos” y los consecuentes memoriales de agravios inherentes a él, para construir un gran “nosotros” del que nadie se puede apartar. No es necesario, en este orden de ideas, hacer una separación del lenguaje que se usa de un lado y otro de la escala social pues, conlleve o no el uso del inglés, acuse o no una actitud

colonialista, lo cierto es que ni la clase alta se encuentra tan ennoblecida ni la clase baja está tan abatida. *La guaracha del Macho Camacho* se convierte, entonces, en una verdadera guaracha: puede gustar, puede disgustar, pero a nadie le permite quedar indiferente.

Referencias

- Alonso, C. J. (1985). "La guaracha del Macho Camacho: The Novel as Dirge". *MLN*, 100, 2, pp 348-360.
- Ben-Ur, L. E. (1977). Book Review: "La guaracha del macho Camacho". *Hispania*, 60, 4, pp 1035-1036.
- Cruz, A. (1985). "Repetition and the Language of the Mass Media in Luis Rafael Sanchez's "La guaracha del Macho Camacho". *Latin American Literary Review*, 13, 26, pp 35-48.
- González, J. L. (1980). *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Bakhtin, M. M., & Holquist, M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Alcibiades, P. (2011). "Conciencia y subversión en: La Guaracha del Macho Camacho. Entre taponos y guarachas con Luis Rafael Sánchez". *Journal of intercultural disciplines*, Winter, pp 91-99.
- Rotker, S. (1991). "Claves paródicas de una literatura nacional: La guaracha del Macho Camacho". *Hispanamérica*, Diciembre 01, 20, 60, pp 23-31.
- Sánchez, L. R. (1976). *La guaracha del macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.



Rosa Sarabia

University of Toronto

De la insularidad a la continentalización: el neopolicial cubano de Leonardo Padura

RESUMEN

Este estudio se centra en el recorrido y desarrollo de Mario Conde, detective protagonista de las ocho novelas policiales del escritor cubano Leonardo Padura. De la tetralogía que se inicia con *Pasado Perfecto*, en 1991, hasta la ambiciosa y última entrega de *Herejes*, en 2013, Conde actúa mayormente dentro del “período especial” cubano marcado por la debacle de la Unión Soviética, para arribar a la primera década del siglo XXI. Dicho “período especial” produjo un quiebre en el desarrollo del género policial en Cuba. Por lo tanto, el género policial revolucionario, con apoyo oficial que nace a comienzos de la década de los 70, se transforma en los 90 para insertarse en la vertiente neopolicial que el resto de Latinoamérica venía desarrollando desde una década antes.

Lejos de los personajes modélicos revolucionarios del género en su origen, el neopolicial de Padura crea personajes que resuelven crímenes y delitos pero a la vez delinquen y evaden la ley. A partir de los casos que investiga, Conde se mueve dentro de esa paradójica conducta, al mismo tiempo que deconstruye y desmitifica las grandes políticas y discursos revolucionarios.

Palabras clave: Novela, Caribe, revolución, transformación social

ABSTRACT

This study looks at the story and character development of detective Mario Conde, protagonist of Cuban author Leonardo Padura’s eight crime novels. In the tetralogy that begins with *Pasado Perfecto* in 1991 and ends with the ambitious last installment entitled *Herejes* in 2013, Conde acts mostly during what is known as the Cuban “Special Period,” marked by the fall of the Soviet Union, to later land in the first decade of the 21st century. This “Special Period” produced a fracturing of crime fiction in Cuba and, as a result, the

officially-supported revolutionary crime fiction that was born in the early 1970s later transformed in the 1990s to become part of the neo-crime genre that the rest of Latin America had been producing since a decade before.

Far from the exemplary revolutionary characters of the original genre, Padura's neo-crime characters not only solve crimes, but also commit them themselves and evade the law. Based on the cases he investigates, Conde moves within this paradoxical behavior while he deconstructs and demystifies the greatest revolutionary discourses and policies.

Keywords: Novel , Caribbean , revolution, social transformation

Dentro de las tendencias de la ficción detectivesca, policial o negra, el caso de Cuba es excepcional por tratarse de un género “revolucionario” que durante casi dos décadas tuvo orientación edificante, ofició de salvaguarda de la ideología marxista y estuvo al servicio de las políticas del sistema. De casi inexistente producción nacional anterior a la Revolución, en 1971 el género policial despegó con el apoyo oficial, instituyéndose en 1972 el premio “Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución,” auspiciado y avalado por el Ministerio del Interior (MININT)¹. Se dio, así, un movimiento involutivo en que el policial cubano se centró en el enigma y en el proceso de investigación, rasgos, entre otros, de la ficción detectivesca clásica. Por otro lado, el lugar del detective fue substituido por un cuerpo policial que, en colaboración con los comités de defensa de la revolución (CDR), se dio en combatir al delincuente/criminal que suponía una amenaza al proceso revolucionario.

Paradójicamente, el género duro (o negro), iniciado principalmente por Dashiell Hammett y Raymond Chandler y el que, según Ricardo Piglia, narra lo que el clásico detectivesco censura y excluye, o sea la crítica social (Piglia, 1992: 56), tuvo poca incidencia dentro de la práctica socialista. Cuando el género oficial se quiebra a comienzos de los noventa, da un salto cualitativo y vertiginoso, insertándose dentro de la vertiente neopolicial latinoamericana que venía trabajando desde finales de los años setenta y ochenta, precisamente con las sucesivas crisis del sistema capitalista, la desconfianza en la ley y la corrupción de sus gobiernos. La denuncia dirigida a la criminalidad del estado es la variante latinoamericana que se suma a la heredada conciencia crítica del género duro americano. Paco Taibo II define el neopolicial como la gran novela social del fin del milenio, formidable vehículo narrativo que “nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos [...] por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen”. (En Scantlenbory, 2000).

1 Stephen Wilkinson, entre otros críticos, admite la pobreza en materia detectivesca antes de la Revolución. En cambio, sí hubo una presencia mayor en la radio y cine durante la primera mitad del siglo XX. *Enigma para un domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas, Acuña suele citarse como el que da inicio a este género en la Cuba postrevolucionaria. Ver el trabajo de Amelia Simpson para un mayor análisis sobre el tema.

Con la fundación de la *Semana negra* en Gijón por el propio Paco Taibo II en 1988, el policial cubano salió de la isla y entró en amplio diálogo y debate con sus pares. Este intercambio coincidió con una relajación o debilitamiento de las políticas culturales de Cuba bajo “el periodo especial”. Padura Fuentes así lo testimonia:

La crisis de los años noventa [...] trajo un gran espacio de libertad, pues no sólo hubo crisis económica, sino transformaciones sociales y espirituales muy profundas y una buena parte de ese miedo que persiguió a Iván [personaje de El hombre que amaba a los perros] desapareció, junto con la comida, el dinero, la electricidad, el papel, los ómnibus, los cigarrillos... Desde esa nueva perspectiva es que comenzamos a escribir en los noventa y es desde la que todavía hoy escribimos, con la posibilidad de editar nuestros libros fuera de Cuba, con una visión más crítica y hasta desencantada de la realidad, incluso con más apoyo de las instituciones culturales. Por todo eso, si en los ochenta casi todos escribíamos más o menos de los mismos temas y publicábamos en las mismas editoriales, hoy la literatura cubana es más diversa, está más descentrada geográficamente, es infinitamente más libre. (Entrevista con Fernando Bogado, 2010, s/n).

Un caso poco conocido aunque paradigmático de este cambio dentro de la isla, fue la doble versión y edición de *Primero muerto...*, novela escrita por Daniel Chavarría y Justo Vasco. La novela obtuvo en 1983 el premio del Concurso Aniversario del Triunfo de la Revolución, y fue publicada en 1986 por la editorial Letras Cubanas. Esta primera edición de enfoque didáctico y tratamiento laudatorio de las fuerzas revolucionarias tuvo una segunda edición en 1994, publicada en Uruguay. El cambio de una a otra edición no solo fue de orden ético, sino también estético. Los autores rebobinaron la trama; resucitaron al delincuente condenado a muerte, e hicieron desaparecer a la policía dejando una serie de crímenes sin resolución final.²

Según Whitfield, durante “el período especial” creció la publicación y publicidad de la ficción cubana, a punto tal que se habla del “nuevo boom cubano” con la obtención de una serie de premios, principalmente en España (Whitfield, 2008: 10). En este sentido, la literatura cubana se asimiló al resto de Latinoamérica, en cuanto a su dependencia de divisas extranjeras y de la industria del libro español. Desde ese momento se continentalizó la literal y metafórica insularidad del género.

Dentro de esta nueva corriente cubana se destacan Daniel Chavarría, Justo Vasco, José Latour, Amir Valle, Pedro Juan Gutiérrez, Lorenzo Lunar, Leonelo Abello Mesa, Rebeca Murga, María del Carmen Muzio y Leonardo Padura. La

2 Más acorde con la realidad cubana, la contratapa de la edición uruguaya califica la novela como “una descarnada reflexión sobre las diferentes formas de marginalidad que la revolución no logró transformar”. Para un análisis mayor, ver Rosa Sarabia, “*Primero muerto...* Una novela bifronte: de revolucionaria a neo-policial.”

producción de este último cuenta con ocho títulos que van de *Pasado Perfecto* de 1991 a *Herejes* de 2013. Mario Conde, detective y protagonista de la serie, actúa cubriendo el período que va desde el derribo del muro de Berlín, pasando por la debacle de la Unión Soviética hasta el presente. Según el mismo Padura, Mario Conde es un tipo políticamente muy incorrecto para la ortodoxia cubana. No responde al detective como figura defensora, restauradora del orden y ejecutor de la ley sino a la voz que cuestiona y expone las contradicciones, abusos y corrupciones del sistema socialista. Sus rasgos principales se fundan en el escepticismo, la ironía y el cinismo, y su oficio va sufriendo cambios que semejan a los de su país. Lejos de los personajes modélicos revolucionarios del género en su origen, el neopolicial de Padura crea personajes que resuelven crímenes y delitos, pero a la vez delinquen y evaden la ley. En esa paradójica conducta se construye la desmitificación de las grandes políticas y discursos y revolucionarios. Paradójica también es la situación de Padura como escritor e intelectual, quien no habiendo nunca dejado Cuba fue uno de los primeros en publicar sus novelas en el exterior (México y España) con el acuerdo de que luego fueran editadas en Cuba para consumo interno.³

A excepción de *Herejes*, que relata el trágico evento histórico en que Cuba negó en 1939 el desembarco de 930 judíos que partieron de la Alemania nazi en el transatlántico SS Saint Louis, Padura arma sus novelas negras alrededor de la cambiante realidad de la isla a partir de 1989, significativa fecha en la que transcurre la tetralogía que abre la serie de Mario Conde (*Pasado Perfecto*, 1991, *Vientos de cuaresma*, 1994, *Máscaras*, 1997 y *Paisaje de otoño*, 1998). De un realismo más humano y social (que socialista), el neopolicial de Padura transforma el modelo maniqueísta del policial revolucionario en camaleónico, a tal punto que su última y más ambiciosa entrega, *Herejes*, cruza géneros y abandona algunas fórmulas del policial para decir otras cosas.

Al enmarcar la mayor parte de la serie entre 1989 y 2009 —con la salvedad de *Herejes*, que da un salto al siglo XVII holandés— los casos a los que debe enfrentarse Conde se van insertando en un contexto mayor de dominio público e internacional, como fueron el impacto que tuvo el “proceso de rectificación” de 1986 con un debate sobre la cultura y la homosexualidad, entre otros asuntos; la caída del muro de Berlín; el juicio y ejecución del General Arnaldo Ochoa Sánchez y otros tres militares en 1989; la debacle de la URSS; la inversión extranjera en el turismo, con el consiguiente aumento del mercado negro y de la prostitución; la posterior despenalización del dólar en 1993 que llevó, entre otras cosas, a que los

3 Padura cuenta con más de veinte prestigiosos premios y menciones nacionales e internacionales, entre los que vale la pena mencionar los más recientes: el Premio Nacional de Literatura (Cuba, 2012), la Orden de las Artes y las Letras (Francia, 2013) y el Premio Princesa de Asturias de las Letras (España, 2015).

artistas pudieran negociar contratos en el exterior; las reformas de orientación capitalista con la autorización a la pequeña empresa, el empleo por cuenta propia y, más recientemente, la vuelta a la propiedad privada y a la inversión de capital extranjero a partir de asumir Raúl Castro la presidencia en 2008. Este contexto se convierte en subtexto de las narrativas, pero también da cuenta del proceso de escritura de un Leonardo Padura, que crea a un Mario Conde coetáneo y, por tanto, ambos hijos de la Revolución. Conde los llama “generación escondida,” aquella que escuchaba música de los Beatles y de Creedence Clearwater Revival, aquella que no supo decir que no, aquella a la que “históricamente [les] tocaba obedecer” (*Paisaje de otoño*, 10).

Las siguientes páginas de este trabajo se centran en la transformación que sufre Mario Conde y el modo en que se resuelve —o no— la contradicción intrínseca del género negro, que se resume en un realismo de denuncia a la corrupción social al tiempo que requiere una resolución idealista en pos de una justicia final. En otras palabras, después de abrazar supuestamente la pasión de lo real que tiene un origen antagonista violento, el género negro propone el poder del simulacro en su fin utópico, según subraya Bruno Bosteels a partir de su lectura de “Filosofía de la serie negra” de Giles Deleuze (Bosteels, 2012: 264-65).

La “muerte del detective” es la metáfora que usa el crítico Glen Close para dar cuenta de una de las fracturas que el género sufre en Latinoamérica. A la posición tambaleante o fallida del detective, se nos provee una mayor visión aleccionadora del mundo social actual en que la objetivización capitalista y consumista, y la violencia cotidiana desafían la contención ideológica formulista que posee el género. A raíz de esta relación indirecta, Close señala que se produce el ascendente criminal en la narrativa negra, y el detective se ve desplazado y reemplazado por un periodista o escritor o simplemente borrado, perdiéndose así todo agente mediador y, con ello, el residuo quijotesco con el que trabaja una línea del neopolicial (Close, 2006: 154)⁴. El Conde de Padura no llega a desaparecer como detective; sin embargo, a medida que avanza en la serie se convierte en uno *sui generis*, al adquirir otros oficios que le permiten incursionar, reflexionar y exponer la realidad cambiante de la isla.

Si bien la realidad cubana se ha abierto a una economía mixta (a lo que ya se hizo mención), no comparte el total desarrollo de capitalismo ni la violencia extrema de algunas regiones latinoamericanas. No obstante, con el aumento de la delincuencia y criminalidad a partir de “el periodo especial,” La Habana en la que se mueve Mario Conde es un espacio que funciona como cartografía ideológica que

4 Algunos de estos ejemplos son: *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela; “La loca y el relato del crimen” y *Blanco nocturno*, de Ricardo Piglia; “La nota roja que no existió”, de Myriam Laurini; *Los impostores*, de Santiago Gamboa, y *Tinta roja*, de Alberto Fuguet,

retiene, identifica y conecta la memoria del pasado con las ruinas y miserias del presente, según nota Rosi Song como aspecto general del género policial (Song, 2010: 464). Durante quince años, el teniente investigador Mario Conde recorre la ciudad interrogándola y juzgándola con sus prejuicios a cuestas. Como “cabrón recordador” arrastra nostalgia y escepticismo, mientras bebe y fuma a la manera del mejor detective duro. No tiene vocación de policía, aunque sí de escritor, pero justifica su oficio para que “los hijos de puta” no queden impunes, revelando ese fin justiciero que corona el género. Los casos que investiga involucran a viejos y jóvenes revolucionarios que, detentando posiciones de autoridad y privilegio, traman negocios ilegales, abusan de sus influencias, transgreden las leyes o tejen tramas corruptas.

En *Máscaras*, Conde revela su prejuicio homofóbico al hacerse cargo del asesinato del homosexual Alexis Arayán, hijo único de un diplomático y representante de Unicef que había fraguado documentos que le otorgaban un pasado revolucionario y clandestino contra Batista. La transformación de Conde pasa, de ser un “machista estalinista”, a comprender humana e intelectualmente la figura marginada y defenestrada del dramaturgo Alberto Marqués –alter ego de Virgilio Piñera– quien fuera víctima del parametraje de los años setenta, cuando la homosexualidad constituía una diferencia ideológica y no de género.⁵ Se trata de una conversión hacia la heterodoxia: Conde participa del sistema de vigilancia al mismo tiempo que se ve vigilado.

Con la última entrega de la tetralogía, Conde se jubila de teniente policía con treinta y seis años para dedicarse a escribir. Aunque ya se había anticipado en el final de *Vientos de cuaresma* (segunda estación) que Conde algún día escribiría una crónica de odio y amor, felicidad y frustración que se titularía *Pasado Perfecto* (primera estación), ello se confirma en el final de la última y cuarta estación (*Paisaje de otoño*). He aquí un guiño anacrónico, o Conde reescribiendo la obra de Padura. Sin embargo, cierto es que la ficción se vuelve hacia sí misma y la figura del detective va cediendo a la de escritor, quien a partir de jubilarse realizará nuevas investigaciones, sea por pura curiosidad o por encargo, pero siempre desenmascarando el sistema desde dentro. “Detective por cuenta propia” se autoproclama a tono con una de las “correcciones necesarias” del gobierno de Raúl Castro.

Ya fuera del sistema de vigilancia y poder, Conde se dedica a la venta de libros en el mercado negro para poder sobrevivir, oficio que acompaña a la de escritor en *Adiós, Hemingway* (2001). Sin embargo, sigue prestando su pericia a la policía a

5 Durante “el período especial” se llevó a cabo una restitución póstuma, tanto de Virgilio Piñera como de Lezama Lima en el canon de la literatura cubana. Sobre la figura de Marqués como Piñera, ver la entrevista de Epple a Padura (1995: 58).

través de su compañero Manuel, cosa que lo mantiene conectado a la investigación. A diferencia de Marlowe, moralista intachable y de una sola pieza, Conde expone las paradojas de su nuevo estado: “[...] era la caricatura de un cabrón detective privado en un país sin detectives ni privados, o sea, una mala metáfora de una extraña realidad [...] Por eso la posibilidad siempre latente de no llegar nunca a la verdad ni siquiera le molestaba” (106-107). Se produce, así, una doble desviación del género, tanto revolucionario como burgués: se sale de la construcción heroica del policía y se somete a la cadena económica, a una realidad materialista que, según Piglia, caracteriza a la serie negra (Piglia, 2001: 61). Sin embargo, no siempre Conde busca remuneración cuando actúa como detective, ambivalencia que le permite una vez más transgredir el modelo, como veremos más adelante.

En *La neblina del ayer*, su doble oficio de detective-librero pasa por transformaciones que afectan el carácter del personaje. Por un lado, aumenta su mirada crítica hacia el cuerpo policial por su corrupción, y lo hace en condición de sospechoso por el homicidio de un propietario de la biblioteca cuyos ejemplares Conde y Yoyi, el Palomo, su socio capitalista, intentan comprar. La vulnerabilidad de Conde se refuerza al ser víctima de una agresión física cuyos perpetradores nunca llega a descubrir; esta tendencia de dejar casos inconclusos o fallidos que de forma voluntaria accede a investigar es otro de los rasgos que caracterizan a Conde y al relato que de él Padura va construyendo. La agencia de Conde sigue siendo la verdad, pero no la que descansa en la resolución de un crimen, sino la que acompaña en denunciar la catástrofe social de un sistema que falla en proteger a su población.

Por otro lado, la posición ética de Conde se debilita a medida que cobra legalidad y beneficio la sociedad con los libros. En *La neblina del ayer*, cuyos hechos transcurren durante el 2003, se nos informa que “Conde siempre enfrentaba un leve malestar cuando fungía como depredador de bibliotecas y, por principio, decidió no comprar ningún libro acuñado, que advirtiera su origen de objeto público” (166). Un lustro más tarde, en *Herejes*, Conde se despoja de tales tribulaciones morales y ya no distingue la rareza de un libro por su valor de patrimonio nacional, sino por las “jugosas ganancias” que le reeditúa en el mercado (335). Abandona, pues, su responsabilidad social en parte porque no la encuentra en la autoridad tutelar que debiera detentarla. Así, haciendo referencia a las asignaciones de casas expropiadas al comienzo de la revolución, apunta irónicamente: “aquel viejo dirigente político de los primeros tiempos de la Revolución, el cual (¡Quién lo diría!) estaba dispuesto a conversar sobre algunas joyas depositadas en su biblioteca revolucionariamente heredada”. (337)

En todo caso, la tarea detectivesca de Conde va desdibujándose en *Herejes*. Anclada en eventos históricos, como se ha señalado, esta novela sacrifica algunas reglas del género, haciendo de este un instrumento o excusa para dar paso a una

reflexión sobre el ser humano y su libertad, la que se ve restringida o anulada por dogmas políticos, ideológicos o religiosos. A partir de la llegada de un tal Elías Kaminsky a La Habana en 2007, Conde se ve envuelto en un par de casos relacionados entre sí, siendo una obra de arte de Rembrandt el elemento común y el hilo conector entre los tres libros que estructuran la novela. A cambio de un honorario de seiscientos dólares, Conde accede a ayudar en el rastreo de la pintura desde su ingreso a Cuba a bordo del SS Saint Louis en 1939. Sin embargo, los Kaminsky, portadores de la obra, corrieron diferente suerte y, rechazados, vuelven a Europa para terminar sus vidas en campos de concentración.

En dirección contraria a la situación económica impuesta en la isla a partir de los noventa, y a pesar de verse urgido por su situación financiera, que el negocio de los libros no logra resolver, Conde decide repartir el dinero ganado en partes iguales entre él y sus amigos. Revela de ese modo una suerte de solidaridad residual del proyecto socialista ínsita en la formación del personaje, gesto que se hace explícito en el tercer libro cuando dice haber aceptado el caso sobre la desaparición de Judy Torres, por “ayuda solidaria y desinteresada de su incontrolable curiosidad.” (385)

Judy, joven “emo”, lesbiana y virgen, es hija de un dirigente comunista que, además de dedicarse al contrabando de tecnología, es el último propietario de la obra de Rembrandt desaparecida y, a la vez, eslabón de una larga cadena de corrupción de oficiales gubernamentales de antes y después de la Revolución, que Conde se encarga de denunciar.

Los “emos”, así como los “friquis”, “punkys”, “metaleros”, “góticos”, “repas” y “mikis”, constituyen las llamadas tribus urbanas, cuyo individualismo contrasta con el espíritu solidario y colectivo del ideario revolucionario. Conde, a partir de recorrer “Emolandia” e instruirse en el tema con una doctora experta, resume así a los “emos”: “[...] Judy y sus amigos resultaban la punta visible del iceberg de una generación de herejes con causa. Esos muchachos habían nacido y crecido sin nada, en un país que empezaba a alejarse de sí mismo [...] en el cual las viejas consignas sonaban cada día más huecas y desasidas, [...] la vida cotidiana se llenaba de nuevas exigencias: tener dólares, buscarse la vida por medios propios, no pretender participar de la cosa pública, mirar, como se observa un caramelo, el mundo que estaba más allá de las bardas insulares y aspirar a saltar hacia él.” (442). En *América Latina desigual y descentrada*, Martín Hopenhayn explica la emergencia de estas nuevas identidades del siguiente modo: “Las tribus acuñan una moneda con dos caras: la de una exclusión que padecen sin querer y la de una identificación de excluidos que de maneras espasmódicas cuestionan el régimen de exclusiones” (Hopenhayn, 2005: 61). Conde expone y reflexiona la fractura del discurso revolucionario en que este va por un lado, y la realidad, por otro. La noción de “hombre nuevo” ya no encuentra cabida; en este sentido, al mismo tiempo que *Herejes* cubre relatos

heterodoxos en defensa de la libertad de elección (como lo ha expresado Padura en varias entrevistas), es también un requiem por la Revolución.

Por otro lado, la vida personal y amorosa de Conde, quien tiene casi cincuenta y cinco años de edad, camina hacia el matrimonio, espacio vedado dentro de la tradición del género, ya que el coto solitario del detective supone un rechazo a toda forma de institución, incluido el matrimonio, según señala Piglia (2000: 67). De cumplirse esta transgresión en la próxima entrega de Padura, el propio Conde iría contra su espíritu libre, cínico y rebelde. Sin embargo, se podría leer esta decisión como una libertad respecto del género, exponiendo así su condición maleable de cambio de piel y cuestionando la validez de ciertas exigencias formularias.

Conde actúa como mediador e instrumento en los casos que investiga en *Herejes*, de ahí que la resolución de estos esté fuera de su alcance y propósito. La balanza se inclina hacia su vocación de escritor y, siendo que su primer cuento en la escuela secundaria fue censurado, le atraen aquellos relatos en los que la libertad de elección constituye la principal razón de ser en este mundo.

Ante la desconfianza en el sistema y el poder, el neopolicial cubano se hace consonante con el del resto de Latinoamérica, en que tanto las generaciones “escondidas” como las tribus urbanas han quedado huérfanos de proyectos colectivos y revolucionarios. “Solo vale la pena militar en la tribu que tú mismo has elegido libremente [...] lo único que te queda, lo único que en realidad te pertenece, es tu libertad de elección” (513), concluye Conde en su última herejía.

Referencias

- Bogado, Fernando (16 de mayo de 2010). “El huracán de la historia.” Entrevista. Radar Libros, suplemento literario Página/12, s/p. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3834-2010-05-16.html>
- Bosteels, Bruno (2012). *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. London and New York: Verso.
- Chavarría, Daniel y Justo E. Vasco (1986). *Primero muerto...* La Habana: Letras cubanas.
- _____. (1994). *Primero muerto...* Montevideo: Graffiti y Cal y Canto.
- Close, Glen S. (2006). “The Detective is Dead Long Live the *Novela negra!*. Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Renée Craig-Odders, Jacky Collins & Glen S. Close (Eds). Jefferson, North Carolina, London: McFarland & Company, 143-161.
- Epple, Juan Armando (1995). “Entrevista a Leonardo Padura.” *Hispanamérica: Revista de Literatura*, 24.71, 49-66.

- Hopenhayn, Martín. (2005). *América Latina desigual y descentrada*. Buenos Aires: Ed. Norma.
- Padura, Leonardo. (2000 [1991]). *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (1994). *Vientos de cuaresma*. La Habana: Unión.
- _____. (2007 [1997]). *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (1998). *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (2006 [2001]). *Adiós, Hemingway*. México DF: Tusquets.
- _____. (2005). *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (2011). *La cola de la serpiente*. México DF: Tusquets,
- _____. (2013). *Herejes*. Barcelona: Tusquets.
- Piglia, Ricardo. (1992). "Lo negro del policial." En Daniel Link (editor). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La marca editora, 55-59.
- _____. (2000). "Los sujetos trágicos. Literatura y Psicoanálisis." *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Sarabia, Rosa. (2011). "*Primero muerto... Una novela bifronte: de revolucionaria a neo-policial*," *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 35, (Spring), 105-112.
- Scantlenbory, Marcia (2000) "Paco Ignacio Taibo II: La novela negra es la gran novela social de fin de milenio." *Caras*, s/p. www.cl.caras/ediciones/paco.html
- Simpson, Amelia S. (1990). *Detective Fiction from Latin America*. London & Toronto: Associated University Presses.
- Song, H. Rosi (2010). "En torno al género negro: ¿La disolución de una conciencia ética o la recuperación de un nuevo compromiso político?." *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, (231), 459-475.
- Whitfield, Esther (2008). *Cuban Currency. The Dollar and "Special Period" Fiction*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Wilkinson, Stephen. (2006). *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. Bern: Peter Lang.



**Cuauhtémoc Pérez
Medrano**
Universidad de Potsdam

Insularidad y meteorología: espacios re-expresados y sub-versivos en la narrativa contemporánea cubana

RESUMEN

Cuba es un país insular en donde los fenómenos meteorológicos han sido elementos metafóricos importantes en la configuración de los mitos fundacionales. Será útil entonces observar los fenómenos histórico-socioculturales como fenómenos meteorológicos, pues matizarían cuestiones locales y globales, en lo referente a la identidad y diversidad cultural, estudios estéticos y literarios.

La insularidad de Cuba ha pasado por distintos estadios de análisis, desde el plano ontológico hasta el plano político o literario. La interacción entre espacio imaginado y expresado en la literatura exige un acercamiento mediado entre los referentes “reales” y meta-literarios. La utilización de la metáfora de la isla ha sido perenne en la historia cultural cubana. Las generaciones de escritores en Cuba, desde hace treinta años aproximadamente, buscan superar algunas barreras ideotemáticas y estilísticas mediante la re-expresión de sus propias sub-versiones literarias. Para ellos, la insularidad o la isla se convierten en un tópico versátil que tensa las relaciones entre las estéticas y sus categorías. Tales fenómenos literarios serían perceptibles en la narrativa de Abilio Estévez, Marilyn Bobes y Antonio José Ponte, lo cual presenta un debate interdisciplinario centrado particularmente en el posicionamiento global de la narrativa cubana y las contemporáneas subversiones literarias.

Palabras clave: Cuba, isla, meteorología, literatura

ABSTRACT

On the island of Cuba, meteorological phenomena have been important metaphorical elements in the configuration of the country's creation stories. For this reason, it could be useful to observe historical, sociocultural phenomena as meteorological in nature as that would explain many local and global questions regarding cultural identity and diversity, and aesthetic and literary studies.

Insularity in Cuba has been analyzed from several different perspectives ranging from ontological to political or literary in nature. The interaction between real and imaginary space in literature demands an approach somewhere between "real" and meta-literary. Throughout the cultural history of Cuba, use of the island metaphor has been a constant and for the past 30 years or so, generations of Cuban writers have sought to overcome idiothematic and stylistic obstacles through the re-expression of their own literary subversions. For these authors, insularity or the island itself becomes a versatile topic that places stress on the relationship between aesthetical aspects and their categories. These literary phenomena would be noticeable in the stories of Abilio Estevez, Marilyn Bobes and Antonio Jose Ponte, which would give rise to an interdisciplinary debate surrounding the global positioning of Cuban fiction and contemporary literary subversions.

Keywords: Cuba, island, meteorology, literature

Introducción

Históricamente, para la literatura cubana la insularidad o la imagen de la isla ha sido no sólo una referencia geográfica, sino también un punto que condensa las posibilidades referenciales y las *vivencias culturales* dentro del espacio insular (Mateo Palmer, Álvarez, 2005: 89). En otras palabras, la insularidad representa para Cuba un cúmulo de valores sociales y culturales que se manifiestan en sus literaturas nacionales a través de la representación del espacio. La isla se encontraría geográficamente a la intemperie y a merced de los fenómenos atmosféricos que involucran su representación¹. Por esa razón, en este trabajo los términos *insularidad* y *meteorología* se vinculan para reflejar, primero, una correlación en la representación del espacio en la narrativa; y por otro lado, los fenómenos socio históricos o culturales bajo la alegoría de "meteoro", ya que modifican o evidencian los matices de las re-expresiones y las sub-versiones de la cualidad insular en la narrativa cubana. El uso alegórico de la meteorología no es gratuito, ya que en muchos casos los vientos, los ciclones y fenómenos atmosféricos representan un factor muy importante en la configuración de la insularidad. Alegóricamente los meteoros, asumidos como sociohistóricos, poseen una relación muy importante en la expresión de la vivencia cultural insular.

Desde hace treinta años, aproximadamente, generaciones de narradores en Cuba oscilan entre los vientos desorientadores de la ruptura, adecuación y rearticulación

1 Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, *meteorología* (del gr. *μετεωρολογία*) es la "ciencia que trata de la atmósfera y de los meteoros" (RAE, 2015). Según el mismo diccionario, "meteoro" sería entonces algún "fenómeno atmosférico, que puede ser aéreo, como los vientos, acuoso, como la lluvia [...], luminoso, como el arco iris, el parhelio o la paraselene, y eléctrico, como el rayo [...]" (RAE, 2015).

de algunas barreras ideo-temáticas y entre el viento nordeste de las estilísticas en el ejercicio literario que emanan de nuevas maneras de observar su mundo. En sus obras quedan expresados y re-expresados la sensibilidad y la experiencia de sus propios procesos y fenómenos socioculturales. Podría decirse que las *versiones* de la isla se han diferenciado, creando posturas y símbolos sub-versivos a lo largo de la historia de la literatura considerada como nacional en Cuba. Lo que sigue a continuación es un análisis sobre los modos de representar la isla y las correlaciones con la noción de insularidad frente a sus procesos sociohistóricos en las obras de los narradores finiseculares: Abilio Estévez, Marilyn Bobesy y Antonio José Ponte. Nos preguntamos sobre las relaciones histórico-culturales y la narrativa cubana en las últimas décadas para vincular el ejercicio literario, cultural y estético.

Meteoros socio-históricos

Desde los años setenta se comenzaron a ennegrecer algunos nubarrones en la ideología revolucionaria cubana; más tarde los primeros rayos de los chubascos terminaron por hacer visibles las grietas y los baches de los procesos revolucionarios. En las siguientes décadas, con la tormenta del masivo de exilio cubano y con la borrasca del, así llamado Caso Ochoa, se demarcó la eventual agreste ruptura del bloque soviético y la subsecuente tormenta del Periodo Especial Tiempos de Paz² de los años noventa, caracterizada por el desabasto de insumos energéticos y de industria, desempleo, pauperización de la sociedad y la migración. El envío de remesas, desde Miami principalmente, y el turismo se consolidarán como los medios más redituables para mitigar la crisis. Quienes se quedaron en la isla tuvieron que encontrar la manera para sobrevivir con una moneda local insuficiente y desequilibrada y el ejercicio de algunas prácticas ilegales. Las idealizaciones de Cuba como país de vanguardia y revolucionario se desmoronaron; los valores cohesionadores del “hombre nuevo”, planteados por Ernesto Guevara, se olvidaban cuando las necesidades más primarias se volvían inabarcables. El discurso oficial buscaba de alguna manera continuar con un desgastado ideal utópico revolucionario mientras la carencia y el aumento de algunos problemas sociales diferían de estas idealizaciones (Fornet, 2003: 3-7).

Meteoros estéticos-culturales

De entre los agrietados contextos sociales, económicos y políticos de los años noventa, generaciones de escritores cubanos fungieron desde la literatura y, en muchos casos, como el ojo periodista o cronista de una ruda realidad que distaba mucho del ideario utópico revolucionario cubano. Quienes se dedicaron a narrar los espacios de la isla lo hicieron por medio de personajes que, aunque tangibles

2 En términos generales, entre 1991 a 1997 en Cuba, se llevaron a cabo medidas económicas y políticas que se realizaron y que poseen una estrecha relación con la caída del Muro de Berlín bajo el contexto global.

en la realidad, eran inéditos en las letras cubanas. El morbo por percibir las realidades devastadas por la Guerra fría después del Muro de Berlín, se volvió para muchas editoriales extranjeras no sólo una exquisitez, sino una novedad de venta. En este sentido, Cuba no fue excluida de ese morbo comercial, y la literatura cubana se caracterizó por la exacerbación de personajes apócrifos dentro y fuera del espacio literario insular cubano, personajes, ambientes y temas que poco a poco se convirtieron en lugar común (Strausfeld, 2000: 11-23). En este contexto, tanto la insularidad o la representación de la isla como sus connotaciones, símbolos y referencias, mostraron nuevas versiones, o quizá mejor dicho sub-variantes de las sobrevivencias culturales. La crítica local empleó términos útiles para poder reformularse a la sombra de algunos emblemas “revolucionarios”, de ahí que la *posmodernidad* o el calificativo *postsoviético* se volvieran categorías rentables, quizá solo para demostrar que, aunque retraída, la isla mantenía aún un paso propio y similar al de las letras latinoamericanas, caribeñas y globales, es decir, “el sueño de la vanguardia por la vanguardia, las artes y las letras [que tienden a] asumir todos los patrimonios posibles y de tratar de modificarlos mediante la violación de los códigos patrimoniales” (Vázquez Montalbán, 1996: 12).

La lectura o reinsertión de autores antes silenciados en el exilio o en el *insilio*, provocó que las generaciones de escritores de los años noventa se colocaran en una extraña frontera de tolerancia en donde se han enfrentado y reconocido frente a los diversos posicionamientos sobre la literatura y la crítica cubanas (Rojas, 2009: 192-207). El espacio insular expresó puntos de confluencia, no menos conflictivos con el imaginario social revolucionario, que se enfrentaban con las necesidades individuales. Dichos conflictos serían perceptibles en la narración y poetización de los espacios antes plurales y ahora individualizados y representados en la ficción. En el inicio de la primera década del siglo XXI, la dislocación de contextos y símbolos se había reforzado y se hizo patente la diversidad del narrar la isla, es decir, la isla como imagen o símbolo se complejizó en cuanto a las referencias simbólicas de su espacio mismo.

Meteorología e insularidad

Salvador Redonet-Cook, en la publicación de la antología *Los últimos serán los primeros*, (Redonet, 1993) buscó compaginar una generación de escritores dispares que respondían ideotemática y particularmente a su realidad. Más tarde con el término que los agrupó como *novísimos* se hacía tangible la posibilidad de unir la crítica con la praxis literaria plural. Haciendo uso de los recursos más variados, los *novísimos* reforzaron, como señala Ana Araujo:

En lo ideotemático [...] por la alteración de ciertas estructuras formales: la reiteración del texto minimalista, la superposición de planos –realidad/irrealidad,

lógica/absurdo, vigilia/sueño–, la transgresión de la linealidad y la fragmentación discursiva en el relato, los juegos intertextuales –incluso con un texto propio–, funcionan para unas nuevas semántica y pragmática. (Araujo, 1998-9: 213).

Pero no sólo eso, sino que también en la misma reorganización de los modelos narrativos se incluyen algunas tendencias que buscan poner entredicho el concepto de realidad:

Están [...] las sombras del neobarroco y el absurdo, los estilos asimétricos de Severo Sarduy, Virgilio Piñera y Calvert Casey, en esa agónica lucha por el eliminar del relato la estructura dramática iniciada por el cuento realista. Sus ficciones son hijas del minimalismo y la posmodernidad, y algunos de sus textos resultan un verdadero rompecabezas para la crítica. Son historias audaces, desprovistas de centro, cuyo tono se acerca al ensayo, la poesía y la literatura de reflexión (López Sacha, 2006: 252).

Esas tendencias se desarrollaron con más ímpetu en las generaciones de escritores posteriores al final del milenio pasado, como afirma Salvador Redonet (Redonet, 1999: 8-9). Impulsados por la innovación como fin último del quehacer literario, los narradores buscarían la desmitificación de mitos nacionales a través de la ironía o la sátira, la acentuación del elipsis o la analogía, la ambigüedad, el sentido apocalíptico, caótico, fragmentario, lúdico o en montaje de estructuras sumergidas bajo un predominio de lo discursivo en cuanto a los modos de narrar la historia (Redonet, 1999: 16), entre otros recursos y estrategias. La representación de la isla estaría relacionada con una actitud desmitificadora, pero también con los ambientes caótico o apocalíptico, mientras que la fragmentación sería estilística, simbólica y discursiva, atenta a la readecuación de discursos de una insularidad negativa. La isla, al ser un espacio delimitado, puede ser relacionada con la reclusión o el anatema de la incomunicación o la locura. Es en este sentido que se percibe cierta reactivación del sentimiento de negatividad insular en la propagación del planteamiento del verso escrito por Virgilio Piñera en 1943: “[L] a maldita circunstancia del agua por todas partes” (Piñera, 2011: 29) y de autores que, más contemporáneamente, refrendan esa *tradición del no*, como Antón Arrufat (Ponte 1993: 10-15). La locura sufrida dentro y fuera del aislamiento ha encontrado ejemplos ignorados en la tradición literaria reciente; una muestra sería el narrador Guillermo Rosales, en *El juego de la viola* (1967), o el caótico y lúdico *Boarding home* (1987)³, y quien se suicidó en el exilio en 1993.

3 Son pocos los textos que han recuperado la obra de Guillermo Rosales. Apenas en estos últimos años han comenzado a surgir algunos trabajos. Véase el recién trabajo de Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco (2013). *Hablar de Guillermo Rosales*, Miami: Editorial Silueta.

El viaje y la relación entre la tierra y el mar han generado en la isla la concepción de un doble límite que ubica el análisis de su propia meteorología. La tierra no es más segura que la inestabilidad del mar; por eso mismo, en la metáfora de la isla se observa un doble viaje, uno hacia la inestabilidad de la historia misma y, por otro lado, uno hacia la irremediable delimitación a ese mismo desequilibrio que, para el escritor cubano en general, ha representado la isla. La tierra “firme”, como ha sugerido Reinaldo Arenas en *El color del verano* (1991), o Iván de la Nuez, es *una balsa perpetua*, un frágil trozo de tierra que se tambalea en el mar (Nuez, 1998), frente a los meteoros sociohistóricos que la zarandean.

Por ese motivo, la insularidad sólo puede ser expresada por espacios plurales que prolongan la diversidad de versiones y sub-versiones de sí misma. Así, *La isla que se repite* (1998), de Antonio Benítez Rojo, es una manera de configurar las trayectorias de las representaciones de la isla en los espacios culturales insulares. Lo es también la idea de *fractalización* de la isla y sus capacidades de relación en una *mise en abyme*, como sugiere Ottmar Ette (Ette, 2005: 123-155), ya que representa la vinculación de los distintos espacios que pueden ser perceptibles en la literatura como ejercicio y conocimiento de vida (Ette, 2004: 11-24). La imagen de la isla no es un reflejo de la realidad, sino que surca el plano de la representación y se consolida como un capital simbólico que entrelaza valores ideológicos y sociales con la obra artística (Par Kumaraswami, Kapcia, 2010: 184-185). En esta praxis se han conjugado tangentes del estado teleológico y el estado negativo del ser “cubano”, es decir, “valores, –o disvalores– [...que...] cuestionan la idea –o el mito– de un alma, una civilización, un espíritu, una cultura y hasta de una nacionalidad cubana” (Rojas, 1998: 117). Estas ideas problematizan a la isla como capital simbólico sociocultural y estético, y sus tránsitos muestran una serie de rasgos, caras, facetas relacionados con los efectos de los meteoros históricos y socioculturales que se hacen evidentes en los modos de re-expresar la insularidad y las sub-versiones de esta. A continuación, se ofrece el ejemplo de tres narraciones en las que se evidencia la presencia de los efectos meteorológicos históricos, socioculturales y estéticos en la narrativa cubana a través de la imagen de la isla.

La narrativa cubana contemporánea

Abilio Estévez publicó en España la novela *Tuyo es el reino* (1997). En ella, Estévez construye una isla como tópico a través de toda la mitología alrededor del espacio insular. Un año más tarde, en *El horizonte y otros regresos* (1998), recuperó algunas fabulas y narraciones que fueron escritas casi al mismo tiempo que la novela, por lo que mantienen una comunicación muy estrecha con el estilo y con ciertas temáticas trabajadas en *Tuyo es el reino*. En el apartado *Tres leyendas autobiográficas* dentro del libro de cuentos, se encuentra la *Historia de Hans de Islandia y Arodi la Cantante*. La narración fabula cuasi mitológicamente el origen

de ciertas características poco comunes en el paisaje de la isla de Cuba, como un jardín exótico. Estévez centra la historia en la relación amorosa e idealizada entre Hans y Arodi. Él es un personaje extranjero en Cuba, y al no saberse su procedencia exacta en el relato, el narrador la asigna el mote de *Hans de Islandia*. El nombre del personaje podría referir, por un lado, a la primera novela casi homónima de Víctor Hugo, *Han d'Islande* (2010 [1836]), donde Han es un personaje que se aísla del mundo con un oso; pero por otro lado, y lo más importante, es que al ubicar al personaje procedente de Islandia, el narrador recupera el empalme de dos distintas insularidades, la que se “vive” en la ficción al ubicar el cuento en Cuba y la del pasado ficcionalizado del personaje, procedente de otra Isla.

Arodi, la Cantante, es la contraparte amorosa de Hans. La pareja es una versión idealizada de la pareja platónica, un juego de espejos romántico de una pareja que se complementa. A la muerte de ella se desarrollan algunos cambios en la conducta de Hans: se vuelve taciturno, callado, y construye un jardín en donde se pueden encontrar árboles exóticos como homenaje a la memoria de Arodi, y es como comienza la narración *in media res*:

Aquí hay ahora un jardín con álamos, sauces, cipreses, olivos y hasta un espléndido sándalo rojo de Ceilán. Yo sé que es difícil crearlo. En esta isla de árboles anodinos, uniformes, con el mismo verdeaburrido, no se conciben sauces, ni cipreses, aunque lo escriban cien incansables elegiacos como el desdichado autor de Fidelia o la necrófaga poetisa de La vuelta al bosque. (Estévez, 1998: 97)

En términos generales, el cuento insinúa una insularidad mítica, en vínculo con la vegetación insular. La descripción del paisaje fuera del jardín se puede interpretar como un hartazgo o negatividad frente de la homogeneidad del paisaje “revolucionario”. No es gratuito que los adjetivos para describir los árboles de la isla sean “anodinos”, “uniformes” y “verdeaburridos”, para resaltar la singularidad del jardín forjado por el mítico Hans, pero también para sugerir el cansancio de vivir bajo los parámetros de igualdad revolucionaria. En el fragmento citado, aparecen dos títulos de poemas de Juan Clemente Zenea y Luisa Pérez de Zambrana, respectivamente, escritores de la Cuba decimonónica y referentes de la historia literaria nacional cubana. En resumen, se desarrolla la idea de una insularidad delimitada y construida como un espacio utópico a través de la mitificación de personajes apócrifos y por tanto ficcionalizados. Los *meteoros* histórico-sociales se perciben en un sentimiento de negatividad frente a un aislamiento “uniforme” y “verdeaburrido”, y en la necesidad de “nuevos” mitos culturales y literarios.

Otra mirada de una sub-versión de la imagen de la isla se halla en la interiorización de los efectos sociohistóricos en el marco del periodo especial, como sucede con el el cuento *Pregúntaselo a Dios*, de Marilyn Bobes, que forma parte del libro de relatos *Alguien tiene que llorar* (1995). A manera de montaje filmico, en el

cuento se relata la historia epistolar de una cubana que se casa con un francés y deja Cuba. Así sabemos que la cubana lleva el nombre de *Iuminada Peña* y que conoció a Jaques Dupuis, su esposo, en la Cuba del periodo especial. Los temas que se abordan en un tono apocalíptico y nostálgico son la prostitución, los apagones y la carencia habanera.

De las cartas escritas por el personaje, *Iuminada Peña*, conocemos el choque cultural que representó su nueva vida en Toulouse. Resaltemos a partir de aquí algunos aspectos que matizarían la sub-versión de la imagen de la isla; primeramente, el nombre mismo del personaje, “*Iuminada Peña*”, sugiere una piedra grande, un cerro con luz, que por oposición simbólica contrasta con el ambiente oscuro de los constantes apagones del periodo especial. El nombre del personaje podría percibirse como una sinécdoque de la isla al visualizar en él una piedra grande que, después de partir al extranjero, queda flotando entre sus recuerdos y el espacio ajeno. El personaje femenino genera un efecto de simultaneidad entre el espacio insular y su propio cuerpo e historia; por ello externa ciertas complejidades del aislamiento y el extrañamiento que se vinculan a las perspectivas y las maneras en las cuales el personaje describe fragmentos del recuerdo de la isla: “Se sentaron a una mesa desde la que se divisaba un gran tramo de la ciudad. Él improvisó un mapa sobre una servilleta y le indicó el lugar exacto donde se encontraban. Entonces *Iuminada* comprendió por qué veía el Malecón como si estuviera en un barco: del mar hacia la tierra y no del muro hacia el mar (Bobes, 1995: 65).

Debe subrayarse que en este fragmento se narra la primera vez que hay un cambio de perspectiva entre la isla, en tanto espacio geográfico, y donde la tierra firme parece ajena a la perspectiva del personaje, por lo que la perspectiva sugiere un paradójico lazo de extrañamiento o ajenidad del lugar propio. Este detalle se repetirá y acrecentará al distanciarse de su espacio natal, pues *Iuminada* regresa de vacaciones a Cuba después de una estancia en Toulouse, y mira su isla: “Frente a ella se extiende el mar oscuro. *Iuminada* lo mira en silencio, desde la ciudad también oscura.” (Bobes, 1995: 69). Con la oscuridad, la ciudad y el mar se han vuelto un reflejo uno de otro, la tierra fija no existe cuando el personaje ha perdido pertenencia. El personaje dictamina: “Me voy mañana, anuncia con voz neutra, y su amiga se cuelga de su cuello e *Iuminada* siente su olor a perfume barato y sufre también por ese olor que ya no le pertenece” (Bobes, 1995: 69). La simultaneidad entre espacio y cuerpo se rompe al final de la narración; el ambiente nostálgico generado en las narraciones epistolares se opone a una realidad de ajenidad del espacio pero, paradójicamente, conserva la sensación de pérdida o de reformulación de la propia historia, justo en los años acres después de 1989.

Otro tipo de sub-versión insular es el que se presenta en el libro de relatos *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, de Antonio José Ponte (2005), en especial el cuento

Un arte de hacer ruinas. La historia narra la inquietud de un joven urbanista que quiere desarrollar una tesis sobre las “barbacoas”⁴ basándose en el *Tratado breve de la estática milagrosa*. Se genera un misterio alrededor de la existencia de algunos seres llamados “tugures”. El personaje central y el asesor de la tesis descubren, entre tonos detectivescos y de ciencia ficción, que existe un mundo doble en ruinas debajo de La Habana. Tras la muerte en un derrumbe del “Profesor D”, autor del *Tratado breve...* se devela la existencia de *Tuguria*, “la ciudad hundida, en donde todo se conserva como en la memoria” (Ponte, 2005: 73), una ciudad imaginaria e idealizada construida con los trozos que se derrumban en la realidad.

El espacio habanero se describe arruinado, como metonimia de la isla en los años noventa, y los efectos de devastación económica son visibles en la metaforización de los seres y del espacio. El paisaje de la isla tiende hacia la interiorización y la segmentación del espacio un plano vertical. Como las barbacoas, la isla no es solo horizontal sino que se adecua a la verticalidad del espacio, como afirma el narrador del cuento: “Cuando no encuentras tierra nueva, cuando estás cercado, puede quedarte todavía un recurso: sacar a relucir la que está debajo de lo construido. Excavar, caminar en lo vertical. Buscar la conexión de la isla con el continente, la clave del horizonte”. (Ponte, 2005: 66-67).

El espacio insular hace suya la posibilidad de ser vertical para luchar contra el encierro; la isla se perfora y se multiplica hacia el interior, cada espacio vertical forma parte de esa horizontalidad que permite conectarse con la *continentalidad*. En otras palabras, la restructuración de ese espacio sugiere un viaje hacia el interior, no hacia el origen sino hacia otros mundos o sub-versiones de esos espacios, de esas islas que se mantienen en la memoria.

A modo de conclusión

La utilización simbólica de la meteorología hace manifiestos los efectos de los *meteoros sociohistóricos y estéticos culturales* en la conformación simbólica de la isla. Aunque son dos rubros que podrían ser divisibles, se ha intentado no hacer tan tajante segmentación, pues se asume que están íntimamente relacionados como fenómenos meteorológicos y son parte de un modo de observar y vivir el mundo en este período de la literatura cubana.

La representación de huracanes, ciclones y demás meteoros marítimos se han dejado fuera del estudio para no pecar de obviedad en el análisis del espacio insular, ya que es un tópico que requeriría un estudio aparte en la literatura cubana. Se ha buscado ante todo tratar de hacer visibles esas simbologías de la isla que

4 Las *barbacoas* son construcciones domésticas en forma de literas, muy comunes en Cuba para encarar el aumento poblacional en La Habana y el desabasto de habitación.

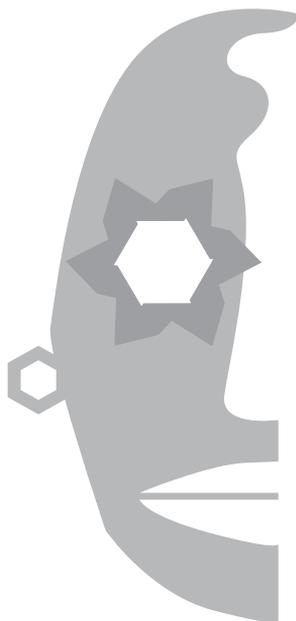
se hallan subyacentes a otras temáticas y que se manifiestan como sub-versiones. En cuanto a los ejemplos presentados, se percibe una dinámica simbólica en las descripciones del espacio. Si bien el espacio ficcional presentado por Estévez en su cuento se centra en la dualidad entre la ambigüedad de la realidad y ofrece una mitología de la conformación de un jardín exótico en la isla, también es cierto que está construido desde la simulación del discurso autobiográfico. Este hecho se encuentra en correspondencia discursiva con los otros dos cuentos.

Para el caso del cuento de Bobes, la narración está conformada por la fragmentación construida por el simulacro epistolar, modo como se vincula a la narración que toca los planos autobiográficos. Los sucesos narrados parten de la memoria del personaje Iluminada Peña, para construir la propia memoria que le hace confrontarse con su presente desarraigado y que simula una empatía y empalme con la autora. Distinto es el proceso que sufren los personajes descritos en el cuento de Antonio José Ponte ya que, aunque también están forjados bajo el discurso autobiográfico, los hechos se asumen bajo la ambigüedad realidad/ ficción. El rasgo en el que coinciden tanto Ponte como Bobes está en la sensación de alejamiento, no físico o territorial pero sí temporal, lo que crea una lectura que refiere la construcción de la memoria. En este sentido, los tres ejemplos son sincrónicos, ya que presentan un interés en la reacción de la memoria, sea lejana o de un pasado cercano; sea en la reactivación de mitos de la historia literaria cubana (en el caso de Estévez), sea en la re-expresion de una insularidad vivencial (en el caso de Bobes), o bien se trate de una tradición negativa de la insularidad (en el caso de Ponte). En suma, cada uno de los cuentos se presenta como un espacio re-expresado o una sub-versión de la isla en la narrativa cubana contemporánea.

Referencias

- Araujo, Ana (1998-1999). El espacio otro en la escritura de las (novísimas) narradoras cubanas. *Temas*, 16/17, 212-217.
- Arenas, Reinaldo (1991). *El color del verano*: Miami, Fla.: Ed. Univ.
- Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*, Barcelona: Ed. Casiopea.
- Bobes, Marilyn (1995). *Alguien tiene que llorar*, La Habana: Casa de las Américas.
- Estévez, Abilio (1998). *El horizonte y otros regresos*, Barcelona: Tusquets.
- _____. (1997). *Tuyo es el reino*, Barcelona: Tusquets.
- Ette, Ottmar (2005). *ZwischenWeltenSchreiben: LiteraturenohnefestenWohnsitz*, Berlin: Kulturverl. Kadmos.
- _____. (2004). *Die Aufgabe der Philologie*, Berlin: Kulturverl. Kadmos.

- Fornet, Jorge (2003). “La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto”, *Hispanamérica*, 32 (95), 3-20.
- Hugo, Victor (2010). *Han de Islandia*, Buenos Aires: Losada.
- López Sacha, Francisco (2006). *Pastel flameante*, La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- Mateo Palmer, Margarita, Álvarez Álvarez, Luis (2005). *El Caribe en su discurso literario*, Santiago de Cuba: Ed. Oriente.
- Nuez, Iván, de la (1998). *La balsa perpetua: soledad y conexiones de la cultura cubana*, Barcelona: Ed. Casiopea.
- Par Kumaraswami, Antoni Kapcia (2010). Hacia un entendimiento mejor de la cultura literaria en la Cuba revolucionaria. Araceli Tinajero (Edit.) *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*, Madrid: Iberoamericana, 177-191.
- Piñera, Virgilio (2011). *La isla en peso*, La Habana: Ediciones Unión.
- Ponte Antonio José (2005). *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1993). *La lengua de Virgilio*, Matanzas, Cuba: Ed. Vigía.
- Redonet, Salvador (prolg.) (1999). *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- _____. (1993). *Los últimos serán los primeros*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rojas, Rafael (1998). *Isla sin fin: contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami, Fla.: Ed. Universal.
- _____. (2009). *El estante vacío: literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.
- Rosales, Guillermo (2004). *Boarding home*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____. (1994). *El juego de la viola*, Miami, Fla.: Ediciones Universal.
- Strausfeld, Michi (2000). “Isla-diáspora-exilio: anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa”. En *Todas las islas la isla: nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid: Iberoamericana, 11-23.
- Vázquez Montalbán, Manuel (Prolg.) (1996). *La Isla contada: el cuento contemporáneo en Cuba*, Donostia: Tercera Prensa-HirugarrenPrentsa.
- RAE-Diccionario de la Real Academia de la Lengua. (1.09.2015), <http://www.rae.es>



Colaboradores

Horst Nitschack

Doctor en Filosofía de la Universidad de Freiburg, Alemania. Profesor en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) y en el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile.

horst.nitschack@gmail.com

Renata Pontes

Candidata del Doctorado en Literatura de la Universidad Católica de Chile. Especialista en temas del Caribe y en el estudio de las relaciones entre literatura y música.

riverenata@gmail.com

Lívia Reis

Posee una maestría en Letras Neolatinas por la Universidad Federal de Rio de Janeiro y un doctorado en letras, con especialidad en lengua española y literatura hispanoamericana por la Universidad São Paulo. Actualmente se desempeña como profesora titular en la Universidad Federal Fluminense. Sus temas de trabajo son el ensayo latinoamericano, la literatura testimonial y, de manera general, las relaciones literarias y culturales en América Latina.

liviar33@gmail.com

Leonel Delgado Aburto

Académico de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Ph.D. en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. Trabaja temas de literatura y cultura centroamericana, en particular del siglo XX. Actualmente investiga las cuestiones de peregrinaje y exilio en las generaciones de pos vanguardia, así como geopolítica en el modernismo hispanoamericano.

ldelgadoa@u.uchile.cl

Silvia Valero

Profesora de la Universidad de Cartagena. Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Magíster por la Universidad Javeriana de Bogotá y Dra. en Literatura por la Universidad de Montreal. Académica e investigadora, su campo de trabajo son las narrativas afrolatinoamericanas sobre lo cual ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y libros.

svalero@unicartagena.edu.co

Werner Mackenbach

Catedrático Wilhelm y Alexander von Humboldt en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica. Doctorado en Filosofía y Ciencias Sociales (Universidad Libre de Berlín) y Habilitación en Ciencias de las Literaturas Románicas con mención en literatura hispanoamericana (Universidad de Potsdam). Académico e investigador, especialista en literatura, cultura e historia centroamericanas y del Caribe.

werner.mackenbach@ucr.ac.cr

Elena Oliva

Candidata a Doctora en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Chile. Magíster en Estudios Latinoamericanos y Socióloga por la misma casa universitaria. Se especializa en el área de pensamiento anticolonial y su foco de investigación es la producción intelectual de afrodescendientes en América Latina y el Caribe de habla hispana.

me.oliva@gmail.com

Karen Poe Lang

Doctora en Estudios Culturales y Master en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica. Profesora Catedrática en la Universidad de Costa Rica en la Maestría en Artes, en la Maestría en Teoría Psicoanalítica y en la Escuela de Estudios Generales. Es Investigadora asociada en la Red Trans/Caribe y en el proyecto de investigación: CrossWorlds–World(s) Crossing. Convergencias transculturales en Centroamérica y el Caribe.

k.poe.lang@gmail.com

Albino Chacón

Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de Montreal, Canadá. Catedrático de Literatura de la Universidad Nacional de Costa Rica. Ha tenido a cargo la cátedra de Literatura colonial de América Central, en el programa de Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana y ha sido también profesor del Doctorado Interdisciplinario en Artes y Letras de América Central, de esa misma Universidad.

albino.chacon.gutierrez@una.cr

Lucía Stecher Guzmán

Académica del Departamento de Literatura y del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Doctora en Literatura de la misma universidad. Principales líneas de investigación: literatura caribeña, escritura de mujeres, pensamiento anticolonial.

luciatecher@u.uchile.cl

Mauricio Espinoza

Doctor en Literatura y Cultura Latinoamericana por la Universidad Estatal de Ohio. Investigador de literatura, cine y cultura centroamericana; cultura popular latino-estadounidense; y migración. Profesor del Departamento de Lenguas Romances en la Universidad de Cincinnati Traductor literario y poeta.

mau.espinoza@yahoo.com

Leonardo Solano Moraga

Candidato a doctorado en el doctorado de Lenguajes y literaturas hispanas de la Universidad de Pittsburgh. Actualmente escribe su disertación sobre las relaciones entre el cine de Chris Marker con el cine latinoamericano. Sus temas de interés son la memoria, la teoría de cine y literatura, el cine documental latinoamericanos a partir de los años sesenta.

Verónica Ríos Quesada

Instituto Tecnológico de Costa Rica/ Universidad de Costa Rica. Doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de Texas en Austin. Académica e investigadora, especialista en literatura costarricense y centroamericana.

vrrios@itcr.ac.cr

Ivannia Barboza Leitón

Profesora de la Universidad de Costa Rica. Máster en Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura Centroamericana por la Universidad Nacional. Académica e investigadora. Temas de interés: literatura centroamericana, memoria, narrativa de posguerra.

ivannia.barboza@ucr.ac.cr

Ana Lorena Carrillo Padilla

Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México; Master en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México; Licenciada en Historia por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Especialista en temas de cultura y literatura latinoamericana, ensayo, autobiografía y escrituras del yo y la violencia en Centroamérica. Profesora-Investigadora del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

lorencarr@yahoo.com

Rosa María Burrola Encinas

Profesora investigadora de Tiempo Completo del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora donde coordina el Programa Maestría en Literatura Hispanoamericana. Es Maestra en Literatura Iberoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid.

rosamar@capomo.uson.mx

Juan Camilo Galeano Sánchez

Estudiante-Instructor de Español. Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Cincinnati, Ohio. Magíster en Hermenéutica Literaria por la Universidad Eafit, Colombia. Candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana, con estudios en Mujeres, Género y Sexualidad, por la Universidad de Cincinnati. Investigador en Narrativas Fundacionales de América Latina, S. XIX; novela y cuento latinoamericano de los S. XX y XXI; ensayo latinoamericano y Teorías Feminista y Queer.

galeanjc@mail.uc.edu

Rosa Sarabia

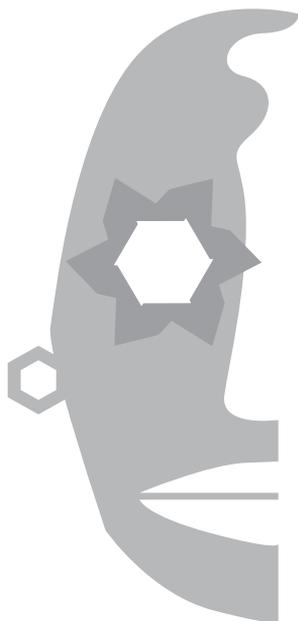
Catedrática de literatura hispanoamericana en la universidad de Toronto, Canadá. Se especializa en la relación de arte y literatura en los movimientos de vanguardia, el género policial, y la representación de la mujer en la cultura latinoamericana.

r.sarabia@utoronto.ca

Cuauhtémoc Pérez Medrano

Universidad de Potsdam, Estudiante de doctorado, literatura y estudios culturales latinoamericanos. Realiza un doctorado en Filología Hispánica en la Universidad de Potsdam. Es miembro del Colegio Internacional de Graduados “Entre Espacios”, Alemania/México. Miembro asociado del Doktoratsprogramm Literaturwissenschaft der Universität Basel donde comenzó su trabajo doctoral. Es licenciado en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Además ha colaborado con algunas revistas de poesía y cine en México.

perez.medrano.c@gmail.com



Normas editoriales

1. La revista ÍSTMICA publica estudios y documentos afines sobre cultura, historia, sociedad, arte y literatura en Centroamérica y el Caribe. Sus números son de publicación anual.
2. ÍSTMICA publica solo colaboraciones originales e inéditas que no hayan sido presentadas simultáneamente en otras revistas. (El Comité Editorial podrá hacer excepciones muy calificadas al respecto, según sus competencias y por criterio experto).
3. Excepcionalmente se podrá incluir, según criterio del Comité Editorial, artículos que han sido publicados, en un porcentaje no mayor al 15% del total artículos
4. Los artículos deben estar escritos en español, contener un resumen en el mismo idioma y otro en un segundo idioma. El resumen debe contener un máximo de 200 palabras e incluirá un máximo de seis palabras claves en ambos idiomas.
5. Los artículos deben estar escritos en Microsoft Word que permita su modificación. El artículo se remite a: istmica@una.cr junto con una carta donde el autor hace constar que el trabajo es original e inédito.
6. La extensión de las colaboraciones será de un máximo de 25 páginas a espacio y medio.
7. El título del artículo deberá estar en espacio sencillo, centrado, sin mayúscula, en negrita. El nombre de la persona autora deberá estar al margen derecho, en negrita y debe incluir la filiación institucional y el país de nacionalidad.
8. Los artículos deben estar escritos en letra Times New Roman 12, con párrafos justificados. Los

subtítulos deberán estar escritos en mayúscula, sin negrita, al margen izquierdo. Todo cuadro, figura o ilustración debe estar numerado, contener título e indicar claramente cuál es su fuente, incluso cuando sean elaboración propia. Se debe utilizar las funcionalidades que el procesador de texto facilita, por lo cual se ruega no utilizar la barra espaciadora para dejar centrar o poner sangrías. Estas indicaciones deben atenderse particularmente en el caso de los cuadros, figuras o ilustraciones con el fin de evitar pérdida de formato durante la edición del documento.

9. Toda colaboración debe emplear el estándar internacional APA (American Psychological Association), en su última versión vigente para las citas y la elaboración de las referencias bibliográficas de manera uniforme a lo largo del documento.
10. No se recomiendan las notas al pie de página. Si estas son indispensables, favor utilizar la funcionalidad del procesador de texto para incluirlas.
11. Toda cita deberá quedar reflejada en la tabla de referencias bibliográficas al final del documento.
12. Las fotografías y figuras se incluirán en el cuerpo del texto claramente enumeradas y las fuentes de donde proviene al pie de la figura. De igual manera deberán incluirse en un archivo separado utilizando un formato que permita su manipulación, como .jpg
13. Las personas colaboradoras incluirán, en la última página del documento, una síntesis curricular que incluya: nombre completo, títulos académicos, filiación institucional, área de desempeño laboral, investigaciones, producciones recientes, dirección de correo electrónico, números telefónicos y dirección postal. Estos dos últimos datos no serán divulgados.
14. Con la publicación del artículo, la persona colaboradora recibirá dos ejemplares de ISTMICA. Cuando se trata de autoría colectiva, cada autor recibirá un ejemplar de la Revista. En ningún caso, media remuneración por dictamen, envío de colaboración ni por la publicación de los artículos, salvo lo expresado en este punto incluso cuando medie copatrocinio a favor de números articulares de ISTMICA. Todo ello en concordancia con lo que establece la Editorial de la Universidad Nacional al respecto.
15. El Comité Editorial se reserva el derecho de hacer modificaciones de carácter editorial para la publicación del artículo.
16. La persona colaboradora concede a ISTMICA los derechos sobre el artículo a publicarse, pero mantiene sobre este los derechos morales y consiente que ISTMICA publique su artículo tanto en soporte como digital de acceso abierto

Información sobre normas de evaluación y dictamen de artículos

1. Los editores de la revista harán una primera evaluación del artículo para comprobar el cumplimiento de las normas básicas de publicación.
2. Se somete a una revisión para hacer constar que no contiene plagio
3. Una vez constatado que no posee plagio se envía a dictaminar con el sistema de revisión por pares externos, con la modalidad doble ciego, donde se hace explícito el anonimato al que se recurre en la evaluación (anonimato de personas autoras y evaluadoras).
4. Cuando el artículo es asignado para dictaminación, este proceso de arbitraje será de dos meses mínimo
5. El artículo puede ser:
 - Aceptado para publicación
 - Aceptado, con correcciones por hacer (En caso de que los evaluadores indiquen que es necesario realizar algunos cambios)
 - Reenviar a otro sitio (En caso de que el documento por su temática, no calza en esta revista).
 - Rechazado. (la temática calza con la revista, pero no aporta innovaciones o reflexiones en torno al Istmo)
 - Ver comentarios (en caso de que de que los evaluadores tengan algunas objeciones en torno al documento)
6. Si existen criterios encontrados de evaluación, se procederá a solicitar una segunda revisión.
7. Cuando el artículo es aceptado con correcciones que hacer, el autor/a dispone de 15 días hábiles para incorporar o atender las observaciones. Deberá remitir nuevamente el artículo con la observación: artículo con correcciones/observaciones incluidas
8. Se remitirá al autor(es) una carta de aceptación haciendo constar que su artículo ha sido sometido a todo el proceso de revisión por pares con modalidad doble ciego y que será publicado en la revista *Istmica*.
9. El artículo será enviado al (los) autores en formato PDF para tener el Visto Bueno de su publicación.
10. La documentación deberá remitirse nuevamente a istmica@una.ac.cr bajo el Asunto: artículo con correcciones/observaciones incluidas.

Carta de cesión de derechos y consentimiento de publicación

Señores
Consejo Editorial
ISTMICA

El/La suscrito/a _____

En calidad de autor/a del documento titulado: _____

Que se somete a consideración de ese Comité para su posible publicación, **DECLARO QUE:**

1. El artículo es original e inédito
2. No se ha presentado en forma previa ni simultánea a consideración de otros medios de divulgación académica para su publicación
3. Es producción propia y contiene todos los reconocimientos de créditos y fuentes según corresponde con las normas de la ética y de la publicación académica
4. En el caso de coautoría, se cuenta con la aprobación de los otros participantes para su remisión y publicación
5. Se acepta la cesión de derechos del artículo a ISTMICA, para su publicación en soporte papel, digital o ambos, aunque se mantiene el derecho moral sobre el artículo
6. Se acepta tácitamente que al remitir la colaboración a ISTMICA, revista que circula en soporte papel y en versión digital, la Revista podrá publicar y reproducir el artículo en cualquiera de estos dos soportes o en ambos, sin requerir autorización previa para ello.

Firma: _____

Fecha: _____

U.L.

(Debe enviarse en pdf o reproducido mediante escáner, a la dirección electrónica de ISTMICA, debidamente firmado)



Impreso por el Programa de Publicaciones e Impresiones de
la Universidad Nacional.

La edición consta de 150 ejemplares
en papel bond y cartulina barnizable.

E-61-16—P.UNA

