



ÍSTMICA

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

Número 21
I semestre • Año 2018

“Lenguajes transfronterizos”

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA





ÍSTMICA

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

EISSN 2215-471X

ISSN 1023-0890

Rector

Alberto Salom Echeverría

Directora

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

Grupo Editor

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica
José Marco Segura Jaubert, Universidad Nacional, Costa Rica
Amanda Rodríguez Vargas, Universidad Nacional, Costa Rica

Consejo Editorial

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

Consejo Asesor Internacional

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

Dirección de contacto, canje y suscripciones

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

ÍSTMICA es una publicación anual dedicada al estudio del humanismo, la cultura, la literatura y el arte en Centroamérica y el Caribe. 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 Equipo editorial de la revista.



euna

Consejo Editorial EUNA

Marybel Soto Ramírez, Presidenta
Francisco Méndez
Gabriel Baltodano Roman
Erik Álvarez Ramírez
Shirley Benavides Vindas
Daniel Rueda
Fabian Campos

Dirección editorial

Alexandra Meléndez • amelende@una.cr

Portada

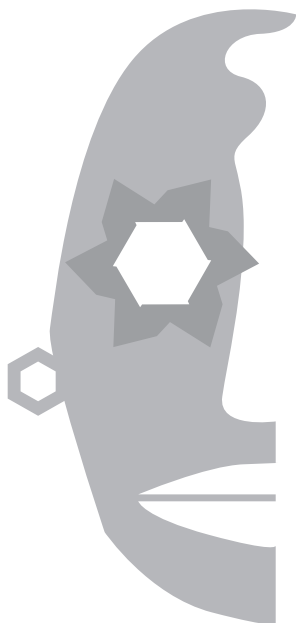
Programa de Publicaciones

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE

Contenido

Editorial	5
Laura Fuentes Belgrave Directora de la Revista Ístmica	
“Lenguajes transfronterizos”	
Relectura transcultural de un clásico revolucionario: Trágame tierra de Lizandro Chávez Alfaro <i>Thomas Rothe</i>	9
Reynaldo de La Habana: un viaje a ninguna parte en la Cuba pos-revolucionaria <i>Maybell Vargas Zúñiga</i>	27
Julia de Burgos: la imaginación poética del agua. Un enfoque desde la poética de Bachelard <i>Carlos Rojas Osorio</i>	37
La redefinición de géneros musicales y la conciencia social en la poética de Calle 13 <i>Ailén Cruz</i>	51
Princesas rojas: la memoria histórica revisitada en el discurso cinematográfico <i>Gabriel Madriz Sojo</i> <i>Ronald Sáenz Leandro</i>	71
Literatura	
Cuento: “La sed” <i>Axel Tassara</i>	89
Artes visuales	
Cerdos que se alimentan con oro: El imperialismo Yankee en las caricaturas costarricenses 1900-1930 <i>Sofía Vindas Solano</i>	95
Colaboradores	149
Normas Editoriales	153





Editorial

Los lenguajes transfronterizos abrazan por encima de los límites disciplinarios, tanto académicos como artísticos, los retos y las oportunidades de la integración creativa y de la investigación en el mundo de los Estudios Culturales. Desde esta perspectiva, la divulgación consciente del análisis especializado de la literatura centroamericana y caribeña, del cine y de la caricatura costarricense, así como de géneros musicales recientes, concebidos en el Caribe, abre una veta para la lectura conjunta de fenómenos sociales, cuya originalidad reside tanto en las particularidades de su gestación regional como en su estudio histórico y por ende, también *glocal*. Esta última noción, desarrollada por el sociólogo Ulrich Beck, permite comprender las interacciones entre la reapropiación de lo local y el reconocimiento de su dimensión global, en un entramado de relaciones socio-culturales desdibujadas, pero también cambiantes, que caracterizan las modernidades múltiples.

Este dossier de la Revista Ístmica integra esta multiplicidad de discursos, en primera instancia, en el campo de los estudios literarios, donde diversos tipos de análisis exploran las relaciones entre creación y sujetos al sobrepasar fronteras reales o imaginarias. Inicia el *dossier* de la Revista Ístmica N. 21 el análisis de la otredad cultural del Caribe nicaragüense en la primera novela contemporánea de este país; *Trágame tierra* (1969), de Lizandro Chávez Alfaro (1929-2006), cuyo estudio desde esta mirada, según su autor, Thomas Rothe, ha sido más bien indiferente a la crítica literaria latinoamericana. Las identidades caribeñas invisibilizadas continúan su trasiego bajo el impulso de la narrativa del cubano Pedro Juan Gutiérrez, cuya novela *El Rey de la Habana*, es examinada por

Maybell Vargas Zúñiga, quien destaca su pertinencia y destino como metáfora de una revolución de banderas raídas. También se incluye un artículo de Carlos Rojas Osorio, quien reflexiona sobre el trasfondo filosófico en la obra poética de la escritora puertorriqueña Julia de Burgos, sugerido a partir de su relación con la imaginación poética del agua, según el pensamiento de Gaston Bachelard.

Desde el punto de vista de la música, irrumpe en *Ístmica* la lírica del grupo puertorriqueño Calle 13, cuyas canciones son analizadas por Ailén Cruz, considerando tanto la cantera política del grupo como la fusión de géneros musicales que enarbola en su propuesta artística, comprometida con la experimentación y la crítica social. El *dossier* finaliza con el estudio de la trascendencia político-cultural de la película *Princesas rojas* (2013), de la directora costarricense Laura Astorga, por parte de los autores Gabriel Madriz Sojo y Ronald Sáenz Leandro, los cuales subrayan la importancia de la mirada alternativa de la memoria histórica costarricense que ofrece este filme, en relación con el conflicto armado nicaragüense de finales de la década de los setenta e inicios de los años ochenta.

Por otra parte, la sección de Literatura no escapa de la fluidez de los aguaceros torrenciales del istmo, con la narrativa del escritor costarricense Axel Tassara, de quien se reproduce un cuento inédito en esta edición. En la sección de Artes Visuales, Sofía Vindas Solano propone una caracterización de los discursos antiimperialistas que se difundieron a través de caricaturas publicadas en revistas y periódicos costarricenses entre 1900 y 1930, sopesando la sátira y la resistencia que exhala la muestra actual de estos documentos gráficos, herederos de una época marcada por la indignación hacia el viejo Tío Sam, pero también por el encantamiento provocado por el sueño americano.

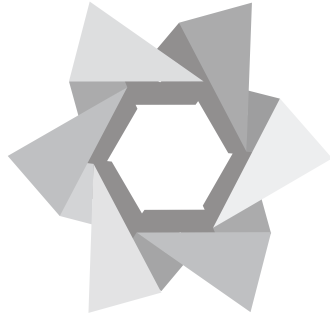
Esta nueva edición de la Revista *Ístmica* ofrece la promesa, siempre en ciernes, de jóvenes autores en su mayoría, que brindan nuevas propuestas de análisis sobre objetos de estudio en exploración, interesándose por plantear preguntas que complejizan y abren horizontes de investigación en los Estudios Culturales.

Laura Fuentes Belgrave

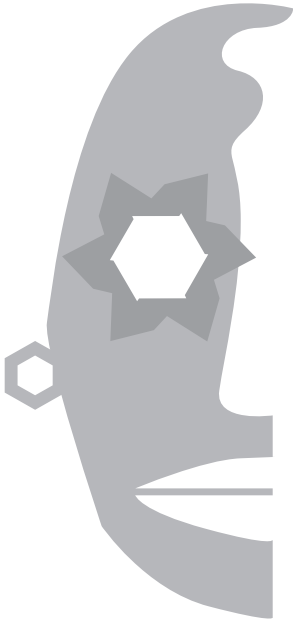
Directora

Revista Ístmica





Dossier
"Lenguajes transfronterizos"



Relectura transcultural de un clásico revolucionario: *Trágame tierra* de Lizandro Chávez Alfaro

Thomas Rothe¹
Universidad de Chile
Chile

RESUMEN

Aun cuando *Trágame tierra*² (1969), de Lizandro Chávez Alfaro (1929-2006), es reconocida como la primera novela contemporánea nicaragüense, sigue ocupando un lugar marginal en el panorama de la crítica latinoamericana. Las lecturas que se le han hecho tienden a enfatizar cómo retrata los esfuerzos revolucionarios contra la dictadura somocista, dando poca importancia al elemento regional que Chávez Alfaro desarrolla, en particular el mundo cultural de la llamada Costa Atlántica. Este artículo analiza la novela a partir de una perspectiva transcultural, guiada por las elaboraciones teóricas de Ángel Rama, con el objetivo de problematizar cómo introduce la otredad cultural del Caribe nicaragüense en el discurso letrado nacional. Se centra en las diversas formas de representar el choque entre la modernización estatal y la diferencia cultural caribeña, en particular las representaciones de sujetos subalternos, la pluralidad de nombres y las tensiones presentadas entre la oralidad y la escritura. Se argumenta que estos elementos forman las piezas de una narrativa transculturadora que destaca la inherente conflictividad de toda simbiosis cultural.

Palabras clave: *Trágame Tierra*, Lizandro Chávez Alfaro, transculturación, Ángel Rama, Caribe nicaragüense

ABSTRACT

Although Lizandro Chávez Alfaro's *Trágame tierra* (1969) is recognized as the first contemporary Nicaraguan novel, it remains marginal in the panorama of Latin American literary criticism. The few critical readings tend to emphasize its depiction of revolutionary efforts against the Somoza dictatorship, placing little importance on regional

1 Becario CONICYT.

2 Pese a que la obra se publica en 1969, para efectos de este artículo se utiliza la edición de 1971.

elements, particularly the culture of the so-called Atlantic Coast. This article analyzes the novel from a transcultural perspective, as outlined by Ángel Rama, in order to discuss how the cultural otherness of Nicaragua's Caribbean coast creates friction in the national literary discourse. The paper focusses on different forms of representing the clash between State modernization and the Caribbean cultural difference through subaltern characters, the plurality of names, and tensions between orality and writing. These elements form the pieces of a transcultural narrative that stresses the inherent conflicts in cultural symbiosis.

Keywords: *Trágame Tierra*, Lizandro Chávez Alfaro, transculturation, Ángel Rama, Caribbean coast of Nicaragua

Introducción

Lizandro Chávez Alfaro es generalmente considerado el fundador de la narrativa nicaragüense contemporánea, elogio que ganó con su primera novela, *Trágame tierra*, publicada en México en 1969³. El hecho de que un autor nacido y crecido en Bluefields, capital de la actual Región Autónoma del Caribe Sur (RACS), llegue a ser innovador y representativo de la literatura nacional constituye una hazaña casi inverosímil en un país que ha marginado económica, política y culturalmente a dicha región. Para sumar paradojas, la novela goza más de renombre que de un corpus contundente de interpretaciones críticas, encajándola en un canon de literatura revolucionaria que limita las dimensiones de su alcance⁴. Este artículo analiza *Trágame tierra* (1971) guiado por las conceptualizaciones que Rama (2007) elabora en torno a la transculturación narrativa, con el objetivo de problematizar su discurso regionalista dentro del imaginario nacional nicaragüense de la segunda mitad del s. XX.

La novela de Chávez Alfaro ilustra el choque entre el proyecto modernizador estatal y la diferencia cultural de la región caribeña. La modernización que lleva a cabo el Estado nicaragüense a mediados del s. XX estuvo condicionada en gran medida por fuerzas políticas y económicas externas –principalmente estadounidenses– que reforzaron una estructura de colonialidad en el país, entendida como un patrón de dominación que empieza a configurarse con la Conquista de América que jerarquiza el poder en categorías raciales y geopolíticas (Quijano, 2000). Utilizando producciones culturales modernas, como la escritura y, especialmente, el género novelístico, Chávez Alfaro expone un tipo

-
- 3 Según el criterio de Ramírez (1973), *Trágame tierra* es “la primera novela centroamericana de ámbito universal” (p. 53); para Palacios (1991), “significó un salto cualitativo en la renovación de la novelística nicaragüense” (p. 1025); Mackenbach (2002) señala que es la “novela «fundadora» de la nueva novelística en Nicaragua” (p. 118); y Addis (2008) recuerda a Chávez Alfaro como el “fundador de la novela moderna nicaragüense” (p. 284).
- 4 Ríos Quesada (2016) advierte que la novela ha sido asociada con una literatura políticamente comprometida, que “ha caído en el olvido tanto del público como de la historiografía académica” (p. 196); y Delgado (2013/2014) señala que “La lectura de la novela es relativamente escasa, y poco abierta, hasta el presente, a nuevas interpretaciones” (p. 3).



de modernidad a medias que ha dejado este proceso histórico. Aparte de distanciarse de ciertas técnicas narrativas tradicionales, como la linealidad o la claridad del narrador, *Trágame tierra* (1971) introduce el mundo cultural de la Costa caribeña nicaragüense con toda su otredad conflictiva para la identidad nacional indo-mestiza.

Mi lectura de la novela se centra en este problema de integración, donde se priorizan las representaciones del Caribe y los sujetos subalternos, la función dual de los nombres y las tensiones presentadas entre la oralidad y la escritura. Como argumento, estos ejes se entrecruzan para generar no solo una alegoría de la condición transcultural, sino también las piezas de una narrativa transculturadora.

Enlaces transculturales

El concepto de transculturación intenta explicar el fenómeno que se produce cuando dos o más culturas entran en contacto y generan un nuevo conjunto cultural, independiente pero arraigado en las culturas originales. En su uso original⁵, Ortiz (1987) busca tensionar la aplicación del término *acculturation* (aculturación), introducido por la antropología estadounidense durante las primeras décadas del s. XX, que implica un proceso de asimilación o deculturación por parte de una cultura subordinada. Aunque su emblemático *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940)⁶ hace poca referencia explícita al concepto, es ahí donde Ortiz (1987) vuelve a la historia cubana para demostrar la materialidad de los múltiples intercambios culturales en un contexto de desigualdad de poder. El mismo texto adopta un carácter genéricamente híbrido al unir recursos historiográficos, antropológicos y literarios, inscribiéndolo en la tradición del ensayismo de identidad latinoamericana, junto con *Nuestra América* (1891), el *Ariel* (1900), *La raza cósmica* (1925), *Radiografía de la pampa* (1933) e *Insularismo* (1939), entre muchos otros.

Rama (2007) retoma el concepto en 1982⁷ para comprender la producción literaria latinoamericana a partir de determinados ciclos modernizadores y valorar las respuestas creativas de escritores que negocian entre formas culturales propias y externas, entre la tradición y el desarrollo. Identifica en el esquema de Ortiz (1987) tres procesos fundamentales: pérdida, incorporación y reorganización, un cuadro que sin embargo no atiende suficientemente al

5 Ortiz utiliza el término por primera vez en el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), cuya introducción de Bronislaw Malinowski constituye un texto emblemático en sí por su función legitimadora del neologismo. Ortiz conceptualiza la transculturación más explícitamente en su texto “Por la integración cubana de negros y blancos”, también de 1940.

6 Para efectos de este artículo se usa la versión de 1987, pese a que la obra se publicó en 1940.

7 Para efectos de este artículo se utiliza la versión de 2007, aunque la obra se publicó por primera vez en 1982.



aspecto de la selectividad, fundamental en toda cultura viviente. Partiendo de esta falta, Rama (2007) sistematiza su conceptualización en tres operaciones transculturadoras: primero, la lengua, que toma elementos del habla popular americana, influenciada principalmente por los idiomas indígenas; segundo, la estructuración literaria, que implica la incorporación de formas orales (flujo de conciencia o fragmentación de voces); y tercero, la cosmovisión, que es la capacidad de proyectar sistemas de creencia y pensamiento. Según el crítico uruguayo, la literatura que contiene estos tres niveles no solo responde más auténticamente a las realidades latinoamericanas, sino que restaura un modo regional de entender el universo que resiste el avasallador impacto de la modernización euro-occidental.

Señala Rama (2007): “nuestro propósito es registrar los exitosos esfuerzos de componer un discurso literario a partir de fuertes tradiciones propias mediante plásticas transculturaciones que no se rinden a la modernización sino que la utilizan para fines propios”. Como se sabe, los escritores que logran realizar esta negociación serían los transculturadores, en oposición a la tradición cosmopolita de la ciudad letrada en América Latina. El análisis que ofrece Rama (2007) sobre las obras de Arguedas, Rulfo, Guimarães Rosa, García Márquez y Roa Bastos, demuestra un esfuerzo por visibilizar a varios autores ocultados por el *boom* latinoamericano, pese a la centralidad de García Márquez en dicho fenómeno. Aunque la obra de Chávez Alfaro cumple con varios requisitos transculturadores, no se incluye en este canon, lo que genera interrogantes sobre el porqué de esta situación: ¿se debe a un desconocimiento de la obra o a alguna razón más de contenido? ¿Acaso Chávez Alfaro no devuelve una significación interna (o costera caribeña en el caso nicaragüense) a su obra literaria?

Trágame tierra (1971) es una novela de corte histórico que, a través de 12 capítulos, entrega una visión de la realidad social, cultural y política en Nicaragua alrededor de 1950, en plena dictadura somocista. El referente histórico de fondo es Augusto César Sandino (1895-1934), cuya lucha contra la ocupación estadounidense durante las primeras décadas del s. XX lo transformó en una figura popular de resistencia nacional hasta la actualidad. La novela dialoga directamente con los procesos políticos del periodo, como la organización de las fuerzas opositoras del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que finalmente derrocarían a la dictadura en 1979, diez años después de la publicación de la novela. Al tomar en cuenta estos factores contextuales, Rodríguez (1985) afirma que “la novela venía a contribuir con una dimensión ideológica novel dentro de las letras nacionales”, relacionada a “la voluntad de lucha” (p. 79). En este sentido, se podría ubicar a Chávez Alfaro dentro de lo que Gilman (2003) llama la familia



intelectual latinoamericana, surgida de las redes internacionales en la época de los sesenta y setenta⁸. Aunque la lucha armada es un tema central en la novela, esta es compleja, tanto en lo temático como en lo estético, tomando distancia de la literatura de compromiso social.

También aborda otros fantasmas políticos que definen la historia del país, principalmente la ilusión de construir un canal interoceánico por el Río San Juan (discusión planteada desde las primeras décadas del s. XIX) y la integración de la llamada Costa Atlántica⁹, cuya composición cultural es más cercana al Caribe anglófono, con una importante presencia afrodescendiente y de indígenas misquito, además de poblaciones asiáticas y árabes. Con respecto a las tensiones entre ambos territorios del país, Delgado señala que “no hay un reconocimiento de lo caribeño como parte de lo nacional, ni tampoco las culturas del Caribe se ven representadas en las narrativas mestizas indo-hispánicas de la razón estatal-nacional” (2011, p. 66). En *Trágame tierra* (1971) esta región entra en primer plano, con paisajes que se colman de ríos, humedad, un sol deslumbrante y también flujos migratorios que muestran otras presencias y relaciones culturales.

Con una estructura polifónica la novela relata dos historias paralelas, cuyo hilo conductor es el conflicto generacional entre padres e hijos. La primera sigue la relación entre Plutarco Pineda y su hijo Luciano. Mientras Plutarco es un comerciante fluvial que cree en las virtudes del trabajo y defiende el statu quo, Luciano vive desafiando a su padre, desde cambiarse de nombre (bautizado Ronald) hasta unirse a las fuerzas guerrilleras para sublevarse contra la dictadura. Paralelamente, se narra la historia de Marcelo Barrantes y su hijo César, cuya ambigüedad sexual es el origen de varios conflictos familiares. César es ahijado de Plutarco y termina rellenando la ausencia dejada por Luciano en la familia Pineda, asumiendo a su vez ciertos atributos femeninos.

Ambos padres representan una generación más conservadora y complaciente con un país atravesado por la colonialidad y la dictadura, mientras los hijos cuestionan las estructuras que los oprimen. Pese a representar personajes de esperanza, ambos jóvenes terminan asesinados, Luciano por los gendarmes de una cárcel en Managua, y César por un oficial de la Guardia Nacional. Estas dos historias están encapsuladas por monólogos del “pueta descalzo”, un personaje alegórico en el cual me detengo más adelante.

8 Aparte del posicionamiento político en su obra, Chávez Alfaro también participó en esta red latinoamericana, pues residió un largo tiempo en México, donde empezó su carrera literaria, y publicó en distintos países del continente, entre ellos Costa Rica y Cuba. Tras ser ganador del Premio Casa de las Américas en 1963 por su libro de cuentos *Los monos de San Telmo*, Chávez Alfaro estrechó lazos con la institución cubana, reflejado en sus colaboraciones en la revista *Casa* y una reedición cubana de *Trágame tierra* en 1971 para la colección La Honda.

9 Como señala Sollis (1989), en términos estrictamente geográficos, la noción de Costa Atlántica no es la más precisa, ya que la región no se limita a territorios costeros y bordea el mar Caribe, no el Atlántico.



Escenarios caribeños

La Costa Atlántica nicaragüense, también conocida como la Mosquitia, constituye un territorio transfronterizo que ha sido disputado largamente por distintos poderes externos. Fue protectorado inglés desde el s. XVII hasta mediados del XIX, cuando se traspasó a manos estadounidenses para la explotación de materias primas. En 1894, el entonces presidente Juan Manuel Zelaya trató de “reincorporar” la región al territorio nacional, abriendo las puertas para la colonización interna de mestizos provenientes de la Costa Pacífica del país (Sollis, 1989; Chávez Alfaro, 1981). Al consolidar su mando en 1937, Anastasio Somoza García facilitó la vuelta de las empresas estadounidenses, muchas dedicadas a la minería (Sollis, 1989). Se trata de una frontera imperial, para tomar prestada la noción que Bosch (2009) aplica al gran Caribe: una región intervenida por los intereses y las disputas extranjeras, que asientan las bases de industrias extractivas, sea la azucarera, la bananera o la mina.

Trágame tierra (1971) toma estos antecedentes históricos para construir una imagen compleja de la región caribeña. Plutarco Pineda, un colono mestizo proveniente de la Costa Pacífica, describe la región como una fuente de oportunidades, pero no sin insinuar el conflicto de su integración al resto del país:

La Mosquitia, todo un litoral esperándolos con su fisonomía de selva extranjera, tierra de promisión o palenque en el que todo era permitido; a veces hasta un acto de honestidad (...) Bluefields, Gray Town, Bragman’s Bluff, Prinzapolka, Pearl Lagoon, Sandy Bay, eran nombres que alcanzaban el interior de la República con destellos de factorías tiradas en algún lugar de la costa del Caribe para que los nicaragüenses llegaran montadas en bueyes o en el botolón de una lancha, a reinar entre negros, indios y zambos que para la mayor diversión seguían considerándose súbditos de Eduardo VII, se resistían a hablar el español, y con un gesto despectivo nacido de la ascendencia inglesa a que se creían ligados por la historia, llamaban españoles a los otros indios, negros y mestizos que, armados de una mueca de conquistadores, emigraban de León, Nandaime, Totogalpa o Granada. (pp. 49-50)

Esta breve imagen resume el dilema nacional con respecto a la Costa Atlántica: parece un territorio extranjero, con su propia lengua e historia. Pero también revela que sus habitantes (“negros, indios y zambos”) son en realidad como los demás nicaragüenses (“indios, negros y mestizos”), una representación que contrasta con el imaginario promovido por el discurso hegemónico nacional. Quizás el más conocido portavoz de ello es José Coronel Urtecho, cuya obra representa la costa caribeña como un paraíso inexplorado, bárbaro y caricaturesco, según hace ver Delgado: “Coronel restituye el punto de partida de la colonización, la promesa perpetua del territorio virgen, la posibilidad de una modernización «desde arriba»



hecha a través de la inmigración [euro-occidental]” (2011, p. 69), una perspectiva donde “se puede percibir la arrogancia de la historia centralizadora que persigue el pionero-letrado y la lógica de dominación que sostiene su visión¹⁰” (2011, p. 71). Chávez Alfaro toma esta idea de la Costa caribeña como un destino de migración interna, pero sin exaltarla como un episodio heroico en la historia nacional, ya que la retrata como un territorio ya habitado, aunque culturalmente distinto. Al construir una genealogía de la colonialidad, supera las divisiones lingüísticas y culturales para demostrar las similitudes de ambas regiones, donde se enfatiza el compartido estatus subordinado de sus poblaciones. No obstante, la novela evita ofrecer resoluciones armónicas a la conflictiva historia nacional. Al contrario, destaca los distintos matices de las jerarquías sociales, raciales y genéricas, fortalecidas en un complejo entramado de colonización externa e interna.

La Mosquitia es un ejemplo de las regiones culturales que Rama (2007) describe a lo largo del continente, atravesadas por las fronteras de los Estados nacionales, en este caso entre Nicaragua y Honduras. Este aspecto geopolítico se aborda en la novela cuando Luciano llega a la frontera hondureña después de escapar de una emboscada de la Guardia Nacional. En el espacio fronterizo, descrito como un basural, Luciano imagina el lado hondureño, dibujando un paralelo con su propia vida:

Y más allá adivinaba las chozas húmedas, las pálidas excrecencias de la tierra donde el analfabeto duerme, come, cohabita junto a un arado de madera, con la punta guarnecida por la plancha de hierro que atestigua su último contacto con el tiempo. (p. 264)

Luciano comprende la miseria común de ambos pueblos, identifica la fragilidad de los límites territoriales del Estado. Es aquí, antes de ser capturado y devuelto como prisionero a Managua, cuando renuncia a la posibilidad de hacer la revolución, recuerda la aspiración social del padre y fantasea con seguir una ruta migratoria hacia el norte donde cumpliría el sueño americano. En medio de un flujo de conciencia, afirma: “(...) la principal tarea, la sustancia misma del carácter nacional era emigrar, lejos, lejos (...)” (p. 265); palabras que recuerdan a la conocida carta que Simón Bolívar envió al general Juan José Flores en 1830: “La única cosa que se puede hacer en América es emigrar” (2009, p. 387). Más que el sentido de desencanto que conecta a ambos revolucionarios separados por un siglo, sus conclusiones revelan cómo la migración vendría a integrar parte fundamental de la vida en América Latina y el Caribe, catalizada por guerras, dictaduras, economías de dependencia, colonialismo del pasado y del presente. No es de sorprender que, en la novela, la mayoría de los personajes de la costa caribeña están en constante movimiento o tengan una directa relación con los procesos migratorios. Sin ir más lejos, Luciano estudia en una escuela fuera de su

10 Delgado elabora su análisis a partir del libro *Rápido tránsito: al ritmo norteamericano* (1953).



ciudad natal, después trabaja en la mina de Siuna, se une a las guerrilleras en las montañas del norte, luego es encarcelado en Managua, donde los gendarmes terminan matándolo. Un personaje que se construye a partir de un ritmo itinerante; Luciano solo vuelve al hogar muerto.

El vínculo entre migraciones e identidad caribeña se manifiesta de manera más clara en Víctor, un negro homosexual también llamado Viqui, quien es portador de la genealogía de migraciones afrocaribeñas hacia la región. Nieto de un obrero jamaquino que había arribado a la costa nicaragüense en 1880, Víctor/Viqui mantiene viva la memoria de su abuelo a través de varios objetos en su casa: hay un daguerrotipo de la dinastía hannoveriana, que se contrasta con un retrato del abuelo, y un reloj de Liverpool, hecho de madera que “probablemente fuera fabricada por las propias manos del calafateador jamaicano que, desde la fotografía colgada en la pared opuesta, seguía contemplando su obra con altanería” (1971, p. 185). Estos escasos adornos demuestran la infiltración de las estructuras coloniales en los espacios privados, construyendo la identidad del abuelo como un “Fiel súbdito de la Reina Victoria” (1971, p. 93). Sin embargo, este linaje, que excluye las mujeres, termina con Víctor/Viqui, una “cepa estéril, expectante, enterrada en un yermo distante de todo” (1971, p. 94). Así, la narración evoca la memoria histórica de la población afrodescendiente y las rutas migratorias hacia la costa nicaragüense, pero no la continuación autónoma de su cultura en el territorio nacional donde predomina el español como mecanismo lingüístico unificador. Es revelador el hecho de que Víctor nunca habla en inglés criollo, siendo un personaje ya asimilado a los patrones culturales de la sociedad mayor. También es sugerente que no tiene apellido y no se revela el nombre del abuelo, lo que remite a la historia de deculturación que la estructura colonial y de plantación, efectuó sobre los africanos esclavizados a lo largo del Caribe (Fraginals, 1980).

El travestismo identitario de Víctor/Viqui claramente abre a una lectura de género que merece mayor análisis, pero que escapa a los propósitos de este trabajo. Lo destaco aquí para señalar un patrón narrativo de referirse a muchos de los personajes con dos o más nombres. Un caso de evidente tenor político lo constituye Anastasio Somoza García, o el Tacho en la vida real, nombres que no aparecen explícitamente en el texto, reemplazados por una serie de referencias, como Jefe Político, el cínico y mono amaestrado. No pronunciar el nombre del dictador refleja un ambiente de terror generalizado bajo su mando, levemente aliviado con los sobrenombres burlescos.

La doble identificación aparece con más protagonismo en Luciano, a quien sus padres nombraron Ronald. Aquí el acto de autoapodarse supera las dimensiones familiares de una rebeldía adolescente, entrando al plano de la toma de conciencia y posicionamiento político frente al alcance hegemónico de la cultura



angloestadounidense en la Costa caribeña del país. Estas preocupaciones son implícitas a lo largo de la narración, pero emergen nítidamente al conocer a Chester P. Sánchez, un compañero de la guerrilla cuyo nombre genera sospechas: “Junto al infantil envanecimiento por el Chester estaba la P, cercenada por un punto, y Luciano veía en ella el escamoteo de algo tan aberrante que había que velarlo: P de Philander o de Pontiac” (1971, p. 229). Chester cuenta que sus padres lo llamaron así en honor al aviador estadounidense, Chester P. Latimer, quien los había salvado de una ofensiva sandinista en Puerto Cabezas (1971). Al escuchar la historia, Luciano exclama: “Y no te da vergüenza hijo de la gran puta tierra que te parió” (1971, p. 248), para luego reflexionar en voz alta: “Es mentira que sean inocentes; esos nombres. Es un adorno de bárbaros, la máscara que un bárbaro se pone para invocar el favor de un dios, o el nombre que una puta adopta en el burdel para agradar a los clientes” (1971 pp. 248-249). Aunque los demás compañeros no revelan el origen de sus nombres, siguen un patrón cultural anglo: Dennis y el mismo Ronald. En este sentido, los nombres sostienen las corrientes de un espectro colonial que cubre el país.

Otro caso significativo es el “pueta descalzo”, cuyo nombre verdadero solo se revela al final de la novela, pero no sin cierta ambigüedad: “*Tal vez si principio por acordarme de mi nombre. Me llamo Pan... ¿cómo? Pánfilo... ¿cómo? ¿Tito? ¿Lino? Claro: Lino Cadenas. Me llamaba. Soy el pueta descalzo, ahora y para siempre*”¹¹ (1971, p. 418). La dualidad o la fluidez de los nombres puede leerse como característica de una condición transcultural, de estar en la encrucijada de varias fuerzas culturales, resultando en pérdidas, selecciones, incorporaciones y reintegraciones conscientes, como sostiene Rama sobre el concepto (2007). Esto a su vez evoca en la novela cierto estatus subordinado por el desorden y la multiplicidad de los significados que se asocia con países colonizados. De nuevo, el “pueta” opina: “*Si pudiera nacerme me gustaría una ciudad tan grande y tan civilizada que no tuviera apodos*” (1971, p. 225). Desprecia los apodos como un signo de la barbarie, pero, aun así, asume su propio apodo como una marca identitaria definitiva, una contradicción que revela la complejidad psicológica desprendida de la colonialidad.

Toda experiencia de colonialismo conlleva transformaciones lingüísticas, tanto en la lengua del colonizado como en la del colonizador, un fenómeno que Ortiz (1987) y Rama (2007) asocian con el proceso de transculturación, de los flujos bilaterales entre culturas, aunque con distintos niveles de influencia dependiendo de la posición de poder de cada una. En los países de la cuenca caribeña, los siglos de contacto cultural entre pueblos originarios, europeos, africanos y asiáticos, han producido una rica variedad de creoles que tienden a ser despreciados

11 De aquí en adelante, todas las citas de este personaje están en cursivas para respetar el estilo del texto original.



frente a las lenguas estándares de cada contexto nacional. En el caso de Nicaragua, la situación de diglosia es justamente más notoria en la región caribeña, donde se habla al menos dos lenguas principales aparte del castellano: el inglés criollo y el miskito. Posterior al triunfo del sandinismo, Chávez Alfaro (1981) reconoce la importancia del factor lingüístico en su texto “Identidad y resistencia del ‘criollo’ en Nicaragua”:

En la patria revolucionada que hoy tenemos es reconocido que son tres nuestras lenguas nacionales: el español, el miskito y el inglés criollo. Uno de los primeros y firmes pasos que se dieron en nuestro primer año de vida nueva fue la Cruzada de Alfabetización, cuya primera etapa se concluyó en español, se ha iniciado en miskito y está por empezar en inglés criollo; tarea esta última que ofrecerá mucho menos problemas numéricos, ya que por obra de las escuelas moravas, la población criolla es la de más bajo índice de analfabetismo. (p. 97)

Trágame tierra (1971), publicado más de una década antes de este texto, no explora la heterogeneidad lingüística a nivel estético y, de hecho, aparece escasamente como tema. Predomina una visión que defiende el uso del castellano como resistencia cultural ante la influencia del inglés, asociado al imperialismo de los militares y empresarios estadounidenses. Esta perspectiva se manifiesta en la esposa de Marcelo Barrantes, Carmela Obregón, cuyo conocimiento del inglés le ayuda a captar una clientela de oficiales estadounidenses para el negocio de su madre. Incapaz de afirmar una identidad nacional, sea de la tradición hispana centralizada o de la cultura anglocaribeña, Carmela utiliza el inglés para el beneficio económico personal y para marcar una diferencia en el estatus social. Así, cultiva una amistad con el empresario estadounidense, Thomas J. Hass, quien, a pesar de vivir más de un año en el país, no aprende hablar “la lengua nacional”, entendida como el castellano (1971). De esta manera, la pluralidad de lenguas nacionales no entra en el discurso de la novela, más bien se reducen a la hegemonía de la tradición hispánica detrás de la identidad nacional.

Si por una parte el personaje de Luciano permite contemplar la organización de una revolución nacional que incluya el protagonismo de sujetos procedentes del Caribe nicaragüense, por otra parte, César Barrantes es una metáfora de la marginalización de la región caribeña: es malentendido por su familia (¿léase nación?) y, por lo tanto, enajenado, pero no rechazado por completo; mantiene vínculos con los Barrantes, quienes, hasta cierto punto se hacen cargo de él económicamente. En este sentido, la Costa Atlántica forma parte de Nicaragua como el hijo incomprendido que es César Barrantes. Es también sugerente que ambos jóvenes tienen personalidades plásticas, es decir, se adaptan bien a nuevas situaciones, lo que indica relación con el proceso de la transculturación. En César, esto se ve a través de su amistad con Víctor/Viqui, a pesar del castigo social que implica, y las



tareas familiares que asume en la casa de su padrino, Plutarco. En Luciano, esta plasticidad surge al cuestionar los valores de sus padres, pero también al aceptar su derrota en la guerrilla. Al respecto, Rama (2007) señala que “Es el escritor quien ocupa el puesto de mediador, porque esa es su función primordial en el proceso, y es él quien devuelve al relato esa función mediante personajes que desempeñan dentro del texto esa tarea” (pp. 114-115). En el caso de los dos hijos en *Trágame tierra* (1971), la juventud vendría a representar las capacidades transculturadoras de poder integrar patrones culturales diferentes a sus vidas, pero no de una manera completamente armónica, ya que ambos mueren en el intento.

Espejismos modernos

Aunque la novela de Chávez Alfaro retrate una modernidad industrial en Nicaragua a mediados del s. XX, presente en imágenes como el tren, el telégrafo, la imprenta, las lanchas motorizadas e incluso la posible cibernética del futuro, también procura desenmascarar las contradicciones del modelo de modernización estatal. Este posicionamiento se evidencia desde el comienzo de la novela cuando Plutarco recuerda su antiguo trabajo de telegrafista. Debajo del “reloj de péndulo de bronce”, que marca “ruidosamente cada segundo de molicie” y “el calendario japonés, bordeado de volutas azucaradas” (1971, p. 47), Plutarco lee un diario impreso en la capital hace tres días. La ironía de contrastar la tecnología que mide el tiempo con el atraso de las noticias ilustra la enorme distancia física y social que la modernidad estatal no puede acortar. La sensación de estar apartado del resto de la vida nacional, e incluso internacional, se intensifica para la región caribeña, cuyas diferencias geográficas y culturales obstaculizan la sincronización con la región centralizada de la Costa Pacífica. El “pueta descalzo” también expresa esta idea mediante sus fantasías de “*nacer en otra parte*” y seguir los cables del telégrafo para llegar a otras ciudades (1971, p. 224). El “*hilito negro*” que “*a veces raya el cielo*” compone una imagen donde la naturaleza se ve intervenida por la modernidad, que promete comunicación con el mundo exterior, pero donde finalmente “*puede haber trampa en eso del hilo del telégrafo*” (1971, pp. 224-226). Estos signos de una modernidad a medias demuestran cómo los sujetos que habitan la región caribeña ocupan espacios subalternos en el orden nacional, al margen de los cambios acaecidos en el resto del país y en el mundo.

Existe en *Trágame tierra* (1971) otras maneras de criticar los proyectos modernizadores mediante recursos narrativos que bordean lo real maravilloso. La escena que mejor evoca elementos fantásticos empieza con una emboscada a los guerrilleros con quienes Luciano se ha unido. El combate se describe en términos confusos, a veces inexplicables, como cuando “Una de las figuras de cartón adquirió vida, levantó el brazo por encima de un trípode, apretó el gatillo de la ametralladora que tenía sobre la cabeza y volvió a quedar inmóvil” (1971, p. 252);



episodios que quizás aluden a la incapacidad de comprender la extrema violencia de la guerra. Al huirse, Luciano cae en una pequeña cueva que lo atrapa en una posición fetal. Aquí imagina cómo sería

Fosilizarse para que un día –cien mil, trescientos mil años después– vinieran los solemnes curiosos de una nueva especie a descubrir el esqueleto, quizás hasta el hierro de un arma primitiva. Cuando ya no tuviera nombre, ni padre, ni madre, ni fecha y lugar de nacimiento. (p. 257)

La imaginada metamorfosis en una piedra anónima se relaciona con el destino de las civilizaciones mesoamericanas de antaño y su estudio arqueológico contemporáneo, lo que establece un vínculo directo entre el personaje y la historia de su tierra. Pero esta conexión rápidamente deja de ser política y cobra un sentido afectivo. Sujeto a un poder mayor que lo invade de angustia y espanto, Luciano siente “el amortiguado terror del brujo al pronunciar las palabras de conjuro” (1971, p. 259), llevándolo a criticar su propia ineptitud: “*guerrillero que muere al esconderse en una cueva; la máquina de lo ridículo; vergüenza que engendra vergüenza (...) guerrillero que sale de nalgas*” (1971, pp. 259-260). No queda absolutamente claro si Luciano conversa con una fuerza viva de la cueva o consigo mismo en una especie de monólogo interior, pero su evidente infantilización demuestra una entrega absoluta a la naturaleza. Hasta sus palabras pierden cierta sintaxis para transformarse en un lenguaje más crudo. De manera que la tierra se vuelve una figura maternal al acogerlo, pero no sin devolverlo al mundo con una lección. Este parto o renacimiento metafórico entrega una clave de la novela vinculada al título: “Trágame tierra” cobra sentido como una súplica desesperada e irónica, un suspiro de fatiga en la cuesta arriba contra el poder estatal que perpetúa la subordinación del pueblo nicaragüense bajo dictadura. Los hechos confusos y maravillosos de la secuencia en la cueva destacan la importancia de una relación vital con la tierra y tensionan la razón de una modernidad euro-occidental.

El conflicto entre sectores subalternos y aquellos que detentan el poder del Estado constituye un motivo recurrente en la literatura latinoamericana, generalmente en torno a la cuestión indígena. En novelas como *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría, *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias y *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas, cada vez que los sujetos subalternos cuestionan estructuras sociales hegemónicas y salen de los marcos legales impuestos por el Estado, terminan criminalizados, encarcelados e incomunicados del resto de la sociedad. En *Trágame tierra* (1971), tanto Luciano como su padre son encarcelados, el primero por intentar sublevarse contra las fuerzas estatales y el segundo por simple afiliación paternal. El tiempo que pasa Plutarco Pineda en el calabozo revela al menos dos aspectos centrales del discurso narrativo. En primer lugar, los métodos de interrogación que la Guardia Nacional le aplica delatan el disfraz de la modernización desarrollista promovida por el gobierno dictatorial:



Y lo siniestro radicaba en lo que cualquier mentalidad interesada en leer periódicos, por lo menos, hubiera descubierto a primera vista: aquel montón de objetos no era un «detector de mentiras», y en la medida del fraude debía esperarse brutalidad. Proporcional a lo burdo del engaño tendría que ser la manera de obligarlo a creer que aquella caja (desecho de algún aparato médico, probablemente) estaba registrando verdades y mentiras. (p. 172)

Paradójicamente, la supuesta tecnología usada para detectar mentiras es en sí una mentira. Para compensar la farsa, los oficiales asfixian a su prisionero con un cinturón, sometiéndolo a un mecanismo de tortura premoderno, que demuestra la barbarie del poder estatal. En segundo lugar, Plutarco experimenta una suerte de cambio de conciencia en la cárcel que lo conecta con su hijo: se trata de la empatía de estar preso y darse cuenta del peligro que corre Luciano encarcelado en Managua. Pese a todas las diferencias ideológicas que los separan, Plutarco decide hipotecar un preciado terreno que había comprado como inversión para poder viajar a la capital y negociar la libertad de su hijo. Para ello, recurre a la escritura como herramienta de solicitud oficial y comienza la ardua tarea de redactar una carta:

tachada, reescrita, meditada, desechada, relevada hasta la última posibilidad de concretar lo que en sus visos de carta abierta debería contener la mágica apelación de una plegaria elevada al «excelentísimo señor», tachado y corregido tantas veces como necesitó para transformarse en «magnánimo señor». (pp. 412-413)

Por una parte, esta carta, reescrita una y otra vez, evoca el último gesto desesperado del padre ante el poder del dictador, quien impide la articulación del lenguaje escrito; y por otra parte, guarda la voz del subalterno, cuyo discurso simbólicamente es autocensurado. Finalmente, todo su esfuerzo y preocupación resultan en vano, ya que muere Luciano y la carta pasa a ser un documento sin sentido. La narración tampoco procura de reproducirla.

La tensión entre escritura y oralidad es un tema recurrente en *Trágame tierra* (1971) manifiesta directamente en los apartados donde aparece el “pueta descalzo”. Estas secciones, siempre indicadas con letras en cursivas, adoptan la forma de un flujo de conciencia del pueblo, el que como colectivo lo apoda así porque con “*una simple vocal alterada y el sustantivo quedó despojado de su pretensión, de la calidad de título de volador autorizado por nosotros para retratar dimensiones trágicas o mágicas de nuestros actos*” (1971, p. 9). Su sobrenombre hace un claro guiño al habla vernácula, estableciendo su lugar en los márgenes de la esfera letrada, aunque sabe escribir y utiliza una pizarra de segunda mano para redactar poemas y pensamientos. Estos textos son materialmente frágiles, capaces de borrarse en cualquier momento, hasta con “*un poco de sudor escurrido de la frente*” (1971, p. 10). Se



trata de una escritura desordenada, tanto en el contenido como en la forma de sus letras (“*desiguales que trotan sobre líneas quebradas*”, 1971, p. 10), pero construye un espacio para registrar la memoria del pueblo, evidente en los dichos populares que transcribe y “*todo lo que no se recuerda*” (1971, p. 12); de manera que guarda elementos de una voz popular. Al respecto, Martín Lienhard (1992) señala que las cartas de reclamo escritas por dirigentes indígenas a autoridades coloniales constituyen el primer medio de escritura por el cual:

los depositarios de la memoria y de la conciencia colectivas dejan de ser sempiternos ‘informantes’ o los redactores de escritos al estilo europeo para convertirse en los autores, materiales o al menos intelectuales, de un texto propio en el sentido cabal de la palabra, en sujetos de una práctica literaria radicalmente nueva. (p. 59)

El “pueta descalzo” no es representante de un grupo indígena, pero pertenece a una clase subalternizada por su situación económica y la marginalización de la región donde vive. Pese a ello, su papel como “pueta” le permite revelar verdades ignoradas por los demás, escondidas entre chismes y trabalenguas, aunque generalmente asume el papel de bufón, una idea elocuentemente expresada en la siguiente frase: “*Que me peguen otra vez por decir lo que dicen que no nació para decir*” (1971, p. 140).

La presencia subyacente de este personaje a lo largo de la novela funciona como una operación transculturadora a través de la estructuración literaria, tanto por el carácter fragmentario de la voz como por el flujo de conciencia que representa ciertas fórmulas orales. El mismo Chávez Alfaro ha comentado que el personaje “Trata de reunir todos los atributos del coro” (citado por García 1970, p. 59), pero más que un coro de la Antigüedad clásica, el lenguaje del “pueta” responde a la realidad lingüística de la región retratada: por eso repite dichos populares, junta palabras que en el castellano estándar deben estar separadas (“*nosesi*”, “*quien-sabe*” o “*Diosmiomilindo*”). Incluso reproduce ciertos prejuicios y discriminaciones (en particular con Víctor por ser negro y homosexual) que sugieren los problemas de integración racial entre personas de una misma clase social. De esta manera, el “pueta descalzo” de Chávez Alfaro no es tan disímil a la función transculturadora que Rama identifica en las comadres pueblerinas de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (2007, p. 52). Cabe señalar que el lenguaje del “pueta” dista de una representación caricaturesca; al contrario, se abre hacia una significación compleja que mezcla archivos culturales populares con un amplio registro de la lengua española.

La evocación de una tradición oral no es exclusiva tarea del “pueta” y adquiere un papel importante en otros personajes y eventos de la novela. Es así con un breve recuento de la fundación mítica del país, que se relata como un recuerdo de



Plutarco. Cada suceso del encuentro entre conquistadores españoles y Nicarao, un cacique indígena a quien se le atribuye el nombre del país, está parcelado por las palabras “Y oyó”, que marca un pulso de la memoria y evoca el traspaso oral de la historia (1971, pp. 215-219). Sin embargo, recrea una visión idealizada del indígena que corre el riesgo de asociarlo con un pasado mítico, carente de potencia política actual. La ausencia del sujeto indígena contemporáneo es problemática, sobre todo para la región caribeña, donde gran parte de la población pertenece al pueblo miskito, siendo un grupo cultural que quedaría fuera del discurso transcultural de la novela.

A modo de conclusión

Trágame tierra (1971) es tanto una historia de las diferencias generacionales como lo es de la transculturación, de las culturas en procesos de contacto y bajo presiones de la modernización estatal. La muerte de Luciano y César, representantes de una generación que busca transformar la sociedad, puede significar el fracaso del intento revolucionario y del proyecto transculturador. Pero también puede leerse como un martirio, con sus respectivos impactos políticos por las causas que defendían los jóvenes, dialogando en cierto sentido con el legado de Sandino, cuya muerte desprendió la leyenda del revolucionario en el imaginario nacional. Como recuerda el “pueta descalzo” en el funeral de los jóvenes, fueron los agentes del Estado quienes mataron a ambos “*por andar creyendo*” (1971, p. 418), lo que deja en claro el peligro de pensar fuera del orden hegemónico estatal.

La elaboración teórica de Rama (2007) permite ver las distintas fuerzas culturales y políticas que impactan la producción literaria latinoamericana a la luz de los procesos modernizadores, validando los modos en que los escritores pertenecientes a sectores vulnerables han sido capaces de apropiarse de técnicas modernas y conservar elementos determinantes de sus culturas. Su conceptualización me ha sido útil para reflexionar sobre la novela de Chávez Alfaro, identificando al menos la presencia de una de las operaciones transculturadoras. *Trágame tierra* (1971) quizás no construya una lengua literaria ni un “pensar mítico” de la costa caribeña nicaragüense, pero sí inscribe la diferencia cultural de una región históricamente marginada en el imaginario nacional. Así, Chávez Alfaro introduce una visión más totalizadora del país que integra posibles subjetividades nuevas, cuestionando los relatos únicos sobre la experiencia nacional y la memoria de resistencia contra la dictadura somocista. Se puede interpretar este proyecto narrativo como transculturador, pero no promueve una visión tan armónica de la simbiosis cultural como lo transmite Rama (2007), quien reproduce cierto tono festivo inaugurado por Ortiz (1987) en torno al concepto. Como recuerda esta novela, las transformaciones culturales a partir de distintas fuentes siempre son conflictivas. Por lo tanto, resulta insuficiente descartar como cosmopolitas o poco



auténticas las obras que no cumplen a pie de la letra con el esquema de Rama (2007). Desde una perspectiva actual, quizás tenga más sentido formar un nuevo canon de transculturación narrativa que integre obras que van más allá de los factores culturales europeos e indígenas, respondiendo a los conflictos surgidos de los escenarios urbanos, las variadas poblaciones afrodescendientes o las migraciones contemporáneas en América Latina.

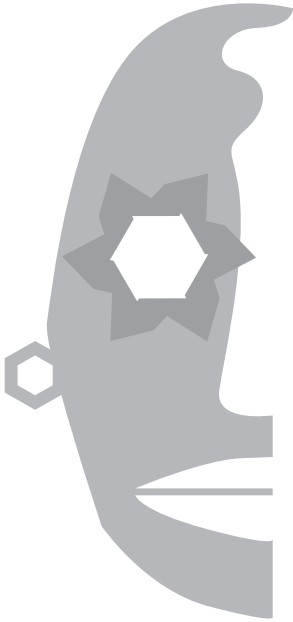
Referencias

- Addis, M. K. (2008). In memoriam: Lizandro Chávez Alfaro. *Revista Iberoamericana*, 74 (222), 283-285.
- Bosch, J. (2009). *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe frontera imperial*. (Primera edición, 1970). México, D.F.: H. Cámara de Diputados, LX Legislatura; Embajada de la República Dominicana en México; Miguel Ángel Porrúa.
- Bolívar, S. (2009). *Doctrina del libertador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Chávez Alfaro, L. (1971). *Trágame tierra*. (Primera edición, 1969). La Habana: Casa de las Américas.
- Chávez Alfaro, L. (1981). "Identidad y resistencia del 'criollo' en Nicaragua". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 36, 87-97. Extraído de <http://www.jstor.org/stable/40852691>
- Delgado, L. (2011). El Caribe nicaragüense en textos de la literatura nacional moderna: de la civilización protectorista a la mulatidad global. *América Latina Hoy*, 58, 63-80. Extraído de <http://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/viewFile/8506/8597>
- Delgado, L. (2013/2014). La memoria travestida: Caribe, estética e historia en *Trágame tierra* de Lizandro Chávez Alfaro. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 27-28, 1-14. Extraído de http://istmo.denison.edu/n27-28/articulos/03_delgado_leonel_form.pdf
- Fraginals, M. M. (1980). En torno a la identidad cultural en el Caribe insular. *Casa de las Américas* (118), 42-47.
- García F., M. (1970). Lizandro Chávez Alfaro. Entrevista con el Escritor. *Encuentro: Revista Académica de la Universidad Centroamericana*, (11), 59-62. Extraído de <http://repositorio.uca.edu.ni/2310/1/Lizandro%20Ch%C3%A1vez%20Alfaro.pdf>
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.



- Lienhard, M. (1992). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. (3ra edición revisada y aumentada). Lima: Editorial Horizonte.
- Mackenbach, W. (2002). Representaciones del Caribe en la narrativa centroamericana contemporánea entre una perspectiva exterior y una perspectiva interior. *Revista Reflexiones*, 82(2), 113-124.
- Ortiz, F. (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. (Primera edición, 1940). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Palacios, N. (1991). La novela nicaragüense en el siglo XX. *Revista Iberoamericana*, 57 (157), 1019-1029.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 201-246.
- Rama, Á. (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. (Primera edición, 1982). Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Ramírez, S. (Ed.) (1973). *Antología del cuento centroamericano*. (Tomo I). San José, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA).
- Ríos Quesada, V. (2016). De monstruos, presas de cacería y presos en la novela *Trágame tierra* de Lizandro Chávez. *Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42, 195-208.
- Rodríguez, I. (1985). Trágame tierra: una narrativa consistente. *Casa de las Américas* (150), 79-89.
- Sollis, P. (1989). The Atlantic Coast of Nicaragua: Development and Autonomy. *Journal of Latin American Studies*, 21(3), 481-520.





Reynaldo de La Habana: un viaje a ninguna parte en la Cuba pos-revolucionaria

**Maybell Vargas
 Zúñiga**

*Universidad de Costa Rica
 Costa Rica*

RESUMEN

El Rey de la Habana es la metáfora trágica del agotamiento de la Cuba castrista y el tortuoso parto de una nueva realidad social que no acaba de nacer. En las prietas páginas de una breve novela, repletas de violencia, bestialidad, sexo desaforado, heces y descarnada lucha por la vida, Pedro Juan Gutiérrez se erige como testigo de su época y el destino de su patria. Su telón de fondo es una Habana decadente, físicamente carcomida, donde el “sálvese cada uno como pueda” funciona como ley social. Esta obra coloca a su autor entre los novelistas latinoamericanos medulares en la bisagra entre el s. XX y el s. XXI.

Palabras clave: Cuba; literatura; Pedro Juan Gutiérrez; novela; realismo sucio, pícaro

ABSTRACT

El Rey de La Havana is the tragic metaphor of the exhaustion of Castro's Cuba and the tortuous birth of a new social reality not yet been born. In the fast-paced pages of a short novel, full of violence, bestiality, boundless sex, faeces, and a fierce struggle for life, Pedro Juan Gutiérrez stands as a witness of his time, and the destiny of his country. Its backdrop is a decadent, physically rotten Havana, where "save yourself as you can" works as a social law. This endeavor places its author among the main Latin American novelists in the hinge between the twentieth century and the twenty-first century.

Keywords: Cuba; literature; Pedro Juan Gutiérrez; novel; dirty realism, rogue



Introducción

“Solo un arte irritado, indecente, violento, grosero,
puede mostrarnos la otra cara del mundo,
la que nunca vemos o nunca queremos ver
para evitarle molestias a nuestra conciencia” (Gutiérrez, 1998, p. 105)

El Rey de la Habana de Pedro Juan Gutiérrez es la pequeña gran novela del *Periodo Especial* vivido en Cuba en los años 90.

La Unión Soviética colapsa en 1991. Con ella se desvanecen los subsidios masivos con que Cuba había podido defenderse del embargo norteamericano y los caprichos económicos de Fidel, perdiendo más del 80 % del comercio exterior.

Anteriormente, Fidel había compensado tanto la expropiación generalizada de la propiedad como del derecho a la palabra con una multitud de programas sociales. La educación y la atención sanitaria cubanas eran de clase mundial. Varios indicadores sociales se volvieron superiores a los estadounidenses. La *libreta* daba acceso a muchos bienes. La igualdad de los sexos y las razas hicieron enormes progresos en Cuba. El trato estaba claro: entreguen la libertad a cambio de la seguridad y las necesidades vitales. Muchos cubanos lo aceptaron.

A inicios de los años 90, la miseria a niveles típicamente latinoamericanos reapareció en La Habana. Con ella la desigualdad, que ha seguido creciendo hasta hoy. En desesperación, Fidel declara el “Periodo Especial en tiempo de paz”. Duraría hasta el año 2004, cuando creyó que los subsidios de Hugo Chávez permitirían regresar a su utopía.

Aspecto esencial del periodo especial fue la dolarización de la economía, con apertura al turismo y la inversión extranjera. Ello era necesario ante todo para mantener el nivel de vida de la casta privilegiada. Sin embargo, proporcionaba una leve válvula de escape a las masas, al legalizarse o tolerarse los pequeños negocios “familiares”. A pesar de esto no se puede evitar el rápido desabastecimiento de los recursos básicos de alimentación para los cubanos, lo que lleva a este pueblo a una inmensa hambruna.

En efecto el turismo llegó y sigue llegando, atraído por la explosiva mezcla de las playas del Caribe, el sexo, la música, el ron. Y, no se olvide, el mito revolucionario, todavía tan potente como incongruente. Con base en este contexto, se examinan algunos de los puntos claves en la novela de Gutiérrez.



Centro Habana como espacio vivido

El Rey de la Habana de Pedro Juan Gutiérrez está escrito en 1999, en medio de este periodo. Viene a ser su crónica en quintaesencia. Narra la corta vida de un mulato habanero quien, nacido exactamente el 7 de enero de 1981, llega a su precoz pubertad con la crisis.

Bolaño puede seguramente con razón al decir:

Más allá del sexo, de la droga y de la angustia por sobrevivir, el personaje central de las obras de Pedro Juan Gutiérrez es La Habana, una Habana miserable, comatosa, donde la palabra “revolución” ya ni es causa de risa. No, comatosas eran las viejas ciudades comunistas como Sofía o Bucarest, en la decadencia del sistema estalinista... La decadencia de La Habana es sin embargo similar a la de esas ciudades comunistas. (citado en Lalonde, 2012)

No obstante, la dictadura en Cuba y La Habana misma exhiben un *sex appeal* cuasi-romántico que nunca ejercieron otros satélites soviéticos. Es así, como la ciudad se convierte en otro personaje en el texto, entrecruzándose con los que transitan en ella, evidenciando el eco de las diversas voces configuradas allí y colocándose como medio de acción para las vivencias de Reynaldo.

Como ya se indicó, en 1989 los indicadores sociales de Cuba eran los mejores de Latinoamérica. Excepto en alojamiento. Nada de extrañar, porque este es un problema de producción, talón de Aquiles de cualquier sistema comunista. Las casas y palacios centenarios de La Habana, bajo la gran presión migratoria de comarcas más pobres, se habían convertido desde años atrás en atestadas colmenas de tugurios. Sigue muriendo gente cuando alguno de esos decrepitos edificios colapsa. Los supervivientes se mudan a los aledaños, semi-desmoronados a su vez, y el ciclo continúa. Asimismo, las deficiencias crónicas en transporte, servicios básicos de alimentación, agua y energía formatean la vida de Reynaldo, personaje arquetípico que dirige la mirada del lector por un viaje en una urbe laberíntica y en decadencia, donde su único destino no parece ser otro que la muerte trágica.

Al pensar en Centro Habana como un personaje que también cuenta su historia, no será casual que sea el epicentro que escoge el autor para situar la diégesis de su obra, donde los solares o “cuarterías” son los espacios característicos en esta zona. El hacinamiento, delincuencia y peligro constante de derrumbe, es el “pan nuestro de cada día” de sus habitantes. Este espacio en ruinas que, si bien podría representar un espíritu revolucionario ensombrecido y el desplome de la metrópoli, muestra a la vez un lugar efervescente de vida (una ciudad personificada agitada en la lucha humana por sobrevivir). De esta manera, Pedro Juan Gutiérrez no falla en su elección como afirma Whitfield (2010):



El solar como un organismo viviente le permite a Pedro Juan ahondar con mayor profundidad en la vida animal que observa en las calles de Centro Habana y representar los aprietos de sus miembros individuales. Las calles están pobladas por formas de vida sobre las que coloca una clara lente zoológica. (p. 92)

Los protagonistas de Pedro Juan Gutiérrez serán los marginados sociales, los desprotegidos que deambulan por una ciudad desmaquillada, en abandono total. Todos ellos ubicados en el mismo campo de acción: Centro Habana, como otro personaje que ejemplifica la marginalidad y pobreza.

Esta será una ciudad que plasma una voz que cuenta los sucesos de una manera real, lo que según Portela (2003) otorga a la novela ese carácter de autenticidad:

No es que cuente hechos reales a sangre fría (lo cual no aportaría ninguna garantía de autenticidad: también se puede contarlos y ser un farsante, un fullero, un manipulador, en dependencia del recorte que se haga de la realidad, de la selección, o sea, de qué ponemos bajo el reflector y qué dejamos a la sombra); más bien se basa en hechos reales, es decir, los toma como punto de partida, los reorganiza y los modifica para tramar una historia sólida y concentrada, verosímil de principio a fin. (p. 67)

Un Rey en Centro Habana

Se debe notar que cuando escribe *El Rey de la Habana* (1999), Pedro Juan Gutiérrez posee ya un oficio, un estilo, una temática y un público, afinados en el anecdotario de la *Trilogía Sucia de La Habana* (1998), escrita un año atrás. Sin embargo, Rey, sin ruptura si se quiere, definitivamente es un animal diferente. Ahora el irónico *Bocaccio* caribeño de la *Trilogía* se reviste de un nihilismo shakesperiano.

La novela comienza con una escena de violencia atroz, de drama y miseria humana: “No habiendo conocido jamás a su padre, Reynaldo y su hermano son criados por una abuela enferma y una madre al borde de la locura” (Joachim, 2014, p. 173). No aparecerá ningún padre en el texto. La familia vive en un alojamiento miserable de una azotea. Reynaldo y su hermano se hallan en ella y en instantes, Nelson (su hermano) se convierte en homicida al matar a su madre sin proponérselo, para luego aventarse al vacío desde la azotea, lugar que se convierte en un espacio de sangre y muerte. Reynaldo, en posición de observador paralizado, es testigo de la muerte de su madre, su hermano y su abuela. Testigo mudo, que no aflojará en el empeño de olvidar, pero será de todas maneras arrastrado por este hecho inicial como una predestinación a la catástrofe. Este comienzo fija el tono del relato, que nunca flaquea, decae o se desvía, y a través de todas las peripecias sostiene al lector en el único objetivo del actor: seguir vivo, combatir el hambre. Lejos de restarle trazos, la uni-dimensionalidad hipnótica de Rey en su perenne guerra contra el hambre, lo constituye en un personaje inolvidable.



El movimiento de la narración está guiado por Reynaldo, es el eje magnético que va a crear un campo espacial y temporal en el que ocurren los hechos. Es un viajero que no tiene un punto específico de permanencia. Sin asidero fijo, la vida de Rey oscila entre los diferentes espacios que le van apareciendo azarosamente en el camino y que dan forma al contenido del relato. Los únicos lugares que de alguna manera constituyen “su casa” son un contenedor y una choza construida por él mismo hacia el final de la novela, del otro lado de la bahía. El cuarto de Sandra, el mismo contenedor, la habitación de Magda y el Malecón, son sitios de paso a los que regresa ocasionalmente.

Reynaldo en su vaivén será un foco de atención para mujeres y homosexuales que de alguna manera se lo disputan como un trofeo. Por algo lo llaman el Rey, con su pene grande y abultado por dos perlanas de acero para ofrecer el máximo placer a sus diversas compañías sexuales. Es el macho alfa como el palomo que al inicio del texto utilizaban Rey y su hermano para cazar hembras de paloma:

hermoso palomo, macho y seductor, que volaba por encima de todos los edificios. Siempre aparecía alguna palomita incauta, admiradora de aquel bello galán. Y allá se iba. Alzaba el vuelo tras él y el palomo la conducía hasta su jaula para hacerle el amor a pierna suelta. (Gutiérrez, 1999, p. 11)

Si toda lectura es un viaje, muchas novelas son viajes de búsqueda también. En este caso, desde el comienzo hay en el aire barruntos de naufragio para el Rey; se adivina tratarse de un viaje a ninguna parte o más bien, nos advierte de su viaje a una muerte prematura.

Una constatación

Sin lugar a dudas, aunque con sus propias características, el autor se inscribe en la corriente del Realismo Sucio, a la que pueden considerarse pertenecientes autores como Charles Bukowski, el dominicano-norteamericano Junot Díaz o Zoé Valdés, también cubana de origen. Bolaño de hecho lo llama “el Bukowski de La Habana” (citado en Lalonde, 2012).

El “Realismo Sucio” es ante todo realismo. Escribe el polígrafo Slavoj Žižek:

La imagen de Cuba que se obtiene de alguien como Pedro Juan Gutiérrez... es reveladora: la realidad común de Cuba es la verdad de lo sublime revolucionario: la vida cotidiana de lucha por la supervivencia, desde la huida hasta las relaciones sexuales promiscuas violentas, de aprovechar el día sin ningún tipo de proyectos orientados al futuro. (2016, párr. 5)

También se ha vinculado *El Rey de la Habana* (1999) con la tradición española de la novela picaresca. Hay rasgos indudables, en la vivencia de Reynaldo y en



el tono del relato en muchas de sus fases, del género picaresco. El hambre, la búsqueda incesante de dinero, el recurso a la delincuencia, el contraste con la sociedad “normal”, el continuo vagabundaje, la aparente misoginia y la misma filosofía vital del Rey, parecen abonar la tesis de ver la novela de Pedro Juan Gutiérrez como una “cubanización” de la picaresca tradicional. Volveré sobre esta interpretación más adelante.

Entre las maravillas de la novela está la prodigiosa brevedad de sus frases. Abundan las de dos palabras, o incluso de una: “Se olió las axilas. Estaba cochambroso, con peste a sudor y a suciedad. Le gustaba ese olor. Le recordaba su casa. Pero no quería tener recuerdos de nada ni de nadie. Borró” (Gutiérrez, 1999, p. 32). Esto sucede poco después de escaparse del correccional donde estuvo luego de la desaparición de su familia. Cuando, vuelto a sus barrios, el olfato, el más primigenio y evocador de los sentidos, despierta sus recuerdos. Sin embargo, Rey se obliga al olvido. El narrador por su parte escatima en recursos lingüísticos, no así en la potencia de las palabras. Es una de las características del Realismo Sucio, donde la economía del lenguaje advierte una sobriedad en la narración. La carga semántica no solo se observa en sus breves frases o vocablos tácticamente escogidos, sino en la extensión misma del texto.

Lo escatológico y sexual

Las hazañas y peripecias sexuales de Rey constituyen paraísos del *voyeur*. El erotismo y el sexo están sistemática y profundamente mezclados con elementos de repulsión. En este sentido, el papel del olfato (omnipresente “olor a grajo”) es uno de los aciertos de la novela. Reynaldo es un personaje con una sexualidad voluptuosa y siempre expuesta. Su placer se presenta en función de lo sucio: el olor alcalino del pene, el agrio de la vagina, la fetidez del ano, el tufo de los pies, la pestilencia de las axilas, actúan como poderosos afrodisíacos para Rey y su pareja favorita: “Rey se acomodó de frente, sacó su animal, que se endureció apenas olfateó el bollo apestoso y ácido de Magda, y allí mismo copularon frenéticamente, mordiéndose por el cuello” (Gutiérrez, 1999, p. 59).

Por el contrario, las parejas ocasionales del Rey que sufren la manía de la limpieza, le fuerzan a utilizar a fondo su imaginación de lo sucio para llegar al orgasmo:

Rey cerró los ojos y se descraneó con Magda. Cada vez que Daisy-o Rosa, quien sabe- intentaba subir a besarlo, él le mantenía la cabeza abajo. No quería oler la fragancia y limpieza de Daisy. Magda, suda, Magda, suda, con tu peste a grajo. Así mantuvo la erección más o menos y soltó mucho semen en la boca de Magda, o en la de Daisy, o en la de Rosa. (Gutiérrez, 1999, p. 177)



Los grandes personajes crecen en el respeto de sus autores, como creció el Quijote en el de Cervantes. Precisamente el arte del narrador llega a su culmen cuando su creación habla por él. Hay momentos en *El Rey de La Habana* (1999) en que el narrador parece abandonarse, a su vez, al gozo del *voyeur* y se le escapan expresiones de placer. Particularmente reveladora es la soberbia escena orgiástica del baile de las mulatas al final del turno de la fábrica donde Rey trabajó y la masturbación masiva de los negros sobre ellas, en la que a la postre Rey participa. “Ya no pudieron resistir más. Era demasiado. Uno soltó su semen sobre la barriga y las tetas de aquella que lo pedía. Los otros no pudieron aguantar más y ah, mucha leche” (Gutiérrez, 1999, p. 133).

Lo sociológico

Con todo, el narrador nunca pierde de vista el determinante socio-político esencial: que el Rey no tiene puesto en la nueva sociedad de violencia contenida que, a despecho de la casta gobernante, el periodo especial inevitablemente alumbró. Sociedad y violencia ejemplificadas por el personaje gordo con la cadena de oro que gobierna las carnicerías en la plaza del mercado. Al respecto, la violencia abierta en *El Rey de la Habana* (1999) es continua y con descripciones sangrientas: suicidios, homicidios feroces, trifulcas, huidas bajo disparos. Centro Habana durante la crisis se vuelve un lugar más peligroso. Sin embargo, cierto nivel de seguridad es parte del trato tácito entre el Estado y los cubanos; por lo tanto, cuesta creer que el alto grado de violencia manifiesto en la novela sea lo cotidiano. Dejando de lado la catastrófica escena original y el período del correccional, todo lo demás sucede en el transcurso de unos pocos meses. No obstante, el narrador no pierde el pulso: la violencia es consustancial a su historia y debe ser narrada como lo más normal del mundo. Un aire de veracidad desarma al lector.

El amor imposible

Otro tema álgido en el texto es la interacción entre Rey y Magda. Kafka es uno de los héroes de Pedro Juan Gutiérrez. Su frase sobre la imposibilidad de escribir y la imposibilidad de no escribir, ha dado fundamento a mil meditaciones sobre la angustia moderna. Muchos han debido de señalar que Pedro Juan Gutiérrez enfrenta un problema paralelo en su novela. En un ambiente de continua interacción con el otro sexo, el surgimiento del amor es un riesgo siempre presente.

“Una voz *dulce* de mujer le interrumpió” (Gutiérrez, 1999, p. 52). Semejante palabra, que no se prodiga en *El Rey de la Habana* (1999), significa el acorde que precede la irrupción de la heroína en la ópera. Magda y Reynaldo se ven obligados a separarse una y otra vez, en parte por las “misteriosas” desapariciones de ella, en parte por los continuos roces con la ley de él. Casi tanto como el hambre, la necesidad de Rey de volver a ver a la mujer de su vida es uno de los



vectores dinámicos de la novela. El narrador nos aproxima al tema cuidadosamente: “Magda y él cada día templaban mejor. Con más cariño, tal vez, o más amor... A veces se trataban despectivamente, pero cada uno sabía que solo era de dientes para fuera” (Gutiérrez, 1999, p. 81).

El vaivén entre los tonos melosos y los agresivos es constante entre Rey y Magda. No faltan tampoco los clásicos pleitos:

Magda, vamos a hablar. —No vamos a hablar ni cojones, piérdete de mi vista. — Por lo menos dime... —Esto se acabó, Rey. Tu eres un barco. Yo necesito un hombre. ¡Un hombre!... Pero yo puedo... —Tú no puedes ni cojones. ¡Tú eres un chiquillo y un comemierda! Adiós. (Gutiérrez, 1999, p. 172)

La reconciliación no menos clásica viene con una emergencia causada por un escape de amoníaco, en que el pensamiento y la búsqueda de uno vuelan al otro. De modo que el narrador comenta: “Si aquello no era amor, se parecía mucho” (Gutiérrez, 1999, p. 195).

El derrumbe posterior de su edificio es la metáfora perfecta de que los días de su relación, sus propios días en este mundo, están contados.

¿Hay amor? Rey es un asesino que encuentra placer en el espectáculo horripilante de su hembra acuchillada (por añadidura un necrófilo, penetrando en ella dos veces y eyaculando dentro del cadáver). Pero Rey desde siempre es un desalmado, no pudo llegar a ser otra cosa. Roba a los pobres. Sin pensar un segundo sacrifica a Sandra y a quienquiera que sea para salvarse. Se ha distinguido en la autoagresión. En estado de ira es capaz de cualquier crimen.

¿Hay amor? La respuesta a esto toca a la idea misma de qué es ser humano y nos lleva a la imposibilidad de amar y a la imposibilidad de no amar, en un ambiente que no brinda condiciones para que surja una relación estable.

En una novela localizada en el inframundo de La Habana durante lo peor de la crisis, centrada en la supervivencia, Pedro Juan Gutiérrez logra recontarnos cuán difícil es amar y también cuán inconcebible vivir sin amor. Es uno de sus triunfos. Amar es imposible. No amar es imposible también. La misma supervivencia fracasa.

La muerte

Al final del texto, el narrador nos cuenta el largo tiempo de agonía que sufre Rey hasta su muerte, como una candela cuya flama se extingue lentamente hasta disiparse: “Tuvo una muerte terrible. Su agonía duró seis días con sus noches. Hasta que perdió el conocimiento. Al fin murió” (Gutiérrez, 1999, p. 218).



La última línea del libro dice: “Y nadie supo nada jamás” (Gutiérrez, 1999, p. 218). Es tan esperada como obviamente falsa: pues lo sabemos todo, hasta el apetito y disfrute de los zopilotes con el cadáver de Reynaldo: “El cadáver se corrompió en pocas horas. Llegaron las auras tiñosas. Y lo devoraron poco a poco. El festín duró cuatro días. Lo devoraron lentamente” (Gutiérrez, 1999, p. 218).

El narrador omnisciente nos lo ha contado todo y relata su muerte lentamente como si no quisiera apartar la vista del Rey hasta que el último pedazo de carne sea devorado.

Como el mismo Joachim (2014) reconoce, esta muerte no recordada es incompatible con el carácter de autobiografía ficticia de toda obra picaresca. De modo que si bien la tesis del carácter picaresco de *El Rey de La Habana* (1999) capta aspectos importantes de la novela, parece insuficiente como interpretación.

Es el narrador omnisciente quien sobrevive para nosotros, para que la tragedia colectiva cubana que el Rey encarna no sea ignorada. A través de un personaje marginal, Pedro Juan Gutiérrez nos ha revelado la situación de desesperanza de la gran mayor parte del pueblo cubano durante el “período especial”.

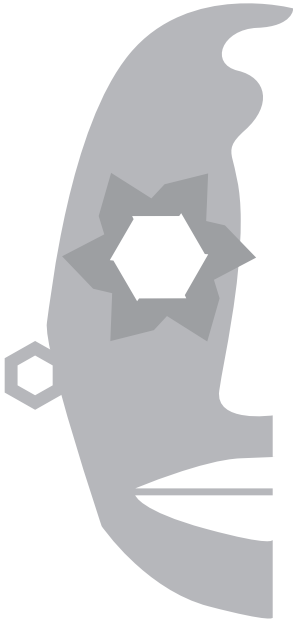
Referencias bibliográficas

- Birkenmaier, A. (2001). Más allá del realismo sucio: El Rey de la Habana de Pedro Juan Gutiérrez. *Cuban Studies*, 32, 37-55.
- Birkenmaier, A. (2004). El realismo sucio en América Latina: Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. *Miradas: Revista del audiovisual*, 6. Recuperado de http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=56
- Díaz Infante, D. (2014). Ruina, aura, melancolía. En Duanel Díaz Infante, *La Revolución congelada. Dialécticas del castrismo* (224-239). Madrid: Editorial Verbum.
- Díaz Infante, D. (2014). La memoria inconsolable. En Duanel Díaz Infante, *Días de fuego, años de humo. Ensayos sobre la Revolución cubana* (37-44). Leiden: Almenara.
- Díaz Infante, D. (2014). *Flâneur*, Prometeo, ruinas. En Duanel Díaz Infante, *Días de fuego, años de humo. Ensayos sobre la Revolución cubana* (143-152). Leiden: Almenara.
- Gutiérrez, P. J. (1998). *Trilogía sucia de la Habana*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, P. J. (1999). *El Rey de la Habana*. Barcelona: Anagrama.



- Herrera Fuentes, A. (2013). Sexualidad, sociedad y civilización: en *El Rey de la Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez y *La dama sonámbula* (2007), de Joaquín Hurtado. En Rafael Modesto Gasperín Gasperín y José Carlos Vásquez Parra, *Narraciones éticas. Desde la modernidad y la posmodernidad*. México: Plaza y Valdés Ediciones.
- Joachim, J.-L. (2014). *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez: Variations cubaines autor du thème du pícario. En Cecile Bertin-Elisabeth (Coord.), *Les récits de la marginalité en Amérique* (173-188). Centre de recherches interdisciplinaires en lettres, langues, arts et sciences humaines, Martinique: Caraïbéditions.
- Lalonde, B. (20 de agosto de 2012). *Roberto Bolaño nous parle de Pedro Juan Gutiérrez*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Op6AVdXD9do>
- Ludmer, J. (2004). Ficciones cubanas de los últimos años: el problema de la literatura política (357-371). En Anke Birkenmaier y Roberto González Echeverría (Eds.). *Cuba. Un siglo de literatura* (1902-2002). Madrid: Editorial Colibrí.
- Portela, E. L. (2003). Con hambre y sin dinero. *Crítica: Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla* 98, 61-80.
- Suchlicki, J. (2006). Breve historia de Cuba. Los Angeles, CA: Pureplay Press.
- Witfield, E. (2010). Mercados en los márgenes: El atractivo de Centro Habana. *Revista Katatay*, VI (8), 86-106.
- Zizek, S. (30 de noviembre, 2016). El tardío fin del siglo XX. *El mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/opinion/2016/11/30/583dcd3422601d-f40f8b4596.html>





Julia de Burgos: la imaginación poética del agua

Un enfoque desde la poética de Bachelard

Carlos Rojas Osorio
Recinto de Río Piedras,
Universidad de Puerto Rico
Puerto Rico

RESUMEN

Julia de Burgos, conocida como la poeta nacional de Puerto Rico, expresa en su obra un pensar poético en el cual se percibe el legado de los filósofos alemanes Kant y Nietzsche. Para el análisis de algunos aspectos de su poesía, es posible remitirse a la obra de Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, donde el autor plantea que la imaginación poética puede elaborar imágenes bien sea desde una causalidad formal o desde una causalidad material. Bachelard prefiere la poética de la imaginación material y encuentra que hay leyes de la imaginación en lo que el saber antiguo denominaba los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. En otros libros suyos escribe sobre la tierra, el fuego, el aire; en el mencionado se ocupa de la imaginación poética del agua; el alma dinámica que fluye en la poesía de Julia de Burgos.

Palabras clave: Julia de Burgos, Puerto Rico, poesía, Gaston Bachelard, filosofía

ABSTRACT

Julia de Burgos, known as the national poet of Puerto Rico, expresses in her work a poetic thought in which the legacy of the German philosophers Kant and Nietzsche is perceived. For the analysis of some aspects of her poetry, it is possible to refer to the work of Gaston Bachelard, *Water and dreams*, where the author states that the poetic imagination can make images either from a formal causality or from a material causality. Bachelard prefers the poetics of the material imagination. And he finds that there are laws of the imagination in what ancient knowledge called the four elementary materials: water, air, fire and earth. In other books he writes about the earth, the fire, the air; in the aforementioned he deals with the poetic imagination of water; the dynamic soul that flows in the poetry of Julia de Burgos.

Keywords: Julia de Burgos, Puerto Rico, poetry, Gaston Bachelard, philosophy



“Nosotros somos realmente, por breves instantes,
el ser primordial” (Nietzsche, 1985, p. 138)

Julia de Burgos es la poeta nacional de Puerto Rico. En 2014 celebramos el centenario de su nacimiento. Julia Constanza Burgos García nace en la ciudad de Carolina, Puerto Rico. “De auténtica raíz campesina, viene al mundo tirada por fuerzas polares en su espíritu sensible y pristino” (López, 1966, p. 9). Su padre fue Federico Burgos y su madre Paula García. Sus años de infancia transcurrieron en el campo, a cinco kilómetros del río Loíza, que ella inmortalizará en varios famosos poemas. Su familia se traslada a un barrio pobre en Río Piedras. Hizo sus estudios secundarios en la escuela Superior de la Universidad de Puerto Rico y se gradúa en 1931. Luego hace dos años de estudios de normalista. En 1934, se casa con Rubén Rodríguez Beauchamps, periodista. Este matrimonio dura hasta 1937. Julia participa desde muy temprano en la lucha independentista, milita en el Partido Nacionalista de Pedro Albizu Campos. Trabaja también en programas de radio del Departamento de Instrucción Pública, pero fue despedida por el abierto compromiso con la independencia de Puerto Rico. Publica varios poemas en periódicos y revistas. Mantiene amistad con algunos importantes poetas puertorriqueños como Luis Lloréns Torres, Luis Palés Matos y Evaristo Rivera Chevremont. En 1938, publica su primer poemario *Poema en veinte surcos* y en 1939, publica su segundo poemario *Canción de la verdad sencilla*, premiado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

En 1940, viaja a Nueva York y convive con el escritor dominicano Juan Isidro Jiménez Grullón. Permanece allí de enero a junio de 1940. En 1941 y 1942, vive en La Habana donde continúa su relación con Jiménez Grullón, quien se hallaba en Cuba como exiliado, había sido desterrado y despojado de sus bienes por el dictador dominicano Leonidas Trujillo. Julia se matricula en la Universidad de la Habana y hace estudios de derecho. También en La Habana conoce al poeta chileno Pablo Neruda, a quien le da a conocer sus poemas. Neruda reconoce la calidad poética de la obra de Burgos, y le promete un prólogo para su futuro poemario, el cual no llega a realizarse, pues su último poemario *El mar y tú* (1954), solo llega a publicarse de forma póstuma, un año después de su fallecimiento. En 1942 rompe su relación con Jiménez Grullón y regresa a Nueva York donde transcurrirá el resto de su vida. En la ciudad de la Gran Manzana, la vida de Burgos fue extremadamente difícil, tuvo dificultad para encontrar trabajo y, en consecuencia, graves problemas económicos. Escribe artículos para *Pueblos Hispánicos* y declama sus poemas en reuniones culturales. Hizo de costurera y trabaja para laboratorios químicos. En Washington conoce al poeta español Juan Ramón Jiménez. Contrae nupcias nuevamente con Armando Marín, pero tampoco duró mucho tiempo este matrimonio. Contrajo varias enfermedades.



El día 6 de julio se desmaya en la confluencia de la calle 126 y Quinta Avenida de Nueva York y fallece mientras era conducida al Hospital Harlem. Su cuerpo fue recogido y como no llevaba ningún documento de identidad fue enterrada en el depósito funerario de la ciudad. Hasta un mes más tarde fue reconocido el cuerpo. El 6 de septiembre llega su cuerpo a Puerto Rico y se le da sepultura en el cementerio municipal de Carolina. Su obra poética ha sido estudiada y admirada hasta convertirse en un auténtico mito, como bien dice el escritor español residencia en Puerto Rico, Manuel de la Puebla.

Julia de Burgos mantuvo una amplia correspondencia con su hermana Consuelo. La misma ha sido publicada bajo la dirección de la familia de la poeta en el 2015. La correspondencia llega hasta la última semana antes de su fallecimiento. Sus últimos poemas, en inglés, son de 1953, año de su muerte. Corretjer (2008) la describe así:

Era alta, más alta que el común de las mujeres de nuestra tierra. Resonancias de sangre indígena funden en misteriosos clamores acallados las lumbres de sus ojos. El sol criollo dora su piel en lejanos suaves de níspero. Supervivencias visigodas entrelazan en el obscuro macizo de su cabello. (p. 248)

Hay temas filosóficos en la obra de Julia de Burgos, pues es un pensar poético. “No muy trabajado, pero sí bastante mencionado es el tema filosófico. Se ha hablado de esa tendencia filosófica en Julia por diversas razones; desde herencia biológica, el estilo irónico, hasta sus lecturas de los filósofos alemanes, Kant y Nietzsche” (Santiago, 2014, p. 26). Como explica el poeta Luis Lloréns Torres: “Por su abuela paterna tiene un cuarto de sangre germánica, que se advierte en ciertos rasgos de su óvalo facial y más en su propensión mental a las abstracciones kantianas, con que su ironía se soslaya en el verso” (Citado en Santiago, 2014, p. 26).

Gaston Bachelard escribió una obra intitolada *El agua y los sueños* (1997). La imaginación poética puede elaborar imágenes, bien sea desde una causalidad formal o desde una causalidad material. Bachelard prefiere la poética de la imaginación material y encuentra que hay leyes de la imaginación en lo que el saber antiguo denominaba las cuatro materias elementales: el agua, el aire, el fuego y la tierra. En otros libros suyos escribe sobre la tierra, el fuego, el aire; en este que comentamos se ocupa de la imaginación poética del agua. Heráclito de Efeso le sirve de guía en algunos trayectos de su recorrido. En el presente ensayo utilizo esta obra de Bachelard para el análisis de algunos aspectos de la obra poética de Julia de Burgos.

Para la imaginación poética el agua es primeramente símbolo de movilidad. Es la idea de Heráclito¹, filósofo de Éfeso: “No se puede uno bañar dos veces en el mis-

1 Heráclito (DK 91). Rivera, R. (2007-2008). El yo poético de Julia de Burgos. *Cuadrivium*, Año 10, p. 66.



mo río” (1996, p. 183). El agua es movimiento, corriente, símbolo del devenir que todo lo abarca. Nada está quieto. Todo está en movimiento. Para Julia de Burgos las cosas son dinámicas, el alma es inquietud, un Eros que todo lo inflama, el río que fluye hacia el mar, las fuentes que corren hacia el río, la lluvia que fecunda la tierra. El agua es la imagen de la frescura de la primavera:

Criada a sus orillas, el río en la imaginación de la niña fue un ser vivo. Nunca dejó de serlo. Símbolo de la tierra, de la naturaleza, del amor a la poesía. Símbolo, en fin, de Julia misma. El río le reveló la presencia del agua, del mar, del paisaje, Constituyó en ella las imágenes del mundo. Todo el sentimiento cósmico de Julia emana de ese tránsito entre su alma y el río. El poema es un gran río que jamás termina, porque sigue resonado en nuestro espíritu. (González, citado en Santiago, 2014, p. 25)

Bachelard (1997) cita el siguiente verso del poeta francés Paul Claudel: “El agua es la mirada de la tierra, su aparato de mirar el tiempo” (p. 55). Vale decir, el agua es el instrumento que se da “la tierra para mirar el tiempo”. El tiempo está omnipresente en la poética de Julia de Burgos. En sus mejores momentos predomina el tiempo presente, el ahora que, aunque fugaz, se vive en intensidad y belleza. “Soy cuerpo en ahora” (de Burgos, 2008, p. 79); breves destellos; “yo estaba hecha de presentes” (de Burgos, 2008, p. 87) resistiendo el ser sido; la pesada carga del tiempo. Este predominio del presente en sus mejores momentos coexiste con una rebeldía frente al pasado. Nunca “caminar hacia atrás”. Su sendero, su ruta no viene del pasado; cada vez se separa del horizonte aprendido. La carga del pasado requiere la más íntima liberación. Ser hecho de presentes que desaloja todo pasado, incluso el que los hombres le quisieron imponer. Abandonar el *escondite* de su ser y obliterar el sendero impuesto por los hombres. Ella misma es su ruta, ganada con rebeldía, contra modelos pasados y gastados que quisieron los hiciese suyos. El breve destello del poema “nada” se reitera. Es un ahora. Un ahora que no quiere la carga del tiempo sido. Es el ahora en el cuerpo: “soy en cuerpo de ahora”. El ahora, breve destello, resiste la caída, resiste el peso, el pasado, los siglos. El cuerpo “en ahora” “vive en lo vivo desplegada al momento”. Lo vivo es el ahora, el momento, el breve destello. “La errancia de nuestra poeta se da por todos los surcos de los instantes cualitativos; ‘dulces’, ‘vividos’, ‘tenues’” (Soto Rivera, 2006-2007, p. 65).

Los filósofos han reflexionado mucho sobre el tiempo. Tenemos el tiempo fugaz, el río del tiempo, el flujo del devenir. Pero el flujo del tiempo puede ser una fuga del ser en el devenir, un continuo pasar del ser al no ser. Visto así el tiempo podría ser un no ser. A ese flujo sempiterno se le ha opuesto el instante. El presente del ahora de que nos habla Burgos. Aunque el alma es esencialmente temporal, es flujo del tiempo. Aristóteles lo entendió así, pero dejó una luz. Hay momentos en



que el alma se sale del tiempo, anestesia el tiempo. Y ello ocurre solo en el pensamiento y en el placer. Ese instante es atemporal pues es un salirse del flujo del tiempo que caracteriza nuestra subjetividad. Así que cuando Julia hace énfasis en el ahora, en el presente, es a ese instante gozoso al que parece referirse.

José Emilio González afirma, como acabamos de apreciar, que Julia de Burgos rechaza el pasado. Pero es el pasado aprendido e impuesto en los hábitos sociales, en la estructura de una sociedad más o menos inmóvil. Acabamos de apreciar que en sus mejores momentos se detiene gozosa en el presente, en el instante a la vez fugaz y a la vez inmortal; fugaz porque no escapa al flujo del tiempo, pero inmortal porque es la belleza, el cuerpo, el gozo. O como dice Borges: “el estilo del deseo es la eternidad”. Ahora bien, en el otoño de su vida, cuando ya poetiza desde “la tragedia sin par de la existencia”, la mirada al pasado se vuelve recurrente; pero es el pasado de su propia vida; el pasado del cuerpo, del deseo, del amor y del gozo; los cuales ya casi no están presentes. Del poema “Entretanto, la ola” (2008), tomemos un verso y una estrofa. El verso dice: “Mi corazón no sabe de playas sin naufragios” (2008, p. 189). Y la estrofa dice:

Tronchadas margaritas soltando de sus cadáveres
Por la senda partida donde muero, sin flor.
Pechos míos, con lutos de emoción, aves náufragas,
Arrojadas del cielo, sin voz. (2008, p. 189)

La vida se ha vuelto un naufragio. Las aves del cielo azul ahora son náufragas; las emociones ya no tienen voz y las margaritas han perdido sus flores. Podremos apreciar la clara conciencia que la autora tiene de sí misma y veremos el desdoblamiento de su yo en un yo presente y un yo pasado. Desde el naufragio de su existencia presente no avizora sino la nada. La nada del cuerpo y la nada del alma. La nada que somos.

¿Por qué mi alma es nada? Mi alma es nada porque es una armonía rota. Una armonía rota desde el nacimiento. Es una armonía rota porque es una demencia: *locura del alma*. Es nada mi alma porque es armonía rota: desequilibrio, inseguridad, destierro, dinámico desorden, caos, soledad. El cuerpo es un no ser. Hay una certeza: el no ser del cuerpo. Es nada el cuerpo. Siempre nada. No solo es nada el cuerpo; también el alma es nada. La vida es una parábola entre la nada y la nada. Porque “del no ser venimos y al no ser marchamos” (2008, p. 69). El cuerpo pide su carnal deseo. Deseo carnal que es fugaz como el relámpago; como una chispa. Ráfaga de luz entre las tinieblas del no ser y la nada. Deseo; beso enamorado; fognazo cuya verdad es la gran mentira del universo.

La nada del alma y la nada del cuerpo vive en un “potro sin freno”; el deseo breve del destello, mentira repentina y fugaz. Somos nada. La vida es nada. El poema



concluye paradójicamente pues, aunque el cuerpo es nada y el alma es nada, es decir, nada somos, sin embargo, evoca un brindis: “brindemos por el bello no ser de nuestros cuerpos” (2008, p. 69). Vale decir: el cuerpo es nada y el alma es nada, pero el cuerpo depara alguna belleza, que de todos modos no es un ser, sino un no ser. La poeta anonada el cuerpo y el alma, pero salva la belleza aun en la fugacidad del deseo. Esta belleza que la poeta invoca es también la belleza de la poesía de la cual ella está consciente y es la única que salvará su nombre, pues el bien conocido verso conclusivo de un poema trágico y de una existencia trágica dice; “me llamarán poeta” (2008, p. 237). Así que nos quedamos con la belleza del cuerpo en el deseo y la belleza del poema en su inmortalidad histórica. Nosotros la hacemos inmortal porque ella se ganó esa eternidad.

La experiencia del vacío, de la nada, la expresa también Julia cuando dice “estoy en blanco sobre el impulso que me anda la vida”. Este *estar en blanco* es “angustia, melancolía y desamor”. Ha sido comentado el *estoy en blanco* en referencia a la página en blanco de Mallarmé. “En blanco = Nada. La página en blanco de Stephan Mallarmé sugiere la posibilidad de la escritura como la superioridad ontológica de la posibilidad muy por encima de la actualidad, o realidad factual” (Soto Rivera, 2006-2007, p. 67).

Bachelard (1997) considera que en la imaginación poética el agua es femenina. Pero en la poesía de Julia de Burgos el agua, o al menos el río, es masculino. Bien lo dice el verso: “río grande de Loíza; río hombre” (2008, p. 56). En este famoso poema el significante río se estratifica en tres niveles de significación. Lo corporal erótico de la poeta. El erotismo del río elevado a un nivel cósmico, y finalmente, el río símbolo de su amado pueblo. En el nivel corporal erótico es donde mejor se percibe la masculinidad del río. El río se enrosca en los labios de la poeta para sentirlo suyo, aunque sea “por un breve momento”. Es el breve destello del amor que ya hemos evocado. El río se confunde en la fantasía de la poeta y vuela en sus ensueños. El río es uno con la infancia de la poeta cuya memoria evoca en hermoso verso: “mi niñez fue toda un poema en el río” (2008, p.55). Pero esa intimidad con el río persistió desde la infancia hasta la adolescencia; así lo expresa el verso: “y fui tuya mil veces, y en un bello romance me despertaste el alma”. Allí conoció el amor, que en el presente del poema evoca en alguna playa mediterránea con algún desconocido fauno. Hay, pues, una fusión místico-erótica de la poeta con el río: “único hombre que ha besado mi alma al besar en mi cuerpo” (2008, p. 56).

Además del erotismo personal, se trata también de un erotismo cósmico. Es como si el universo se confabulara con el gozo del cuerpo en su fusión erótica con el río-hombre. El río es un pedazo de cielo, azul como el cielo mismo. Un espejo que refleja el azul del cielo. El ritmo solar del día y la noche le dan sus colores al río: “desnuda carne blanca que se vuelve negra cada vez que la noche se te mete



en el lecho” (2008, p. 56). Es bueno recordar algo que es evidente en su poética pero que Zavala (2008) nos lo recuerda:

Julia no solo re-territorializa la pasión amorosa [...] sino que transforma la metáfora del mar y el discurso totalizador antillano del azúcar y del tiempo muerto en un discurso del deseo y placer sexual. Invierte el discurso nacional con su deseo y su resistencia, transgrediendo los mecanismos de la censura sexual y racial’. (p. 39)

Finalmente, el río es símbolo de su amado pueblo. El caudaloso río Loíza es el llanto de un pueblo irredento; es un llanto enorme, “el más grande de todos nuestros llantos isleños”. Pero más grande aún que el llanto del río, es el llanto de la poeta: “el que de mí sale por los ojos del alma para mi esclavo pueblo” (2008, p. 56). Así, pues, erotismo corporal, erotismo cósmico en desfase con el llanto del río por el esclavo pueblo.

Bachelard (1997) observa que el significante agua remite directamente al narcisismo. Narciso se complace en su belleza al mirarse en el agua. Pero, a primera vista, tampoco se ve ese narcisismo en la poeta. No obstante, el filósofo nos da una pista para mirar las cosas en profundidad. No está de acuerdo con el psicoanálisis clásico en que siempre el narcisismo sea neurotizante. La sublimación no siempre es la negación de un deseo (Bachelard, 1997). Para Bachelard (1997) el narcisismo puede jugar un papel importante en la creación artística y literaria. Narciso mira su imagen reflejada en el agua. Es decir, el primer paso es la contemplación de la imagen. Ese reflejo puede ser reflexión. Estar atento a sí mismo, y podemos pensar que efectivamente en la poética de Julia de Burgos hay esa atención a sí misma, a su propio ser; no tanto para complacerse en sí misma, sino para conocerse y ocuparse de sí. De acuerdo a Nietzsche (1958), Apolo, dios de la poesía, exige el conocimiento de sí mismo.

Consideremos como paradigma de su autoconocimiento el poema “Julia de Burgos”. En este poema la autora se contrapone a las mujeres de la clase burguesa. A los componentes femeninos de esta clase burguesa las nombra como *ellas*, y a sí misma se nombra *yo*. Ellas son mero ropaje, es decir, apariencia; yo soy esencia. Por eso no puede menos que haber un abismo entre ellas y el yo. Ellas son la mentira social; “y yo viril destello de la humana verdad” (2008, p. 51). Esa humana verdad se desnuda en su corazón; en cambio, ellas son “miel de cortesanas hipócritas”. Un mundo engañoso y egoísta. En el verso que sigue se define con mucho acierto: “yo; todo me lo juego a ser lo que soy yo”. Su ser no es máscara; su ser es superación, llegar a ser lo que puede ser; arco tenso de sus virtualidades, porque es *vida, fuerza, mujer*. Ellas tienen un amo, un marido. Julia no es propiedad de nadie, sino de sí misma, y se da en el pensar y el sentir. En ella manda el corazón. Ellas son esclavas del salón de belleza; en versos de amor cósmico, la autora nos



dice que a ella “la pinta el sol y la riza el viento”. Ellas son la aristocracia. Julia es del pueblo.

Hasta ahí el poema se mueve en la antítesis de la mujer burguesa y de la mujer de pueblo que es Julia. Pero existe la armonía de los contrarios en el buen legado del viejo Heráclito². Y Julia culmina en una armonía de los contrarios; pero esa armonía no puede darse si no pasa por la revolución. El final revolucionario dice así:

Quando las multitudes corran alborotadas
Dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
Y cuando con la tea de las siete virtudes,
Tras los siete pecados, corran las multitudes,
Contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
Yo iré en medio de ellas con la tea en la mano. (2008, p. 52)

La enemistad de clase existe, pero solo se supera por la revolución. El poema que acabamos de evocar se complementa con otro en que ocurre el desdoblamiento; el yo se desdobra en un naufrago yo presente que evoca un pasado yo de plenitud. El poema lleva por título “Voces para una nota sin paz”, y por subtítulo: “Para Julia de Burgos por Julia de Burgos”. El tercer verso de la primera estrofa dice:

Déjame que te cante como cuando eras mía
en la llovizna fresca del primer aguacero. (2008, p. 222)

El yo presente de Julia evoca un ser ya sido; desde el presente canta aquel tiempo juvenil en el que las frescas aguas del río sensibilizaban su cuerpo y ella era de sí misma. Miraba las estrellas con “pupilas destiladas de amor”. El yo presente se pregunta “¿dónde dejaste tu paz? La paz perdida se quedó: “-En cada herida- me contestan tus ojos anegados por dentro” (2008, p. 222).

En el conocimiento de sí misma que la autora lleva a la palabra poética está también la conciencia étnica.

Negra de intacto tinte, lloro y río
La vibración de ser estatua negra;
De ser trozo de noche, en que mis blancos
Dientes relampaguean. (2008, p. 71)

Pero en buena línea de Vasconcelos, nuestras razas tienden a la integración:

2 “Los contrarios se armonizan, y de la Hermosa armonía nace lo que difiere. Todas las cosas nacen de la lucha” (DK, 8). *Heráclito*, 1976, p. 173.



Mi negra raza huye,
Y con la blanca corre a ser trigueña
ja ser la del futuro,
Fraternidad de América! (2008, p. 73)

El agua parece ser imagen de la muerte. Bachelard (1997) lo ve así en el símbolo del cisne. El canto del cisne es el preámbulo de la muerte. Aunque también puede ser símbolo del deseo sexual, agrega el filósofo. Bachelard (1997) se refiere de nuevo a Heráclito de Efeso para quien el alma no soporta la humedad, y cuando el alma está húmeda es que la muerte se acerca³. El agua es la muerte del fuego. Antes de la imagen poética del agua en la muerte, afrontemos otra idea también de Heráclito y Bachelard. Para el filósofo del devenir, el material del que está hecho el universo es el fuego. Pero el fuego como realidad que deviene sufre su propia metamorfosis. El fuego se convierte en aire; el aire se convierte en agua, el agua se convierte en tierra. La metamorfosis vale también en sentido contrario. La tierra se convierte en agua; el agua se transforma en aire; el aire se transmuta en fuego, en un eterno retorno del mismo elemento: el fuego⁴. El agua blanca del río puede transmutarse en rojo si a él llega el barro de los cerros. Ahí hay un encuentro entre el agua y la tierra. En otro verso, también se evocan mutuamente el agua y la tierra: “pero si soy de la montaña, Almamarina. Pero si ya le di mi corazón al río” (2008, p. 177). Finalmente, el agua y la tierra fecundan el amor: “Tierra y agua de amor” (2008, p. 184). En otro verso vemos el encuentro del aire y la tierra: “Eso me dijo el viento cuando le di la mano en la montaña” (2008, p. 177). Bachelard (1997) observa que el agua es el elemento que mejor combina con los otros elementos. El agua apaga el fuego. “Esta ensoñación esencial es precisamente la alianza de los contrarios. El agua extingue el fuego; la mujer el ardor. En el reino de las materias nada hay más contrario que el agua y el fuego” (Bachelard, 1997, p. 151). El agua fecunda la tierra. El agua humedece el aire. Ya hemos considerado que el deseo es fugaz como una chispa, como un fogonazo. Como bien dice Bachelard (1997): “el deseo y el símbolo se fusionan”.

Consideremos ahora la idea a tenor con la cual el agua es imagen de la muerte. En el poemario *El mar y tú* (1981), la muerte está omnipresente. En “Canción amarga” dice: “la muerte y yo dormimos juntamente”. Y se expresa también diciendo “el alma moribunda”. Pudimos apreciar que el río es el significante del erotismo corporal y cósmico. El mar, en cambio, es vida y muerte. Heráclito⁵ nos dice: “El agua del mar la más pura y la más impura. Para los peces es potable y saludable, pero para los hombres es imbebible y mortal”.

3 “Es placer o muerte para las almas hacerse húmeda. Placer es para ella caer en la vida. Nuestra vida nace de su muerte y su vida nace de nuestra muerte”. Heráclito (DK. 77), 1986, p.179-180.

4 “La vida del fuego nace de la muerte de la tierra, la vida del aire nace de la muerte del fuego, la vida del agua nace de la muerte del aire y la tierra nace de la muerte del agua”. Heráclito (DK, 76), 1976, p. 185.

5 Heráclito, DK 64. Véase: Brun, 1976, p. 178.



No quiero que lllore el mar
 Nuevo aguacero en mi puerta...
 Todos los ojos del viento
 Ya me lloraron por muerta. (de Burgos, 2008)

Como bien afirma Alina Luz Santiago, el significante ‘mar’ es símbolo de vida y de muerte; de finitud y de infinitud: “Hay algo de universo en tu mirada, algo de mar sin playa desembocando cauces infinitos” (2008, p. 174). Lo infinito no siempre evoca algo positivo. Los griegos, por ejemplo, no se llevaban bien con el infinito. Y Parménides circunvala el ser en un círculo, finito, aunque ilimitado. Hay que esperar al Renacimiento para que Giordano Bruno nos hable de un universo infinito. En Julia la infinitud hace pareja con la nada, la muerte y un mar sin orillas: “Soy ola de abandono, y tus playas ya saltan certeras, por mis lágrimas” (2008, p. 167).

Julia de Burgos (2008) transforma el aforismo de Shakespeare, “ser o no ser, esa es la cuestión”⁶ en este otro que dice:

Ser y no querer ser...esa es la divisa
 La batalla que agota toda espera,
 encontrarse, ya el alma moribunda
 que en el mísero cuerpo quedan fuerzas. (p. 180)

Ser y no querer ser, es un pensamiento más trágico que el del dramaturgo inglés. Pues, en efecto, dice: aun siendo posible ser, queda la cuestión de si uno quiere ser o más bien no ser. O también: aunque estamos en el ser, es posible que uno no quiera ser sino ser nada. Pensamientos que van en sintonía con los versos sobre la “nada” que ya comentamos. Es en este poema (“Canción amarga”) donde aparece el verso que expresa: “la tragedia sin par de la existencia”. De modo que la tragedia de la existencia está no solo en que venimos de la nada y a la nada volvemos, sino también que aun estando en el ser queramos no ser⁷. Y esto es cónsono con los fundadores del pensamiento trágico. Al sabio Sileno, acompañante de Dionisos, que vivía en el bosque, el rey Midas le pregunta: “¿Qué es lo mejor para el hombre? Y el sabio le responde: Lo mejor, no haber nacido. Y si ya estás aquí, lo mejor irse pronto” (Nietzsche, 1985, p. 53)⁸. Así que cuando Julia de Burgos invoca la *tragedia sin par de la existencia* está poetizando en plena consonancia con lo que el pensamiento trágico de todos los tiempos plantea.

6 Soto Rivera (2006-2007) también alude al pensamiento de Hamlet y lo relaciona con Heráclito: “somos y no somos”. Art. Ct. p. 66.

7 Santiago (2014) afirma: “Las disquisiciones filosóficas que aparecen a través de la obra de Julia, explícita o implícitamente están enmarcadas en una actitud trágica con la que Julia asume lo que llamamos ‘vida’”. (p. 46)

8 “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti; no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti –morir pronto”. Nietzsche, 1985, p. 53.



Por eso no es extraño que la muerte aparezca como una liberación. Así lo expresa en los versos “Poema para mi muerte”.

Que nadie me profane la muerte con sollozos,
Ni me arropen por siempre con inocente tierra;
Que en el libre momento me dejen libremente
Disponer de la única libertad del planeta. (2008, p. 236)

Para el ser humano el momento de mayor libertad es el instante en que acepta el morir porque es su destino, en el morir se dispone de la libertad, se rompen las cadenas y solo queda el nombre con que “habré de llamarme; me llamarán poeta”. Soto Rivera (2006-2007) comenta: “La muerte deviene así en el absoluto anti-absoluto que frustra cualquier intento de totalizar lo ente, cualquiera que sea su manifestación concreta: Yo, Dios, ideal, etc” (p. 74).

Platón, en el *Banquete*⁹, atribuye a Eros una doble inmortalidad: la perpetuación de la especie por la generación y la perpetuación en la obra humana. Eros es un engendrar en lo bello; la perpetuación en la obra es la fecundidad del alma:

De esta manera, en efecto, se conserva todo lo mortal, no por ser siempre completamente lo mismo, como lo divino, sino porque lo que se marcha y está ya envejecido deja su lugar a otra cosa nueva semejante a lo que era. Por este procedimiento, Sócrates –dijo– lo mortal participa de la inmortalidad, tanto el cuerpo como todo lo demás. (1992, p. 257)

Julia no tuvo la experiencia de la maternidad, pero dedicó un poema a un hijo “no nacido” y habla de “la agonía de no verte” (2008, p. 215). Si las dos inmortalidades de Eros se hubiesen dado juntas en Julia a lo mejor su angustia no hubiese sido tan trágica. Ella se abrazó en la inmortalidad de su obra poética.

En lugar de venir de la nada y volver a la nada, uno podría pensar en la metáfora de la *gran cadena del ser*. En verdad venimos del ser de nuestros padres quienes a sus vez lo recibieron de los suyos, y por la generación continuamos la cadena del ser en nuestros hijos, y ellos en los suyos. De modo que, al devenir, sin principio ni fin del ser, se aúna también la inmortalidad de la obra que dejamos a las presentes y futuras generaciones.

Concluyamos con un ensueño de Julia, en verdad una utopía; la más utópica de las utopías. El mundo está mal. El mundo está mal hecho. La utopía siempre comienza con la crítica al estado de cosas existentes. Este mundo está tan mal que haría falta que el creador lo crease de nuevo. Hay solo una alternativa para que el creador no pase el mal rato de tener que volver a crear el mundo. He aquí el ensueño: En un lejano astro luminoso, digamos, un posible planeta, una libertad

9 Platón, *El Banquete*, 208b.



plena de amor podría forjar un mundo en el que la palabra ‘muerte’ ni siquiera existiría. En ese caso el creador descansaría de tener que crear de nuevo, y solo entonces tendría un destino el universo. Esta ensoñación aparece en *Poema con destino*. Evoquemos al menos una estrofa:

¡Qué mundo forjaríamos del mundo!
 ¡Qué azul secreto nuestro!
 ¡Hijos de claridad!
 ¡Flores de viento!
 ¡Tierra y agua de amor!
 ¡Aire de sueño! (2008, p. 184)

La utopía es lo que no tiene lugar, es decir, no tiene realidad pero el ensueño de la imaginación puede crearla. Julia de Burgos en sus mejores momentos expresó la utopía de la revolución socialista; en el otoño de su existencia, cuando se siente vecina de la muerte, sueña un mundo en el que “ya no habría entierros”, porque no habría muerte. Una posibilidad en la que “se detuviera el mundo”, y algo nuevo ocurriese y pudiese *ser* lucero “enamorado al sol”.

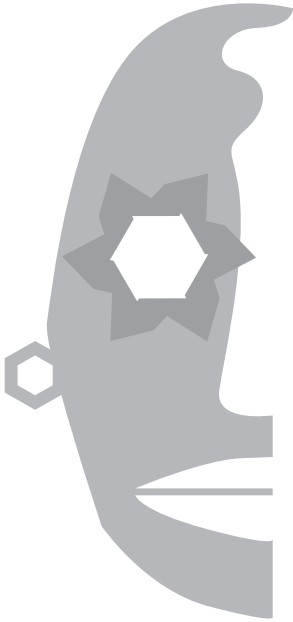
Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1997). *El aire y los sueños*. México: FCE.
- Bachelard, G. 2000. *La poética del espacio*. México: FCE.
- Brun, J. (1990) Heráclito. Madrid: Edaf.
- de Burgos, J. (2008). *Obra poética I*. Madrid: Ediciones la Discreta.
- de Burgos, J. 2009. *Amor y soledad*. San Juan: Ediciones Puerto.
- De la Puebla, M. (2009). *Julia de Burgos, amor y soledad*. San Juan: Ediciones Puerto.
- López Jiménez, I. (2008). Julia de Burgos: las rutas posibles. En de Burgos, J., *Obra poética*. Madrid: Ediciones la Discreta.
- Mir, P. (2008). A Julia sin lágrimas. En de Burgos, J., *Obra poética*. Madrid: Ediciones La Discreta.
- Nietzsche, F. (1985). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Platón (1992). *El Banquete*. Madrid: Gredos.
- Reyes Dávila, M. (2013-2014). ‘A Julia sin lágrimas’ de Pedro Mir, *Cuadrivium*, Año 15.
- Rodríguez Pagán, J. A. (2000). *Julia en blanco y negro*. San Juan: Sociedad Histórica de Puerto Rico.



- Sánchez, M. Á. (2009). *Bachelard. La voluntad de imaginar o el oficio de enseñar*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Santiago, A. L. (2013-2014). Los sonidos del alma y el mar en Julia de Burgos y Silvia Rexach. *Cuadrivium*, Año 15.
- Santiago, A. L. 2014. *El lenguaje poético en El mar y tú de Julia de Burgos. De la estadística a la estadística*. Puerto Rico: Isla Negra Editores.
- Soto Rivera, R. (2006-2007). El yo *poético* de Julia de Burgos, o el instante-nada-a-mí. *Cuadrivium*, Año 10.
- Torres Santiago, J. M. (2014). *Julia de Burgos, poeta maldita*. San Juan: Los Libros de la Iguana.
- Zavala, I. (2008). Julia de Burgos: Poesía y poética de la liberación antillana. *Estudio introductorio a Julia de Burgos, Obra poética I*. Madrid: Ediciones la Discreta.





La redefinición de géneros musicales y la conciencia social en la poética de Calle 13

Ailén Cruz

*Universidad de Toronto
 Canadá*

RESUMEN

El grupo musical Calle 13 goza de éxito a nivel mundial y ha usado su influencia para profundizar temas de justicia social y política mediante su lírica y fusión de géneros musicales. Este artículo establece el contexto socioeconómico del que nace la voz de Calle 13, particularmente su poesía. Mediante un análisis literario que abarca canciones que pertenecen a cada etapa de la discografía del grupo, el artículo explora los elementos únicos de Calle 13 que le han permitido trascender sus raíces y ser acogidos inclusive más allá de Latinoamérica. La investigación concluye que Calle 13 logra un arte revolucionario, exitoso y creíble mediante versos introspectivos y a veces inconsistentes, que logran esquivar convertirse en propaganda monolítica, ofreciendo al oyente un mensaje permeable y accesible.

Palabras clave: Calle 13, rap latinoamericano, hip-hop latinoamericano, género musical, justicia social, arte comprometido, rap comprometido

ABSTRACT

The group Calle 13 enjoys world-wide success, and has used its influence to further social and political justice themes through their lyrics and fusion of musical genres. This article establishes the socioeconomic context from which Calle 13's voice, particularly their poetry, originates. Through a literary analysis encompassing songs from each stage of the band's discography, the article explores the unique elements that enabled Calle 13 to transcend their roots and be well-received beyond Latin America. The investigation concludes that Calle 13 achieves a successful and credible revolutionary art with introspective and at times inconsistent verses that avoid becoming monolithic propaganda, offering the audience a permeable, accessible message.

Keywords: Calle 13, Latin-American rap, Latin-American Hip-Hop, Musical genre, social justice, engaged art, engaged rap



En 2005 con “Atrévete-te-te!”, el grupo puertorriqueño Calle 13 comenzó su carrera musical. El ritmo y la melodía de canciones como “Atrévete-te-te!”, “Tango del pecado”, “Baile de los pobres” y “Fiesta de locos” recibieron buena acogida y al poco tiempo se convirtieron en himnos de goce y fiesta. Sin embargo, con solo prestar un poco de atención a la poesía –o, según como se lea, anti-poesía–, el carácter lúdico y las referencias de la letra, es posible atisbar que se trata de un grupo atípico. A Calle 13 lo forman dos hermanos: René Pérez Joglar (Residente), autor de la letra, y Eduardo José Cabra (Visitante), encargado de la pista y la producción. El grupo optó inicialmente, por mantenerse desligado de las empresas disqueras¹, y ello ha implicado el disfrute de una libertad artística que otros grupos no suelen tener. Aunque logran crear controversia y cuestionar ideas aun en las canciones con temáticas relativamente triviales, es su posición como activistas políticos y sociales, lo que realmente ha llamado la atención. La tajante crítica política por parte de los hermanos tanto en su música como en espectáculos y eventos públicos, les ha costado la censura en las varias radioemisoras, entre ellas puertorriqueñas y colombianas. Con todo, esto no ha afectado ni la popularidad ni el éxito del grupo, que hoy por hoy figura entre los más premiados de Latinoamérica². Calle 13 se ha adueñado de los géneros del rap y reggaetón y los ha llevado lejos de sus raíces; mediante su música el grupo ha logrado utilizarlos para fines casi inexistentes en el contexto del rap latinoamericano: la educación de los jóvenes a nivel continental.

Mientras elementos de este grupo se prestan a lecturas desde la óptica de diferentes disciplinas académicas, como por ejemplo su musicalidad y su cinematografía, este ensayo se enfocará específicamente en la letra de sus canciones para indagar en los posibles vínculos de ésta con la realidad social de la cual procede. Asimismo, este ensayo propone una mirada dual a la producción musical de Calle 13, una mirada que tendrá en cuenta tanto el peso del contexto socioeconómico históricamente asociado con los géneros del rap y reggaetón latinoamericanos, como una lectura más estrictamente "literaria" que apele a la teoría crítica y estética en el análisis de la letra de Calle 13. En ese sentido, los términos poesía/canción/lírica se utilizarán indistintamente.

The Aesthetic Dimension (1978) de Herbert Marcuse ofrece una aproximación marxista al arte revolucionario y una exploración de la relación de dicho arte y la sociedad de la que proviene. Marcuse busca rescatar la dimensión estética del arte, tantas veces menospreciada o sacrificada en nombre de comunicar determinada

1 Calle 13 lanzó su primer disco con la disquera puertorriqueña White Lion luego de ya haber publicado varias canciones independientemente como “Querido F.B.I.”. Luego de promocionar tres discos con Sony Music, han decidido comenzar su propia disquera, El abismo, mediante la cual sacaron su último disco, *Multi_Viral* (2014).

2 En este momento, el grupo tiene 3 Grammys, 22 Grammys Latinos, y 3 Premios MTV América, entre otros premios.



ideología. Marcuse entiende que el potencial político reside justamente en ella. A la vez, cuestiona la estética del marxismo ortodoxo que suele crear un fuerte vínculo entre la base material de toda sociedad y el arte, siguiendo estrictos y limitantes mandamientos, como la obligación del artista de expresar los intereses de la clase ascendente y el realismo como la única forma artística “correcta”. El filósofo enfoca su discusión de la estética en la literatura de los siglos XVIII y XIX, sin embargo, sugiere que su teoría podría aplicarse por igual a la crítica de la música y las artes visuales, oferta aceptada en el análisis llevado a cabo en este artículo.

Más allá del elemento trascendente/revolucionario, la música de Calle 13 representa varios desafíos al nivel de la investigación de estilo. A pesar de los distintos lentes adoptados por estudios académicos sobre el grupo, el punto de encuentro es la cualidad única que existe en Calle 13 a la hora de ser categorizado. Pérez Córdoba y Moreno Pineda (2014) exploran el humor en la poesía del grupo mediante una división temática de la discografía en tres categorías que abarcan la sátira social, el malianteo o tiraera y la imagen corporal del hombre y la mujer. Díaz-Zambrana (2010) desteje la lírica de Calle 13 mediante un lente culinario donde facetas de la identidad puertorriqueña se equivalen con lo comestible, lo consumido, el sujeto que devora, y el objeto devorado. Negrón-Muntaner (2009) llama a la poesía de Calle 13 “poesía de porquería”, y examina la discografía a través de los deshechos consumidos y expulsados por la sociedad, las instituciones, y el individuo. La poesía de porquería de Calle 13 es poesía que representa tanto una proposición estética alternativa y surreal como una redefinición del rol del poeta urbano como figura intelectual “cuyo aporte principal es renovar y radicalizar la porquería de los espacios corporales, políticos y mediáticos” (Negrón-Muntaner, 2009, p. 1100). Más allá de que cada autor tiene su versión de las cualidades más evidentes del grupo, todos aciertan que las etiquetas de “rap” o “reggaetón” no describen el estilo musical que incorpora la poesía de Calle 13. Si bien con la bibliografía existente sobre el tema ofreceré un contexto histórico en el cual es posible indagar en los orígenes del grupo en cuestión, Calle 13 es *sui generis*.

Según Flores (1997) el desarrollo del rap puertorriqueño se divide en tres etapas: los años formativos desde los setenta tardíos hasta los ochenta; a partir de 1984 se nota el auge en popularidad y éxito comercial, y finalmente los últimos años de la década del ochenta, que vio los comienzos del rap latino. A través de estas etapas, uno de los aspectos que permanece consistente es la fuerte correlación entre clase social y raza, con la mayoría de la audiencia del rap de ese entonces compuesta por afrodescendientes y sobre todo personas de clase social baja. Dados estos parámetros, gran parte de la atracción y el éxito del rap fue el cuestionamiento de las estructuras de clase y el socavo de la visión puertorriqueña de la raza (Rivera, 2008). A pesar del éxito a nivel popular, la falta de recepción del rap a nivel “oficial” en ese entonces se debe a



cierta dicotomía en el imaginario social puertorriqueño. Tanto el colonialismo como el nacionalismo encontraron una manera de oponerse al género del rap: el colonialismo lo vio atado a una socio-economía pobre y afrodescendiente, mientras que el nacionalismo optó por leerlo como un género originado fuera del país, y que por lo tanto carecía de influencia puertorriqueña tradicional (Rivera, 2008). Dadas las pocas oportunidades laborales de la clase que produjo el rap en ese entonces, los temas más prominentes abarcaban todo el espectro del descontento social, como la violencia y el ocio como mecanismo de defensa (Rivera, 2008). En este contexto, los barrios funcionan como territorios, lugares a defender, donde se compite por quién logra ser el mejor portavoz de su comunidad y las realidades vividas en ella (Santos, 1997).

Todos estos elementos contribuyeron al éxito del rap desde un plano no oficial, hecho que atrajo la atención de compañías que buscaban capitalizar con ese éxito, entre ellas disqueras y compañías de consumo masivo con intereses que han borrado la historia y el propósito del rap originario (Rivera, 2008). Al comercializarse, se perdió la lucha vista en el rap original, reemplazándola con temas amorosos y consejos contra el crimen, el aborto, y el abandono de los estudios (Santos, 1997). Los intentos por “limpiar” al rap para vender funcionaron a nivel oficial durante los noventa, pero esto ha cambiado en la última década y media con la emergencia del rap y el reggaetón, géneros musicales que glorifican la violencia, el sexo, los estilos de vida exageradamente lujosos y las drogas de una manera predecible y repetitiva. Se ve ahora una diversificación, donde el *hip hop* y sus ramas (el rap, el *graffiti*, el *break dance*) es utilizado según la visión de distintos artistas, y vale tanto el rap que glorifica la cultura gánster, como el *break dance* que mantiene a una persona joven fuera de las calles (Molina y Pabón, 2015). Díaz-Zambrana (2010) delinea para el reggaetón una trayectoria similar, y señala que el reggaetón comercial contemporáneo se ha alejado mucho de los versos de reguetoneros puertorriqueños Vico C y Tego Calderón, que inicialmente cuestionaron los problemas sociales de la isla mediante su arte.

Con el avance del capitalismo y el debilitamiento de los límites entre clases tradicionales u ortodoxas (proletariado y burguesía), la poética se ve forzada a adaptarse. Calle 13 ya no representa lo estrictamente marginal como en un momento lo hizo el rap, ni tampoco se suscribe a la vida de lujo que proyectan los raperos actuales³. Su lírica habla de una clase obrera, que abarca tanto la clase baja como la clase media. La noción de “pueblo” en un contexto latinoamericano también es algo escurridiza, dado que el peso de la identidad indígena y africana hace que la

3 El espacio que la banda ocupa en parte se debe no solo a su exploración musical sino también al contexto de su nacimiento. Por ejemplo, Pérez Joglar estudió música en la Universidad de Puerto Rico, y Cabra posee una maestría en arte del Savannah College of Art and Design (Rivera 2012). Sin embargo, describen su situación económica de niños como algo incómodo, ya que eran “demasiado pobres para ser ricos, y demasiado ricos para ser pobres” (Morales 2009).



palabra “pueblo” contenga más matices que en otras lenguas romances (Dussel, 2006). Al usar la palabra, varias dinámicas y lucha de clases están implícitas, y cada miembro de la audiencia lo interpretará a su manera y según sus circunstancias, como consta en “Latinoamérica” (2010):

soy, soy lo que dejaron,
soy toda la sobra de lo que se robaron.

un pueblo escondido en la cima,
mi piel es de cuero por eso aguanta cualquier clima.

soy una fábrica de humo,
mano de obra campesina para tu consumo

frente de frío en el medio del verano,
el amor en los tiempos del cólera, mi hermano

el sol que nace y el día que muere,
con los mejores atardeceres.

soy el desarrollo en carne viva,
un discurso político sin saliva
 (“Latinoamérica”, 2010)

Siguiendo una tradición de crear himnos sobre el continente, y en compañía de poetas como Pablo Neruda y Joserramón Melendes, el dúo de Calle 13 explora la definición de Latinoamérica como un continente. En estos versos se ven los conflictos que han dejado al continente como sobra, ya sea la conquista, las múltiples intervenciones imperialistas, o las corrupciones y dictaduras internas. Se ve retratado el clima variado, la producción y mano de obra importada al resto del mundo, y la yuxtaposición entre un impulso hacia el desarrollo y trampas políticas que hacen de este sueño compartido por tantos algo dudoso. La diversidad al nivel de la población quizás es mejor vista en los videos en los cuales todo tipo de personas, desde presos hasta profesores universitarios, incluyendo todas las edades y razas aparecen como representación de la enorme variedad vista en Latinoamérica (véase “Siempre digo lo que pienso”, “Latinoamérica⁴”, “Cumbia de los aburridos”). La identidad representada, al ser formada por miembros de una clase media-baja, que ya de por sí implica incomodidades y contradicciones, deja

4 A pesar de no formar parte de la lírica oficial de la canción “Latinoamérica”, en el comienzo del video y en algunas versiones de la misma, se oye a un hombre presentar la canción en Quechua. El presentador alcanza a la población rural andina que se preparara para un nuevo día de trabajo mediante una radioemisión alternativa. Esto, en conjunto con el hecho que al verso de la canción la cantan tres mujeres reconocidas y representativas de la cultura peruana, colombiana y brasileña (Susana Baca, Totó la Momposina, María Rita) ayudan a encarnar la diversidad del continente.



de ser fácilmente encasillada, y logra oscilar entre el mantenimiento del individualismo y la representación de una colectividad.

Como ya he mencionado, a pesar de que las etiquetas “rap” y “reggaetón” provienen de un punto de partida que permite una mejor comprensión de la historia y trayectoria de Calle 13, éstas no hacen justicia a la impresionante fusión de estilos musicales del grupo. La música juega un gran papel en el acompañamiento de la poesía de Calle 13, y agrega significado mediante su forma. La fusión de géneros musicales logra convertirse en parte de un mensaje, y además de la salsa, el reggaetón, el merengue, la bachata, y la cumbia, se ven influencias árabes, el tango, la música irlandesa, la batucada brasilera y el *rock*, haciendo de la adaptabilidad y diversidad del grupo su elemento más característico⁵. Baker (1991) fue uno de los pocos decididos a estudiar el rap estadounidense como poesía a comienzo de los noventa, habla de una mezcla temprana de sonidos con el fin de producir música nueva y nunca antes escuchada, a la cual denominó “forma posmoderna”:

Microcomputation, multitrack recording, video imaging, and the highly innovative vocalizations and choreography of black urban youth have produced a post-modern form that is fiercely intertextual, open-ended, and hybrid. It has not only rendered melody virtually anomalous for any theory of “new music” but also revised a current generation’s expectations where “poetry” is concerned. (p. 224)

Las mezclas observadas por Baker (1991) en el rap de los noventa se han expandido aún más en la música de Calle 13, gracias al acceso casi ilimitado que ofrecen las tecnologías de hoy. Los factores que producían al rap de ese entonces se han multiplicado infinitamente. Gracias a esto, y a pesar de que la idea principal de un ensamblaje se haya mantenido igual, existen tantos cambios que nombrarlo “rap” a secas sería limitar el género.

La identidad social ambigua de los miembros de Calle 13, junto con la disponibilidad de tecnologías a la hora de crear fusiones que reflejan el estado de globalización en el que escriben, demandan que las etapas ya existentes y definidas del rap sean reformuladas. Podemos utilizar como punto de partida la noción del rap como un género posmoderno, adoptando el sentido del término según Jameson (1991) en su *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Lo que aplica de la definición de Jameson (1991) para este análisis es su uso del término no para describir una forma, sino una corriente:

Una de las inquietudes que a menudo suscitan las hipótesis de periodización es que tienden a borrar las diferencias y a proyectar la idea del período histórico como una sólida homogeneidad (limitada por todas partes por inexplicables

5 Las imágenes de los videos también forman parte del mismo mensaje, y si bien no son analizadas en este ensayo, aliento a que el lector las vea, ya que intensifican a la diversidad musical.



metamorfosis cronológicas y signos de puntuación). Pero, precisamente por esto, me parece esencial concebir la postmodernidad no como un estilo sino, más bien, como una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros. (p. 26)

Este ensamblaje de rasgos permite espacios negativos, una cierta subjetividad, espacio otorgado para que la audiencia cuestione y que la obra, por así decirlo, respire. Como veremos, este ensamblaje no se limita solamente a las fusiones y experimentaciones musicales, sino que también abarca otros artistas, personalidades mundiales y el área visual, pasando a ser revolucionario en el primer sentido de la palabra en conformidad con la crítica de Marcuse. Según el filósofo, el arte puede ser revolucionario a más de un nivel, dado que existe un aspecto técnico en todo arte, y este puede ser considerado revolucionario si nos confronta con un cambio radical en cuanto a estilo y técnica. Debido a la fusión que se ve en Calle 13, las colaboraciones y el hecho de que intentar definir su género de rap sería limitarlo, se puede apreciar este aspecto de su trabajo como revolucionario.

Lo revolucionario del aspecto técnico de la obra no dice nada de la calidad o “verdad” en el trabajo, por lo tanto, es necesario pasar a otro nivel:

a work of art can be called revolutionary if, by virtue of the aesthetic transformation, it represents, in the exemplary fate of individuals, the prevailing unfreedom and the rebelling forces, thus breaking through the mystified (and petrified) social reality, and opening the horizon of change (liberation). (Marcuse, 1978, p.xi)

Por más que una fuerte conexión entre el arte y las condiciones históricas (ya sean explícitas o como parte del lenguaje de fondo) sea necesaria para que el primero sea considerado revolucionario, no se puede dejar de lado la dimensión estética. Es ésta la que logra rescatar la subjetividad del individuo dentro de la idea de la conciencia de clases. Es aquí donde Marcuse (1978) se desvía de la estética marxista ortodoxa cuando opina que al minimizar la elección de formar parte de la revolución se niega la individualidad de cada participante en ésta, irónicamente cayendo víctima de la misma reificación que la teoría buscaba erradicar en la sociedad.

Las constantes contradicciones y autocorrecciones dentro de la poética de Calle 13 permiten estas válvulas de escape, las que hacen que el arte sea permeable. Parte del esquivar el encasillamiento proviene de la realidad social preestablecida, el ser clase media-baja, que implica una existencia entre dos entidades y difícil de describir. El grupo no ofrece un frente cuidadosamente preestablecido, prolijo, ni “políticamente correcto”, como se ha visto en proyectos de educación auspiciados por gobiernos y otros aparatos del estado. Su música ofrece una trayectoria que ha ido mutando y moldeándose con el paso del tiempo al permitir



acceso al engranaje detrás de la decisión personal de entrar en el proceso de la adquisición de conciencia:

Liberating subjectivity constitutes itself in the inner history of the individuals –their own history, which is not identical with their own social existence... To be sure, the actual manifestations of their history are determined by their class situation, but this situation is not the ground of their fate –of that which happens to them. (Marcuse, 1978, p. 5)

Marcuse (1978) señala la importancia de la “agencia”, el derecho de que cada individuo defina su propia historia más allá de su existencia social, divergiendo de la visión ortodoxa que ve la posición en el proceso de producción como el alfa y omega de la existencia de cada individuo. La agencia también significa la capacidad y responsabilidad de reflexionar sobre la historia propia, para luego compartir esta subjetividad como parte del arte. El crecimiento del arte de Calle 13 demuestra esta subjetividad, y las vueltas y los desvíos, a veces dialécticos, se ven representados en su poética:

no me suenan hace años en la fockin’ radio en Puerto Rico,
he sacado ya cinco discos y todavía no soy rico

unos me llaman comunista, demagogo cien por cien
la ultra derecha me odia, la ultra izquierda también

mi desempeño sexualmente está por el suelo
después de burlarme de los calvos me estoy quedando sin pelo

le dije hijoeputa al gobernador y aunque se lo merecía
en mi interior me arrepentí y no lo dije hasta hoy día
antes de entender las desigualdades de las personas,
me compré un Maseratti usado que ahora no funciona
(“Adentro”, 2014)

“Adentro” ofrece una crítica externa e interna, una autorreflexión que pretende instalar al oyente en la psiquis de Residente. Es posible leer la lírica como las consecuencias de un cambio de clase social en una economía precaria, de aquellos que logran ir de una clase media-baja a ser el dueño de un auto de lujo. Sin embargo, si se dejan de lado las generalizaciones de clase, logramos ver que para este individuo específicamente el cambio representa enormes dificultades a nivel emocional y mental. Él busca rectificar y comprender acciones pasadas, que contradicen su posición ante el mundo y la visión de sí mismo. Se ve el intento de rescatar la individualidad de la reificación, de la generalización vista en movimientos políticos, sea de derecha o izquierda. El arrepentimiento después de insultar a una figura política va más allá de si la cree culpable de sus alegados



crímenes, puesto que trasciende la esfera política y social y se ancla en la historia personal. La recapitación entonces pasa a ser algo mucho más humano y comprensible, a pesar de una lógica algo ambigua, y logra, por lo tanto, tener mucha más resonancia y retórica que una letra calculada y formularia.

Las dificultades de unir teoría y praxis de una manera coherente en la vida de un individuo, son exacerbadas aún más por las demandas y opiniones que el público puede lanzar. El grupo toma estas trampas de la sociedad y se expande más allá de lo personal al reclamar el derecho a diseñar su propia vida, a no tener que convertirse en un símbolo de un movimiento político en particular:

algunos psicópatas me tienen en la corte marcial
segun las reglas de la “Asociación de la música social”

se supone que me deje la barba larga, que mi esposa sea fea
que venda artesanías y que viva en una aldea

se supone que renuncie a mi pasaporte
y que todas las cosas que compre vengan de Corea del Norte

una vez grabé en Miami, pero se supone que no vuelva
la música de mi disco la tengo que grabar desde la selva

no puedo usar internet, por lo menos eso asumo
se supone que me comunique por señales de humo

si lucho por los pobres, económicamente los de abajo
no puedo cobrar por mi trabajo

no puedo tener plata en mis manos
y si cobro algo, lo tengo que cambiar por pesos cubanos

y cuando vaya a pagar mi casa por cuotas
no puedo porque en mi colonia solo aceptan dólares, ¡Idiota!

¿Cuál es el libreto?
si lucho por los que no tienen educación, ¿tengo que ser analfabeto?
 (“Gato que avanza, perro que ladra”, 2014)

Los versos aquí citados sirven para reclamar el derecho a contradicciones, a diseñar una vida propia y una existencia no caricaturizada. Las pequeñas yuxtaposiciones en esta canción no son más que los conflictos que muchos individuos experimentan al querer mejorar la situación social mundial sin empeorar la propia. Demandar un mensaje consistente e infaliblemente coherente de un artista es



robarle complejidad; sustraer matices de significado a una obra en particular es cosificación. Hay vulnerabilidad en la admisión de las dinámicas de la imperfección en el arte, en el abrirse a ataques y no representar un frente uniforme que da paso a un optimismo ingenuo. Es en estos ejes, sin embargo, que se logra comunicar la importancia de intentar cambios más allá de la falta de perfección, dado que una praxis ideal solo existe en el estrato teórico.

La etapa contemporánea en la que se encuentra el rap no solo permite la exploración de aspectos personales, sino también la de distintos conflictos sociales. En los noventa y ochenta el rap cuestionaba toda academia, el discurso oficial y, por extensión, la calidad de la educación provista por las escuelas en relación a las destrezas necesarias para defenderse en la vida cotidiana. Artistas como Vico C., Lisa M., y Puerto Rock, entre otros, glorificaron el rol de lo urbano como punto culminante del aprendizaje al destacar la importancia de la escuela de la calle en repetidas ocasiones.

La idea de una educación puramente urbana tiene cierto sentido dentro de una comunidad en donde una máscara de maleante es necesaria para sobrellevar la vida cotidiana. Esta lógica, sin embargo, puede convertirse fácilmente en una trampa, ya que a pesar de que el ver la educación de esta manera ayuda a sobrellevar los azares de la vida cotidiana, también perpetúa las condiciones de la misma. La educación formal pasa a ser una posibilidad cuando el género del rap comienza a estar basado ya no en la clase baja, sino en el espacio que existe entre ésta y la clase media. La necesidad de una educación formal como manera de avance en la sociedad toma un foco central gracias a la influencia de la clase media, sin dejar a un lado toda viveza y rapidez del currículo de la tradicional “escuela de la calle”:

estudié en escuela pública y también en privada,
por eso es que en la calle me salen bien las jugadas,
a veces los del barrio tiene la idea equivocada
y no saben que mi derecha baja igual de pesada
 (“Ven y criticame”, 2008)

La suspensión algo incómoda entre dos clases fuerza a la voz poética a aprender de dos escuelas, difuminando el mito de que solamente la educación de la calle vale a la hora de defenderse cotidianamente. El estudio en una escuela “privada” no es un alarde económico; la declaración indica que no solamente hay valor en las materias tradicionales, sino la posibilidad de profundizar la comprensión de lo que nos rodea, dejando que ideas y teorías se filtren, permeen e informen las decisiones tomadas ante los desafíos de la vida diaria. La idea de que su derecha baja igual de pesada indica que la voz acepta su “derecha”, y todas las implicaciones que acompañan a ésta. Este hecho se profundiza aún más cuando se hace



público, ya que la admisión de una formación formalmente académica a la hora de navegar territorios urbanos es un desvío de la tradición del género del rap.

La defensa de la educación por un grupo de rap no es nada nuevo si se toma en cuenta que no hace mucho fue parte de un proyecto de mercantilización de este género por aquellos que buscaban domar y capitalizar de lo urbano. Es por esto que es difícil hablar de valores positivos promovidos por el grupo sin caer en la trampa de la parodia, los clichés o el uso del arte como modo de exención para corporaciones. El uso en el pasado del género del rap y su venta como fórmula para una “buena vida” tiende a crear un estigma antes de que la música tenga la oportunidad de hablar por sí misma. Es aquí donde la calidad de la forma de la poesía pasa a defender su contenido ante el mundo al adquirir un rol fundamental:

pa' representar a mi país están los deportistas
lo mío es soltar la lengua y que resbale por la pista

yo tengo del respeto que no se compra con plata
soy un tipo decente sin tener que usar corbata

rimando con franqueza soy todo un académico
soy más polémico que Michael Jackson y su médico
("Siempre digo lo que pienso", 2010)

El humor mezclado con insultos logra comunicar el valor real de la instrucción y del conocer, un valor que va más allá de lo formal y lo tangible. De línea en línea, la voz poética logra esquivar una etiqueta definitiva y deja el *performance* nacionalista a los deportistas, toda vez que echa por el suelo la noción fuertemente sostenida en Latinoamérica de que solo aquellos que visten bien pueden ser vistos como decentes. La mención de Michael Jackson y su doctor, deconstruye la autoridad de un médico e incita a un cuestionamiento tanto de la veracidad del discurso oficial de aquellas figuras tradicionalmente vistas como autoritarias, como el de los medios que sacan ventaja de tragedias ajenas.

Parte de la calidad de una obra de arte es su habilidad para desenterrar verdades y comunicarlas. Los métodos para llegar a esto varían según cada artista y son tan infinitos como la imaginación del individuo. Marcuse (1978) identifica la "verdad" dentro del arte como su poder para romper con el monopolio dentro de la realidad establecida, su poder de redefinir lo que es real. Es en esta ruptura, en este éxito de la forma estética, que la realidad ofrecida por el artista aparece como la verdadera. Este quiebre se ve una y otra vez en la lírica, desde la creación de “un paraíso de gente vomitando en el piso” (“Fiesta de locos” 2008) hasta ejemplos más explícitos: “soy libre porque pienso / voy por la marginal donde lo real es falso y lo falso es real” (“Libre porque pienso”, 2012).



Para poder romper con el monopolio contemporáneo no se puede retroceder a un “antes”, como la poesía pedía en su momento, sino utilizar todo lo disponible para hallar sentido y aproximarse a una totalidad digna de compartir con las masas. El nombre de la canción “Multi_Viral” de por sí ya hace referencia al contexto posmoderno y al capitalismo tardío del cual emerge. La lírica de esta canción nació gracias a una colaboración entre Calle 13 y Julian Assange, creador de *Wikileaks*, y cualquiera que quisiera participar a través de redes sociales. La letra derivada de esta interacción es acompañada por la guitarra de Tom Morello y las vocalizaciones de la cantante israelita Kamilya Jubran. La canción está fuertemente relacionada a las acciones de Assange y denuncia la manipulación de los medios con el fin de proteger intereses privados:

el que controla, el que domina
quiere enfermarte pa' venderte medicina

y nos endrogan, nos embrutecen
cualquier pregunta que tengamos la adormecen

son las mentiras recalentadas
nos alimentan con carne procesada
y la gente sigue desinformada

una noticia mal contada
es un asalto a mano armada
("Multi_Viral", 2014)

Los versos denotan el delito de esconder la verdad y establecen una equivalencia entre el acto de mentir o tergiversar la verdad con un acto de violencia. Saltan varias conexiones con el estado social en este momento, como la mercantilización de la medicina, la ignorancia como un opio y una calidad de verdad comparable a la comida rápida. La colaboración con Assange de por sí es un acto revolucionario, ya que este buscó nivelar el monopolio del discurso oficial y sufre las consecuencias por esto, exiliado en la embajada ecuatoriana en Londres. La unión de ambas personalidades potencia la posibilidad de llegar a la gente y de abrir nuevas puertas en la adquisición de conciencia social. El aprovechamiento de todas las plataformas disponibles a los poetas de hoy no es una degeneración del arte, sino una adaptación para que el género poético sobreviva y se mantenga relevante.

Quizás influenciados por la situación vivida por Assange en la actualidad, el grupo también explora las consecuencias del conocimiento, yendo más allá de noticieros y escuelas y llegando a una posición nihilista en la canción “Así de grandes son las ideas”. En esta lírica, se describe un mundo pos apocalíptico, en



el que vive un viejo cuasi reptil que sobrevive debido a su infinito conocimiento. La grandeza de las ideas, sus vidas, sus valores, sus poderes, son exploradas de manera objetiva: no hay un juicio moral sobre lo “bueno” o “malo” de las mismas, solamente un respeto hacia las fuerzas que se desatan con la introducción de algunas al mundo, incluyendo desastres y guerras:

se hacen eternas cuando las quieren
y siempre viven y nunca mueren

cuando se duermen son indefensas
y se despiertan cuando las piensas

y las atacan y las defienden
las más valiosas nunca se venden

alcanzan todo lo que desean,
así de grande son las ideas
(“Así de grande son las ideas”, 2014)

La pasividad otorgada a las ideas en estos versos las expone por lo que realmente son: conceptos abstractos, ni más ni menos, alrededor de los cuales la gente gira. Los versos llegan a lo metafísico, señalando el origen de toda situación y condición, incitando a que la audiencia cuestione el porqué de las situaciones desde sus raíces. Las consecuencias de esta existencia se ven reflejadas en la vida del viejo sabio. Este no vive por ganas de seguir viviendo, ni por la esperanza de que quizá algo sucederá:

De tanto repetirse aprendió de sus errores
pa'l viejo es un abismo, vivir no es tan bonito
cuando se vive todos los días lo mismo
le gustaría ser distinto pero repetirse y controlar el tiempo,
ya lo hace por instinto

se trató de suicidar de diferentes maneras
pero el viejo con oxígeno respira como quiera
porque las grandes ideas descubiertas
siempre renuevan sus células muertas
(“Así de grande son las ideas”, 2014)

El viejo vive, a veces en contra de su propia voluntad, sin significado alguno y gracias a las ideas que ha desatado. En este mundo nihilista, sin moral, religión, propósito, se ha empujado la noción del vacío hasta el máximo, borrando así toda institución social o política, dejando al viejo contra una pared metafísica y sin



posibilidad de escape. La aterradorante realidad del viejo se ve confrontada por una aceptación obligada, y esta situación contra intuitiva se ve resaltada en el acompañamiento melódico. Hay una rápida y alegre melodía, y un coro femenino encargado del estribillo, que a pesar de dulces tonos transmiten una urgencia y desapego mediante un canto *in crescendo*.

El extremo al que las ideas llegan en este mundo físico, las situaciones que causan, y la violencia que pueden llegar a resultar a partir de las mismas, también se ve explorado por Calle 13, separándose aún más de la visión unidimensional vista en etapas previas del rap. En “La bala” el grupo estudia el uso de las balas para defender nociones, y las presenta como debates letales encasillados en metal:

con un objetivo directo
la bala pasea segura y firme durante su trayecto

hiriendo de muerte al viento, más rápida que el tiempo
defendiendo cualquier argumento

no le importa si su destino es violento
va tranquila, la bala, no tiene sentimientos
 (“La bala”, 2010)

Se presenta a la bala como algo sobrenatural, capaz de romper las leyes de la física, un defensor amoral de cualquier idea para la que sea empleada. Al otorgar estas características a la bala, la voz poética comienza a desvelar el uso de la violencia para mantener ciertos órdenes en el mundo.

En esta canción existe una dualidad que también informa acerca del uso de las balas como medio para evitar pensar y como consecuencia de una falta o falsa educación. A pesar de que la bala logra defender cualquier argumento, también es utilizada a falta de argumentos, como primera línea de defensa, eliminando por lo tanto toda necesidad de razonar, pensar o recapacitar:

sería inaccesible el que alguien te mate
si cada bala costara lo que cuesta un yate...
pero no es así, se mata por montones
las balas son igual de baratas que los condones

hay poca educación, hay muchos cartuchos
cuando se lee poco, se dispara mucho

hay quienes asesinan y no dan la cara
el rico da la orden y el pobre la dispara
 (“La bala”, 2010)



Con el verso “el rico da la orden y el pobre la dispara” se vuelve a la redefinición de la lírica asociada con el género poético. Ahora la idea de disparar no se equipara con el ser libre o fuerte, sino con una esclavitud que radica en una falta de comprensión e ignorancia. Aquellos que tienen ideas que defender, los que conocen, controlan los recursos necesarios para hacer que se defiendan sus argumentos a muerte, sin ensuciarse las manos.

Es en parte gracias a la violencia derivada de la ignorancia que Calle 13 dedica tanta de su lírica a instigar una curiosidad por el aprendizaje y el conocimiento. Utilizando su fama y popularidad como plataforma, parte de su poética se dedica a rectificar la violencia mercantilizada por el género del rap que se escucha en los medios de comunicación contemporáneos. La canción “Adentro”, ya analizada en este ensayo por su lírica introspectiva, también lanza una serie de críticas hacia estos artistas –y de maleantes más allá del mundo artístico– delineando la irresponsabilidad de promover violencia desde un hogar cómodo y seguro, dado los conflictos que existen en el mundo:

o te llevo para Siria
pa' que sientas los bombazos
y veas como dejaron a los chamaquitos sin brazos

que vas a hacer cuando a tu hijo lo pillen en la disco
y sin delicadeza con una AK le exploten la cabeza
o que le borren la cara a tu hermano de forma violenta
o que limpien a tu mai' con la corta y la cuarenta

tu eres bruto cabrón rapeando sobre como volar sesos
en un país donde te matan por robarte un peso
 (“Adentro”, 2014)

La violencia en Siria, junto con la violencia cotidiana que se encuentra en Latinoamérica, son situaciones reales y espeluznantes que la gente debe vivir a diario por falta de seguridad y estabilidad. La letra resalta la falta de sensatez en la glorificación de la violencia callejera, con el fin de vender discos o de mantener una reputación premeditada. Pérez Joglar aprovecha el poder de las palabras para evocar imágenes poderosas, como la masacre de niños o el pánico que desata un ataque inesperado en una discoteca. Los episodios varían en contexto, pero lo visual ayuda a explicar que la violencia como consecuencia de injusticia y condiciones preestablecidas ya se dan por sentadas en este mundo, y que la explotación de ésta sin conciencia delata ignorancia o un vacío moral.



Parte de la estrategia utilizada por el grupo para desestimar los conflictos que ocurren gracias al avance del capitalismo es el desapego de lo material⁶. Al desfetichizar los objetos que se ven alabados tanto en el género musical como en la vida cotidiana, ofrecen un modo de vida alternativo que difunde la trampa de querer más y más:

un arco iris con sabor a piragua, gente bonita rodeada por agua

los difuntos pintados en la pared con aerosol...
y los que quedan jugando basquetbol,

un par de gringos que me dañan el paisaje
vienen tirando fotos desde el aterrizaje...

la policía que se tira sin pena rompiendo mi casa pa' cobrar la quincena
aquí nació mi mai, hasta mi bisabuela... éste es mi barrio, yo soy
libre como Mandela
(“La perla”, 2008)

También entran en cuestión los cantantes que eligen representar y vender un estilo de vida, en vez de la música o un mensaje no comercial:

tú en el género urbano estás de turista
cogiendo solo en tu barriga
Al la'o de tu peluquero y tu maquillista

con un abrigo de piel en una isla donde no hace frío
dices que eres del pueblo pero ya no vives en el caserío
tú eres un maleante pura candela
detrás de un cristal ahuma'o y 30 guardaespaldas que no fueron
a la escuela

forrao con prendas de oro de la cabeza hasta el talón
sin saber que por cada eslabón mueren miles en Sierra León
(“Que lloren”, 2008)

Con la realidad detrás de objetos lujosos exhibida, la fantasía y el encanto de los mismos se ve arruinada. Existe un conflicto de intereses en el querer pertenecer a un caserío para vender una imagen mientras se está vestido de una prenda de piel inaccesible e innecesaria a la gran mayoría de la población mundial. Es la venta de estas fantasías, y el haber caído en sus promesas, que lleva al arrepentimiento

6 En el video de “Adentro”, por ejemplo, se ve a Pérez Joglar destruir, con un bate de béisbol regalado por Willie Mays, la Maserati mencionada en la canción. El artista confiesa que el auto, símbolo del materialismo y decadencia en el género, fue una adquisición nacida de presión social.



visto en la autorreflexión de “Adentro”, resaltando la importancia de una posición crítica ante la sociedad y uno mismo en todo momento.

La mayor parte de la poesía de Calle 13 se dedica a una función social y política, con un fuerte énfasis en la importancia de la educación y el conocimiento como manera de adquirir una conciencia y una visión del mundo que puede usarse como plataforma de cambio. La meta, comprendida según el análisis y las conclusiones derivadas de éste, no es dogmatizar ni convencer, es más bien rasgar o levantar el velo que esconde la naturaleza de la sociedad para lograr exponer contradicciones, conexiones y complejidades en sus dinámicas, cada vez más entrelazadas y más difíciles de comprender. Este concepto, usualmente llamado la adquisición de “la conciencia de clase” radica en el marxismo, y ha pasado por distintos nombres, cambiando levemente según la interpretación de distintos teóricos. Enrique Dussel interpreta el concepto en un contexto latinoamericano, y lo titula “praxis de liberación” en su obra *20 tesis de política* (2006). Él, como tantos otros filósofos, sostiene que el cambio de la situación social y económica vendrá con los cambios a manos del pueblo:

la praxis de liberación no es solipsista... Es siempre un acto intersubjetivo, colectivo, de consenso recíproco...es una acción de “retaguardia” del mismo pueblo, que educa a los movimientos sociales en su autonomía democrática, en su evolución política, en ser actores mutuamente responsables de sus destinos. (Dussel, 2006, p. 115)

En otras palabras, los cambios que propiciarán un impulso hacia la igualdad vendrán de un esfuerzo constante, donde todo tipo de elementos serán necesarios. Pérez Joglar demuestra compartir esta filosofía al opinar en una entrevista:

...no hay muchos y hace falta...y es importante que los artistas lo hagan porque es parte de tú (sic) como artista; eres un reflejo de lo que estás sintiendo es importante demostrarlo. Y si no lo demuestras es porque estás pensando en vender algo o en sonar en la radio, no estás siendo completamente honesto...no quieren meterse en esa línea de fuego que es compleja pero de eso se trata el arte. (2014)

Su visión de los roles de los artistas y del arte mismo demuestra una fuerte tendencia hacia la praxis, más allá de que los miembros del grupo no suelen aliarse con una corriente política definitiva. Al construir una “verdad” que inicialmente se separa de la sociedad, visible en ejemplos como el mundo que habita el viejo cuasi reptil, o en una descripción utópica de Latinoamérica, despierta a la audiencia de una complacencia; de esta manera cumple con la visión de un arte revolucionario según Marcuse: “Art can preserve its truth, it can make conscious the necessity of change, only when it obeys its own law as against that of reality” (1978, p. 32). Lo que los medios de comunicación llaman “controversial” en la



música de Calle 13 no es ni más ni menos que un discurso diferente, un discurso que logra socavar la hegemonía.

Gracias a todos los elementos de su arte que han ido mutando el concepto del rap latino tradicional, Calle 13 se ha encontrado al frente de una plataforma de enorme influencia y poder, con una demografía mayormente compuesta por jóvenes latinoamericanos. Sin comprometer su estética y su estilo a la hora de escribir, no solo han borrado las líneas del rap, reggaetón y el *hip hop* con mezclas inesperadas, sino que utilizan su música como punto de entrada a la conciencia social de la juventud. La poesía de Calle 13, con sus referencias contemporáneas y versos tajantes, ofrece una nueva visión de la poesía en este período de la historia, en un período en el cual la poesía escrita y tradicional parecería haber dejado de cautivar como antes al público latinoamericano. En su momento el modernismo se vio eclipsado por las estéticas de vanguardia que afincaron a todo lo largo del continente respondiendo a cambios en filosofías y estilos de vida; la poesía de Calle 13 ofrece referentes que resuenan en el público de hoy con su mensaje en pro del cuestionamiento y análisis de las sociedades a las que apela. La letra de sus canciones funciona de este modo como un efectivo laboratorio crítico.

Referencias

- Assange, J. y Pérez Joglar, R. (2014). *Multi_Viral* [Grabada por: Calle 13, Tom Morello, and Julian Assange y Kamilya Jubran] En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Baker, H. (1991). Hybridity, the Rap Race, and Pedagogy for the 1990s. *Black Music Research Journal*, 11, 217–228.
- Calle 13 (2014, July 9). Está ocurriendo algo bonito, la juventud está despertando. *Sexta noticias*.
- Díaz-Zambrana, R. (2010). Gastronomía, humor y nación estrategias: retóricas en las letras de Calle 13. *Centro journal*, 2, 129-149.
- Dussel, E. (2006). *20 Tesis de política*. México: Centro de cooperación regional para la educación de adultos en América Latina y el Caribe.
- Flores, J. (1997). Puerto Rican and Proud, Boyee!: Rap, Roots and Amnesia. *Iberoamericana*, 21, 168–178
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (J.L. Parado Torio, Trans.). Barcelona: Paidós.
- Marcuse, H. (1978). *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon.

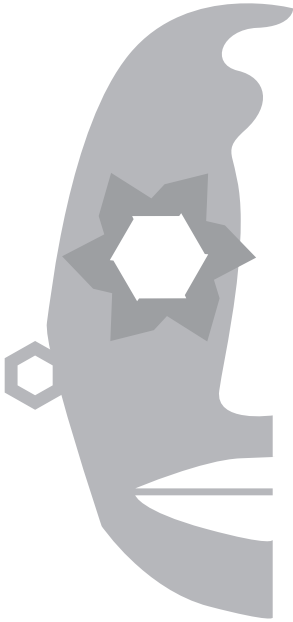


- Molina, R. A., & Pabón, L.C. (2017). Impacto social y cultural del hip hop. *Revista convicciones*, 7, 159-164.
- Morales, E. (2009, August 2). Calle 13, in Search of the Real Latin America. *Los Angeles Times*.
- Negrón-Muntaner F. (2009). Poesía de porquería: la lírica posreguetónica de Calle 13. *Revista iberoamericana*, 229, 1096-1106.
- Pérez Córdoba, A., & Moreno Pineda, V. (2014). La araña que el idioma daña: formas de lo risible en la lírica de *Calle 13*. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 24, 43-60.
- Pérez Joglar, R. (2005). *Atréve-te-te*. [Grabada por: Calle 13]. En *Calle 13*. Puerto Rico: White Lion Records.
- Pérez Joglar, R. (2007). *Tango del pecado*. [Grabada por: Calle 13]. En *Residente o visitante*. Manhattan, NY: Sony BMG.
- Pérez Joglar, R. (2008). *Fiesta de locos*. [Grabada por: Calle 13]. En *Los de atrás vienen conmigo*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2008). *La Perla*. [Grabada por: Calle 13, La Chilinga y Rubén Blades]. En *Los de atrás vienen conmigo*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2008). *Que lloren*. [Grabada por: Calle 13]. En *Los de atrás vienen conmigo*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2008). *Ven y criticame*. [Grabada por: Calle 13]. En *Los de atrás vienen conmigo*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010). *Baile de los pobres* [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010, April 8). Continuing Days of Independence for Calle 13 [Entrevista por L. Rohter]. *New York Times*.
- Pérez Joglar, R. (2010). *Digo lo que pienso*. [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010). *La bala*. [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010). *Latinoamérica*. [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.
- Pérez Joglar, R. (2010). *Libre porque pienso*. [Grabada por: Calle 13]. En *Entren los que quieran*. Miami, FL: Sony Music Latin.



- Pérez Joglar, R. (2014). *Adentro*. [Grabada por: Calle 13]. En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Pérez Joglar, R. (2014). *Así de grandes son las ideas*. [Grabada por: Calle 13]. En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Pérez Joglar, R. (2014). *Gato que avanza, perro que ladra* [Grabada por: Calle 13]. En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Pérez Joglar, R. (2014). *Los idiotas* [Grabada por: Calle 13]. En *Multi_Viral*. Manhattan, NY: El abismo.
- Rivera, E. (2012, March 4) Calle 13 Invites Fans To Embrace The Ugly. *National Public Radio*.
- Rivera, R. Z. (2008). Rapping Two Versions of the Same Requiem. In F. Negrón Muntaner (Ed.) *Puerto Rican Jam*. (pp. 243-256). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Santos, M. (1997). Geografía en decibeles: utopías pancaribeñas y el territorio del rap. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 23, 351–363.





Princesas rojas: la memoria histórica revisitada en el discurso cinematográfico

Gabriel Madriz Sojo
Universidad de Costa Rica
Ronald Sáenz Leandro
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

RESUMEN

Este artículo realiza un análisis político de cine para abordar algunos discursos presentes en la película costarricense *Princesas rojas* (2013), de la directora Laura Astorga, que permiten acceder a una mirada alternativa de la memoria histórica costarricense en cuanto a la participación de nacionales en el conflicto armado nicaragüense. A propósito, se identifica un primer discurso *alternativo o de resistencia* y un segundo *dominante o hegemónico*, de esto se concluye que los mismos configuran la disputa de dos visiones político-culturales distintas que separan las orientaciones familiares enmarcadas en un contexto ideológico de mayor envergadura.

Palabras clave: análisis político de cine; cine costarricense; discurso cinematográfico; memoria histórica; *Princesas rojas*.

ABSTRACT

This article concretes a political analysis of cinema to address some speeches present in the Costa Rican film *Princesas rojas* (2013), by the director Laura Astorga, that allow to shape an alternative view of the Costa Rican historical memory regarding the participation of nationals in the Nicaraguan civil war. With this regard, a first *alternative or resistance* discourse is identified and then a second *dominant or hegemonic* one, from this, we conclude that they form the dispute of two different political-cultural visions that separate the familiar orientations framed in a broader ideological context.

Keywords: Political analysis of cinema; Costa Rican cinema; Cinematographic discourse; historical memory; Red Princesses.

Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones adecuadas para modificar nuestra perspectiva y nuestra actitud en relación con este entorno colectivo
El malestar en la estética (Rancière, 2001, p. 30)

Introducción

Para la historiadora del cine María Lourdes Cortés (2016), la película *Princesas rojas* (2013) de la directora costarricense Laura Astorga (San José, 1975), forma parte del corpus del *nuevo cine costarricense*¹ que ha llegado a retratar la ambigua –y sempiterna– relación problemática entre Costa Rica y Nicaragua, ya sea desde lo referente a temáticas migratorias² o bien desde otras que revisitan “la participación de los costarricenses en la guerra civil nicaragüense, ya fuera durante la euforia del triunfo o en el desencanto de la guerra frente a la contrarrevolución antisandinista” (p. 209)^{3, 4}.

Desde la última perspectiva, *Princesa rojas* entroniza la interiorización familiar del conflicto bélico nicaragüense de finales de la década de los setenta e inicios de los años ochenta, dentro de la relación de pareja de dos jóvenes militantes costarricenses radicados en Nicaragua, quienes alineados ambos –en primera instancia– en torno a intereses políticos pro-sandinistas, trabajan clandestinamente desde Costa Rica para apoyar la causa armada y vulnerar las líneas de inteligencia de la “Contra”⁵.

El filme representa un discurso de subversión política, alineado al constructo teórico marxista y a la influencia organizacional-política y cultural de la Unión Soviética (URSS) en la región centroamericana. Recurre a una serie de elementos estéticos, tanto visuales como sonoros, que legitiman constantemente la causa de Felipe, personaje que encarna la lucha política y la ideología revolucionaria. Dichos elementos cinematográficos revelan una desarticulación discursiva en torno a Magda (pareja sentimental de Felipe) quien posteriormente abandonará la causa guerrillera –al menos desde el punto de vista logístico en la lucha armada prosandinista desde Costa Rica– por una vida de escape, pacífica y próspera en Miami.

1 Categoría acuñada por Cortés (2016) para el cine costarricense producido en el siglo XXI.

2 Como en el caso de *El camino* (2008), de la directora Ishtar Yasin.

3 Cortés (2016) incluye dentro de estas últimas a *El compromiso* del director Óscar Castillo (2011) y a *El último comandante* (2010), de Isabel Martínez y Vicente Ferraz.

4 Es importante precisar que una constante del cine costarricense ha sido el posicionamiento discursivo “ante el otro, que representa el peligro y que excede las fronteras nacionales”, de preferencia el extranjero (Cortés, 2011, p. 7).

5 Para una profundización del conflicto bélico nicaragüense de los años ochenta, véase Zamora (1996).



Desde este panorama, un análisis político de cine se hace pertinente en torno a la develación de estructuras discursivas que marcan la separación del “ellos” y el “nosotros”⁶. Así Von Beyme (2014) afirma que los politólogos deben ocuparse de conceptos como la *memoria histórica*⁷ y sus efectos, para entender de mejor manera la construcción de la nación, la toma de decisiones y las relaciones internacionales. A su parecer “uno no tiene que ser un constructivista radical para reconocer que la memoria histórica se construye” (Von Beyme, 2014, p. 19). Sobre esta idea, González (2012) afirma que existen prácticas estéticas que abordan el discurso histórico nacional con la finalidad de deconstruirlo en su propia práctica escritural, bien sea literaria, o bien fílmica como en este caso. Así, asumiendo la labor escritural desde dos perspectivas para el caso costarricense, es posible discernir que esta práctica estética:

por una parte, asalta el discurso histórico oficial costarricense desde una posición meramente política, al interesarse por la exclusión generalizada y sistemática que se hace en él de algunos grupos sociales; a saber, las mujeres, los indígenas, los negros, entre otros. Por otra parte, desde una perspectiva epistemológica, cuestiona y enjuicia el imaginario nacional que el discurso histórico ha construido. (González, 2012, p. 37)

En este artículo se plantea que la película de Laura Astorga pertenece a este tipo de estética y que a su vez se encuentra operacionalizada en una categoría que Iglesias (2010a, 2013) denomina como “cine de memoria histórica”; este tipo de cine, entre otras cosas, vendría a cumplir una función política crucial para la formación de prácticas de sentido desatendidas tradicionalmente por la Ciencia Política dominante. Para el mismo Iglesias (2010b), si bien el cine ocupa hoy un lugar menor en relación a otros dispositivos de la cultura audiovisual como la televisión o las series de internet, sí mantiene una “absoluta hegemonía en la ficcionalización del pasado y, en particular, en la interpretación política de ese pasado” (p. 3). En este entendido, el cine de memoria histórica funciona como mecanismo paliativo de la amnesia cultural-histórica, reinterpretando el pasado desde *visiones no canónicas*: a este efecto, la participación activa y militante de costarricenses en la llamada Revolución Sandinista tal y como es escenificada en la película.

6 Para ampliar sobre la propuesta del análisis político de cine aplicado al caso costarricense, véase Madriz y Sáenz (2016).

7 Entendida como “un sistema de representaciones sobre el pasado que existe en la mente de la mayoría de miembros de una sociedad; éste sistema de representaciones que está influenciado por dos factores — tanto por la experiencia directa de los participantes y testigos de los eventos pasados como por la historia oficial, memoriales, medios de comunicación, literatura, etcétera; esta memoria histórica es selectiva en tanto únicamente almacena los eventos que más afectaron las vidas de las personas y éstos son simbólicos por naturaleza” (Nikiforov, 2017, p. 381). En este sentido, el filme como un *mass-media* tiene el potencial de resignificar eventos pasados, escenificando y realzando ciertos hechos y, por tanto, coadyuvando a reestructurar las representaciones sobre el involucramiento costarricense en el conflicto nicaragüense de los ochenta, es decir, influir en la *memoria histórica* hegemónica.



El presente análisis parte del supuesto del antagonismo como constitutivo de toda sociedad y de la imposibilidad del cierre societal, es decir, del supuesto de que en toda sociedad siempre prevalecerá el conflicto (de intereses, valores, ideas, visiones de mundo, entre otros) y que el consenso unánime es, por ende, imposible (Mouffe, 2011). Este supuesto es la clave para el análisis del largometraje desde el punto de vista estrictamente político pues, en primera instancia, centra su atención en el antagonismo que dibuja un “ellos” y un “nosotros” en disputa (Iglesias, 2013). En segunda instancia, logra identificar aquellas relaciones de poder entre los sujetos significantes representados (personajes del filme).

La representación del conflicto bélico (la “Contra” vs. el régimen sandinista)⁸ refleja un antagonismo evidente en el film; sin embargo, la articulación antagónica predominante de interés para el análisis en el largometraje es de carácter discursivo⁹ y por ende todos aquellos elementos (sujetos, objetos y prácticas simbólicas) representados en la película (mediante sonidos, imágenes y diálogos) que articulan narrativas o lógicas discursivas, son objetos de estudio para la concreción del análisis.

Ciertamente, y de forma transversal, en la representación filmica se puede inferir la ambientación escénica de la disputa bélica bipolar por el control político de Nicaragua que, pasando a segundo plano, da pie a la representación dominante de un conflicto de ideas (por las ideas) o a un antagonismo respecto a dos proyectos político-culturales que en la psicología de los personajes llegan a significar marcos de referencia sobre cómo enfrentar la vida. Es por ello que, esta representación filmica del antagonismo se realiza no desde el rodaje gráfico de la guerra¹⁰ misma, sino desde la realidad de una familia costarricense y de su desintegración o bifurcación dicotómica en torno a dos discursos distintos. La presencia de estos discursos contrapuestos en el film se refleja con la aparición de distintas formas de diagnosticar y pronosticar la realidad (de interpretar el presente y proyectar el futuro) por parte de los personajes (sujetos significantes)¹¹; además con la identificación de sus “estrategias” (prácticas o acciones) para gestionar tanto este conflicto por las ideas como la realidad misma, es decir: el contexto y los problemas que este acarrea para cada personaje según sus intereses o motivaciones particulares.

8 Que a grandes rasgos también remite a la confrontación hegemónica mundial de la segunda mitad del s. XX entre las superpotencias mundiales: EE.UU. y la URSS.

9 En el presente trabajo se entenderá por *articulación* a “toda práctica que establece una relación tal entre elementos, que la identidad de éstos resulta modificada como resultado de esa práctica” (Laclau y Mouffe, 1987, p. 176). Y por *discurso* se entenderá “la totalidad estructurada resultante de esta práctica articularia” Laclau y Mouffe (1987, p. 177).

10 Para Sánchez (2011) el tópico de la guerra ha sido tratado con bastante pudor por la tradición narrativa costarricense. Aquí se confirma que este efecto también ha acarreado repercusiones para la narrativa audiovisual.

11 Particularmente los personajes con mayor protagonismo en la película: Felipe, Magda y Claudia.



El discurso cinematográfico en *Princesas rojas*

Rancière (2001) afirma –siguiendo al famoso cineasta y teórico filmico Serguéi Eisenstein– que el cine es una cadena de imágenes que se pretende transformar en conexiones de ideas. Entonces ¿cuáles son estas conexiones de ideas que se ven expuestas en *Princesas rojas*? ¿Cuáles son estos discursos antagonicos que se pueden identificar en el filme?

Se propone que el antagonismo discursivo en el filme gira en torno a:

- 1) La tesis de la “revolución permanente”¹² y la ideología comunista.
- 2) El discurso de la paz y la estabilidad familiar presente en la cultura e identidad costarricense¹³ aunado a la idea del “sueño americano”¹⁴.

Por un lado, se identifica a Felipe, quien está dispuesto a continuar con sus operaciones clandestinas pro-sandinistas, a pesar de que significa un riesgo tanto para su familia (hijas), como para su estabilidad de pareja y para su vida. Por otro, se escenifica a Magda, quien antepone la seguridad de su familia (hijas) aunque ello implique traicionar a su esposo al colaborar con el bando contrario del conflicto bélico y romper con una relación de pareja. Estos dos personajes (sujetos) son los que, junto con una serie de objetos simbólicos, prácticas de sentido y otros sujetos, logran escenificar los dos discursos en pugna. La materialización del conflicto de discursos donde se identifica una clara oposición de estos dos personajes de referencia en la película yace en la disputa por la custodia de las niñas (Antonia y Claudia).

Ambos personajes identificados (quienes personifican los discursos antagonicos recién señalados) comparten un aspecto crucial de su diagnóstico de la realidad vivida: que el conflicto armado acarrea peligros tanto para las niñas (hijas) como para su vida (problemática experimentada) y que lo deseable es un clima de paz y estabilidad; sin embargo, interpretan el conflicto de una forma diferente. Por una parte, Felipe observa que, a pesar de que suscita peligros, este puede ganarse a su favor (en pro del régimen sandinista); y Magda entiende, por otra parte, que el conflicto

12 Tesis de Trotsky referida a “la necesidad (...) de que la revolución mantenga en todo momento su internacionalismo, es decir, que no puede quedar confinada a un solo país” (Giner, 1987, p. 577). Así, la narrativa extraída del film que encarna Felipe consiste en el mantenimiento de la confrontación revolucionaria tanto desde Nicaragua como desde Costa Rica para luego extenderse en Costa Rica. Esta idea de expansión e internacionalismo trasciende lo político-organizacional (establecer regímenes comunistas) de forma que también hay una difusión de la cultura soviética-cubana y nuevos valores (p.ej. el sacrificio, el cambio, la juventud).

13 De acuerdo con Pacheco (2013): “en la actualidad es posible afirmar que el proceso de conformación de la identidad costarricense continúa basándose en ideas nacionales imaginadas tales como la diferencia del resto de Centroamérica, la homogeneidad cultural, la ascendencia europea, la democracia, el pacifismo y la igualdad” (p. 27).

14 Según Camacho (1997) citado en Pacheco (2013) Estados Unidos paulatinamente ha desplazado a España o París como centro de identidad imaginada costarricense de tal forma que, haciendo una lectura del Área Metropolitana de San José [Costa Rica]: “Miami surge como la referencia simbólica más evidente” (p. 27).



es sumamente inseguro para las niñas (sus hijas), además conlleva una vida errante e inestable y la condiciona a ejercer actividades que no son de su agrado.

Esta discrepancia en el diagnóstico produce una diferencia en la maniobra o acción (terapia o propuesta de solución) para gestionar la problemática vivida por ambos personajes (y sus hijas). Por un lado, Felipe, fiel a la praxis revolucionaria, entiende que la única manera de forjar una vida de paz con su familia en Costa Rica es apoyar la causa sandinista, que esta logre triunfar y que se extiendan organizaciones “pioneras” en el país para que la juventud (escenificada por las niñas) puedan consolidar en el futuro el comunismo añorado por las tesis marxistas (pronóstico, mito sugerido o sociedad idealizada en el film). Por otro lado, Magda comprende que, para poder ejercer su trabajo de una manera segura, donde no comprometa la seguridad de sus hijas, consiste en escapar geográficamente del conflicto e irse a EE.UU. donde pueda reinventarse de forma estable y pacífica.

Ahora bien, ¿cómo se tejen estos discursos en el largometraje? ¿Cuáles objetos, sujetos y prácticas representadas se articulan en cada discurso?

El discurso *alternativo o de resistencia*

El primer discurso (“revolución permanente”) refleja un estricto apego a la ideología marxista, a la cultura ruso-soviética y al interés del mantenimiento del régimen sandinista en Nicaragua (“defensa de la revolución”). Desde el inicio de la película se denota una fuerte articulación de los personajes en torno a este discurso y así lo revela la integración familiar, y principalmente la estabilidad de la relación entre Felipe y Magda (ver Figura 1), quienes una vez ubicados en Costa Rica inician con las operaciones clandestinas (prácticas de sentido); entre ellas: la fabricación de pasaportes falsos para sumar costarricenses a la lucha armada.

Figura 1. Felipe y Magda se toman la mano representando una articulación previa entre los *sujetos*.



Fuente: Tomado de Astorga (2013).

El discurso muestra un “nosotros” articulado en torno a Felipe, sus camaradas del régimen sandinista y su familia: las niñas y Magda (sujetos). La posición de los sujetos solamente se revela desde el discurso pro-revolucionario a través del significante “pioneros”. Los llamados pioneros son las organizaciones juveniles comunistas presentes en Cuba que presenta prácticas similares al escultismo (Movimiento *Scout*). Estas se legitiman en el texto del guion cinematográfico. A continuación, se presenta un diálogo entre los actores que hace manifiesto el discurso pro-revolucionario:

(Se bajan las niñas del autobús escolar y Felipe las espera, seguidamente se abrazan).

Felipe – “Hey, *quítate eso Claudia*”. (Un pin comunista).

Claudia – “Ah, sí”.

Antonia – “¿Y mami, papi?”.

Felipe – “¿Y la escuela? ¿Cómo estuvo?”. (Evadiendo la pregunta).

Claudia – “Pá! En Costa Rica no hay pioneros ¿Entonces no puedo ir a Cuba?”.

Felipe – “Claro que no hay pioneros, pero se pueden hacer organizándose”.
(Claudia sonríe).

El significante “pioneros” es el predominante en el film (punto nodal), representado por los deseos de Claudia de instaurar en Costa Rica una organización de “pioneros” (organización de niños dirigida por el Partido Comunista), establecer un régimen organizacional con reglas para quienes conforman la organización y de que su hermana se pueda unir eventualmente a dicha organización (es decir, alcanzar el *status* de “pionera”). El punto nodal precisamente es el que ancla el conjunto de prácticas y objetos simbólicos presentes en el film, y es el significante con el que se logra afirmar que el discurso es de carácter estrictamente comunista e ideológico. El discurso se puede interpretar como la pretensión de una amplitud del comunismo (juvenil) en Costa Rica, y en general este intenta reivindicar la posibilidad (el pronóstico o la expectativa) de que en Costa Rica se pueda vivir como se vivió el comunismo en Nicaragua, sin el conflicto del que huyen los personajes (imaginario social); aunque ello implique preliminarmente arriesgar la vida (de la familia y del mismo Felipe) en encomiendas secretas pro-sandinistas. En definitiva, el objetivo compartido de Felipe y las niñas es asentar su vida en Costa Rica y vivir libremente de su pensamiento comunista y la cultura ruso-soviética.

El contenido de objetos simbólicos es vasto, así como de prácticas escenificadas que denotan el discurso una y otra vez. El objeto simbólico por excelencia lo constituyen los pines soviéticos que coleccionaba Claudia (ver Figura 2). Precisamente este objeto determina quién y en qué momento determinado personaje está articulado (o no) en torno a este discurso. En torno a este objeto es que se



presenta una escena crucial del filme y tiene que ver con el ajeteo entre Claudia y su madre Magda (ver Figura 3); ya que esta última al ver a su madre distante de su padre y al escuchar sobre su viaje a Miami intenta, de forma simbólica, restablecer el orden familiar anterior colgándole el pin en su vestimenta; aspecto que genera gran disgusto en Magda, quien con violencia decide quitárselo, es decir, rompe simbólicamente con aquellas prácticas clandestinas que en algún momento sirvieron de orientación en su vida. Esta última escena representa una desarticulación discursiva en la cual los elementos del discurso de la “revolución permanente” se disocian (Magda como sujeto y los pines comunistas como el objeto con mayor carga simbólica del film).

Figura 2. Claudia ordena sus pines con alusiones comunistas.



Fuente: Tomado de Astorga (2013).

Figura 3. Claudia cuelga un pin a su madre y esta lo rechaza.

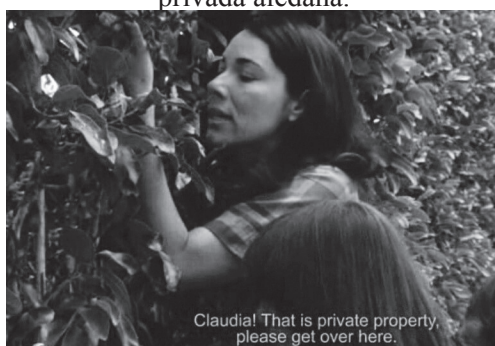


Fuente: Tomado de Astorga (2013).

Además de las evidentes prácticas escenificadas sobre el apoyo logístico a la revolución sandinista, se pueden identificar claras escenas que establecen paralelismos entre la teoría marxista y las acciones de los personajes articulados a este

primer discurso en análisis. El más evidente de estos paralelismos lo constituye la escena en la que Claudia, al estar en la casa de su tía en Costa Rica, decide entrar en la propiedad de al lado y lanzarse a la piscina a pesar de la prohibición expresa por parte de su tía, quien le advierte vehementemente “Claudia vuelva acá, esa es propiedad privada” (ver Figura 4). Dicha acción emprendida por Claudia representa toda una reivindicación de la idea de la “abolición de la propiedad privada” y del “colectivismo” presentes en las tesis marxistas (Giner, 1987). En este sentido, en una sociedad comunista, en la que los medios de producción y la tierra se socializan y la propiedad privada no existe: Claudia no tendría razón para restringirse de lanzarse a la piscina; por lo que justo en el momento del salto se marca claramente una negativa al orden establecido en Costa Rica (respeto visceral por los bienes como ajenos e individuales). La escena siguiente muestra como Claudia es castigada por su comportamiento la que la lleva a decir: “Quiero ir a mi casa... en Nicaragua”.

Figura 4. La tía de Claudia prohíbe a Claudia inmiscuirse en la propiedad privada aledaña.



Fuente: Tomado de Astorga (2013).

Existen otras escenas donde se representa el ateísmo de las niñas: estas no saben rezar y están sustraídas de la cultura católica costarricense. Dichas escenas en particular validan la “teoría de la ideología” marxista que establece que todo sistema religioso es una “falsa conciencia” que sirve para legitimar un orden social determinado de desigualdad, permitiéndole a las clases dominantes ejercer y mantener su poder (Giner, 1987). Esto a la vez muestra la tesis del “ateísmo de Estado” prevaleciente en la URSS que no da cabida a ningún culto religioso para desplegar sus prácticas ceremoniales, ya que únicamente la teoría marxista es aquella que puede entender “científicamente” la realidad de los pueblos para modificarla (Giner, 1987).

Se pueden enumerar una serie de objetos simbólicos y prácticas de sentido que articuladas conforman el primer discurso. Con respecto a los objetos simbólicos se



pueden citar además de los pines soviéticos: a) El color rojo del vestido de Claudia (representación de la zarina o princesa roja que quería ser; clara reminiscencia de la cultura ruso-soviética); b) las balas con las que juega Antonia y la ropa cuasi-miliar de Felipe y sus camaradas de operaciones (representa el carácter bélico que puede alcanzar la causa sandinista); c) la propaganda con imágenes del Ché Guevara, la bandera comunista en la casa en que se aloja la familia en Costa Rica (representa el comunismo y el movimiento de izquierda latinoamericana); d) la televisión con noticias del financiamiento estadounidense a la “Contra” (representa la atención puesta sobre el “enemigo”), e) la radio que reporta heridos y muertos sandinistas en el conflicto (representa la camaradería con otros militantes sandinistas; los sentidos compartidos, la amistad); f) las proyecciones de cuentos rusos sobre “pioneros” (muestra la cultura ruso-soviética).

Ahora bien, de acuerdo con las prácticas de sentido representadas se pueden mencionar: a) las historias rusas contadas en el filme (legitiman la pertenencia a la organización comunista-soviética), b) la anécdota de la visita al campamento en Cuba (anima la idea de que el único país latinoamericano exitosamente alineado y consolidado dentro orbe socialista, es un lugar emocionante de visitar); c) las danzas rusas perpetradas por las niñas y demás cánticos soviéticos (legitiman mediante el placer visual y sonoro la cultura ruso-soviética; ver Figura 5); d) la planificación de operaciones encubiertas y clandestinas por parte de Felipe y sus camaradas en las casas que funcionaban como centros de decisiones (ratifica la importancia de la causa que se sigue); e) la elaboración de pasaportes falsos, el cambio de identidad, el secretismo y el ocultamiento del asentamiento de Felipe (ratifica el carácter vulnerable de la ideología y la praxis seguida por los personajes), entre otras ya mencionadas.

Figura 5. Claudia y Antonia bailan con sus primas al escuchar la danza folclórica rusa “Kalinka”.



Fuente: Tomado de Astorga (2013).

El discurso *dominante o hegemónico*

El segundo discurso, que se perfila como hegemónico, refleja un fuerte compromiso con la identidad costarricense y sus valores (paz, trabajo, seguridad); además que tiene perfilada la idea del “sueño americano”. La familia representada, aunque tiene fuertes vínculos con el FSNL, es costarricense y está bajo el influjo de una serie de patrones culturales por el hecho de serlo; que en el caso de Magda llegan a calar a tal punto que le desvincula del primer discurso, rompe con este y lleva a la práctica una serie de actividades con un raigambre fuertemente asociado a la cultura costarricense (p.ej. huir del conflicto debido a una cultura de paz, mejorar las condiciones materiales por medio del trabajo, no exponer a los niños a la violencia, no involucrarse en actividades ilegales, entre otras cosas). Este discurso se articula en torno al significante “Estados Unidos”; es decir, Magda (quien representa por excelencia este discurso) a pesar de que nunca menciona en nombre de qué causa es que actúa como actúa, los demás personajes auguran que el objetivo de Magda y lo que genera sentido de los movimientos que realiza en el film yace en el significante “Estados Unidos”, como aquel país de oportunidades y mejoramiento de las condiciones materiales de la familia.

Los sujetos que se ven anclados en este discurso son las hermanas de Magda y esencialmente Magda (el “nosotros”), quien al ser crítica de la situación en que vive y queriendo mejorar sus condiciones de vida (de ella y de las niñas), reivindica la posibilidad de vivir y trabajar en Estados Unidos como lugar de escape, aunque ello le cueste vender información privilegiada de las operaciones clandestinas de su esposo en las que ella colaboraba. El “ellos” es identificado como el “nosotros” del primer discurso: son Felipe y sus camaradas los que impiden la estabilidad laboral de Magda, su aceptación familiar, los bienes materiales requeridos y que se encuentre exenta de peligros, debido al grado de complicidad entre este personaje y el “ellos”.

El proceso que vive Magda denota una desarticulación discursiva en la cual objetos -como los pines comunistas- dejan de tener sentido. A su vez, ella empieza a asumir nuevas prácticas de sentido, entre ellas se involucra con personas ligadas a la “Contra” y dibuja la estrategia para viajar a EE.UU. con sus hijas. Así, su estrategia (solución) para lidiar con la problemática (estar involucrada con el FSLN en el conflicto) consiste en salir del país por seguridad familiar, aunque ello implique vender información sobre las operaciones del FSLN en Costa Rica y fracturar el binomio amoroso. El apoyo de su hermana, quien tenía una posición estratégica en el Aeropuerto Juan Santamaría es fundamental, así como el apoyo de su familia en general, que propicia la salida de las niñas y la construcción de identidades falsas para salir del país hacia Estados Unidos. En este sentido la subjetividad política de la familia de Magda valida el discurso “colaboracionista” con la “Contra” de escape y fricción conflictiva.



Al tener el filme una desarticulación discursiva se puede notar como las prácticas y objetos simbólicos ligados a un sujeto (Magda) dejan de generar sentido común y aparecen otras para reemplazarlas.

Este discurso tiene varios objetos simbólicos asociados, se pueden enumerar los siguientes: a) el vestido, el labial y los tacones de Magda (representan un cambio en la imagen de Magda, lo cual denota otra forma de proyectarse al mundo donde es la visibilidad y no la clandestinidad la que cuenta); b) la lavadora (viene a representar en el film el determinado objeto material que carece de utilidad práctica, ya que está desfasado y plantea un símil con la relación de pareja y su fe en los planes de su esposo); c) la casa de la hermana de Magda (representa el orden y plantea la idea de estabilidad y felicidad familiar). Este discurso está desprovisto de gran cantidad de objetos simbólicos que hacen sintomática la articulación de un nuevo discurso, así también lo está de prácticas de sentido.

Sin embargo, las siguientes prácticas o acciones representadas logran establecer que Magda encarna al costarricense pacífico (exento de violencia), democrático (que elige como vivir su vida) y trabajador (que de una manera legal y estable logra sacar a su familia adelante): a) la visita de Magda al representante estadounidense (colaborador de la “Contra”) a escondidas de su esposo con quien tuvo un acuerdo, donde entraña la traición como estrategia para lograr su cometido; b) planea junto con su hermana una forma de salir de Costa Rica (por ende del conflicto) y lograr establecerse en EE.UU.; c) abandonar a Claudia, a quien claramente observa como un peligro para su pronóstico de seguridad familiar y nueva vida estable; d) rechaza el pin comunista que le cuelga Claudia (representa el punto culminante de la desarticulación de la lógica pro-sandinista).



Figura 6. Claudia se cubre bajo el pupitre tras el sonido del timbre escolar. Esta imagen revela el conflicto latente en Nicaragua mediante el cual todo sonido que emula una alarma implica peligro.



Fuente: Tomado de Astorga (2013).

El diálogo siguiente refleja la desarticulación o dislocación referida en una escena donde Claudia entiende la traición de su madre (al saber que estuvo en Miami durante su desaparición), donde refleja estrictamente que el referente discursivo en el film yace en cuál país sirve de ideal donde vivir:

(Las niñas en la escuela hablan en su receso).

Amiga 1 – “¿Dónde está su mamá?”.

Amiga 2 – “Naty, ¿sus papás están separados?”.

Amiga 1 – “¿Qué fue lo que pasó? ¿Lo traicionó con otro hombre?”.

Claudia – “No. Con otro país”.

Entonces bien, ¿cuál lógica impera en el antagonismo escenificado según la Teoría del Discurso? Desde el punto de vista de los sujetos, el antagonismo dibuja y articula dos bandos contrapuestos: por un lado se tiene a Magda y su familia que actúa de acuerdo con la hegemonía cultural costarricense, reflejando el ideal pacífico, no confrontativo, democrático y laborioso al huir del conflicto (problemática sufrida); mientras que por otro, se tiene al bando de quienes defienden la causa sandinista y la cultura ruso-soviética (Felipe, Claudia y los camaradas nicaragüenses), por la que continuarían en el conflicto hasta que se defina un vencedor. Por ello, la lógica imperante es la lógica de la equivalencia que denota un antagonismo entre un “nosotros” y un “ellos”, cuya disputa cultural trasgrede una relación de pareja y desintegra una familia como resultado.



Reflexiones finales

Las representaciones políticas no solamente tienen cabida a través de la televisión, los periódicos y la radio: el cine —y más recientemente las series de televisión o de internet— como una *mass-media* vigente en el s. XXI, también posee una importante cuota de propagación de opiniones, visiones de mundo, mitos e imaginarios. La presentación estética y discursiva de un producto audiovisual posee potencial para legitimar una serie de actores, prácticas, estrategias y símbolos políticos que, articulados en determinadas lógicas narrativas, pueden replicarse, discutirse o rechazarse en sociedades democráticas y con libertad de expresión. Es por ello que el cine y los contenidos proyectados a través de él, merecen tener su cuota de espacio en las agendas investigativas y pedagógicas dentro de la Ciencia Política. Una estrategia de entrada puede plantearse a través del concepto de *soft power*, entendido como un instrumento de poder, en mayor medida geopolítico, que no funciona a través del clásico recurso de la violencia sino con la capacidad de modelar las preferencias de otras naciones, o bien como un “dispositivo de violencia simbólica” al que se le “asigna la tarea de cultivar el deseo de un orden planetario estructurado conforme a los valores del *global democratic marketplace*” (Mattelart y Neveu, 2004, p. 160).

En suma, *Princesas rojas* contextualiza el caos antagónico del conflicto bélico nicaragüense que se interioriza en la vida familiar de costarricenses colaboradores con la “defensa de la revolución” en Nicaragua, provocando una dislocación entre los integrantes de la familia. Entran en pugna dos visiones político-culturales distintas que separa las orientaciones familiares: por un lado hay un modelo de familia combativa, sacrificada y que asume una serie de riesgos intentando recuperar la Nicaragua sandinista (para expandir el comunismo en Costa Rica: potenciar los “movimientos pioneros” o las organizaciones juveniles comunistas), y por otro lado hay un modelo de familia pacífica, segura y próspera exenta de los riesgos que suscita el conflicto nicaragüense (huir a EE.UU.). El antagonismo parte de un diagnóstico compartido por los personajes que escenifican la disputa: el peligro que genera el conflicto para la supervivencia familiar; sin embargo, los personajes dentro de cada discurso gestionan dicha problemática de forma distinta: o continúan apoyando un bando en el conflicto o huyen.

El caso analizado revela cómo desde esta película costarricense se ha representado la disputa y la confrontación de ideas como esencia misma de la política. Se observa como los grandes conflictos bélicos pueden llegar suponer para una familia costarricense que colaboró con el sandinismo en los ochenta, desde dilemas culturales complejos hasta diferencias en torno a las formas de vivir teniendo un conflicto armado que termina por ser interiorizado. Además, presenta una escenificación clara de un discurso dominante que problematiza la identidad del costarricense mismo ante un evento o acontecer histórico que realmente sucedió



(conflicto bélico nicaragüense) y que permite visitar o recordar la historia de una forma alterna al imaginario sedimentado: esto es, ahondando en el hecho de Costa Rica funcionó como escenario de retaguardia durante la guerra centroamericana y que costarricenses participaron de manera activa tanto en la Revolución Sandinista como en la posterior guerra civil nicaragüense¹⁵.

Referencias

- Cortés, M. L. (2011). El nuevo cine costarricense. *Revista Comunicación*, 20, 4-17.
- Cortés, M.L. (2016). *Fabulaciones del nuevo cine costarricense*. San José: URUK Editores.
- Giner, S. (1997). *Historia del pensamiento social*. Barcelona: Editorial Ariel.
- González, I. (2012). Un asalto al discurso histórico. La práctica escritural de Tatiana Lobo. *Revista de Filología y Lingüística*, 38, 35-45.
- Huezo Mixco, M. (2017). *La casa de Moravia*. México: Alfaguara.
- Iglesias, P. (2010a). Cine y memoria histórica. *Katyn* de Andrzej Wajda y nuestra guerra civil. *Viento Sur*. Disponible en: <http://www.vientosur.info/documentos/Pablo.pdf> (Acceso: 5/04/2017).
- Iglesias, P. (2010b). Cine y Geopolítica. *Geopolítica(s)*, 2, 337-340.
- Iglesias, P. (2013). *Maquiavelo frente a la pantalla. Cine y política*. Madrid: Akal.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- Madriz, G. y Sáenz, R. (2016). Realidades políticas mediadas: el imaginario social de la democracia en el cine costarricense, *Estudios*, 33, 1-23.
- Mattelart, A. y Neveu, E. (2004). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nikiforov, A. (2017). Historical memory: the construction of consciousness. *Russian Social Science Review*, 58, 379-391.

15 La literatura regional y costarricense aventaja, por lejos, al cine en este aspecto. La publicación de la novela *La casa de Moravia* (2017), del escritor salvadoreño Miguel Huezo Mixco, es de especial interés ya que pone sobre la palestra esta cuestión; desarrollando la participación de costarricenses en la retaguardia de la guerra civil salvadoreña, por una parte, y revisitando, por otra, un punto negro dentro de la historia oficial del país: el asesinato de Viviana Gallardo.

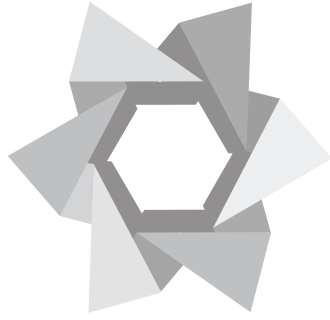


- Pacheco, D. (2013). La identidad costarricense ante los dilemas de la migración, diversidad cultural y desigualdad socioeconómica. *Reflexiones*, 92, 23-33.
- Rancière, J. (2001). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sánchez, A. (2011). Cachaza va a la guerra: la locura y la pesadilla de la Guerra Civil de 1948. En J. Chen Sham (ed.), *Complejidad polifónica y dialogismo: la narrativa de Virgilio Mora*. (19-34). San José: Editorial Fundación Interartes.
- Von Beyme, K. (2014). *On political culture, cultural policy, arts and politics*. New York: Springer.
- Zamora, A. (1996). *El conflicto Estados Unidos-Nicaragua 1979-1990*. Managua: Fondo Editorial CIRA.

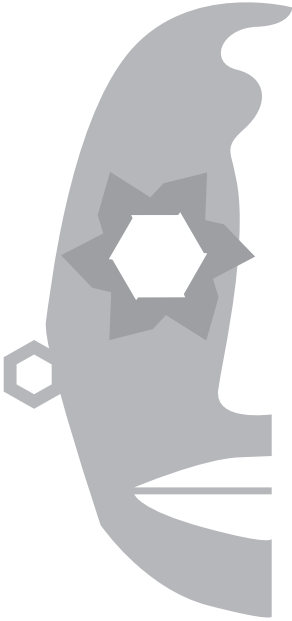
Filmografía citada

- Astorga, L. (Dirección). (2013). *Princesas rojas* [Película]. Costa Rica y Venezuela: Hol y Asociados / La Feria Producciones / Suécinema.
- Castillo, O. (Dirección). (2011). *El compromiso* [Película]. Costa Rica y Argentina: OC Producciones / Orsay Troupe.
- Ferraz, V. y Martínez, I. (Dirección). (2010). *El último comandante* [Película]. Brasil y Costa Rica: Tres Mundos Producciones.
- Yasin, I. (Dirección). (2008). *El camino* [Película]. Costa Rica: Producciones As-tarte / DART/Cinequanon / Gedeon Programmes.





Literatura



La sed

Axel Tassara (1963) es un autor costarricense, con más de 30 años de carrera literaria combinada con la publicidad y la gestión cultural. Publicó en 1982 el poemario *Clima de Geranios* mediante una edición propia, y posteriormente el escritor fue galardonado en dos ocasiones con el Premio UNA Palabra. La primera vez, en el año 2004 en la rama de poesía, por su libro *Las Legiones de Octubre*, concebido en San Rafael de Alajuela y publicado en 2005 por la Editorial de la Universidad Nacional (EUNA), el cual se inspira en la lluvia como su tema principal.

Recibe el mencionado premio por segunda vez en 2017, en la categoría de cuento, por su obra *El Jardín de las Mareas*, escrito en Palmares y cuya publicación por la EUNA está prevista en 2018. La fluidez del agua, en su ir y venir por los mundos que le habitan al autor, parece que continúa siendo un leitmotiv del resto de su obra, aún la inédita, como se refleja con humor en este cuento breve que la Revista Ístmica reproduce en esta edición, bajo el influjo de los aguaceros tropicales que circundan el istmo.

La sed

Le despertó la lluvia que, furiosa, aporreaba el balcón y los ventanales. Le parecía escucharla reventarse contra la calle, 14 pisos más abajo. Apenas podía mover los párpados. Abrir los ojos sería difícil aquella mañana. Aún rugía en su cabeza todo el jolgorio de la noche anterior: los distintos cocteles, las drogas, el mal sexo, los muchos cigarrillos fumados sin misericordia. Afuera la tormenta golpeaba con más fuerza, era como si toda el agua, de todos siglos, se estuviera ensañando contra la ciudad, tratando de lavarle las faltas y los pecados. De repente tuvo ganas de orinar, de beberse de golpe un litro de agua.

Se incorporó despacio, los ojos aun cerrados, el traqueteo de la lluvia retumbando en los oídos. Los párpados ascendieron lentamente. El cuarto estaba en penumbras. Miró el reloj (once menos cuarto), apenas había dormido tres horas. Ponerse de pie fue todo un ejercicio de voluntad y coraje. Caminar el trecho entre la cama y el baño le pareció una gesta titánica. Era como si todos los dolores, de todos los siglos, se hubieran acomodado esa mañana de invierno en su escualido cuerpo.

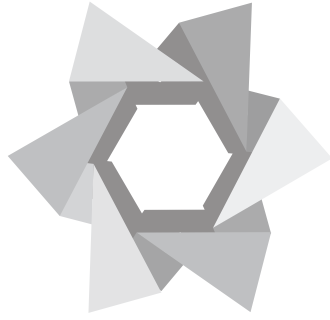
Le costó orinar, así era desde hacía unos meses, unos amigos decían que era la vejiga, otros que la próstata. Se miró en el espejo, la imagen al otro lado no decía nada, no era necesario. Se inclinó sobre el lavabo, quería tomar largos segundos de agua. Abrió la llave. Nada. Ni una gota salió del tubo, tan solo un ahogado sonido, como sería de ahogado el último gemido de un náufrago. Fue a la cocina. Lo mismo sucedió allí. ¿Había pagado la factura? Sí, se la descontaban de la tarjeta de débito. ¿Qué pasaría? De repente lo recordó, lo había leído en una noticia del diario: Este sábado no habrá servicio de agua potable, Acueductos suspendía temporalmente el servicio de ocho a cuatro; algo de un arreglo en el tubo madre. También recordó la circular que había repartido el de mantenimiento, indicando que aprovecharían ese día para solucionar un desperfecto en la bomba. Lo había olvidado y no tenía agua almacenada. Buscó en la refrigeradora y luego en la despensa, lo único líquido era media botella de sirope, una botella de vinagre y un fondo de vodka. Se sintió mal, la náusea provocada por la resaca y la sed complicaba las cosas. Sentía la garganta y la lengua rígida, como si fueran de cartón o yeso. La escasa saliva maltrataba igual que un cactus. No conocía a los vecinos, absurdo sería pedirles de su agua; tampoco tenía deseos de bajar al supermercado. Fue cuando pensó, “daría lo que fuera, en este momento, por un puto trago de agua”.



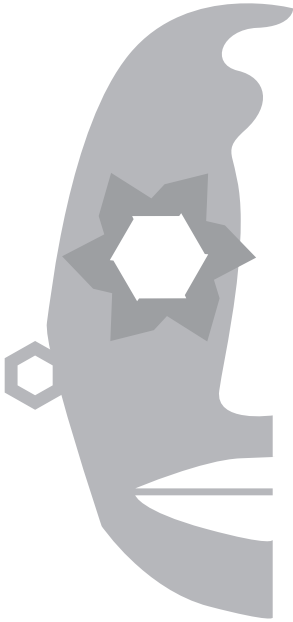
El aguacero arreciaba. Era irónico, tanta agua cayendo y él muriendo por un trago. Tomó un vaso limpio de la cocina y caminó hacia el balcón. Corrió la puerta. Un viento frío y húmedo inundó la estancia. Dio un paso hacia afuera, el voladizo era amplio, tendría que estirar mucho el brazo para alcanzar a llenar su vaso con agua de lluvia. Grandes gotas le golpeaban el rostro, capturaba con su boca cuantas podía. Se estiro más, el vaso no se llenaba, así que sacó medio cuerpo de la baranda, abajo la ciudad lucía anegada; pequeñas figuras se desplazaban por el Paseo Colón en busca de refugio. Estaba empapado. Se estiró cuanto pudo, ya el vaso llevaba lleno poco menos de un cuarto. “Un poco más, más, tan solo un poco más”. Levantó una pierna y la colocó sobre la baranda. Ahora su cuerpo se mecía en precario equilibrio. No le importó el vacío, la tormenta, el viento; San José que ahora desaparecía bajo un jergón de niebla. Nada, no le importó nada, tan solo quería un largo sorbo de agua.

Los vecinos, que poco le veían, aún se preguntan, varios meses después, qué motivos habría tenido aquel exitoso ejecutivo para saltar de su balcón, aquella lluviosa mañana de octubre.





Artes visuales



Cerdos que se alimentan con oro: El imperialismo Yankee en las caricaturas costarricenses 1900-1930

Sofía Vindas Solano
Universidad de Costa Rica
 Costa Rica

RESUMEN

El siguiente artículo propone un análisis de caricaturas publicadas entre 1900 y 1930 en más de una docena de periódicos y revistas costarricenses, que se ocupaban de comentar los eventos sociopolíticos de aquel momento. Más de una centena de caricaturas creadas por intelectuales costarricenses, registran las tensiones tumultuosas entre las naciones de Centroamérica y Estados Unidos de América, especialmente a través de la icónica figura del Tío Sam y el *Big Stick*. El objetivo del análisis es caracterizar los discursos antiimperialistas que se difundieron a través de la caricatura en Costa Rica entre 1900-1930, para determinar el contexto en que se crean y las características que poseen. Esta investigación analiza la compleja representación de diversas nociones antiimperialistas expresadas por los dibujos en estos periódicos y revistas de amplia circulación en suelo costarricense. Estas caricaturas no solo evidencian la historia convulsa que vive Centroamérica en los albores del s. XX, sino que manifiestan y transmiten un sentimiento de resistencia a través del lente satírico que les caracteriza. Estos documentos artísticos son el testimonio de una complicada relación caracterizada por la fascinación de los centroamericanos con la cultura americana de principios del s. XX, y su absoluta indignación con las políticas exteriores dirigidas por Estados Unidos de América hacia Costa Rica y sus naciones vecinas.

Palabras clave: antiimperialismo, intelectuales centroamericanos, caricatura política, arte centroamericano, revistas culturales, historia centroamericana.

ABSTRACT

The following paper proposes an analysis of cartoons published between 1900-1930, featured in over a dozen Costa Rican magazines and papers that comment on socio-political events of the time. Over a hundred cartoons created by Costa Rican intellectuals portray the tumultuous tensions between Central American nations and the United States of America, especially through the iconic figure of Uncle Sam. This paper analyses the complex depiction of anti-imperialistic notions conveyed through cartoons on Costa Rican newspapers and magazines of important circulation. This paper analyses the context that surround the creation of this images and the characteristics that define this corpus of anti-imperialistic images. These cartoons not only register the convulsive times Central America faced at the beginning of the 20th century, they also manifest and urge a sense of resistance through the satirical streak that characterizes these drawings. These are testimonies of the complicated relationship, and veritable love-hate saga, between Central Americans fascination with American culture, but utter disgust towards American foreign policy towards Costa Rica and its neighbouring nations.

Keywords: Anti-imperialism, Central American intellectuals, political cartoons, Central American art, cultural magazines, Central American history.

Presentación

Sobre el movimiento antiimperialista costarricense Pakkasvirta (1997) menciona que, “el nacimiento simbólico del imperialismo en Costa Rica podría ser el 13 de Julio de 1883. Este día se firmó en San José el Contrato Soto-Keith, que significó la pérdida del control nacional del ferrocarril” (p. 122). De la afirmación de Pakkasvirta (1997) se desprende el interés de la presente investigación por indagar de qué manera se representó la relación política y cultural entre la potencia norteamericana y Costa Rica en las caricaturas presentes en la prensa entre 1900 y 1930. Debido a la llegada del coloso bananero de la United Fruit Company (UFCO) a finales del s. XIX, la región centroamericana debió afrontar repetidas veces el peso de la injerencia de Estados Unidos en su historia social y política. A la luz de este contexto, esta investigación quiso analizar, inicialmente, en qué medida las caricaturas establecían un vínculo entre la empresa bananera de Keith y la presencia yankee en Costa Rica.

En el proceso de análisis se encontró un mundo iconográfico y discursivo más complejo, que fue generado por un grupo de artistas costarricenses vinculados a un círculo de intelectuales y empresarios de la literatura, comprometidos con producir revistas y periódicos que se dedicaban a comentar los eventos que sucedían en Costa Rica y la región centroamericana. Las caricaturas de la época reflejan una compleja lectura de la relación entre Costa Rica y Estados Unidos: por un lado, son evidencias de las inquietudes de los intelectuales por las repercusiones políticas que tendrían las naciones centroamericanas y la interferencia del poder norteamericano en la toma de decisiones y, por otro lado, las caricaturas reflejan una atracción hacia la cultura norteamericana, así como hacia la complicada figura paterna del Tío Sam.



En este contexto, el objetivo es analizar los discursos antiimperialistas difundidos mediante la caricatura publicada en Costa Rica entre 1900 y 1930, para determinar el contexto en el cual se crean y las características que poseen dichas caricaturas.

Se consultaron como fuentes todas aquellas revistas y periódicos que publicaron humor gráfico y que estuvieran disponibles en la Biblioteca Nacional de Costa Rica. Se encontraron alrededor de 50 periódicos y revistas para la investigación. Dentro de estas publicaciones se escogieron aquellas que fueron descritas como difusoras de humor gráfico, cultura, humor, vida política y social. De estas 50 fuentes, 21 de ellas son revistas y periódicos que poseen caricaturas alusivas al tema en estudio. El resto del corpus está formado por periódicos de la época, los cuales se revisaron en las fechas en que se encontraron las caricaturas, para corroborar que los temas comentados en las caricaturas fueran debatidos en otros medios de prensa contemporáneos.

La delimitación temporal de la investigación parte desde las últimas décadas del s. XIX, debido a que los periódicos más antiguos y disponibles datan de esa época. Sin embargo, no será hasta 1900 que la primera caricatura sobre el tema aparezca. Se analizaron caricaturas hasta 1930 por dos razones, de las cuales, la primera es que algunos estudios que se han realizado sobre los procesos de consolidación del pensamiento antiimperialista -como en el texto editado por González y Salinas (2012)- argumentan esta misma periodización en función del análisis de lo que denominan “generación intelectual” que debate sobre el antiimperialismo. Según los autores señalados se considera que entre 1900 y 1930 se produjeron trabajos de una generación de críticos con relación al fenómeno del imperialismo en toda Latinoamérica.

La segunda razón para delimitar la investigación hasta 1930, responde al análisis de una clara coyuntura histórica. Esto es mencionado por Pakkasvirta (1997) quien indica que entre 1919 y 1929, se vive una etapa clave de la vida política de Costa Rica, ello por la caída de la dictadura de los Tinoco y las problemáticas económicas de las crisis sociales de 1929. Finalmente, al realizar el trabajo de recopilación se registra un descenso de la producción de caricaturas referentes al antiimperialismo para 1929, así como un descenso en las revistas y periódicos que albergaron estos dibujos. En algunos casos estas revistas y periódicos eran de corta duración.

La metodología utilizada para trabajar con las imágenes consistió en primera instancia en la elección de las caricaturas. De esta forma, se seleccionaron imágenes que presentaran elementos para caracterizar la relación política y cultural entre Costa Rica y Estados Unidos, así como entre Centroamérica y Estados Unidos. De igual forma, se analizaron las caricaturas que remitieran a personajes específicos



vinculados a las políticas exteriores de Norteamérica, con repercusión en Costa Rica y Centroamérica. Seguidamente, las imágenes se clasificaron de acuerdo a los aspectos formales, los motivos y temas que predominaron en el corpus.

La caricatura antiimperialista en Costa Rica

Para entender la función de la caricatura es preciso referirse a su aparición en la historia del arte hacia el s. XVI. ¿Por qué aparece el oficio de la caricatura? Indica Panofsky (1924) que para ese momento histórico el oficio del artista sufre una importante transformación: los artistas son artífices y constructores de realidades propias, no se limitan a copiar la realidad, sino que la tergiversan, la comentan y la manipulan. De ello nace la noción de la “originalidad” como característica propia del oficio del artista. Paraíso y Almansa (2001) sostienen que “el artista no es valorado por su simple habilidad manual sino por la inspiración que acompaña la realización de su obra, por el don de la visión y por su capacidad para ver más allá de las apariencias del mundo” (p. 307). El artista concibe sus imágenes a partir de la nada, así su mente produce visiones que trascienden la realidad.

De esta capacidad de creación que posee el artista, deriva la capacidad de exageración. A mediados del s. XX, Bergson (1943) plantea lo que considera el rol de la caricatura. Este autor afirma que la exageración en la caricatura debe jugar un rol determinado para generar una reacción, al decir que: “Para que la exageración sea cómica, es menester que no se la tome como objeto, sino como simple medio que emplea el dibujante para presentar a nuestros ojos las contorsiones que ve en la Naturaleza” (p. 19). Sostienen Paraíso y Almansa (2001) que la caricatura desnuda al retratado de sus máscaras, ya que le presenta en su esencia: con defectos, detalles y características fundamentales expresadas mediante la hipérbole. Los autores continúan diciendo que, “El caricaturista busca la deformidad perfecta, intenta plasmar como se expresaría el alma del hombre si la materia fuera dócil a la naturaleza” (Paraíso y Almansa, 2001, p. 99).

Todos estos elementos son matizados en la caricatura política, tal y como lo indica Gombrich (2000) en sus tratados sobre esta vertiente artística. Para el autor, la caricatura política se nutre de su contexto histórico y sin él su utilidad pierde eficacia, sin una lectura histórica, la caricatura política queda muda (Grombrich, 2000). Así, la caricatura antiimperialista en Costa Rica sirve en su momento para hacer una lectura hiperbólica sobre la cruel y aplastante presencia del Tío Sam en la vida política de los países centroamericanos, pero su complejidad y riqueza reside no solo en su enfoque satírico, sino en la lectura de las imágenes desde el contexto en que se producen.

Antes de seguir con la investigación conviene mencionar que se sigue el concepto de imperialismo según Pakkasvirta (1997) que hace referencia a “...cualquier clase de dominio o influencia que un país ejerce sobre otro u otros países



poniéndolos al servicio de sus intereses hegemónicos... este tipo de dominio e influencia puede ser económico, político, cultural o social” (p. 87). En este sentido las caricaturas recopiladas comentan dicha influencia en la sociedad costarricense y evidencian una crítica amplia en todos estos ámbitos; allí reside su riqueza.

Ovares (2004) da pistas para afirmar que en el caso costarricense la postura de Gombrich (2000) es válida, ya que en las primeras décadas del s. XX la literatura se entrega a la tarea de realizar una lectura de los eventos actuales sobre Costa Rica y la región, desde una plataforma histórica. Es decir, “en un plano temporal, la nación se constituye en el sujeto central del cambio histórico, el pasado se relea en función del presente y la historia se interpreta como el proceso del país hacia su madurez” (Ovares, 2004, p. 1006). En un sentido similar, Marichal y González (2012) afirman que en las primeras décadas del s. XX “los intelectuales críticos [estaban] interesados en discutir el futuro de Latinoamérica, a partir del impacto de una serie de grandes acontecimientos que cambiaron su visión del presente y futuro de la región” (p. 23).

En este mismo texto, Marichal y González (2012) se plantean la pregunta de si debe estudiarse la literatura antiimperialista como un género, ya que se trata de textos que comparten rasgos como el realismo, el moralismo, la denuncia política y social, o bien si debe tratarse analíticamente, comprendida como una generación de intelectuales que se destacan por su afinidad con esta lectura de la realidad. Esta interrogante es válida para evitar generalizaciones sobre la producción de las ideas antiimperialistas en las imágenes encontradas. Las caricaturas son solo un género artístico más, mediante el cual se comenta el fenómeno del imperialismo. Equiparar esta tendencia con una “generación” puede desdibujar la variedad de posturas y personajes que producen estos discursos.

Al analizar los medios de difusión de las caricaturas en Costa Rica, se evidencia que fueron hechas por una agrupación determinada de intelectuales y artistas para nada homogénea, pero sí con todas las disonancias propias de un grupo social complejo. Marichal y González (2012) mencionan que en dicha generación de principios del s. XX en el continente “es factible identificar varios grupos de intelectuales de diversa formación educativa y profesional, así como de persuasiones ideológicas distintas” (p. 21).

Hacia las primeras décadas del s. XX las ideas antiimperialistas no solamente se habían filtrado entre los intelectuales costarricenses, sino que, por extensión, los comentarios antiimperialistas también eran familiares para sectores populares de la sociedad, sectores que a su vez consumieron publicaciones satíricas y noticieros como los que difunden las caricaturas antiimperialistas analizadas. En este sentido Acuña Ortega (2015) indica que:



la lectura antiimperialista era inevitable en ese momento, ya que Estados Unidos tenía plenamente establecido su sistema imperial de estados-clientes en el Caribe y América Central... Ideas arielistas ya circulaban por Centroamérica... en síntesis, este tipo de ideas empezaban a difundirse en los círculos de obreros y artesanos urbanos costarricenses. (p. 46)

Sin embargo, debe hacerse la salvedad de que no existe un solo tipo de antiimperialismo, ni el antiimperialismo quiere decir, por definición, una oposición a lo que representa la injerencia política de Estado Unidos en la región. Pakkasvirta (1997) enfatiza lo anterior al decir que en la literatura de principio del s. XX, la marcada influencia de la potencia del Norte sobre América Latina toma varios matices. Por lo que “el imperialismo llegó a significar... muy a menudo, nada más que la política económica y militar de Estados Unidos... (sin embargo) existen varios antiimperialismos: “antigringüismo”, “anticapitalismo”, “antiimperialismo”, “conservador”, antiimperialismo radical...” (Pakkasvirta, 1997, p. 91).

Las caricaturas antiimperialistas que aparecen en la prensa costarricense constatan que existe una marcada tensión y complejidad en su lectura sobre el imperialismo. En ocasiones se desdeña la presión del Tío Sam, en otras el Tío Sam aparece como Cupido que bendice las decisiones de países centroamericanos. Un ejemplo aparece en la portada de Juan Cumplido de la revista De Todos Colores, el 12 de septiembre de 1908, en alusión a las festividades de la independencia. En ella un pequeñísimo Tío Sam se viste de Cupido y lanza flechas entre dignatarios centroamericanos para que hagan las paces en un contexto de conflictos limítrofes. En otras ocasiones los textos y dibujos hacen mofa de los costarricenses que habían quedado maravillados con la vida citadina de las grandes ciudades de Estados Unidos.

Características de la producción y difusión de la caricatura costarricense en la era del antiimperialismo

En Costa Rica, según Sánchez Molina (2002) el nacimiento de “la caricatura propiamente costarricense es tardía” (p. 73). La autora ubica su aparición hacia 1913, año en el que el español Francisco Hernández Holgado comienza a publicar sus trabajos. Esta aseveración puede ser revisada a la luz de la presente investigación, puesto que antes de ese año se encuentra una producción ya vigorosa de caricaturas antiimperialistas y de otros temas sobre el acontecer costarricense, generada por artistas nacionales y extranjeros. La publicación de estas caricaturas es constante desde 1900 en adelante.

William Solano, por el contrario, afirma que la aparición de la caricatura en Costa Rica data de finales del s. XIX, algo tardía en comparación con el resto de Latinoamérica. El autor reconoce que muchas de estas publicaciones son hechas



por extranjeros, sin embargo, hace hincapié en que sus caricaturas comentan y poseen una estrecha relación con el acontecer nacional. Indica el autor que entre los primeros periódicos satíricos que publican caricaturas se encuentran *La Puya*, editada por Rafael Carranza y *El Duendecito*, hacia 1895 (Solano Zamora, 1979).

El objetivo de las caricaturas es sintetizar y hacer digerible una lectura sobre la actualidad, desde un enfoque histórico del contexto en que se enmarca la situación política de la región y del país. No era una tarea simple.

La relación de las ideas antiimperialistas en las caricaturas analizadas nace de la mente de artistas e intelectuales vinculados con los círculos críticos de la sociedad costarricense e internacional. La gran mayoría de las caricaturas son anónimas o poseen pseudónimos, cosa que hace difícil establecer con total claridad la autoría en la mayoría de los casos. El anonimato entre los caricaturistas fue una práctica habitual según Sánchez Molina (2002) por dos razones: la primera, en 1824 el Congreso de Costa Rica invita a aquellos ciudadanos vinculados a periódicos a ocultar su identidad si así lo consideran, siendo descubiertos solo aquellos que abusan de esta ley y, la segunda, que en Costa Rica el uso de un pseudónimo se utiliza como “estrategia artística” (Sánchez Molina, 2002, p. 77), de manera que el artista se pueda distinguir fácilmente entre los consumidores.

Sin embargo, sí se conocen los nombres de los propietarios de los periódicos y revistas analizadas en este artículo, así como de la mayoría de los dibujantes que les acompañaron. Este grupo devela una clara relación de vínculos intelectuales entre un grupo de editores, escritores y dibujantes. Como se observa, los tres dibujantes que más caricaturas producen sobre temas antiimperialistas fueron influyentes tanto en términos conceptuales como en el gremio de artistas gráficos costarricenses.

Los siguientes cuadros detallan la cantidad de caricaturas que se registran sobre el tema, el lugar de su aparición y el período en que se detectó que estos periódicos contaron con caricaturas alusivas al tema.

Sobre las fuentes y los contextos en que fueron producidas las caricaturas

Sobre temas relacionados a la injerencia de Estados Unidos en asuntos políticos y culturales de Costa Rica y la región, entre revistas y periódicos, se encuentran 135 caricaturas en un espacio de 30 años, es decir, que se publicaron anualmente entre cuatro y cinco caricaturas sobre el tema durante ese periodo de tiempo.

Entre las revistas en las que se publicaron caricaturas se encuentran los siguientes siete títulos, que difunden 81 de las 135 caricaturas presentes en este análisis.



Tabla 1. Caricaturas antiimperialistas en revistas costarricenses, 1900-1930

Nombre	Tipo publicación	Años de publicación revisados	Descripción*	Número de caricaturas encontradas
Pandemónium	Revista Cultural	1902 a 1904 y de 1913 a 1915	Esta revista se puede clasificar en dos periodos: el primero de 1902 a 1905, cuando sus propietarios fueron J. Arrillaga Roqué (quien funge también como redactor) y J. A. Lomónaco. Los directores de la revista fueron Ernesto Martén y Ricardo Fernández Guardia. Fue administrada por la Librería Moderna, de Antonio Font. Un segundo periodo que abarca los años fe 1913 y 1915. Su título pasa a ser Pandemónium: revista quincenal ilustrada de ciencias, letras y artes, y está dirigida por Justo A. Facio.	3
La Caricatura: Revista humorística ilustrada de actualidades y anuncios	Revista de humor gráfico	1904 a 1906	Editada por Miguel y José Borges. Inicia en diciembre de 1904.	3
El Cometa	Revista de humor	1910 a 1912	Su propietario fue el artista Enrique Hine. Comienza a publicarse en junio de 1910.	12
La Linterna	Revista de humor	1913 a 1917	Periódico humorístico editado por Falcó y Hernández. Comienza a circular en julio de 1913, mediante la Imprenta Moderna.	15



Nombre	Tipo publicación	Años de publicación revisados	Descripción*	Número de caricaturas encontradas
De todos Colores	Revista de humor	1904-1910	Dirigida por Juan Cumplido. Su primer ejemplar se publica en 1904. Hacia 1908 cambia su título a "De todos colores: semanario ilustrado de actualidades y avisos."	35
Lecturas	Revista de humor	1918 a 1919	Encabezada por Leonardo Montalbán y editada por editores de la escena literaria: Falcó y Borrásé. Sus artículos se encuentran relacionados con cultura, ciencias y variedades. Comienza a publicarse en 1918. Francisco Hernández publica imágenes suyas en sus páginas.	8
Repertorio Americano	Revista cultural	1921-1923-1925-1928-1930	La Revista Repertorio Americano fue fundada en 1919 por Joaquín García Monge. La revista circula hasta 1958 y alcanza notoriedad a nivel internacional.	5
Total				81

*Información reconstruida con base en la biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Costa Rica

Según el cuadro anterior, estas siete revistas se caracterizan porque se difunden entre 1900 y 1930. Estas revistas se encargan de publicar noticias culturales o científicas, poesía, cuentos y comentarios políticos y sociales. Todas las revistas tienen la intención de ser un mecanismo de difusión de humor gráfico, por esta razón, en la mayoría de las mismas, un artista encabeza la dirección artística: como es el caso de La Linterna, Lecturas y el Cometa. Varias de estas revistas tuvieron circulación internacional, como es el caso de Pandemónium que circula en Centroamérica y el Repertorio Americano, revista donde convergen intelectuales de toda Latinoamérica e intercambian debates. Para Ovares (2008) estas revistas introducen, en definitiva, el modernismo cultural y literario en la sociedad costarricense, lo cual se logra mediante la difusión de textos de autores internacionales mediante traducciones que en muchos casos fueron “obra de los escritores nacionales, que se preocupan de dar a conocer la poesía europea” (p. 56).



Con relación a los periódicos, se encuentran los siguientes:

Tabla 2. Caricaturas antiimperialistas en periódicos costarricenses, 1900-1930

Nombre	Tipo publicación	Años de publicación revisados	Descripción*	Número de caricaturas encontradas
El Grillo	Periódico de humor	1900	Periódico humorístico de inicios del s. XX. Administrado por su propietario Antonio Font y bajo la dirección artística de Juan Cumplido. Incluye contribuciones literarias.	8
El Látigo: Revista semanal ilustrada	Revista de humor	1900	La edición literaria la realiza Miguel Salazar, mientras que la dirección artística está a cargo de Henry Harmony. Su primer ejemplar circula en enero de 1900. Su impresión se dio mediante la Gran Imprenta de Vapor de Alfredo Greñas.	3
La Mueca	Periódico de humor	1905	Dirigida por sus propietarios Antolín Chinchilla, Federico Herrera Golcher y Abraham Madrigal J. Comienza a publicarse en 1905.	4
El Gato Negro	Periódico de humor	1909	Editado por Jorge L. Chacón Z, incluye humor político. Comienza a publicarse en 1909.	2
Ecos	Periódico de humor	1913	Periódico de humor gráfico, editado por sus propietarios Martínez y Borges. Incluye caricaturas de Francisco Hernández. El primer número se publica el 17 de mayo de 1913.	7



Nombre	Tipo publicación	Años de publicación revisados	Descripción*	Número de caricaturas encontradas
El Bombo	Periódico de humor	1913	Periódico de humor gráfico editado por Rafael Aguilar A. El primer número se publica el 19 de abril de 1913. Incluye humor político.	1
El Huracán	Periódico de humor	1913	Editado por su propietario Salustio J. Vargas. Dibuja Paco Hernández. El primer número se publica el 20 de junio de 1913.	2
El látigo: Semnario político humorístico	Periódico de humor	1913	Editado por Francisco Ortiz. Comienza a publicarse el 10 de mayo de 1913.	2
La broma Semnario satírico	Periódico de humor	1914	Editado por Emilio Alpizar y dirigido por Armando Cardenal. Se publica el 22 de mayo de 1914. Incluye caricaturas de Paco Hernández.	1
La Semana	Periódico de humor	1914	Editado por Francisco Núñez, dedicado a la política. Comienza a publicarse en 1914.	5
La Semana Semnario de humor y mal humor	Periódico de humor	1918 a 1920	Dirigido por sus propietarios Antonio Zelaya hijo y Miguel A. Obregón Z. Su publicación se inicia en 1918.	1
La Zemana	Periódico de humor	1919	Periódico humorístico costarricense de principios del s. XX. Dirigido por Antonio Zelaya y M.A. Obregón y con la colaboración de los artistas Rodríguez y Hernández.	3



Nombre	Tipo publicación	Años de publicación revisados	Descripción*	Número de caricaturas encontradas
Diario de Costa Rica	Periódico costarricense	1922-1923	Entre los colaboradores estaban Juan Fernández Ferraz, Ángel Anselmo Castro y Rafael Montúfar. Incluye información sobre diversos tópicos, así como anuncios. Existen publicaciones digitalizadas del periódico desde 1885 hasta 1974.	3
Bohemia	Semanario de la vida nacional	1922 a 1925 y de 1929 a 1929	Comienza a publicarse en 1922. Se imprime en la Editorial Borrásé Hermanos. Dirigida por Raúl Salazar A. y Noé Solano como director artístico.	12
Total				54

*Información reconstruida con base en la biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Costa Rica

En 14 diarios nacionales de la época se encuentran 54 caricaturas. La mayoría de estos diarios circulan semanalmente. Queda claro que, al contrastarlos con las revistas, estas últimas difunden más caricaturas antiimperialistas que los periódicos. Quizá esto tiene que ver con lo que comenta Ovares (2008) sobre la modernidad a través de las revistas culturales: por la vocación de ser interlocutoras con la actualidad internacional, las revistas valoran más la difusión de este discurso antiimperialista internacional que los diarios nacionales, los cuales si bien difunden muchas caricaturas de corte antiimperialista, se concentran con frecuencia en comentar, a través del humor gráfico, la actualidad nacional.

Con relación al contexto en que son producidas estas imágenes, se puede decir que los años de mayor producción de caricaturas que protestan contra el imperialismo, corresponden a dos momentos importantes en la consolidación de los Estados de Derecho y la jurisdicción internacional de las naciones centroamericanas: los años entre 1908 y 1913.

En 1908, año que cuenta con la mayor cantidad de producción de imágenes, se da la creación de la Corte de Justicia Centroamericana. Como es de esperar, muchas de las caricaturas hacen alusión a la mediación o interferencia de Estados Unidos en asuntos políticos de Centroamérica. Este evento se inserta en la coyuntura de



Como se verá más adelante, alrededor de cinco caricaturas aparecen varias veces repetidas a través de los años en diferentes periódicos (ver figura 11). Estas imágenes icónicas se reutilizan de dos maneras: en unas el texto no cambia, mas en otras el dibujo se acompaña de un texto diferente. Esto demuestra que las caricaturas se utilizan en contextos distintos y, a su vez, indica que los artistas que las realizan, eligen publicarlas en otros medios nuevamente a lo largo de su carrera artística.

Sobre las fuentes y los artistas detrás de las caricaturas

De las 21 fuentes analizadas, cuatro revistas y tres periódicos concentran la mayor publicación de caricaturas. A continuación se desglosan estos datos y se establecen algunos vínculos entre los intelectuales que las crean, las revistas en que aparecen y la difusión de dichas caricaturas. También se establecen relaciones entre la aparición de estas caricaturas y su contexto.

Tabla 3. Revistas y periódicos que presentan mayor número de caricaturas antiimperialistas, 1900-1930

Nombre	Tipo	Formato	Años	Cantidad Caricaturas
De todos colores	Revista de humor	Litografía	1904-1910	35
La Linterna	Revista de humor	Dibujo a pluma	1913-1917	15
El Cometa	Revista de humor	Dibujo a pluma	1910-1912	12
Bohemia	Semanario de la vida nacional	Dibujo a pluma	1922-1923-1924-1929	12
El Grillo	Periódico de humor	Litografía	1900	8
Lecturas	Revista de humor	Dibujo a pluma	1918-1919	8
Ecos	Periódico de humor	Dibujo a pluma	1913	7
Total de caricaturas				97

Entre 1900 y 1910, 35 de las imágenes encontradas pertenecen a las revistas De todos Colores y El Grillo. La primera es una revista que se edita desde el 1 de octubre de 1904 hasta 1910. Es dirigida por Juan Cumplido, quien crea caricaturas en litografía. La importancia de la figura de Cumplido no solo radica en la producción que realiza de imágenes, sino también en que fue una figura de influencia importante sobre otros caricaturistas como Enrique Hine (Sánchez Molina, 2009). Cumplido crea caricaturas para el semanario humorístico El Grillo (1900) y la revista humorística ilustrada de actualidades y anuncios La Caricatura (1905-1906).

Según Solano Zamora (1979) De todos Colores “es el primer periódico que brinda sucesos gráficamente, para lo cual reconstruye mediante dibujos los hechos más



graves y sangrientos en forma de tira cómica” (p. 64). Según este autor, Cumplido había comenzado a editar *El Grillo* junto con el propietario de *El Látigo*, quien se había quedado sin ilustrador, debido a la partida del caricaturista extranjero Henry Harmony, que “vivía en el Hotel Internacional y se fugó del país el 8 de Marzo de 1900; dejó en descubierto algunas cuentas” (Solano Zamora, 1979, p. 64).

Tal como se menciona, el grueso de caricaturas se concentra en este episodio de los primeros diez años del siglo XX, ya que es cuando la región -no solo Costa Rica- experimenta una creciente injerencia de Estados Unidos debido a los procesos de diálogo y mediación diplomática liderados por Washington, a partir de la difusión de la ideología del *Big Stick* o Gran Garrote, inaugurada por Roosevelt entre 1901 y 1909. Estos diez años de historia están marcados por ser años de tensión inicial, tensión que crece con la explosión de la Revolución Mexicana en 1910, la intervención militar en Nicaragua (1911-1925) y la inauguración del Canal de Panamá en 1914.

Además, entre 1909 y 1913, William. H. Taft difunde la diplomacia del dólar como “complemento eficaz del Big Stick dada la rápida expansión de los capitales norteamericanos en las plantaciones bananeras, las minas y los ferrocarriles” (Brignoli, 1985, p. 130).

Entre 1913 y 1917, tanto en la revista *La Linterna* como en el periódico *Ecos* aparecen 22 imágenes. *La Linterna* fue el semanario humorístico de Ricardo Falcó y del dibujante y fotógrafo Francisco “Paco” Hernández (1895 - 1961). La revista se difunde a partir del 18 de julio de 1913. Falcó era un editor influyente, propietario de imprentas y librerías. Tal como lo dice Patricia Vega (Jiménez, 2006) en su texto sobre la historia de la lectura en el país,

La librería propiedad de Ricardo Falcó, con el sugerente nombre de “La lectura barata”, reúne a la intelectualidad josefina del primer decenio del siglo XX, donde, a pesar del reducido espacio del local, los asistentes, por turnos, (...) podían conversar a sus anchas acerca de los nuevos libros que llegaban y cambiar impresiones. (p. 281)

Hernández también publica sus dibujos en otra de las publicaciones que figura entre las que más difunden mensajes antiimperialistas: *Ecos*, este periódico se difunde durante el año de 1913, gracias al trabajo de los periodistas Fernando Borge y Modesto Martínez. Ambos serían directores de *La Linterna*.

José María Zeledón, conocido intelectual del círculo de simpatizantes del anarquismo en las primeras décadas del s. XX, fue director de la revista de su amigo Ricardo Falcó y dueño del periódico *La Prensa* (Vega Jiménez, 2006). Ambos habían trabajado en otra publicación, pero en 1911 se funda la revista *Renovación*,



la cual se edita hasta 1914 con la participación de Zeledón, Lorenzo y el mismo Falcó a la cabeza. La Linterna también cuenta con caricaturas de “Hernández, Daniel Domínguez, C. Herrero y de otros que usan los seudónimos Neutral, Solra y Garnier” (Solano Zamora, 1979, p. 55).

Entre 1917 y 1919, debido a la llegada al poder de los hermanos Tinoco por medio de un golpe de estado, las caricaturas se producen en menor cantidad. Tal como lo argumenta Solano Zamora (1979): “ningún periódico se atrevía a enfrentarse al gobierno. Las que hacía Don Paco las exhibía en su estudio fotográfico, que se encontraba en la Avenida de Las Damas, y publicaba en Lecturas las que no pudieran traer problemas” (p. 73).

Con 8 caricaturas se encuentra la revista Lecturas entre 1918 y 1919. Esta es una revista publicada por la casa editora de Falcó y Borassé. Dirigida por Leonardo Montalbán, la revista circula sin interrupción entre septiembre de 1918 y septiembre de 1919, cuenta con 53 ediciones (Molina Jiménez y Moya Gutiérrez, 1992), e incluye caricaturas de Francisco Hernández. Lecturas es la revista en la que por primera vez se publican *Los cuentos de mi tía Panchita* de la escritora Carmen Lyra (Ovares, 2004). El contexto de las caricaturas de esta época tiene que ver con la Primera Guerra Mundial y el rol que juega Estados Unidos en ella, así como el conflicto producido por el Canal de Panamá y la sostenida intervención militar de Estados Unidos en Nicaragua.

En las revistas El Cometa y Bohemia, donde participa el dibujante y poeta Enrique Hine (1870–1928), se publican 24 de las caricaturas antiimperialistas encontradas en este período. La revista El Cometa se edita desde 1910 hasta 1912. Hine, como poeta, usa el seudónimo “Mano-lito” y abandona la publicación en 1912, cuando marcha a Nueva York donde trabaja para “New York World” (Solano Zamora, 1979). Hine fue discípulo del mexicano Juan Cumplido. Para la autora Sánchez Molina (2002) tanto Cumplido como Hine destacan como dos precursores de la caricatura costarricense. En 1922, Hine funda la revista Bohemia, publicación clave de caricaturas antiimperialistas. Hine emprende este proyecto junto con los caricaturistas Noé Solano y Raúl Salazar. Solano trabaja en Cuba y se marcha a Nueva York en esa época, donde dibuja para Bohemia utilizando el seudónimo de Churepo (Sierra Quintero, 2009).

Noé Solano y Francisco Hernández son artífices del impulso de la caricatura como género artístico al apoyar su inclusión en las Exposiciones de Artes Plásticas entre los años de 1928 y 1937. El Diario de Costa Rica organiza estas exposiciones, siendo este medio el que difunde de manera reiterada el trabajo de caricaturistas como los anteriormente mencionados. La inclusión de las caricaturas en los certámenes de artes plásticas del país hacia la década de los años treinta, evidencia que este



género artístico se inscribe en una dinámica que veía en el dibujo una actividad vinculada a los círculos artísticos más prestigiosos. Noé Solano fue nombrado ganador de la medalla de oro en las exposiciones de Artes Plásticas en 1930 y 1934, y también fue miembro del jurado en 1932 y 1933 (Solano Zamora, 1979).

Esto explica las razones por las cuales la difusión de caricaturas antiimperialistas sufre un descenso en la tercera década del s. XX: el trabajo de un caricaturista, al exponerse en salones de arte, se encarece. Hacia 1950 el dibujante Noé Solano comentaba que:

Los periódicos, con exclusión del recién aparecido Diario Nacional, difícilmente publican dibujos de esa clase por lo costoso que ello resulta a través de los clichés y de anuncios desplazados con menoscabo de ganancias para las empresas. Prefieren las tiras cómicas extranjeras; aunque insulsas en su mayoría, claro, son más baratas. (Sánchez Molina, 2009, p. 30).

A principios de la década de los años treinta, si bien hay un declive en las publicaciones de la caricatura como apunta Solano, se forma a la vez una nueva generación de importantes caricaturistas. Por ejemplo, en el diario *El Choteo*, dirigido por Antonio Zelaya y León Pacheco, que cuenta con el director artístico Noé Solano, se inician como caricaturistas “Alcides Méndez, Piquín Escalante y Gilbert Laporte” (Solano Zamora, 1979, p. 59).

Si bien no se encontraron muchas caricaturas sobre el tema en sus páginas, debe mencionarse el caso de la revista *Repertorio Americano*, donde se registraron cinco litografías anónimas alusivas al imperialismo. Lo anterior puede resultar sorprendente, ya que se trata de una revista pilar en la difusión de las ideas antiimperialistas y arielistas. También, es evidente en la literatura y prosa publicada por *Repertorio Americano*, que el tema se debatía con intensidad entre sus páginas, pero las caricaturas y dibujos que se escogían para ser publicados cumplían otra función.

Las caricaturas de *Repertorio Americano* retratan figuras importantes de la época, decoran y acompañan algunos comentarios políticos y culturales, pero no parece que fueran utilizadas como una síntesis del acontecer nacional e internacional como en los otros medios analizados. Quizás esto respondía a que el *Repertorio Americano* publicaba grabados y litografías de artistas extranjeros que por lo general eran retratos, y por otra parte, el público meta de la revista era diferente al de las revistas populares, pues no necesitaba una síntesis visual de los temas de actualidad, ya que la revista involucraba reflexiones intelectuales difíciles de sintetizar en una caricatura.



Algunos elementos formales de las caricaturas antiimperialistas costarricenses

En términos formales existen dos claras tendencias y, entre ellas, una asimilación de estos dos estilos, los cuales influenciaron a los dibujantes del momento. Por un lado, se encuentra el trazo grueso y sinuoso de Juan Cumplido y, por otro lado, la tendencia hacia la síntesis de la forma y la depuración de las imágenes de Enrique Hine. Paco Hernández genera dibujos que evidencian un proceso intermedio entre estas dos tendencias: en algunos casos sus dibujos presentan características como las que aparecen en el trabajo de Cumplido, en otros su línea se asemeja a la que desarrolla Hine.

Las caricaturas de Juan Cumplido se caracterizan por la calidad y legado del trabajo en grabado y litografía. Es evidente que, por la naturaleza del formato, las imágenes poseen un trabajo más fuerte en materia de contraste, luz y línea. Las litografías de Cumplido son altamente detallistas; el artista aprovecha para crear líneas sinuosas y profundizar en el trazo de los diferentes planos de escenas.

Hernández, en algunos dibujos, expone contrastes entre los trazos profundos y las líneas sobrias, mientras que Cumplido crea escenarios de sumo detalle, tanto en las facciones de los personajes como en el juego de la luz entre las líneas. Hernández, en otros dibujos, se interesa más en trabajar el contraste y dedicar menos al acabado de los rostros y de más detalles. Su línea es inquieta y poco clara, lo que acentúa un sentimiento de caos y exageración. Hernández echa mano del estilo de Cumplido: genera detalles, contrasta la luz y la sombra, mientras que, paralelamente, genera caricaturas cuya línea es sobria y sintética como la de Hine.

Con frecuencia los artistas privilegian el mensaje de la caricatura antes que los detalles gráficos. Una característica que comparten todos los caricaturistas es que en sus trabajos predomina la construcción de espacios indeterminados, es decir, estos artistas ubican sus escenas en espacios abstractos: fondos blancos, sin mayor detalle.

Lo anterior permite que el lector digiera la caricatura no como una recreación de eventos reales, sino como un comentario generalizado de los eventos políticos representados en el dibujo. Esta estrategia explica por qué varias de estas caricaturas fueron recicladas a lo largo de los años, pues su capacidad de abstraerse del momento y comentar coyunturas históricas más amplias, permitía que los dibujos no tuvieran fecha de caducidad. De esta forma, los públicos de diversos momentos históricos podían establecer una conexión afectiva con la imagen, sin conocer la época en que fueron generadas.

A razón del fenómeno del “reciclaje” o reiteración de imágenes y narrativas, Ovarés (2004) ha comentado que la finalidad es pedagógica también, ya que,



El tono de los ensayos y el estilo apelativo de los artículos y proclamas refuerzan la inclinación didáctica, visible no sólo en la propia disposición del enunciado y sus contenidos sino también en su carácter reiterativo en todos los niveles: en la relación entre los ensayos y las ilustraciones alusivas, en la constancia de ciertos temas e inquietudes, en la semejanza ideológica que sostiene y unifica las diferentes secciones. De esta manera, se fortalece la conciencia de élite intelectual y se insiste en el papel rector del maestro, el escritor, el pensador. (p. 1007)

Otro punto que se debe destacar es el estilo de Hine, quien refleja con mayor potencia la influencia de las vanguardias artísticas en su trabajo: es evidente que mientras madura la obra, el artista se acerca a la estilización de las formas y la geometrización de los elementos del dibujo. En este sentido, comparte con Cumplido y Hernández la predilección por espacios indeterminados. A Hine le interesa la definición de los retratos a un alto nivel de detalle, mientras que desdeña mayores decoraciones en el dibujo. Hine fue sintético y su trazo limpio. Se puede tomar, por ejemplo, el retrato que hace del político estadounidense Knox, aparecido en *El Cometa* el 2 de marzo de 1912 (ver figura 9). Knox aparece como el Quijote, armado con el garrote de la diplomacia en un brazo y el escudo del dólar en el otro, mientras cabalga hacia los molinos cuyas aspas representan los países latinoamericanos. El detalle de estas dos imágenes es alto; Hine, sin embargo, no trata mucho el segundo plano de la caricatura, pues le interesa que el lector reconozca la sátira: la relación entre este hombre y el pasaje literario.

Como se ha visto, en la mayoría de imágenes se privilegia el trazo en algunas instancias, pero el elemento más generalizado es la transmisión de una historia clara y concisa. Sin embargo, Sierra Quintero (2002) ha encontrado en algunos dibujos de Paco Hernández y Noé Solano un claro intento de estructurar narrativamente los dibujos, es decir, los primeros intentos de generar historietas. Para el autor estos artistas “recurren a las técnicas primarias de la narración visual secuenciada, sólo como un recurso más, destinado a desarrollar determinadas situaciones que, al final, remitirán a la sátira humorística” (Sierra Quintero, 2002, p. 43).

¿Quién es el Tío Sam? Caracterización del discurso antiimperialista de las caricaturas entre 1900 y 1930

En la siguiente sección se agrupan las observaciones de la investigación según temáticas presentes en las caricaturas que son divididas en categorías analíticas. Se detalla una serie de siete nudos temáticos que atraviesan las imágenes recopiladas, así como la producción periodística en las que se encuentran dichas obras. Las siguientes categorías analíticas agrupan personajes o temas que se presentan con mayor frecuencia. Las categorías no son absolutas, excluyentes o cerradas, simplemente se han escogido para ejemplificar algunos temas y motivos



iconográficos recurrentes en las caricaturas. Las categorías incluso pueden mezclarse y varios de los atributos de cada nudo temático pueden aparecer en más de una imagen.

1. Cultura y políticas exteriores norteamericanas: entre fascinación y repulsión por el Tío Sam

En sentido general, el corpus de caricaturas recopiladas evidencia una complicada relación con Estados Unidos: una relación oscilante entre el asombro y la aversión a la cultura norteamericana. Los caricaturistas manifestaron su fascinación con la cultura norteamericana de principio de siglo mientras que, a su vez y con la misma intensidad, expresan en otras imágenes -incluso en noticias y poemas- su absoluta indignación con las políticas exteriores dirigidas por Estados Unidos hacia Costa Rica y sus naciones vecinas, a saber: la injerencia en los asuntos centroamericanos y sudamericanos, sus tensiones internacionales con países europeos, la presencia continua de diplomáticos norteamericanos en las naciones centroamericanas y la difusión de ideologías homogeneizantes como el *Big Stick* o la Doctrina Monroe.

Los textos periodísticos que acompañan a las caricaturas, así como las imágenes mismas, destilan esta profunda admiración que los intelectuales costarricenses tenían con la cultura estadounidense, así como con la audacia y la ferocidad de comerciantes y emprendedores como Minor Keith. Ello queda demostrado el 17 de marzo de 1900, cuando aparece en *El Grillo* un interesante artículo anónimo que alaba a Minor Keith y le llama genio de la ciencia y del arte, y agrega que el estadounidense simbolizaba al:

obrero incansable del progreso, que en su constancia y energía triunfa de los obstáculos de toda clase, con su talento vé [sic] el camino por donde se vá [sic] siempre adelante y con su poderoso espíritu de empresa dá [sic] vida, animación y éxito [sic] seguro á las que á otros han hecho desmayar y caer vencidos. (Anónimo, 1900, p. 2).

Sin embargo, como se observará más adelante, en otras imágenes Keith es asociado con el intervencionismo estadounidense de las empresas bananeras y la injerencia armada de Estados Unidos.

En algunas notas que acompañan a las caricaturas se menciona que los costarricenses que se vinculan con la cultura norteamericana se sienten participes del *high life* americano, es claro que la cultura americana era la novedad durante la Primera Guerra Mundial y los años venideros. Los textos de los periódicos analizados utilizan de manera humorística el “spanglish” para mofarse de Estados Unidos en general y de aquellos que se deslumbran con las ciudades del norte



y sus costumbres: el jazz, el foxtrot, las películas hollywoodenses y sus *femmes fatales*. Algunas caricaturas dibujan a señoras de la alta alcurnia costarricense bailando torpemente al ritmo de estos nuevos estilos.

La dualidad de la imagen del yankee queda también manifestada en la publicidad. Se puede tomar como ejemplo un anuncio de cerveza como el que se muestra a continuación. La caricatura publicitaria, así como la caricatura de comentario político, retoma al personaje del Tío Sam.

A pesar de que se trata de publicidad, los personajes que disfrutaban de esta bebida que trae “dicha y paz”, son políticos costarricenses y el origen de su dicha no es el nacionalismo sino el consumo de un licor que Estados Unidos patrocina. El mismo Tío Sam se presenta como una figura que aglutina y promueve el consumo de un producto (ver figura 3). Es evidente que el uso del Tío Sam demuestra que el personaje era importante en la cultura y su iconografía era reconocida, en este sentido la publicidad busca hacer eco de la caricatura política: aprovecha el impulso de la crítica que los diarios hacían de la figura del Tío Sam.



Pakkasvirta (1997) advierte que no existe un solo tipo de antiimperialismo, sino que es multifacético, en ello radica la riqueza de las caricaturas. Al mirar estas imágenes es necesario matizar dicho tinte, lo cual muestra que no hay tal cosa como un antiimperialismo dual (blanco y negro), sino que éste se constituye en un tenso fenómeno de admiración y disgusto, un proceso de aceptación y de crítica, pues el pensamiento intelectual antiimperialista es complejo y el arte contribuye a desnudar y a exponer las diferentes facetas de nuestras sociedades en un momento determinado.

Hacia la década de los años treinta bajó considerablemente la producción y reproducción de caricaturas con comentarios antiimperialistas, no existe una razón clara que explique este descenso, aunque parece tratarse de una confluencia de procesos propios del mercado de la literatura y la producción periodística, así como de un proceso influenciado por las agendas políticas y estéticas de aquellos que están detrás de la producción literaria y gráfica. Con base en lo anterior Ovares (2004) ha mencionado que en los años posteriores, "...las revistas se apartan del americanismo propio de los veinte y los treinta, a favor de opciones más ceñidas a las aspiraciones de grupos medios y profesionales en ascenso" (p. 1009). Tanto Ovares (2004) como Monge (2005) parecen estar de acuerdo en que a medida que se adentra el s. XX, la producción literaria de revistas y periódicos disminuye.

Si bien las caricaturas no dejan de estar presentes en la década de 1930, su presencia en la escena cultural y política del país se transforma en la década siguiente, donde las caricaturas tienen importancia para la circulación de los periódicos, pero las temáticas ilustradas se concentran en la política nacional (sátira sobre presidentes, elecciones, decisiones del Congreso, querellas entre figuras políticas, comentarios sobre cultura costarricense, entre otros). Es necesario analizar esta producción con más detalle debido a su riqueza, puesto que su estudio requiere de una reconstrucción detallada sobre el contexto histórico en el que se crean.

Otro elemento que puede explicar el descenso de la producción de caricaturas es el cambio que sufre el mundo de la comunicación a principios del s. XX. La manera en la que circulan las noticias y los comentarios sobre el acontecer nacional e internacional, también estaba en un proceso de cambio en la década de 1930, tal como lo ha explicado Korte (2011), quien menciona que el fenómeno de la radiodifusión comienza a penetrar en la vida de los costarricenses, para llegar en 1935 a su madurez técnica. Este fenómeno es importante porque masifica el acceso a la información, lo cual, aunado a que el pago de un caricaturista resulta oneroso para el medio de comunicación, como lo señala Noé Solano, produce que los periódicos prescindan de crear imágenes originales.



Algunos artistas como Paco Hernández también eran fotógrafos, lo que recuerda que el fenómeno de la fotografía sustituye gradualmente la ilustración para el acompañamiento de las noticias. Sánchez Molina (2002) también está de acuerdo con que existe un declive en la publicación de caricaturas después de la década de los años treinta, a pesar del reconocimiento que estas reciben tanto entre los círculos de artistas como en las exposiciones de artes plásticas. La prensa deja de incentivar la producción de las caricaturas nacionales y no protege al artista nacional, sino que brinda “prioridad a dibujos humorísticos extranjeros, sobre todo norteamericanos, comprados a las organizaciones distribuidoras: King Features Syndicate, Associated Press y United Press International” (Sánchez Molina, 2002, p. 84).

Si bien, estas circunstancias son difíciles para los caricaturistas, en 1942 se organiza el “Primer Salón de Humorismo de Costa Rica”, donde participa Noé Solano, entre otros (Solano Zamora, 1979), una pista que estimula la necesidad de explorar el rastro de las caricaturas que utilizan iconografía antiimperialista en la segunda mitad del s. XX.

Referencias bibliográficas

- Acuña Ortega, V. H. A. (2015). Costa Rica: la fabricación de Juan Rafael Mora (Siglos XIX-XXI). *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 16 (0). Recuperado de: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/21983>
- Bergson, H. (1943). *La Risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Botey, A. M. (2005). *Costa Rica entre guerras: 1914-1940*. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Brignoli, H. P. (1985). *Breve historia de Centroamérica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ducca-Durán, I. (2013). Identidades y misterios en La Linterna y Colección EOS. *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 29 (54), p. 143–174.
- Gombrich, E. H. (2000). *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* / (1a ed. en esta editorial). Debate.
- González, A. P., y Salinas, C. M. (Eds.). (2012). *Pensar el antiimperialismo: Ensayos de historia intelectual latinoamericana, 1900-1930*. Colegio de Mexico. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt15vt8rh>
- Kerssfield, D. (2016). La Liga Antiimperialista de Costa Rica: Una Escuela de Cuadros para el Partido Comunista de Costa Rica. *Estudios*, 0 (22). Recuperado de: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/24190>



- Korte, W. (2011). *Telecomunicaciones en Costa Rica entre 1900 y 1945*. Presentado en Quintas Jornadas de Investigación: “Bifurcaciones de la Comunicación Social”, San José, Costa Rica. Recuperado de: http://www.eccc.ucr.ac.cr/recursos/docs/jornadas_2011/Werner_Korte.pdf
- La Gaceta, S. J. (1912). *The visit to Costa Rica of His Excellency the secretary of state of the United States of America Philander C. Knox*. Washington, D.C: Collection Library of Congress. Digitizing sponsor The Library of Congress. Recuperado de: <http://archive.org/details/visittocostarica00laga>
- Lindo-Fuentes, H. (2015). Respuestas subalternas a los designios imperiales. Reacción salvadoreña a la primera intervención de Estados Unidos en Nicaragua. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 41(1), p. 29–65.
- Molina Jimenez, I., y Moya Gutiérrez, A. (1992). “Lecturas”. Documentos para la historia del libro en Costa Rica a comienzos del siglo XIX. *Revista de Historia*, 0 (26). Recuperado de: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/3365>
- Monge, C. F. (2005). *El Vanguardismo Literario en Costa Rica*. Costa Rica: EUNA.
- Keith, M. C. (1907). *El Grillo*.
- Ovares, F. (2004). Crónicas de lo efímero: un siglo de revistas culturales y literarias costarricenses. *Revista Iberoamericana*, 70 (208), p. 1003–1013.
- Ovares, F. (2008). Modernidad y literatura: el modernismo en Costa Rica. En *Antología literaria centroamericana* (pp. 57-71). Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana. Recuperado de: <http://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/2529>
- Pakkasvirta, J. (1997). *¿Un continente, una nación?: intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y en el Perú (1919-1930)*. San José, Costa Rica: Academia Scientiarum Fennica.
- Paraíso, I., y Almansa, I. P. (2001). *Las voces de Psique: estudios de teoría y crítica literaria*. España: EDITUM.
- Sánchez Molina, A. C. (2002). *Caricatura y prensa nacional*. Costa Rica: Universidad Nacional.
- Sánchez Molina, A. C. (2009a, septiembre 13). El mordaz lápiz de Paco Hernández - ÁNCORA - Nacion.com. Recuperado 3 de febrero de 2017, a partir de <http://www.nacion.com/ancora/2009/septiembre/13/ancora2087302.html>
- Sánchez Molina, A. C. (2009b, noviembre 8). El humor en colores de Juan Cumplido - ÁNCORA - nacion.com. Recuperado 3 de febrero de 2017, a partir de <http://www.nacion.com/ancora/2009/noviembre/08/ancora2148799.html>



- Sierra Quintero, O. (2002). La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica. *Revista Latinoamericana de estudios sobre la historieta*. (2001, PABLO DE LA TORRIENTE) 5, 15-III-2002, p. 49–57.
- Sierra Quintero, O. (2009, Agosto). El vasto mundo de don Noé - ÁNCORA - nacion.com. Recuperado 3 de febrero de 2017, a partir de <http://www.nacion.com/ancora/2009/agosto/02/ancora2036820.html>
- Solano Zamora, W. (1979). *La caricatura en Costa Rica: Elementos para su historia y análisis*. (Tesis de grado). Universidad de Costa Rica, Facultad de Ciencias de la Comunicación Colectiva.
- Stansifer, C. L. (1974). Una nueva interpretación de José Santos Zelaya dictador de Nicaragua, 1893-1909. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 40 (1), 47–59.
- Vega Jiménez, P. (2006). Una aproximación a la historia de la lectura en Costa Rica (1900-1930). *Revista Reflexiones*, 85 (1). Recuperado de: <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/11448>
- Viales Hurtado, R. (2001). La colonización agrícola de la Región Atlántica (Caribe) costarricense entre 1870 y 1930. El peso de la política agraria liberal y de las diversas formas de apropiación territorial. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 27 (2), p. 57–100.





Colaboradores

Ailén Cruz

Argentina/canadiense. Candidata de doctorado de tercer año en literatura hispana en la Universidad de Toronto. Recientemente ha presentado “Humor y sátira en la poética y política de Calle 13” en la conferencia de *Northeast Modern Languages Association (NEMLA)* en el 2017 y “Del grifo al ajolote: la continuación y evolución del bestiario medieval en Latinoamérica” en la conferencia de la *Asociación de hispanistas canadienses (AHC)* del mismo año.

Correo electrónico: ailen.cruz@mail.utoronto.ca

Gabriel Madriz Sojo

Costarricense. Bachiller en Ciencias Políticas de la Universidad de Costa Rica (UCR). Sus publicaciones más recientes son: “Elecciones municipales en Costa Rica 2016: análisis de los sistemas de partidos subnacionales y su relación con la oferta partidaria” (*FLACSO Costa Rica*, 2017; en coautoría con Ronald Sáenz) y “Realidades políticas mediadas: el imaginario social de la democracia en el cine costarricense” (*Revista Estudios*, 33, Escuela de Estudios Generales, UCR, 2016; en coautoría con Ronald Sáenz).

Correo electrónico: gabriel.madriz@ucr.ac.cr

Carlos Rojas Osorio

Colombiano. Catedrático jubilado de la Universidad de Puerto Rico (UPR), Recinto de Humacao, actualmente dirige el Departamento de Filosofía de la UPR, Recinto de Río Piedras. Doctor en Filosofía por la Universidad Javeriana de Bogotá. Fue reconocido con la cátedra de honor Eugenio María de Hostos y con el premio Frantz Fanon por la Asociación Caribeña de Filosofía. Ha escrito numerosos libros, entre los que resaltan: Hostos, apreciación filosófica; Foucault y el pensamiento contemporáneo, Filosofía moderna en el Caribe hispano; Latinoamérica, entre otros.

Correo electrónico: rojasosorio2002@yahoo.com

Ronald Sáenz Leandro

Costarricense. Licenciado en Ciencias Políticas de la Universidad de Costa Rica. Sus publicaciones más recientes son: “Elecciones municipales en Costa Rica 2016: análisis de los sistemas de partidos subnacionales y su relación con la oferta partidaria” (*FLACSO Costa Rica*, 2017; en coautoría con Gabriel Madriz) y “Realidades políticas mediadas: el imaginario social de la democracia en el cine costarricense” (*Revista Estudios*, 33, Escuela de Estudios Generales, UCR, 2016; en coautoría con Gabriel Madriz).

Correo electrónico: ronald.saenz@ucr.ac.cr

Thomas Rothe

Estadounidense. Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena por la Universidad de Santiago de Chile, actualmente Candidato a Doctor en Literatura por la Universidad de Chile. Su investigación abarca la literatura del Caribe, con énfasis en la traducción, la historia literaria y la escritura de mujeres. Ha publicado artículos sobre estos temas en varias revistas académicas y culturales, incluyendo *Revista de Estudios Hispánicos*, *Meridional*, *Trasatlántica: Poetry and Scholarship*, *La Raza Cómica* y *Mapocho*.

Correo electrónico: trothe@gmail.com



Axel Tassara

Costarricense. Publicista, poeta y gestor cultural, ha publicado los poemarios *Clima de Geranios*, en 1982 (edición de autor) y *Las Legiones de Octubre* (Editorial UNA, 2005) el cual fue galardonado con el Premio UNA Palabra, en el año 2004. En 2017 le fue entregado el Premio UNA Palabra, en la rama de cuento, por el libro *El Jardín de las Mareas*. Escribe periódicamente para las publicaciones digitales *Tierra Este* y *La Esquina de los Malditos*, así como para la revista literaria *Ikaro*.

Correo electrónico: axeltassara@gmail.com

Maybell Vargas Zúñiga

Costarricense. Egresada de la Maestría Académica en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Costa Rica. Sus temas de estudio son Centroamérica y el Caribe. Es Asistente Académica en Cátedra Wilhelm y Alexander von Humboldt en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad de Costa Rica, como parte de Cátedras Internacionales: <http://www.catedrasinternacionales.ucr.ac.cr/humboldt/equipo/>

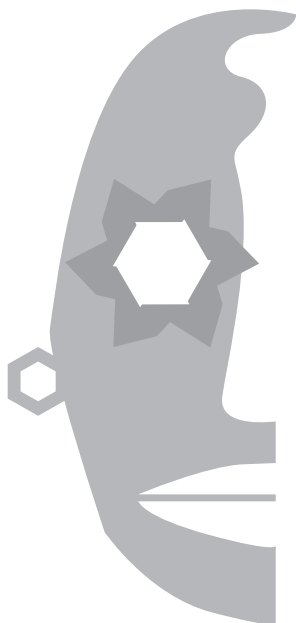
Correo electrónico: maybell.vargas@gmail.com

Sofía Vindas Solano

Costarricense. Es M. Sc. en Ciencias Políticas y bachiller en Historia, así como en Historia del Arte, por la Universidad de Costa Rica (UCR). Es investigadora del Instituto de Investigaciones en Arte de la UCR, coordinadora del Repositorio de Patrimonio Cultural Centroamericano y profesora de la Escuela de Historia de la UCR. Ha publicado varios artículos, entre ellos: “Acción Colectiva y ciclos de Protesta en La Carpio, San José, Costa Rica. 1993-2013”, en *Anuario Centro de Investigación y Estudios Políticos* (UCR, 2012), e “Historiografía del Arte Costarricense 1960-2014: Un aporte al análisis de sus voces, temáticas y perspectivas” en *Revista Estudios* (Escuela de Estudios Generales, UCR, 2014).

Correo electrónico: sofia.vindas@ucr.ac.cr





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 semestral.**
2. ÍSTMICA publica sólo colaboraciones originales e inéditas que no hayan sido presentadas simultáneamente en otras revistas. El Comité Editorial, formado por el Equipo y el Consejo 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 hayan sido publicados, en un porcentaje no mayor al 15% del total de 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 la persona autora 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 únicamente 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 enumerado, debe contener título e indicar claramente cuál es su fuente, incluso cuando sean de elaboración propia. Se deben utilizar las funcionalidades que el procesador de texto facilita, por lo cual se ruega no utilizar la barra espaciadora para 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 las figuras se incluirán en el cuerpo del texto, claramente enumeradas, así como la fuente de donde proviene cada una, al pie de la figura o la fotografía. De igual manera las imágenes deberán incluirse en un archivo separado, utilizando un formato que permita su manipulación, como jpg, y cada imagen debe tener 300 dpi de resolución.
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 un ejemplar de ÍSTMICA. Cuando se trata de autoría colectiva de un mismo artículo, cada autor recibirá un ejemplar de la Revista. En ningún caso, media remuneración por dictamen, ni por 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 ÍSTMICA. 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 ÍSTMICA los derechos sobre el artículo a publicarse, pero mantiene sobre este los derechos morales y consiente que ÍSTMICA publique su artículo tanto en soporte impreso como digital de acceso abierto.

Información sobre normas de evaluación y dictamen de artículos

1. El Equipo editorial de la revista hará 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 como 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).
 - Reenviado a otra publicación (en caso de que el documento por su temática, no calce 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, la persona autora 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 comunicará a las personas autoras la aceptación de su artículo, haciendo constar que éste ha sido sometido a todo el proceso de revisión por pares con modalidad doble ciego y que será publicado en la revista *Ístmica*.
9. El artículo será enviado a las personas autoras para tener el Visto Bueno o Aval para su publicación.
10. La documentación deberá remitirse nuevamente a istmica@una.ac.cr bajo el Asunto: artículo con Visto Bueno/Aval incluido.



Carta de cesión de derechos y consentimiento de publicación

Dirección y Consejo Editorial

Revista Ístmica

La persona suscrita _____

En calidad de autora del documento titulado: _____

Que se somete a consideración de este Comité para su posible publicación, DECLARA 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 las otras personas participantes para su remisión y publicación.
5. Se acepta la cesión de derechos del artículo a ÍSTMICA, 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 ÍSTMICA, 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.

(Este documento debe enviarse en formato pdf o reproducido mediante escáner, a la dirección electrónica de ÍSTMICA, debidamente firmado).





Impreso por el Programa de Publicaciones e Impresiones de
la Universidad Nacional.

La edición consta de 200 ejemplares
en papel bond y cartulina barnizable.

E-011-18—P.UNA