



ÍSTMICA

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

Número 33
I semestre • Año 2024

“Insularidades caribeñas”

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

Rector

Francisco González Alvarado

Directora

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

Grupo Editor

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica
Sherlyn Jiménez Barquero, Universidad Nacional, Costa Rica
Gipzy Piedra Sánchez, Universidad Nacional, Costa Rica

Consejo Editorial

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

Consejo Asesor Internacional

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

Dirección de contacto

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

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

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

EISSN 2215-471X
ISSN 1023-0890



Consejo Editorial EUNA

Iliana Araya Ramírez, Presidenta
Marco Vinicio Méndez Coto
Gabriel Baltodano Román
Jorge Herrera Murillo
Patricia Vásquez Hernández
Erick Álvarez Ramírez

Dirección editorial

Valeria Alfaro Vargas
valeria.alfaro.vargas@una.cr

Portada

Programa de Publicaciones

SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE DE ENLACES ELECTRÓNICOS

Contenido

Editorial	5
<i>Laura Fuentes Belgrave</i> Directora de la <i>Revista Ístmica</i>	
Dossier: “Insularidades caribeñas”	
“La isla en peso”. Espacio literario e intertextualidad en <i>Wide Sargasso Sea</i> , de Jean Rhys	11
<i>Beatriz María Goenaga Conde</i>	
Una exploración sobre su pensamiento: Dolores Joseph Montout y el Caribe costarricense, 1930-1938	41
<i>Sonia Angulo Brenes</i>	
Artes visuales	
La fotografía en un contexto de cambio para el Caribe hispano insular	63
<i>Kirenia Rodríguez Puerto</i>	
Varia	
El erotismo como transgresión escritural: una lectura de tres cuentos centroamericanos	91
<i>Estefanía Calderón Sánchez</i>	
Autoría femenina y literatura costarricense (1840-1888). Una contribución documental	117
<i>Iván Molina Jiménez</i>	
Identidad, memoria y la búsqueda del padre desaparecido desde la óptica de dos cineastas guatemaltecos	143
<i>Ana Yolanda Contreras</i>	
Reseñas	
Reseña de <i>Letra y Metralla</i>	173
<i>Jaime Ortega Reyna</i>	
Literatura	
“Entre Verlaine y el buey de este trapiche”: poesía de Alfredo Sancho	181
<i>Laura Fuentes Belgrave</i>	
Colaboradores	189





Editorial

En esta edición N.º 33, *Ístmica* sucumbe a la embriaguez del Caribe como fractal, pues pretende reflejar parte de la diversidad de frutos, arenas, peces, acordes, cuerpos y soles que lo conforman, mientras se acerca sigilosamente a las costas centroamericanas, como una mantarraya nocturna que intuye el peso de sus identidades y memoria.

De esta forma, en el *Dossier: Insularidades caribeñas*, la cubana Beatriz María Goenaga valora en su artículo las funciones de la intertextualidad en la construcción del espacio insular caribeño en *Wide Sargasso Sea*, de la escritora dominiquesa Jean Rhys, al constatar que la función principal de la intertextualidad en dicho texto responde a la intención de desmontar los arquetipos en los que la imagen del otro ha sido construida en el discurso del poder.

A continuación, la costarricense Sonia Angulo Brenes, de la Universidad de Costa Rica, analiza el pensamiento del escritor, pensador y activista afrocostarricense Dolores Joseph Montout, a partir de su obra periodística publicada entre 1930 y 1938 en *The Searchlight* y *The Atlantic Voice*, en los cuales escribió sobre sus inquietudes nacionalistas y su lucha por la integración y ciudadanía de los afrodescendientes, su relación y controversias con las ideas de Marcus Garvey y la Universal Negro Improvement Association (UNIA), así como sobre la importancia de la educación y la formación intelectual de la juventud afrocostarricense.



En la sección de *Artes Visuales*, pero acorde con nuestro *dossier*, la cubana Kirenia Rodríguez Puerto, de la Universidad de La Habana, examina las transformaciones en el arte caribeño, luego de la Segunda Guerra Mundial, en particular de la fotografía procedente de espacios periféricos, dentro de las lógicas internacionales del arte. Esto se manifiesta en su aporte de símbolos culturales que responden a un pensamiento emancipatorio y descolonizador, expresado en la construcción de un discurso visual que refleja nuevos paradigmas éticos y libertarios.

Por otra parte, en la sección *Varia*, la costarricense Estefanía Calderón Sánchez, de la Universidad de Costa Rica, se aboca a estudiar comparativamente el tratamiento del erotismo en tres cuentos centroamericanos escritos por mujeres; “La primera vez” (2002), de la costarricense Linda Berrón; “Diosas decadentes” (2001) de la guatemalteca Jessica Masaya Portocarrero; y “Bicho raro” (2012), de la nicaragüense María del Carmen Pérez Cuadra.

Seguidamente, el costarricense Iván Molina Jiménez describe la cultura de autoría impresa de las mujeres antes de 1887 en Costa Rica, específicamente en tres etapas: durante las décadas de 1840 y 1850, basada en la redacción de anuncios comerciales; luego, en los decenios de 1860 y 1870, en los que predominaron los discursos de alumnas y maestras relacionados con actividades de enseñanza; y a partir de 1885, época en que el autor encuentra dos tendencias paralelas: la primera, caracterizada por las producciones literarias de algunas docentes, y la segunda, que, como reflejo de la política estatal imperante, determinaba que las educadoras elaboraran informes de sus actividades escolares y los enviaran a una revista especializada para ser publicados.

Varia finaliza con un artículo de la guatemalteca/estadounidense Ana Yolanda Contreras, de la United States Naval Academy, en el cual explora la desaparición forzada, el vacío identitario y el trauma de los sobrevivientes, a partir de dos filmes guatemaltecos, *Polvo* (2012) y *Nuestras madres* (2019), dirigidos por Julio Hernández Cordón y César Díaz, ambas obras caracterizadas por la denuncia sobre la violación de derechos humanos durante el conflicto armado guatemalteco, la búsqueda de padres o familiares desaparecidos y sus secuelas en las víctimas.

En la sección de *Reseñas*, el mexicano Jaime Ortega Reyna, de la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, presenta el libro de la



norteamericana Sophi Esch, *Letra y metralla. Cultura y política durante los periodos de conflictos armados en México y Centroamérica (1910-1920)*, publicado en Ciudad de México en 2022. En esta obra la autora analiza los procesos de agencia de diversos objetos/actores en tiempo de armas, vinculados a nociones como masculinidad o independencia, en relación con la literatura y la música centroamericana y mexicana, producida en medio de acontecimientos que involucraron el uso de la violencia armada.

La edición N.º 33 concluye con la sección de *Literatura*, donde se presenta poesía de la obra poco divulgada y estudiada de Alfredo Sancho, poeta y dramaturgo costarricense, quien perteneció a la primera generación vanguardista, o generación perdida (1917-1927) de la literatura en Costa Rica, cuya voz poetiza la cotidianeidad desde un lejano rincón espiritual.

Sirva también este editorial como despedida personal de la dirección de *Ístmica*, revista que dirigí con tesón y cariño por siete años, tiempo en que se publicaron quince ediciones, con temáticas tan diversas como la crónica literaria, la biopolítica en la literatura centroamericana, la memoria en la construcción de las identidades, el cine centroamericano, las reflexiones sobre poder y estética en el Caribe, y las migraciones lingüístico-literarias en el Circuncaribe, entre muchos otros contenidos, que han retroalimentado la producción cultural y artística en el Istmo centroamericano y el Caribe.

Reconozco a las personas autoras tanto la excelencia académica de sus publicaciones en este período como su confianza en la transparencia de los procesos editoriales, igualmente, agradezco al Consejo de la Editorial Universidad Nacional (COEUNA), al Consejo Editorial de *Ístmica*, al Consejo Asesor Externo y al conjunto de revisores su disposición y apoyo incondicional al trabajo realizado, así como a las estudiantes que colaboraron con este proyecto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, cuya asistencia editorial siempre fue útil y pertinente.

Solamente me resta dar las gracias a la comunidad lectora de *Ístmica*, pues su aliento ha impulsado las velas de este barco desde 1994, por lo que hoy descendo en este puerto con el corazón dichoso, dado que el viaje de *Ístmica* prosigue hacia otros mares, acompañado por otras lunas y distintas almas.

Laura Fuentes Belgrave
Directora
Revista *Ístmica*





Dossier
"Insularidades caribeñas"



**Beatriz M.
Goenaga Conde**
*Universidad de las Artes,
Camagüey
Cuba*

“La isla en peso”. Espacio literario e intertextualidad en *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys

“The Whole Island”. Literary space and intertextuality in *Wide Sargasso Sea*, by Jean Rhys

RESUMEN

El objetivo fundamental de este artículo está dirigido a valorar las funciones de la intertextualidad en la construcción del espacio insular caribeño en *Wide Sargasso Sea*, de la escritora dominiquesa Jean Rhys. Por tal motivo se analizaron las relaciones intertextuales entre *Jean Eyre*, de Charlotte Brontë, y *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys, con énfasis en la isla en tanto espacio literario presentado de manera explícita. Como resultado se pudo constatar que la principal función de la intertextualidad en dicho texto responde a la intención calibesca y desmitificadora de desmonte de los arquetipos en los que la imagen del otro ha sido construida en el discurso del poder. De igual manera, el presente análisis permite develar la riqueza de las connotaciones otorgadas en el texto al espacio isla y a sus significados añadidos. La red de significaciones encontradas refuerza su identidad cultural caribeña.

Palabras clave: Rhys, intertextualidad, espacio literario, isla, *Wide Sargasso Sea*

ABSTRACT

The main objective of this article is aimed at assessing the functions of intertextuality in the construction of the Caribbean insular space in *Wide Sargasso Sea*, by the Dominican writer Jean Rhys. For this reason, it was analyzed the intertextual relations between *Jane Eyre*, by Charlotte Bronte and *Wide Sargasso Sea*, by Jean Rhys with emphasis on the island as an explicitly presented literary space. As a result, it was found that the main function of intertextuality in this text responds to the Calibanesque and demystifying intention of dismantling the archetypes in which the image of the other has been erected in the discourse of power. Likewise, the present analysis has made it possible to reveal the richness of the connotations granted in *Wide Sargasso Sea* to the island and its added meanings. This network of meanings reinforces its Caribbean cultural identity.

Keywords: Rhys, Intertextuality, literary space, island, Wide Sargasso Sea

Introducción

La literatura caribeña es un conjunto de culturas en mestizaje permanente, en diálogo consigo mismo, con su historia ancestral y de hoy. Y en pequeña escala se nos revela como un condensado que expresa la totalidad de las letras y la cultura del orbe: el Caribe en el centro del Todo-Mundo glissantiano como "lugar ejemplar de la Relación, en el que naciones y comunidades, cada una con su originalidad, comparten sin embargo un mismo devenir"¹. Los complejos procesos que han intervenido en la formación de la identidad del sujeto caribeño han sido tema permanente en la literatura regional; de allí, que el discurso literario caribeño, como expone Nara Araújo con acierto, haya articulado variables de identidad, oscilando "de la afirmación a la subversión, de lo colectivo a lo individual, siempre en tensión con el canon occidental, en una discusión constante con la 'historia oficial', apelando a los mitos fundadores y a nuevos códigos semióticos y simbólicos"².

La riqueza y heterogeneidad característica del Caribe es omnipresente en su literatura, es así que toda meditación sobre ella deba remitirse, necesariamente, a esa doble propiedad de su identidad cultural: la unidad y la

1 Glissant, <<Una cultura criolla>>, 32-5.

2 Araújo, <<El poder de la representación: la identidad cultural en la narrativa del Caribe (Siglos XX y XXI)>>, 150.

diversidad, aun cuando en nuestros días tal aproximación pareciera un lugar común. No obstante, Marysse Condé pone el dedo sobre la inmanencia de tales nociones cuando apunta: "Diversité au sein de l'unité, telle est la définition de nos objectifs communs en vue d'une autonomie nationale et d'une coopération au sein des Caraïbes prises dans leur ensemble"³. Por lo que más allá de la variopinta mezcla de ingredientes que nutren esta tradición literaria: plurilingüismo, multiétnicidad, disparidad en los grados de desarrollo social-económico y político; se hacen perceptibles, aunque articulados en tensa relación, como se deriva de la cita de Condé, sus elementos identitarios comunes.

El Caribe y su discurso literario han generado un interés creciente en el ámbito de los estudios literarios y socioculturales. No son escasos los aportes investigativos, por fortuna, que han contribuido a esclarecer la verdadera percepción y valorización de esta cultura, postergada tanto tiempo a causa de herencias coloniales o eurocéntricas. La multitud de vértices culturales que caracterizan a esta fragmentada área, su identidad plural y, a pesar de ello, su semejanza inclinan a percibirla a través de una rica conceptualización. Antonio Benítez Rojo nos la presenta en tanto meta-archipiélago cultural sin centro ni límites; es decir, "una isla que se repite, donde las dinámicas comunes se expresan de manera regular dentro del caos"⁴. De igual modo, también se ha pensado en la imagen del fractal como modelo que permita entender al Caribe y su literatura, "donde cada uno de sus componentes expresa su totalidad"⁵. La identidad, no como negación de lo ajeno, sino como apertura hacia el otro. La cultura no como ente estático, sino como entidad viviente siempre en proceso de transformación.

Es en ese sentido de acercar lo que es distinto en apariencia, con la voluntad de mirar las esencias que unen a los caribeños, que me valgo del título del extraordinario poema del cubano Virgilio Piñera para, de manera metafórica, aludir al tema que abordaré en este artículo: la isla como espacio literario y motivo intertextual en *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys. Esta gran novela de Jean Rhys (Dominica 1890-Inglaterra 1979) originó, tras su publicación en 1966, un creciente interés en los predios académicos y críticos. Desde entonces ha recibido una atención sostenida, aunque se observa un marcado desbalance en

3 González Doreste: <<Señas de identidad en la literatura caribeña de expresión francesa>>, 178.

4 Benítez Rojo, *La isla que se repite...* 34

5 Glissant, *Tratado del Todo-Mundo*, 42 y Álvarez, Mateo, *El discurso literario caribeño*, 38.



cuanto a los niveles de profundidad y seriedad con los que ha sido abordada. De allí, que se le haya situado en los espacios discursivos más diversos, desde el feminismo, formalismo, poscolonialismo, modernismo, a los predios de la cultura dominico-africana. Mi empeño en este trabajo va dirigido a valorar cómo en este texto el espacio insular, por medio de una inteligente y muy lograda relación intertextual con *Jean Eyre*, de Charlotte Brontë, se presenta con una rica gama de sentidos que afianza su identidad cultural caribeña.

La *praxis* de la reescritura es una de las manifestaciones más recurrentes dentro de las diversas formas de intertextualidad que se establecen en la literatura caribeña. Esta modalidad, según la categorización de Genette, constituye un claro ejemplo de hipertextualidad. Define el autor el concepto de hipertextualidad como toda relación que une un texto B (llamado hipertexto) a uno anterior A (llamado hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario⁶. Dentro del vasto campo de la teoría intertextual, dadas las herramientas metodológicas que propone, utilizo en mi análisis los presupuestos teóricos del antes mencionado Gérard Genette, quien la define como:

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio [...], en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.⁷

El análisis de la categoría espacial en *Wide Sargasso Sea* lo realizo teniendo en cuenta, en lo fundamental y por su carácter inclusivo, el concepto de Janusz Slawinski, para quien el espacio literario es:

[...] un fenómeno explicable en el orden de la morfología de la obra literaria, como uno de los principios de organización de su plano temático-composicional (de la realidad presentada), que se forma, al igual que todos los ordenamientos de esta especie, como resultado de determinadas operaciones creadoras de enunciación – de decisiones tomadas en el plano estilístico del texto.⁸

6 Genette, *Palimpsestos. La literatura en Segundo grado*, 14.

7 Genette, *Palimpsestos. La literatura en Segundo grado*, 10.

8 Slawinski, <<El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias entre los autores>>, 270.

La exégesis incluirá los tres procesos simultáneos de montaje del espacio presentado propuestos por Slawinski: el plano de la descripción, el plano del escenario, y el plano de los sentidos añadidos, los cuales son a la vez diferentes manifestaciones de un único proceso semántico⁹. La complejidad semántica del signo isla en *Wide Sargasso Sea* se nos revela a través de un complejo entramado simbólico de vastas connotaciones, como se expondrá en este artículo.

El espacio literario, al estar cargado de un potente semantismo, se convierte en dominio de suma importancia en la interpretación de las culturas, toda vez que "no se limita a ser una operación de mera literaturidad, sino que constituye una vía de modelación de la actitud del hombre frente a su cultura, y una manera –indirecta a veces, pero casi siempre significativa– de juzgar sobre su propia idiosincrasia, su más telúrico sustento de existencia social"¹⁰. En el caso de la literatura caribeña ha tenido un lugar protagónico debido a la utilización de imágenes espaciales como sustancias portadoras de profundos contenidos ideológicos, así como de conflictos y matices de la cultura y el ser caribeños.

Acercas de la función ontológica del espacio literario en las letras hispano-americanas, Alicia Llanera lo identifica como elemento vertebrador de la identidad cultural de la imagen de América, y de algunos de los problemas literarios más persistentes a lo largo de su historia. Refiere la ensayista con brevedad dos de las principales transformaciones que pueden apreciarse en el tratamiento dado a la categoría espacial en el contexto geocultural por ella estudiado: por un lado, las que operan en el nivel del texto ofreciéndose como estrategias de emancipación y supervivencia (el uso del espacio imaginario) y, por otro, al prioritario lugar que siguen confiándole los nuevos narradores a la ciudad¹¹. Aunque fuera del campo de investigación referido por Llanera, el espacio narrativo en las novelas de Rhys poseen una función análoga a las enunciadas por la ensayista mexicana, como será expuesto a continuación.

En sus primeras novelas, *Rhys* (Quarted, 1928, en Londres, 1929 y bajo el título de *Postures* en New York; *After living Mr. Mackenzie*, 1930 en Londres, 1931 en New York; *Voyage in the Dark* 1934 en Londres, un año después

9 Slawinski, <<El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias entre los autores>>, 11.

10 García, *Espacio y escritura femenina*, 234.

11 Llanera, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, 50.



New York y Good Morning, Midnight, 1939 en Londres) otorga a la ciudad moderna una relevante importancia. El tema en común de esos textos se centra en el relato de los avatares de las protagonistas en medio de un entorno urbano donde siempre se sienten extranjeras. Esos espacios ciudadanos, Londres, París o Viena, se presentan como escenarios significativamente cargados de connotaciones negativas: los cafés de Montparnasse, hoteles baratos del Left Bank, pensiones decadentes en Bloomsbury, habitaciones amuebladas cerca de Notting Hill Gate; desprovistos todos de la noción de hogar, aparecen por ello presentados de manera explícita como espacios de alienación y desarraigo, donde las protagonistas se encuentran atrapadas en un círculo vicioso de diletantismo, extrema pobreza y pérdida del sentido de la vida.

En estas novelas de Rhys, la ciudad se presenta como espacio de vagabundeo y desasosiego donde las heroínas deambulan de sitio en sitio sin echar raíces. En *Voyage in the Dark*, aunque la urbe sigue teniendo protagonismo, se observa por primera vez Dominica, no ya como subtexto, sino como contexto recreado desde la memoria, lugar de escape del subconsciente, como estrategia de supervivencia. El genotexto lo constituye el diario de su temprana juventud, escrito en 1910, según la escritora, sepultado en una maleta durante largos años¹². La novela se publica en 1934 y es un fruto de la madurez; con el lente que permite ver los hechos de lejos, la novelista toma distancia y produce un texto no exento de las angustias de aquella primera versión, pero con un estilo madurado y depurado por el ejercicio de la escritura y la lectura intensiva.

Voyage in the Dark es una de las obras más logradas de Rhys y, como toda su narrativa, parte de elementos autobiográficos novelados con maestría. El tiempo presente y el pasado alternan en espléndido contrapunto donde la acción que se realiza se difumina en el recuerdo de vivencias pasadas. De ese modo el espacio insular caribeño se abre paso en el relato y se presentan explícitamente, por primera vez en la novelística de Rhys, la oposición espacio ajeno/propio, el aquí/allá, expresado en términos de Dominica/Inglaterra. La novela narra la historia de la jovencita antillana Anna Morgan, sin amparo filial en un Londres que ofrecía muy pocas posibilidades de éxito personal. Al tener nociones de canto y baile, se enrola como corista en una compañía de Music Hall que realizaba giras por el interior del país. Las vicisitudes económicas, el profundo desengaño amoroso, la incapacidad de reacción ante las adversidades de la vida la arrastran a la

12 Rhys, *Smile Please. An Unfinished Autobiography*, 105.

bebida y prostitución. Narrada en primera persona, con ese estilo insinuante y poético de Rhys, con la maestría que ya en esta novela alcanza registros elevados, se convierte el lector en testigo de cómo el personaje toca fondo y de las terribles desgarraduras del ser humano.

A través de la remembranza de la tierra natal, mediante una narración alucinada casi, la protagonista realiza un *flash back* al escenario caribeño de su infancia. Recuerdos y nostalgia son las fuentes para la representación de un entorno físico, humano y cultural contrastado al alienante donde está atrapada la joven Anna. En un solo párrafo, el introductorio, se detalla un universo barroco donde la diversidad racial, los olores, sabores y colores compiten con un espacio solo comparable en belleza y heterogeneidad a las culturas mediterráneas descritas por los antiguos navegantes. Un mar que es principio y fin de Market Street, arteria principal de una ciudad que no se nombra, pero que se vive a través de las reminiscencias de la protagonista. La variedad alucinante de la vegetación insular, los pregones, procesiones religiosas, el espacio ciudadano colectivo –calles, callejones– entremezclado con el íntimo de la narradora –los pacientes en espera de ser atendidos en la consulta de su padre, médico de profesión–; el aroma de la vida que bulle en la ciudad, la muerte omnipresente, entremezclado todo en la brisa marina. Es imposible no reparar en los logros estilísticos del texto, la prosa luminosa, la descripción precisa, el poder de evocación de la imagen a través de la palabra.

It was as if a curtain had fallen, hiding everything I had ever known. It was almost like being born again. The colours were different, the feeling things gave you right down inside yourself was different. Not just the difference between heat, cold; light, darkness; purple, grey. But a difference in the way I was frightened and the way I was happy. I didn't like England first. I couldn't get used to the cold. Sometimes I would shut my eyes and pretend that the heat of fire, or the bed/clothes drawn up around me, was sun/heat; or I would pretend I was standing outside the house at home, looking down Market Street to the Bay. When there was a breeze the sea was millions of spangles; and on still days it was purple as Tyre and Sidon. Market Street smelt of wind, but the narrow street smelt of niggers and wood-smoke and fishcakes fried in lard. (When the black women sell fishcakes on the Savannah they carry them in trays on their heads. They call out, "Salt fishcakes, all sweet an' charmin', all sweet an' charmin'"). It was funny, but that was what I thought about more than anything else – the smell of the streets and the smells of the



frangipani and lime juice and cinnamon and cloves, and sweets made of ginger and syrup, and incense after the funerals or Corpus Christi processions, and the patients standing outside the surgery next door, and the smell of the sea-breeze and the different smell of the land breeze.¹³

Si la novelística de Jean Rhys transcurre en espacios urbanos, incluso la ciudad caribeña recreada en remembranza en *Voyage in the Dark*, surge entonces la interrogante acerca de ese cambio de espacio literario en *Wide Sargasso Sea*. ¿Qué la lleva a mudar la ciudad, conocida y transitada hasta la saciedad, a un espacio intrínsecamente rural? La respuesta a tal cuestionamiento la podemos distinguir en la relación de intertextualidad que esta novela guarda con *Jane Eyre*, como será analizado a continuación.

1. La isla: Calibán en su entorno

En *Wide Sargasso Sea*, el espacio narrativo es construido con detenimiento y maestría. Los tres planos morfológicos donde se monta, a saber: la descripción, el escenario y los sentidos añadidos, correlacionan de modo armónico para otorgarle un rol preponderante, sintáctica y semánticamente, en la narración. El espacio allí es presentado de manera singular y con vida propia, tanto protagonista como elemento estructurador de la trama. Otro aspecto de singular importancia en la configuración espacial y sus significaciones en la novela que analizamos, lo es la correspondencia existente entre sus ejes espaciales primordiales y los de *Jane Eyre*; en ambos el espacio rural y la casa están dotados de múltiples significaciones donde se entretajan las relaciones intertextuales. Pero veremos que el mundo ficcional presentado en *Wide Sargasso Sea* corresponde al de las Antillas, por ende, el espacio insular posee gran relevancia.

Es necesario, empero, revisar con brevedad el tratamiento dado al espacio narrativo en *Jane Eyre*, de este modo se podrán apreciar con mayor claridad las funciones de los procedimientos de intertextualidad en el hipertexto. A simple vista podemos notar el gran protagonismo en *Jane Eyre* del ambiente exterior natural. Los paisajes descritos en esta novela han sido objeto del más minucioso estudio por los círculos académicos y críticos. Las líneas fundamentales se han encaminado a la percepción del paisaje desde una perspectiva feminista, también en resaltar la evidente relación de este con los personajes y con el argumento. Hay incluso enfoques analíticos a través

¹³ Rhys, *Voyage in the Dark*, 3.



del campo teórico de la ecocrítica, donde se argumenta sobre la toma de conciencia ambiental cada vez mayor entre los victorianos de clase media y se demuestra cómo su necesidad de preservar un paisaje en apariencia "salvaje" o "natural" coincide con las ideas de libertad en Jane¹⁴. La multiplicidad de visiones acerca del tópico es indicativa de la importancia de este tema en la novela, sin embargo, el espacio interior no deja de ser relevante, obsérvese que la historia se desarrolla en cinco escenarios fundamentales, los cuales son en su mayoría casas y sus anejos, dígase los jardines. Ahora bien, es un dato de gran relevancia el que estos estén enclavados en el campo, por lo que es el espacio rural donde en esencia se desarrolla la narración.

La crítica ha señalado con acierto la relación que existe entre esos cinco escenarios y el crecimiento y formación del personaje protagónico¹⁵. Gateshead, la entrada, el comienzo de la vida. Lowood –low wood– hace referencia al lugar donde está situada la institución, en un pequeño valle rodeado de bosque, un espacio dotado de connotaciones simbólicas: la niña tiene que enfrentar un sinnúmero de adversidades, traspasar el bosque lleno de peligros para encontrarse a sí misma y crecer. Thornfield, el camino de espinas que debe transitar para lograr la perfección y felicidad. Moor House, el páramo, espacio abierto símbolo de libertad, pero estéril. Por último, Ferndean, la casa de los helechos, sugerente de lo verde, de la vida plena. Como se puede apreciar, el título de cada propiedad le concede rasgos distintivos de identidad; el rasgo común y unificador lo constituye el que estos universos espaciales se caractericen por estar cerrados al mundo exterior, cual islas perdidas en la Inglaterra profunda. La vida que bulle en la ciudad decimonónica industrial inglesa pareciera paralizada en el espacio-tiempo asignado a estas locaciones.

La ciudad tiene en *Jane Eyre* una función ancilar, pues cumple el cometido de trazar ciertas coordenadas para orientar al lector en el espacio representado. Y hasta cierto punto desorientarlo también, toda vez que las ciudades o poblaciones industriales mencionadas son ficticias en su totalidad, sin referente alguno en la topografía inglesa, si bien muy similares a las existentes en la época, localizadas, se supone, según Dingley¹⁶, en el centro-norte del país, territorios por donde se desplazó Charlotte Brontë.

14 Fuller, <<Seeking Wild Eyre: Victorian Attitudes Towards Landscape and the Environment in Charlotte Brontë's *Jane Eyre*>>, 150-65.

15 Sheridan, *Charlotte Brontë, Jane Eyre and the true inspiration for Thornfield Hall*.

16 Dingley, <<The Contrary Direction to Millcote': *Jane Eyre* and the 'Condition of England' Novel>>, 90-4.



No obstante, Londres sí es citada con frecuencia, aunque es notoria la ausencia total de una descripción localizante. La estrategia del lenguaje empleado está encaminada hacia la construcción de imágenes donde esta se representa de manera positiva. Ni una sola vez, a través de la heroína, se realiza alguna crítica de corte social a la ciudad, como en tantas otras novelas de la época. Solo se percibe una insinuación por parte del personaje de la niña Adele, cuando le describe a Jane su viaje a bordo de un buque desde una ciudad llena de luz –supuestamente París– a otra muy grande y oscura –la cual debe ser Londres–¹⁷. Es así que esa urbe, por cuyas calles jamás la protagonista transitó, se presenta desde su subjetividad con matices de idealización.

Ahora bien, si los valores semánticos otorgados a la capital inglesa en *Jane Eyre* son positivos, no se opera de igual modo con respecto a Spanish Town, la antigua capital jamaicana. Esta ciudad insular no necesita ser descrita, pues los sentidos añadidos generados desde la subjetividad de los personajes son perceptibles con claridad. Para Jane, por ejemplo, Spanish Town, Jamaica, las Antillas en general, representan un ámbito geográfico y cultural inferior; un sitio insalubre, cuya connotación negativa se refuerza al estar ligado al pasado de Rochester.

Notaremos que en *Wide Sargasso Sea* existe un tratamiento morfológico análogo al usado en *Jane Eyre*; es decir, Londres se cita una sola vez, sin que se emplee ningún signo lingüístico espacial, además del sustantivo propio. Claro está que el nombre en sí mismo es un foco semántico en torno al cual se concentran heterogéneas unidades de sentido. La metrópoli del Imperio británico implicaba todo un abanico de significados en el mapamundi colonial del siglo XIX.

Pero en *Wide Sargasso Sea*, en relación directa con la protagonista, se opera un giro sustancial. En contraposición a la opinión de Rochester, Londres no es para Antoinette un lugar geográfico como tal, sino solo un espejismo, algo inmaterial perdido en la bruma del inconsciente. Esa connotación de inexistencia a este espacio físico puede ser interpretada como el cuestionamiento propio de la realidad que se hace el individuo sobre lo desconocido. Para Antoinette, Londres solo existe a través de lo que su imaginación es capaz de reconstruir a partir de referencias ajenas: lugar frío y oscuro,

17 Brontë, *Jane Eyre*, 191.

pesadilla de la que hay que despertar "[...] this place London is like a cold dark dream"¹⁸. Sin embargo, la intención desacralizadora es evidente: al trastocar los significados atribuidos a la capital del imperio inglés, se modifican las connotaciones de las polaridades ajeno/propio, aquí/allá, civilización/barbarie, sobre la base de los condicionantes de los patrones culturales que moldean la experiencia espacial de los personajes. El espacio propio de Antoinette es la isla y son las contradicciones inherentes a ella las que la definen como sujeto de identidad cultural.

De igual modo, la configuración del espacio capitalino jamaicano en la novela lleva un tratamiento similar al empleado en *Jane Eyre* y pueden ser identificadas ciertas analogías. En primer lugar, su función ancilar, en segundo, la constante ausencia de marcadores descriptivos. El espacio no es presentado de modo explícito, una vez más son los sentidos añadidos los que permiten realizar una representación de este: la ciudad, lugar de donde provienen murmuraciones difamatorias, abusos de poder y exclusión. El aislamiento que se enuncia en las primeras líneas de la novela, expresado en el rechazo de las damas de Spanish Town a Annette Cosway, establece un eje temático relevante, desarrollado y enriquecido a lo largo del texto. El análisis comparado revela dos paralelismos fundamentales en la configuración espacial de la ciudad antillana en *Wide Sargasso Sea*, por un lado, se recupera de *Jane Eyre* la connotación negativa, si bien se enriquece a partir de la historia personal de los personajes caribeños. Por otro, se traspa a la ciudad isleña el ser concebido como espacio bisagra, puerta o puente de enlace entre el mundo de dentro y el de fuera, entre el hipertexto y el hipotexto.

La ciudad insular añorada por Anna Morgan en *Voyage in the Dark*, redi-viva en sus evocaciones, es a penas esbozada en *Wide Sargasso Sea*; por el contrario, son las haciendas, campos y antiguas plantaciones los protagonistas del espacio construido. De igual modo, en concordancia con estudios críticos¹⁹, hemos encontrado que cinco son los escenarios principales en esta novela, el primero de ellos es Coulibri, la hacienda familiar de los Cosways en Jamaica; el segundo es el convento Mount Cavalry, también en Jamaica; el tercero, Grandbois, otra propiedad campestre ubicada en lo más intrincado de la geografía de otra isla de las Antillas; el cuarto es el de

18 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, 80.

19 R. Baer, <<The Sisterhood of Jane Eyre and Antoinette Cosway. The Voyage>>, 105- 30.



la casa sin nombre en las afueras de Spanish Town, donde Rochester recluye a Antoinette por primera vez; por último la casa en la campiña inglesa. Todos, como en *Jane Eyre*, están íntimamente relacionados al crecimiento y formación del personaje protagónico. El último de ellos, debido a la estrecha relación intertextual, enmarca la decadencia de la heroína.

En *Wide Sargasso Sea* y en *Jane Eyre*, como ya he apuntado, todos los escenarios fundamentales son creados en ambientes rurales, en tal sentido son apreciables las analogías en la construcción del espacio literario entre ambas novelas. Pero este espacio rural en *Wide Sargasso Sea* es sobre todo insular y caribeño, desde el comienzo se insertan en el relato índices espaciales indicativos de ello, por ejemplo, las citas topográficas específicas –Jamaica, Martinica, Barbados, Antigua, Trinidad, María Galante, Massacre, etc.– o la descripción de accidentes geográficos; al mismo tiempo se contextualiza en una época esencial en la historia regional, los años posteriores a la derogación de la esclavitud en las colonias inglesas. Toma mayor distancia de su hipotexto justamente en la configuración del espacio isla, el cual es presentado con explicitud y semantizado con intensidad.

La isla es un signo muy complejo desde el punto de vista semántico, se le atribuye ser el símbolo de un centro y el representar el paraíso terrestre. Expresa asimismo una dualidad de sentidos, por lo que significa de igual modo aislamiento y muerte. De esa doble faz eran conscientes los griegos antiguos, para quienes podía ser aquella bienaventurada donde alcanzar el sueño utópico de felicidad plena; o la otra, la maldita, espacio oclusivo, incluso infernal, pervertido por la locura, negación de toda felicidad posible²⁰. A la isla le son conferidos atributos femeninos, de allí que se le considere símbolo de feminidad y fertilidad. La identidad del isleño está marcada por la geografía que habita; por lo que en este contexto la insularidad es un concepto de trascendental importancia, sobre todo en su dimensión de vivencia cultural, es decir, en tanto manera peculiar de enfrentar la existencia, modo de encarar el cosmos²¹.

La insularidad presente en *Wide Sargasso Sea* se ha estudiado de diversas maneras, lo más notorio y donde confluyen la mayoría de los criterios es justamente en la apreciación de la isla, de acuerdo con la perspectiva del

20 Ainsa, <<Islarios Contemporáneos>>, 9.

21 Álvarez, Mateo, *El Caribe en su discurso literario*, 97.

personaje protagónico y del antagonista, en sus dos significados opuestos y aquí comentados. Una mirada interesante sobre este tema, y en consonancia con lo expresado, es la de Luis Álvarez y Margarita Mateo Palmer, quienes sobre ello apuntan: "[...] la insularidad es también percibida por la protagonista de esta novela del Caribe anglófono [...] como jardín de delicias, espacio tiempo de los orígenes y la vida plena, y por Rochester, su contraparte europeo, como existencia aprisionada, en la que su ser –de varón, de europeo, de capitalista– resulta desprovisto de modo gradual de toda posibilidad de aliento y realización"²². El intercambio de perspectivas de observación, implícito en la cita anterior, es una estrategia comunicacional adoptada en esta obra, y supone, como bien apunta Slawinski, una determinada manipulación de los componentes espaciales de la presentación²³. Al respecto, Mateo Palmer ya había adelantado un interesante análisis de este juego de miradas, al señalar que el espacio caribeño es semantizado de manera positiva por Antoinette y negativa por el esposo²⁴. La ensayista añade un detalle significativo: identifica la hacienda/casa Coulibri como isla en sí misma²⁵. Esta exégesis será respaldada después también por Mireya Fernández e Ileana Rodríguez, sirve de base asimismo para el análisis que desarrollaré en adelante.

Al realizar la comparación entre hipertexto e hipotexto, se hace evidente, de inicio, que la perspectiva negativa de la insularidad, de la isla como círculo que aprisiona y aniquila, es heredada de *Jane Eyre*, de allí que sea el esposo quien de manera más explícita lo manifieste en el hipertexto, aunque luego veremos que también en Antoinette está presente. En *Jane Eyre*, la insularidad se refiere de manera expresa a las Antillas y se aborda desde el punto de vista de lo foráneo e infernal: "the burning heats, the hurricanes, and rainy seasons of that región"²⁶. Fernando Aínsa ofrece un punto de vista muy interesante sobre este tema, pues apunta que las islas, para ser símbolo y metáfora del ensueño y la memoria, deben ser pequeñas, no islas-nación como Inglaterra²⁷. Los ingleses no se identifican como isleños, sobre todo en aquella época, donde Inglaterra era la cabeza de un inmenso imperio. Es notable, no obstante, que la noción de la isla como

22 Álvarez, Mateo, *El Caribe en su discurso literario*, 97.

23 Slawinski, <<El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias entre los autores>>, 6.

24 Mateo, <<Antoinette a través del espejo: mito e identidad en El vasto mar de los sargazos>>, 138.

25 Margarita Mateo, <<Antoinette a través del espejo: mito e identidad en El vasto mar de los sargazos>>, 131-43.

26 Brontë, *Jane Eyre*, p. 363.

27 Aínsa, "Islarios Contemporáneos", p. 9.



resguardo, centro protector, sí es una metáfora en la configuración espacial de los espacios habitacionales de *Jane Eyre*, pues las casas están concebidas como ínsulas solitarias en la vastedad de la Inglaterra rural, protegidas de la frivolidad y malicia del mundo exterior, pero acechadas a la vez por la traición y la muerte.

En el plano estilístico, la configuración del espacio presentado en *Jane Eyre* refiere ciertas regularidades: en primer lugar, que este está construido como equivalente de los estados emocionales del personaje protagónico, Jane. Otro aspecto es que, en consonancia con el estilo romántico, se emplean en la novela largas secuencias descriptivas. Los espacios habitacionales presentados son descritos tanto en su interior como en sus anejos. Intervienen en el modelado de los espacios fundamentales los universales arquetípicos: el centro, la casa y el jardín. Se analizará de forma sintética la configuración espacial de Thornfield en función de la relación intertextual entre este y la construcción del espacio narrativo de *Wide Sargasso Sea*, en particular Coulibri, y la casa donde ha sido encerrada Antoinette en Inglaterra.

Sin lugar a duda, Thornfield es un escenario construido con esplendidez, el ambiente creado logra transmitir la intención de estar detenida en el tiempo y el espacio, es una casa del pasado, un altar al recuerdo. Nos interesa sobre todo dada su presencia por alusión en *Wide Sargasso Sea*, amén de que partes específicas de la casa son citadas explícitamente en dicha novela. Thornfield Hall concuerda con el tipo de posesión rural denominada en inglés como *manor*, es decir, una mansión solariega centro de una vasta extensión de campos, cultivados por lo general por arrendatarios. En la erección de este vital escenario se evidencia la casa como centro físico y espiritual del espacio construido, esta está situada en un valle, a su vez rodeado de una barrera de colinas, lo que le imprime una singular sensación de soledad: "Farther off were hills [...] quiet and lonely hills enough, and seeming to embrace Thornfield with a seclusion I had not expected to find existent so near the stirring locality of Millcote"²⁸. El hecho de que los caminos de acceso a la propiedad estuvieran en mal estado, enfatiza el efecto de incomunicación, también sirve de pretexto para los vagabundeos de la heroína por las praderas y senderos adyacentes, expresión de sus ansias de libertad. Para Jane, la impresión de reclusión que experimenta en Thornfield, también presente en Lowood y *leitmotiv* en la novela, es más bien

28 Brontë, *Jane Eyre*, p. 187.

placentera pues, aunque ella tiene un carácter decidido e independiente, tantos años de vida aislada le han dejado cierta timidez en el trato con los desconocidos. Thornfield es como un paraíso, la mansión, venida a menos, luce a sus ojos como un castillo encantado.

Esta casa de gris fachada y añosos ventanales, rodeada de almenas, cual fortaleza medieval, cuenta con tres pisos coronados con el ático desde el que, en franco contraste con la oscuridad interior de este, se puede apreciar la luz de un día primaveral. Es asimismo el punto central de un paisaje circular. Paso a paso, con esa narración en primera persona, la casa será descrita al detalle, sin descuidar matices como los colores de las paredes interiores y exteriores, sus alfombras y cortinajes, la distribución de los muebles en cada habitación, las escaleras, cuadros y adornos menores, pormenorizado todo como en una escena teatral. De la mano de la protagonista, el lector la recorre casi de modo anatómico, llega a respirar su atmósfera cargada, entrever misterios velados, espiar en su intimidad.

Thornfield es un microcosmos de la sociedad victoriana, no hace falta recurrir a la ciudad con sus estratificaciones sociales bien determinadas, pues en esta casa cada cual sabe bien el lugar que le corresponde, no solo en cuanto al rol, sino al espacio físico que ocupa. Los aposentos de la servidumbre ubicados en la parte trasera del tercer piso; el acogedor saloncito de la señora Fairfax, modesto como le corresponde a una empleada de su naturaleza; la pequeña habitación de Jane equipada con decoro y confortable, acorde a su situación en la casa y con su personalidad. Todo en franco contraste con el lujo, aunque chapado a la antigua, del resto de las habitaciones. La diferencia será aún más perceptible con el cuartucho de la loca y su carcelera.

Las categorías de espacio y personaje están muy ligadas. Y en ese sentido es trascendental la presencia del jardín de Thornfield en *Jane Eyre*, lo que ese espacio simboliza en el texto y su estrecha relación con la protagonista. Este jardín, tal como se describe en la novela, tiene una amplia variedad de plantas como si fuera el Edén, pero su principal atributo es el ser cerrado, cual *hortus conclusus*. De allí que el fundamental objetivo de este cerramiento sea la búsqueda de intimidad, la meditación. Espacio privilegiado por Jane para disfrutar de la naturaleza y reflexionar sobre su vida. Este escenario, recreado hasta en el más mínimo detalle, cumple asimismo la función de ser el marco ideal para el desarrollo de la relación amorosa



entre Jane y Rochester. Ese jardín aísla a los personajes de la presencia indiscreta ajena y se nos presenta, además, como espacio propio creado para Jane, resguardado del pecado que encubre la casona.

Es allí en ese jardín evocador de un paisaje arcádico del idilio, donde Rochester se le declara a Jane. Y esta locación no fue escogida al azar para ese propósito, responde a toda una tradición cultural, pues el jardín como lugar de distracción y esparcimiento, como sitio donde la naturaleza aparece amable y domesticada por el hombre, ha existido en la casi totalidad de culturas antiguas, incluyendo nuestra América precolombina. En la literatura occidental pululan los romances enmarcados en dichos parajes. En la anglosajona, en particular, es escenario recurrente; el famoso jardín inglés diseñado a imitación del ambiente natural se puso de moda en toda Europa y alcanzó su zénit justamente en el siglo XIX, cuando en exacerbado sentir nacionalista se llega a comparar a Inglaterra con un jardín, como es el caso del poema "The Glory of the Garden", de Rudyard Kipling.

Retomando el análisis del espacio en *Wide Sargasso Sea*, el estilo general de la novela se caracteriza por el predominio de la elipsis. La descripción, salvo ciertas excepciones puntuales, que serán analizadas aquí, se esparce por el texto por medio de pequeñas dosis textuales, no existe una intención detallante, más bien constituye una tendencia semántica. El primer escenario enunciado es Coulibri State, la hacienda familiar venida a menos a consecuencia de la insolvencia total de la familia tras la muerte del padre y de la emancipación de los esclavos. El centro de esta propiedad, según los datos incidentalmente dados por la protagonista, lo conforma la casa, a la cual se accede por medio de una avenida cuyos lados estaban, en épocas de esplendor, sembrados de palmas reales. De la antigua suntuosidad solo queda la decadente imagen de un camino intransitable y triste; la desoladora imagen del declive de este espacio familiar transmite al lector una fuerte carga emocional. Su aislamiento y la alusión al pasado como tiempo de bonanza posibilitan el trazado de paralelos con Thornfield, incluso se siente la impresión de un cerco de acechanza y muerte alrededor de la casa, sensación que en *Wide Sargasso Sea* se hace explícita en varias ocasiones.

La primera de ellas, en la infancia de Antoinette, cuando el caballo de Annette (madre de Antoinette) aparece envenenado debajo del Franchipán, la familia había quedado abandonada a su suerte, varada en un contexto hostil, toda vez que Annette era oriunda de Martinica y el difunto Cosway, un rico

propietario de esclavos. He aquí una expresión literal de alusión a la insularidad ejerciendo sobre los personajes su sentido de claustro asfixiante, esa sensación la sentimos lacerante cuando el personaje de Annette exclama: "Now we are marooned [...] now, what will become of us?"²⁹, otros elementos posteriores incrementarán esa impresión. Quiero llamar la atención sobre la importancia de tal exclamación en boca de dicho personaje, pues como es sabido, el término *Maroon* en lengua inglesa refiere al cimarrón del Caribe, también a sus descendientes, y los acontecimientos ulteriores acaecidos en la novela inducen a entrever la disimulada referencia de la autora hacia la rebeldía como atributo esencial de los personajes femeninos fundamentales de esta obra, una velada alegoría que se extiende a la naturaleza insular indómita, como si ese todo femenino conformara la metáfora de la isla en su simbólica concepción de hembra procreadora e indestructible.

En ese Coulibri en ruinas transcurre la infancia de Antoinette. Espacio de silencio y de ocultamiento, sus campos yermos guardarían el rastro del vagar de la niña creciendo silvestre, como la hierba de los caminos, como las lianas sobre el antiguo molino; a solas consigo misma, sin horarios ni normas sociales que cumplir, en plena armonía con el mundo natural. Estos rasgos de la construcción del personaje facilitan el reconocer otras analogías con Jane, pues en ambos, al decir acertado de Thomas Loe: "the landscape highlights the vital connection between place, memory and human identity"³⁰. Pero esta integración casi perfecta del personaje a su entorno se quebraría cuando la violencia del mundo real, el habitado, le sale al paso: "White cockroach, go away, nobody want you. Go away!"³¹. A causa de la profanación de ese espacio propio, la heroína abandona su deambular en solitario y se refugia en un rincón del jardín. Y en este pequeño escenario, tan afectivamente relacionado con la protagonista, la narración se detiene en detallada descripción, por ello le dedicaremos un análisis más profundo.

El jardín de Coulibri, "[...] large and beautiful as the garden in the Bible"³², como el primigenio de la creación, crecía abandonado y salvaje. Oasis de Antoinette, sus húmedas tapias, cual isla segura, la resguardaban del desamparo y de la acechanza del mundo de los otros. Pero esta isla/jardín/refugio se nos presenta en toda la riqueza de su dualidad simbólica: útero materno,

29 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, 18.

30 Loe, <<Landscape and Character in Jane Eyre and Wide Sargasso Sea>>, 48.

31 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, 23.

32 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, 19.



pero a la vez, peñasco del naufrago, una minúscula fracción del universo que cobija, pero enclaustra. "When I was safely home I sat close to the old wall at the end of the garden. It was covered with green moss soft as velvet and I never wanted to move again. Everything would be worse if I moved"³³. La insularidad se nos presenta aquí, una vez más, en su totalidad de sentidos.

En este punto del análisis del espacio presentado en *Wide Sargasso Sea* encuentro apoyo en los fundamentos del topoanálisis elaborados por Gaston Bachelard, toda vez que los significados añadidos a la casa y en especial al rincón, sus connotaciones, están muy relacionados con la construcción psicológica del personaje protagónico de *Wide Sargasso Sea*. "Todo rincón de una casa [...] todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa", apunta Bachelard³⁴. Deudora Antoinette, como se ha visto en repetidas ocasiones, de algunos atributos psicológicos de Jane, y dadas sus respectivas experiencias negativas con los extraños en la infancia, ambas tendrán de niñas un comportamiento retraído, de allí que se les haya asignado un pequeño espacio propio en el relato. Para Jane, el alféizar de la ventana de la biblioteca, minúsculo espacio protector e íntimo; para Antoinette se trazan, geométrica y cuidadosamente, los linderos de una geografía privada en expansión: "There is the corner of the bedroom door and the friendly furniture. There is the tree of life in the garden and the wall with moss, the barrier of the cliffs and the high mountains. And the barrier of the sea. I'm safe, I'm safe from strangers"³⁵. En Coulibri amado emerge, una vez más, su único hogar, isla simbólica, cartografiada en sus pequeños detalles, protegido por las barreras naturales de la geografía isleña: las montañas, los barrancos y el mar. Coulibri como el amnios que la nutre y vivifica. Centro de su universo, su rincón donde agazaparse y ocultarse, donde puede soñar y ser ella misma: la isla bienaventurada que "rebasa [...] el sentido de hogar para convertirse en símbolo del misterio de vivir"³⁶.

Al escenario Coulibri, semiotizado con intensidad, se le reconocen otras connotaciones semánticas, una de ellas tiene que ver con las asociadas a su nombre, con las cuales Jean Rhys debe haber contado para denominar de

33 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, 19.

34 Bachelard, *La poética del espacio*, 171.

35 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, p 27.

36 (Diego 2006, 7).

ese modo a un espacio de tanta relevancia en el relato. El colibrí es oriundo de América y posee en nuestro contexto un intenso simbolismo espiritual: el polinizador sagrado, diseminador de nueva vida, símbolo solar de la inmortalidad y eternidad, mensajero y guardián del tiempo³⁷. Simboliza, además, autoctonía, pues su nombre tiene origen caribe³⁸ y es Jamaica el único país caribeño que lo tiene como ave nacional.

Por lo que Coulibri, "imagen reducida del espacio caribeño"³⁹, descuidado y agreste, señala de manera alegórica hacia una identidad autóctona, en ciernes y diferente, una identidad mestiza naciente del dolor y de las ansias de libertad refrenadas. En franco contraste con la representación del jardín como símbolo de la prosperidad y el orgullo nacional inglés, se nos muestra también la verdadera atmósfera opresiva y tensa de la Jamaica de entonces: la aguda confrontación racial y social que sacudía las Antillas todas, la intensa pobreza y desolación de las masas populares analfabetas y sin futuro.

El rechazo general a la familia, la violencia contra ellos llevada a grado superlativo a través del fuego a la casa y su jardín, la ceguera de Mason para reconocer la verdadera realidad que lo rodeaba, su pueril forma de tratar a los nativos, su falta de comprensión ante la dolorosa pérdida de la esposa; de igual modo, constituyen muestras evidentes de la intención calibanesca de la autora al denunciar en su novela la hipocresía colonial inglesa, cuando esta por el contrario proclamaba la prosperidad y el bienestar de sus 'propiedades' de ultramar. En este jardín caribeño, falsamente domado, solo el ejercicio abusivo del poder refrenaría la potente fuerza telúrica que lo sacudía, solo el nacido en esas tierras podría percibir la magnitud del cambio que se gestaba. La identificación de la protagonista con su jardín, como el colibrí con la naturaleza isleña, su adhesión al entorno como un elemento más de ella, lleva a pensar, además, al decir de Ileana Rodríguez, en una incipiente manifestación de sentimientos de nacionalidad⁴⁰.

Para el trazado espacial del jardín de Coulibri, Rhys noveló sus reminiscencias de la finca Geneva. En *Smile Please...*, lo dice bastante claro: "I tried to write about Geneva and the Geneva Garden in *Wide Sargasso*

37 Colibriopedia, <http://colibriopedia.com/> 2022 (consultado el 18 marzo 2022).

38 Diccionario RAE y ASALE, <http://del.rae.es>. (consultado el 18 de marzo 2022).

39 Mateo, <<Antoinette a través del espejo: mito e identidad en *El vasto mar de los sargazos*>>, 135.

40 Rodríguez, *House, Garden, Nation. Space, Gender and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literature by Women*, 109.



*Sea*⁴¹. Sin embargo, el detallado análisis de la configuración espacial de la casa nos revela la presencia de la casa familiar en Rousseau, la finca Bonavista y también de Thornfield, como indicaremos más adelante. Pero la descripción de la casa se nos da a través de pequeños matices descriptivos y cada parte de ella es asignada a un personaje en específico. Por ejemplo, la estrecha relación entre Annette y el glacis, esa terraza pavimentada y techada que circunda la casa y se aleja de ella en busca de la costa, es su mirador hacia la lejanía, hacia lo infinito del mar, lo incierto del futuro. La mirada del personaje se pierde en un horizonte, que más que respuestas le devuelve interrogantes, porque alude también, desafortunadamente, a un callejón sin salida, del cual no podrá huir ni aún a través del matrimonio con Mason. El personaje no tendrá escapatoria en el espacio-tiempo que le pertenece.

El único personaje más aclimatado al lugar es Christophine, la nana de Antoinette, oriunda también de Martinica aprendió a sobrevivir en Jamaica, isla ajena donde fue trasplantada en calidad de esclava, cuando apenas era una adolescente. Ella también es un personaje desplazado, pero mejor equipado para imponerse en ese mundo en transformación. En *Wide Sargasso Sea*, la otrora esclava, como el fruto que lleva su nombre⁴², hunde sus raíces en la historia insular. Portadora del aliento africano, aclimatado al nuevo contexto geocultural, Christophine se desplaza libre por la casa, por sus alrededores y es temida por el obeah⁴³. Hábil en los idiomas del amo, prefiere expresarse en creole como lengua materna, reafirmando con ello su autoctonía y la resistencia a la hegemonía cultural colonial. En franco contraste con la distribución espacial de Thornfield, donde ya hemos visto que las clases sociales estaban bien separadas y distribuidas según su rango, en la casa isleña el centro, hasta el momento de la entrada

41 Rhys, *Smile Please. An Unfinished Autobiography*, 25.

42 Christophine es el nombre dado en el Caribe francófono a la planta *Sechium edule*, conocida en Cuba como chayote, la cual se le cree originaria de México y América Central.

43 Lennox Honneychurch, A-to- Z of Dominica's Heritage- Obeah...

Este destacado historiador dominiqués ofrece una interesantísima definición del obeah, la que incluyo a continuación:

A set or system of secret beliefs in the use of supernatural forces to attain or defend against evil ends. It is African in origin but on its arrival in the Caribbean certain aspects of Christian ceremonials and sacraments were integrated into its activities. It varies greatly in kind, requirements, and practice, ranging from the simple, such as the use of items like oils, herbs, bones, grave-dirt, blessed communion wafers and fresh animal blood to more extreme ingredients. Obeah men or Obeah women are names given to its practitioners. The term Pyai, from the Carib for shaman is also used in Dominica relating to the casting of spells. Origins for the word Obeah come from the Twi: o-bayo-fo (witchcraft man). From the Nembe: obi (sickness, disease), and Igbo: obi (a mind or will to do something) and the Ibibo: abia (practitioner, herbalist).



de Mason, es la cocina porque Christophine reina en ella, allí vemos a la pequeña Antoinette compartiendo con su niñera sus vivencias y cultura.

En cuanto a Antoinette, su vida cambiaría al casarse su madre con el inglés recién llegado. De acuerdo con las prácticas patriarcales, dejarían de ser los Cosways para ser los Mason. El antiguo espacio sagrado se torna en espacio de rechazo y violencia explícita hacia sus moradores. Con Mason entran en escena otros personajes –unas damas de Spanish Town–, quienes cumplen la única función de transmitir la descripción del lugar a través de los ojos de extraños. De ese modo es que en efecto se revela en sus detalles la casa, lúgubre y en ruinas; de la manera más descarnada se describe de una vez la triste realidad y miseria de sus habitantes. Mason remodelará la propiedad sin efectuar en ella cambios significativos en la estructura, solo restaura lo que parece descompuesto, tal como hicieran los nuevos inversionistas ingleses con las antiguas economías esclavistas.

Hasta el momento mismo del incendio de la casa y su destrucción, Antoinette se resiste a describirla en sus detalles, como si la protegiera, como alguien que quiere ocultar el alma de su hogar⁴⁴. Quizá por ello, en ese postrer minuto, cuando ya ve como irremediable su pérdida, es que la voz narradora adentra al lector en la casa. Llegamos a conocer entonces, que tenía diferentes niveles, separados cada uno por tres escalones: en el nivel superior se encontraban los cuartos de los niños; en el centro el comedor, debajo el resto, lo que llamaban 'donwntairs'. Esta división de la casa en tres niveles, aunque no sean pisos como tales, recrea la construcción de Thornfield en una versión antillana, la analogía se hace aún más evidente, cuando la cotorra se desploma envuelta en llamas de lo alto de la verja del glacis, justo como la conciencia de Annette al perder todo lo más querido para ella, clara alegoría a Bertha Mason, quien en *Jane Eyre* se lanza al vacío desde lo más alto del castillo ardiente.

Thornfield es un intertexto que irrumpe en *Wide Sargasso Sea* a través de diferentes grados de referencialidad. La primera alusión, la menos explícita, se da en la construcción de la casa de Coulibri, como ya se ha visto.

44 Gastón Bachelard, en *La poética del espacio*, hace un estudio psicoanalítico de la vivienda y de los espacios internos, acerca de la casa como universo propio expresa: "El excesivo pintoresquismo de una morada puede ocultar su intimidad. [...] Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel se resisten a toda descripción. Describirlas equivaldría a ¡enseñarlas!" Bachelard, *La poética del espacio*, 43.



Luego, en la segunda parte de la novela, en un pasaje construido con maestría, Antoinette en su subconsciente encuentra atisbos de la casa adonde será arrastrada, la sombra de lo ya escrito gravitando sobre el personaje: "I know the house where I will be cold and not belonging"⁴⁵. Rochester, por su parte, inserta casi con violencia el intertexto en el relato, cuando desde Grandbois comienza a tramar lo que hará con su esposa, a la que de modo inútil ha tratado de convertir en su marioneta, y en respuesta a ello la quiere encerrar de por vida en un lugar inaccesible y remoto: "I drew a house surrounded by trees. A large house. Divided the third floor into rooms and in one room I drew a standing woman [...]. But it was an English house"⁴⁶. Pero es en la tercera parte donde Thornfield deja de ser un espacio aludido para convertirse en tangible, representado, plagiado casi, su irrupción se presenta en estrecha relación con el personaje de la protagonista e impregnado de amplias connotaciones simbólicas. Para poder adentrarnos bien en las transformaciones axiológicas radicales llevadas a cabo por la escritora dominiquesa en su novela, es necesario que me refiera a cómo operan ciertos espacios simbólicos de gran riqueza semántica, en este caso, los sueños.

2. El sueño: las islas del subconsciente

Para adentrarse en el papel del simbolismo espacial del sueño, desde el punto de vista intertextual en *Wide Sargasso Sea*, y apreciar en su justeza el uso magistral que de él hace Rhys, se impone, *a priori*, una exposición sucinta de los precedentes de su uso en la literatura. Pues el sueño ha sido, desde Virgilio hasta nuestros días, un recurso de reiterada aplicación por parte de los escritores, en particular, el revelador donde el héroe o la heroína recibe los mensajes de los dioses para su crecimiento espiritual o las claves cifradas de su destino. El sueño, como vehículo del destino o instrumento para avizorar el futuro y el sentido profundo de la existencia, queda acuñado en el barroco donde adquiere contenidos filosóficos, convirtiéndose, además, en metáfora de lo ilusorio de la existencia y vacuidad de los afanes de esta.

En *Wide Sargasso Sea*, el sueño ocupa un extraordinario papel, sin el análisis de este no se puede penetrar a fondo en la intrincada red de vasos comunicantes entre esta obra y su hipotexto. Pues en *Jane Eyre* los sueños de la heroína representan, implícitamente, un aspecto esencial de su relación

45 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, p. 111.

46 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, p. 163.

con Bertha. Así, la alienada se convierte en el lazo de unión, una vez más, entre las dos novelas, y esta vez, gracias a los sueños que van y vienen de una a otra en un onirismo simbólico de reveladora elocuencia. En *Jane Eyre*, son trascendentales aquellos de profundo carácter premonitorio que tuvo la noche anterior a la boda, se trata de uno mismo dividido en tres episodios. Dos de ellos mientras dormía, el tercero responde a una visión con grandes matices de irrealidad, la visita de Bertha Mason a su alcoba, donde la protagonista duda del carácter verdadero de la misma hasta comprobarlo a la mañana siguiente; cuando acepta la explicación de Rochester de que toda la experiencia hubiese sido: "[It was] half dream, half reality"⁴⁷.

Jean Rhys recupera para *Wide Sargasso Sea* la recurrencia del símbolo y sus connotaciones en *Jane Eyre*, en esencia la función premonitoria. También, reconstruye la realidad de manera que sea apreciada como un tanto ilusoria, como la bruma que nubla los sentidos al despertar o al quedar dormidos. Así, sustentando su relación intertextual, Rhys construye también el mundo onírico de Antoinette, con precisión alrededor de tres sueños, los cuales por la interrelación que poseen pueden ser entendidos asimismo como uno dividido en tres, como tres son las partes en que se fragmenta la novela. Pero si Charlotte Brontë juega con el lector haciéndole creer que el tercero, la visión del espectro Bertha, pudo ser solo producto de la mente exaltada de Jane, la realidad convertida en sueño. Rhys, por su parte, emplea la estrategia inversa, al inicio respeta la sucesión de los dos primeros sueños, como en *Jane Eyre*, pero el tercero lo presenta como la última parte de esa única pesadilla de Antoinette a lo largo de su vida. No obstante, en *Wide Sargasso Sea*, se ofrece la explicación de los hechos que tendrán lugar –¿o que ocurrieron?– en *Jane Eyre*, es decir: el sueño que se hace realidad.

Cuanto ocurra en el sueño repercutirá e influenciará en la vida⁴⁸, y veremos cuán acertada resulta esa afirmación en el caso de la protagonista de *Wide Sargasso Sea*. Su vida evoca la irrealidad de un espacio onírico; su existencia se cimienta en sueños trancos arrastrados por el *fatum* de lo ya escrito. De allí que los primeros atisbos de la irrupción del texto decimonónico en la novela de Rhys se den, en concreto, en la primera parte del sueño de Antoinette, este ocurre en su infancia, la noche del día de su altercado con Tia

47 Brontë, *Jane Eyre*, 543.

48 Gullón, *Espacio y Novela*, 31.



en el río. "I dreamed that I was walking in the forest. Not alone. Someone who hated me was with me, out of sight. I could hear heavy footsteps coming closer and though I struggled and screamed I could not move. I woke crying"⁴⁹. Un primer acercamiento a este sueño revela los lazos intertextuales con la tradición literaria infantil, donde es recurrente la imagen de la niña alejada de casa y perdida en el bosque. Pero, de igual manera, la atmósfera creada nos acerca a la tradición literaria latinoamericana y caribeña donde la selva se nos presenta como ente devorador. Por otro lado, el bosque, en tanto símbolo, se asocia al inconsciente, dada su naturaleza devoradora y ocultante –de la razón–⁵⁰. Es por ello que encuentro en ese pasaje la anunciación de la esencia de la futura relación de Antoinette con Rochester como destino ineludible, asimismo, los primeros vaticinios del desequilibrio emocional que llevará a la heroína a la locura.

En la segunda parte de su sueño, se muestra amplificado el desarrollo del anuncio premonitorio:

Again I have left the house at Coulibri. It is still night and I am walking towards the forest. I am wearing a long dress and thin slippers, so I walk with difficulty, following the man who is with me and holding up the skirt of my dress. It is white and beautiful and I don't wish to get it soiled. I follow him, sick with fear but I make no effort to save myself; if anyone were to try to save me, I would refuse. This must happen.⁵¹

Este segundo episodio de la terrible pesadilla le va añadiendo a Antoinette nuevos datos. Algunos autores le atribuyen a este sueño marcadas connotaciones sexuales. El vestido blanco como símbolo de la pérdida inminente de la virginidad o como una violación simbólica, cuyo significado se asocia al acto supremo de hegemonía masculina a través del matrimonio⁵². Esta segunda parte tiene lugar durante la estancia de Antoinette en el convento, espacio manipulado de modo subjetivo con el objetivo de mostrar la contradicción espacio interior/exterior. El convento, más en su carácter de recinto cerrado que de sagrado, la protege de la hostilidad y rechazo de la sociedad criolla de Spanish Town, no así de las asechanzas del subconsciente, o precisamente, de la inexorabilidad de lo ya escrito. De allí que sea en ese escenario construido en especial para protegerla

49 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, 27.

50 Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, 102.

51 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, 59-60.

52 Diana Potenski, "Through the Looking Glass: Reading and Reflecting from *Wide Sargasso Sea* to *Jane Eyre*".

del mundo de afuera, donde se le presente la continuidad de la pesadilla. Ella es conducida por un extraño y maligno sujeto a través de un bosque hacia un oscuro jardín tapiado: "I dreamed that I was in hell"⁵³. El *hortus conclusus* aquí⁵⁴, como vemos, es desacralizado una vez más con toda intención, pues en contraposición a los significados que le son atribuidos en *Jane Eyre*, y ya analizados en este artículo, este jardín, lejos de ser aquel edénico concebido para los amantes, se nos presenta como círculo infernal donde la doncella será violada.

Este dato es muy revelador, porque esta segunda parte tiene todos los componentes de un *descensus ad inferos* órfico, pero no el de Orfeo en busca de su amada, sino Eurídice conducida por Hades al reino de los muertos. La joven vestida de blanco, el alma pura, alejada de la casa celeste –el colibrí es un ave, es decir, no pertenece al plano terrenal– es conducida hacia la noche, hacia el fango que la ensucia de materia tenebrosa. Mas este encierro final, el oscuro jardín tapiado, evoca de manera directa a su futuro claustro en Thornfield como el extraño altar adonde será sacrificada. En sueños le llega a Antoinette la confirmación de que su suplicio supremo sería llevado a cabo fuera de las protectoras costas de su isla, lejos de los hechizos y misterios del bosque antillano. De allí su amor inmenso por Grandbois, la propiedad custodiada por las montañas y el mar. Sospecha, lo ha vivido en sueños, que mientras esté en el espacio creado para ella, o como expresara Angier⁵⁵, en el libro de Rhys, la condena no será consumada.

Ricardo Guillón nos advierte que: "El sueño, la alucinación y el delirio abren puertas que la lucidez no sabría o no podría traspasar"⁵⁶. Quizá por ello, la tercera y última parte de la pesadilla aterradora se le presenta a Antoinette confinada ya en la aislada habitación de esa casa inmensa, que no sabe dónde está, pues en definitiva no puede ser Inglaterra, paraíso soñado. Aquí la sensación de *déjà vu* llega a su cúspide, sobre todo por la intensa intertextualidad de las referencias espaciales. En íntima complicidad con *Jane Eyre*, el lector y la heroína se mueven por un espacio ya explorado. La casa se torna intertexto que, cual palimpsesto, orienta la lectura en un constante ir y venir de un libro al otro. Thornfield no se adivina más, se

53 Rhys, *Wide Sargasso Sea*, p. 60.

54 Sobre este tópico sugiero consultar el interesante enfoque de Gayatri Spivak en *Three Women Texts...* sobre el empleo en *Wide Sargasso Sea* del recurso de la imagen duplicada.

55 Carol Angier, *Jean Rhys. Life and Work* (Boston, Little, Brown and Company, 1990), p. 533.

56 Guillón, *Espacio y Novela*, p. 31.



palpa: su vetustez, sus tres escaleras al ático, la galería con las habitaciones a ambos lados, el *hall* en penumbras, el comedor de intenso carmesí en amplio contraste con la sala mezcla de rojo y blanco. Pero en ese deambular de la alienada se descubre su verdadera esencia: es un mundo vacío, fabricado de cartón, donde habitan fanáticos adoradores del dios Oro, al cual la han ofrecido en holocausto.

La magnitud intertextual de esa parte es muy intensa, pues remite en concreto al pasaje del incendio de la casa en *Jane Eyre*, pero esta vez focalizada desde el ángulo de Bertha y se muestra, en magistral registro poético, la revelación onírica indicadora del desenlace. Allí, en esa visión postrera, se entrelazan y complementan todos los índices que la autora nos ha ido mostrando a lo largo de la novela. Por un instante asistimos a una Bertha que vuelve a ser Antoinette, su otro yo le habla ahora desde la lucidez. Y esta percepción de su ser descentrado se refuerza por el hecho de que es allí, en ese sueño final, donde ella ve al fantasma, símbolo de su conciencia enajenada.

Estos tres sueños, uno en tres partes, representan el espacio intertextual por excelencia, pues es en ellos donde ambas novelas encuentran ámbito común. Grado por grado asistimos, en la medida que los sueños de la protagonista nos lo anuncian, a mayor interacción de un texto con otro hasta la culminación en el paroxismo dialógico que marca la parte tercera y final. Sin este recurso narrativo y su simbolismo no hubiera sido posible enlazar ambas novelas de manera tan eficaz, pues casi todo lo que queda fuera del sueño pertenece a un espacio y un tiempo de menor nexa con *Jane Eyre*.

Conclusiones

La compleja intertextualidad realizada en *Wide Sargasso Sea*, completada al extremo de alterar sentidos en *Jane Eyre*; el reajuste de valoraciones que refractan los dictados éticos emitidos por la escritora inglesa en su novela y la mentalidad eurocéntrica que representan, hacen de ese texto un interesante experimento narrativo, pleno de irradiaciones identitarias caribeñas.

En *Wide Sargasso Sea*, Jean Rhys invierte el sentido de la historia, para situarse en un tiempo y un espacio donde le sea posible hacer la suprema transgresión: darle voz a aquellos silenciados por los prejuicios, el poder y la moral colonial. Esta postura irreverente, que puja por una identidad



vetada, sitúa la actitud de esta escritora en el vórtice mismo de las letras caribeñas, contestatarias, las letras de la contraescritura.

La subversión axiológica que implica la configuración del espacio isla, la amplia gama de sentidos añadidos, la maestría en el empleo de símbolos asociados, enriquecen la exégesis de tal manera que toda lectura lineal es rechazable. La isla se construye en el texto como un espacio unificador y totalizante, toda vez que en ella se estructura y se otorga función semántica a todos los escenarios presentados. La maestría en el trazado de ese espacio es tal, que se convierte en el medio por el cual son perceptibles categorías fundamentales de la cultura del Caribe, tales como: las lenguas; la raza; los mitos; las migraciones, amén de su historia.

La insularidad, otro de los componentes esenciales de la identidad caribeña, es tratada en la novela en su compleja gama de significación. Y en ese complicado entramado de filiaciones y paralelismos que *Wide Sargasso Sea* entabla con *Jane Eyre*, se deconstruyen los presupuestos colonialistas acuñados en las sociedades "occidentales" y poscoloniales: las Antillas dejan de ser las antípodas de la civilización y la noción europea del otro como salvaje es trastocada, se invierten los sentidos de las nociones de civilización y barbarie; Calibán se levanta y habla con voz propia.

Referencias bibliográficas

Álvarez Luis y Margarita Mateo Palmer. *El Caribe en su discurso literario*: Santiago de Cuba: Ed. Oriente, 2005.

Angier, Carol. *Jean Rhys. Life and Work*: Boston, Little, Brown and Company, 1990.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*: Planet PDF, URL: <http://www.planetpdf.com>.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

Colibripedia. <<Colibríes>>, consultado el 18 marzo 2022, <http://www.colibripedia.com/> 2022.

Diego, Eliseo. Una inglesa no muy británica: Jean Rhys y su ancho mar. En *Ensayos*, 7-15. La Habana: Ediciones UNIÓN, 2006.



- Elizabeth R. Baer. <<The Sisterhood of Jane Eyre and Antoinette Cosway. The Voyage>>. En *Fictions of Female Development*, 105-30. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland ed.
- Fernández, Mireya. *Escrituras híbridas. Juego intertextual y ficción en García Márquez y Jean Rhys*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central, 2004.
- Fernando Aínsa. <<Islarios Contemporáneos>>. En *Espejo de Paciencia* (2000): 9-15.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en Segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Glissant, Edouard. <<Una cultura criolla>>, *El Correo de la UNESCO* (1981): 32-35.
- Glissant, Edouard. *Tratado del Todo Mundo*. Barcelona: El Cobre, 2016.
- Gregg, Veronica Marie. *Jean Rhys's Historical Imagination: Reading and Writing the Creole*. North Carolina: Ed. Chapel Hill, 1995.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosh. Ed. SA, 1980. Hanover: U P of New England, 1983.
- Janus Slawinski: <<El espacio en la literatura. Distinciones elementales y evidencias introductorias>>, *Textos y Contextos*, Desiderio Borroto (sel. y trad.), 1989: 265-87.
- Jennifer D. Fuller. <<Seeking Wild Eyre: Victorian Attitudes Towards Landscape and the Environment in Charlotte Brontë's Jane Eyre>>, *Ecozone*, 2013: 150-65.
- Lennox Honeychurch. "A-to- Z of Dominica's Heritage-Obeah", <http://www.lennoxhoneychurch.com> (consultado el 4 de abril del 2019).
- Llanera, Alicia. *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*: México, Universidad Autónoma de Sinaloa, ed., 2007.
- Lodge, David. 2002. *Fire and Eyre: Charlotte Bronte's War of Earthly Elements*. En *The Language of Fiction*, 121-52. London: Routledge.
- Margarita Mateo. <<Antoinette a través del espejo: mito e identidad en El vasto mar de los sargazos>>, *Anales del Caribe* (1990), 131-143.

- Mike Sheridan. "Charlotte Brontë, Jane Eyre and the true inspiration for Thornfield Hall", Blog Mike Sheridan-Researcher and Writer, <http://baskersfieldlad.wordpress.com/2016/4/> (consultado 12 marzo 2020).
- Nara Araújo. <<El poder de la representación: la identidad cultural en la narrativa del Caribe (Siglos XX y XXI)>>, *Revista Brasileira do Caribe* (2005): 145-168.
- Potenski, Diana. "Through the Looking Glass: Reading and Reflecting from *Wide Sargasso Sea* to *Jane Eyre*", //scholarship.tricolib.brynmawr.edu//, (consultado el 15 julio de 2022).
- Rhys, Jean. *Smile Please. An Unfinished Autobiography*. NY: Harper & Row Publishers, 1979.
- Rhys, Jean. *Voyage in the Dark*. En *The Complete Novels*. NY: Norton & Co., 1985.
- Rhys, Jean. *Wide Sargasso Sea*. N. Y.: W. W. Norton & Company, Inc., 1992.
- Robert Dingley, The Contrary Direction to Millcote': Jane Eyre and the 'Condition of England' Novel. En *Brontë Studies*, volume 37, 90-94, 2013, <https://doi.org/10.1179/174582212X13279217752624>, (consultado el 26 febrero 2019).
- Rodríguez, Ileana. *House, Garden, Nation. Space, Gender and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literature by Women*: London, G. B. Duke University Press, 1994.
- Theresa O'Connor, Jean Rhys: *The West Indian Novels*. NY: New York University Press, 1986.
- Thomas, Loe. <<Landscape and Character in Jane Eyre and *Wide Sargasso Sea*>>. En *A Breath of fresh Eyre*, 46-6. Margaret Rubik y Elke Mettinger ed. Amsterdam-NY: Rodopi, 2007.





Sonia Angulo Brenes
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Una exploración sobre su pensamiento: Dolores Joseph Montout y el Caribe costarricense, 1930-1938¹

An exploration of his thinking: Dolores Joseph Montout and the Costa Rican Caribbean, 1930-1938

RESUMEN

El artículo se constituye en una exploración del pensamiento de un escritor, pensador y activista afrocostarricense Dolores Joseph Montout, específicamente en relación con el Caribe. La reconstrucción de sus ideas se basó principalmente en su obra periodística en los años treinta, en *The Searchlight* y *The Atlantic Voice*, en los cuales escribió asiduamente sobre sus principales preocupaciones referentes a la población afrocostarricense. Se recuperan tres aspectos fundamentales en su obra: a) sus inquietudes nacionalistas y su lucha por la integración y ciudadanía de los afrodescendientes, b) su relación y controversias con las ideas de Marcus Garvey y la Universal Negro

¹ Este artículo es resultado de una estancia de investigación en el 2023, del proyecto *Connected Worlds: The Caribbean, Origin of Modern World*. This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska Curie grant agreement n.º 823846.

Improvement Association (UNIA) y los ataques producto de su posición y c) la importancia que le brinda a la educación y a la formación intelectual de los jóvenes para el crecimiento de su cultura, por ejemplo, a través del Club Literario Alpha. En las conclusiones, se evidencia lo contradictorio y lo complejo de su pensamiento y de la diversidad y diferencias de la población afrocostarricense entre 1930-1938, sus ideas nacionalistas y patrióticas, así como la importancia de proseguir con este tipo de estudios, tanto del autor como de otros pensadores y pensadoras invisibilizados en la historia del Caribe costarricense.

Palabras claves: Caribe, Costa Rica, pensamiento, nacionalismo, educación

ABSTRACT

This article is an exploration about the thinking of a writer, thinker and Afro-Costa Rican activist Dolores Joseph Montout, especially his relationship with the Caribbean zone. The reconstruction of his ideas is based on his journalistic work in the Thirties, in *The Searchlight* and *The Atlantic Voice*, which he assiduously wrote about his mainly concerns about the Afro-Costa Rican people. It is recovered three basic aspects of his work: a) his nationalistic inquisitiveness and his struggle for the integration and citizenship of the afro-descendant, b) his relation and controversy with the ideas of Marcus Garvey and the Universal Negro Improvement Association (UNIA) and the attacks as a consequence of his position and c) the importance that he gives to education and the intellectual background of the young people for the development of their culture, for example, through the Alpha Literary Club. As conclusions, it is evinced the contradictory and complex of his thinking and the diversity and differences among the Afro-Costa Rican people between 1930 – 1938, their nationalistic and patriotic ideas, just as the importance to continue with this kind of studies, both from the author and from other thinkers that have been made invisible in the history of the Costa Rican Caribbean.

Keywords: Caribbean, Costa Rica, thinking, nationalism, education.

Introducción

¿Quién era Dolores Joseph Montout? ¿Cuál fue la contribución de su pensamiento para el Caribe costarricense? ¿Cuál fue y es su importancia como escritor, pensador y activista afrocostarricense? Estas preguntas fueron los puntos de partida para el acercamiento al pensamiento de Joseph, en los años treinta, el cual se caracterizó por ser un período histórico, en donde era latente el racismo, las preocupaciones nacionalistas “blancas” y el poco interés de los políticos y ciudadanos de la época, en relación con el Caribe costarricense y especialmente con las poblaciones afrodescendientes.

Dolores Joseph fue hijo de migrantes, su madre Apoline Montout era de Santa Lucía y su padre Charles Joseph de Trinidad y Tobago. Nació en 1904 en un pueblo de Limón, Jamaica Town, y toda su vida estuvo marcada por diversos desplazamientos; estudió en Kinston Jamaica y posteriormente se incorpora con su padre en labores empresariales en Costa Rica, proveniente de una clase media y con una educación basada en una fuerte herencia católica, que influyó en sus ideas². Se mencionan en diferentes estudios y textos, el conjunto de su producción literaria, específicamente su novela, cuentos y poemas inéditos, así como la mención de la publicación de poemas en el periódico *Panama Tribune* y de una autobiografía campesina presentada en 1976 para el concurso propuesto por la Escuela de Planificación Social de la Universidad Nacional³.

Sus escritos, tanto en los periódicos como *The Searchlight* y *The Atlantic Voice*, como sus cuentos, evidencian preocupaciones, reflexiones e ideas sobre el Caribe y sus diversas problemáticas, pero también sobre el nacionalismo, la educación y la representatividad de las organizaciones como la Universal Negro Improvement Association (UNIA)⁴ o incluso el cuestionamiento de las ideas de Marcus Garvey.

2 Karla Araya Araya, *Anglophone Afro-Costa Rica literature: Texts and counter-discourses in the unpublished literary work of Dolores Joseph Montout* (Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica, 2015), 16-27 y José Guillermo Joseph, “Biografía de don Dolores Joseph”, en *Tres relatos del Caribe Costarricense* (San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Instituto del Libro, 1984), 11-13.

3 Es importante anotar que al encontrarse muchos de estos textos inéditos, son de difícil acceso o no se han encontrado todavía en las diferentes bibliotecas nacionales.

4 Organización formada por Marcus Garvey en 1916, la cual condensaba sus ideas y del garveyismo, que fue un movimiento de base popular integrado por la población afro del Caribe insular y peninsular (Bessie Griffith Masó, «Marcus Garvey: Diáspora y nacionalismo negro», *Cuadernos del Caribe*, n.º 19 (2015): 53-59).



Quince Duncan señala que Dolores Joseph fue un pana-tico⁵, puesto que al igual que miles de costarricenses, migró hacia Panamá a trabajar al Canal en 1938 y en 1945 a Bocas del Toro, en donde administraba una tienda de comestibles. Joseph no fue el único afrodescendiente en migrar hacia Panamá, por ejemplo, entre 1944 y 1948 se estimaba que más de mil afrocostarricenses residían allí⁶. En este espacio, Dolores Joseph se mantuvo en compañía de muchas de estas personas en la lucha política por su naturalización en las leyes costarricenses, así, en 1945 fue parte del *Centro Progresista Costarricense* como director de Propaganda⁷, cuyo propósito era lograr este cometido.

Los estudios sobre Dolores Joseph provienen especialmente de la producción literaria y se centran en su figura como escritor. Dorothy E. Mosby, en su revisión sobre la literatura afrocostarricense, lo relaciona con los escritores de ascendencia antillana⁸ y como uno de los fundadores de la “Black Literature” en Costa Rica, especialmente por sus cuentos publicados en 1984⁹. Antes de esta aproximación, también Donald K. Gordon y Alder Senior¹⁰ habían analizado estos tres cuentos, en el caso del último específicamente el relato titulado “Adina”. En los últimos años, ha sido Karla Araya¹¹, quien se centró en su novela inédita “Why I became a whore” y en la discusión de la ciudadanía y respetabilidad en la obra periodística del autor.

A partir de estos estudios literarios y especialmente los dos últimos, se plantea el siguiente artículo, el cual se centra en la historia del pensamiento de Joseph, principalmente las fuentes analizadas se basan en sus ideas expuestas en los periódicos citados: *The Searchlight*, entre los años 1930 y 1931, y *The Atlantic*

5 Quince Duncan, «Corrientes literarias afro limonenses», en *Puerto Limón (Costa Rica): Formas y prácticas de auto/representación: Apuestas imaginarias y políticas*, ed. Quince Duncan y Victorien Lavou (Collection Études, 2012), 61-82.

6 Diana Senior, *La incorporación social en Costa Rica de la población afrocostarricense durante el siglo XX, 1927-1963* (Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica, 2007), 113.

7 Ibid.

8 Dorothy E. Mosby, *Place, Language, and Identity in Afro-Costa Rican Literature* (United States of America: University of Missouri Press, 2003), 68.

9 Dolores Joseph, *Tres relatos del Caribe Costarricense* (San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Instituto del Libro, 1984).

10 Donald K. Gordon, «Expressions of the Costa Rican Black Experience: The short stories of Dolores Joseph and the poetry of Shirley Campbell», *Afro-Hispanic Review* (1991): 21-26 y Alder Senior Grant, «Marginalization through Race, Class, and Gender in Dolores Joseph's Adina», *Revista Filología y Lingüística XXIII* (1997): 61-69.

11 Karla Araya Araya, *Anglophone Afro-Costa Rica literatura: Texts and counter-discourses in the unpublished literary work of Dolores Joseph Montout* y Karla Araya «Gender, Discourses of respectability and the issue of Afro-Costa Rican citizenship in the journalistic work of Dolores Joseph Montout (1900-1950)». En *Envisioning the Greater Caribbean: Transgressing Geographical and Disciplinary Boundaries*, ed. Nicholas Faraclas y otros. (Puerto Rico: University of Curaçao, 2015), 163-174.

Voice 1936 y 1938, como en su cuento de «Limon on the raw», el cual se encuentra en la antología *Tres cuentos*. En el primer periódico se identificaron un total dieciocho artículos y en el segundo, dos artículos, todos escritos en inglés.

El artículo se centra en la recuperación de su pensamiento sobre el Caribe costarricense en tres aspectos, a saber: a) sus ideas nacionalistas y su preocupación por la integración de la población afrodescendiente como parte de la cultura costarricense; b) sus ideas sobre el movimiento garveyista y las controversias suscitadas y c) la importancia de la educación y la formación del club literario Alpha.

Sus ideas nacionalistas y la integración de la comunidad afrodescendiente en el Caribe costarricense

Amanda Jackson aprendió a amar a su país, pero no a amar a la gente de su país. Amaba a su prójimo negro, amaba la paz y la quietud de este, su país. Al igual que cientos de criollos de segunda generación, Amanda no podía “Pallais Pallais” el español, aunque entendía la mayor parte de lo que le decían sus compatriotas.^{12 13}

En la cita anterior de su cuento titulado *Limon on the raw*, publicado en 1984, Dolores Joseph expresa una de sus principales inquietudes, la integración de las personas afrocaribeñas provenientes de diferentes lugares, tales como Jamaica, Barbados, Trinidad, Santa Lucía, Antigua, St. Kitts, Nevis, Guadalupe, Martinica y de algunos países centroamericanos en Costa Rica. A través de Miss Amanda Jackson expresa su preocupación sobre su relación con lo nacional y la intervención de la comunidad afro en Costa Rica. En su cuento, reflexiona a través de los personajes sobre la necesidad de integración y del sentimiento nacionalista, que lo acompañó desde sus primeros escritos en el periódico en inglés *The Searchlight*, en los años treinta, así en el cuento escribe:

Dé a los trabajadores lo suficiente para ver, dé a los extranjeros sus propios pastores, sus propios maestros, y deles una filosofía en la que se consideren muy por encima del nativo promedio. Y así, el cierre de estas escuelas de las Antillas, escuelas que pensaban en lealtad al Rey de

12 Dolores Joseph, «Limon on the raw», en *Tres relatos del Caribe Costarricense* (San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Instituto del Libro, 1984), 19.

13 Revisión de la traducción del inglés al español de las citas textuales de los textos de Dolores Joseph y de los artículos en los periódicos *The Searchlight* y *The Atlantic Voice* por la Br. en Inglés Daina Zambrano Morúa.



Inglaterra, donde se desalentaban a los niños negros a asistir a escuelas nativas donde la integración sería posible, donde se desalentaban a los niños negros nativos a amar el país de su nacimiento, donde se desalentaba el respeto debido al escudo nacional.¹⁴

En el periódico anteriormente citado, en sus primeros escritos, el Caribe de Dolores Joseph se presenta exento de exuberancias y en un contexto complejo de cuestionamiento respecto a su vínculo con las costumbres y prácticas propias del país. Se destaca, en sus reflexiones, la diversidad de lo que llama “la comunidad negra”, en cuanto pensamiento, filosofía, expresiones lingüísticas y propósitos culturales y políticos. En general, su Caribe está lleno de interpelaciones a sus pares, al garveyismo y refleja sus intereses culturales y literarios, pero también religiosos, especialmente católicos que se expresan en sus diferentes escritos en los periódicos limonenses.

Esta influencia de la postura religiosa se evidencia en su pensamiento a través de criterios moralizantes, lo que se expone en varios de sus artículos en ambos periódicos¹⁵, por ejemplo, en el artículo del 27 de diciembre de 1930 titulado *To the Boy Scouts*¹⁶ se insta a la formación de una tropa católica para el seguimiento de las leyes morales de esta religión, incluso en el artículo *Ecce Homo*¹⁷, en medio de una situación personal en la cual se encontraba en la cárcel de Limón se compara con la figura del Cristo católico. Su idealismo hacia el progreso y sus creencias religiosas, las cuales fue educado, fueron determinantes para su pensamiento, como señala Karla Araya:

Cuando Dolores era un niño, lo enviaron a estudiar a St. Joseph College en Kingston, Jamaica. Esta institución fue fundada en 1897 por las Hermanas Franciscanas de Allegany para que la universidad educara a los estudiantes bajo la fe católica romana. Tal educación no solo afectó las creencias de Joseph, sino también su obra literaria.¹⁸

A lo que se podría agregar que también influyó su obra periodística, en sus artículos, expone las diferencias entre la “comunidad negra” como la llama y también argumenta sus preocupaciones y prejuicios hacia ellos, y

14 Ibid., 19.

15 Véanse por ejemplo los artículos de Joseph titulados «To the Boy Scouts», *The Searchlight*, 27 de noviembre de 1931, 4; «Catholic School closes», *The Searchlight*, 17 de enero de 1931, 4; «Scouts social meet», *The Searchlight*, 11 de abril de 1931, 4 y «Ecce Homo», *The Atlantic Voice*, 13 de junio de 1936, 11.

16 Dolores Joseph, «To the Boy Scout», *The Searchlight*, 27 de diciembre de 1930, 2 y 5.

17 Dolores Joseph, «Ecce Homo», *The Atlantic Voice*, 13 de junio de 1936, 11.

18 Karla Araya Araya, *Anglophone Afro-Costa Rica literatura: Texts and counter-discourses in the unpublished literary work of Dolores Joseph Montout*, 16.

refleja la diversidad imperante en esta población, especialmente por sus lugares de origen y sus distintas creencias. Así, en cada uno de ellos brinda un listado de las problemáticas del Caribe y cuya solución se resuelve, desde su punto de vista, a través de la educación, con lo cual manifiesta una idealización hacia este aspecto, por ejemplo, véase el artículo “Where are your Children?”¹⁹ en el cual critica que los seguidores afrocostarricenses no representan las ideas de Marcus Garvey y de la UNIA e interpela a los padres y madres sobre la forma en que educan a sus hijos, en tanto se les enseñan actitudes corruptas, falta de superación y una pobreza espiritual.

En este artículo citado, les insta a formarlos no solo desde una educación completa sino también con integridad física, moral, social e intelectual. De allí que les critica que no les enseñen, a los niños y las niñas, un amor hacia su país, aspecto fundamental para Joseph. Las preocupaciones por las ideas nacionalistas y los sentimientos patrióticos se expresan de forma permanente en sus escritos, tanto periodísticos como literarios; sin embargo, es especialmente en los primeros que expone con mayor detalle sobre su pensamiento, así en el artículo titulado “Our Political, Social and Financial Deficiencie” del 14 de junio de 1930 en *The Searchlight*, les cuestiona a los hijos costarricenses de los descendientes antillanos sobre si han pensado sobre su nacionalidad y les interpela:

Quienes son ellos, sino debiluchos que no son capaces de luchar por su propio camino hacia la prominencia. No se han hecho ningún nombre, ni siquiera se vanaglorian de los logros de los grandes hombres (...) estas personas están conformes con seguir siendo una raza oscura todos los días de sus vidas. No aprovechan ninguna oportunidad que se les pueda presentar. Simplemente permanecen adormecidos, malhumorados regocijándose en su ignorancia (...). No han estudiado la historia de su tierra natal, no han tratado de hacer nada sobresaliente; de lo cual el otro hombre dice: “ahí va una raza ambiciosa”. No piensan en nada más que en diversiones.²⁰

Las ideas nacionalistas y patrióticas de Dolores Joseph son contradictorias y controversiales²¹, en un contexto nacional que constantemente excluye y estereotipa a la población afrocaribeña y a las personas extranjeras especialmente centroamericanas, en nombre de esas ideas, véase por ejemplo

19 Dolores Joseph, «Where are your Children?», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931 y 12 de diciembre de 1931, 3 y 2 respectivamente.

20 Dolores Joseph, «Our Political, Social and Financial Deficiencies», *The Searchlight*, 14 de junio de 1930, 3.

21 Incluso en varios de los artículos, Joseph responde a ataques de jóvenes y activistas por sus ideas, véase por ejemplo «Render unto Caesar what is his», *The Searchlight*, 14 de febrero de 1931, 4 y 5.



la editorial del *Diario de Costa Rica* titulada “El valor étnico de la inmigración”, del 4 de noviembre de 1926, cuando se advierte el problema de un tipo de inmigración en Costa Rica:

Entre nosotros, a causa de la pequeñez de nuestro territorio y de nuestras condiciones económicas, puede considerarse que el problema de la inmigración, se refiere sólo a la raza amarilla y a la negra para los efectos de la restricción. La raza amarilla ha tomado como campo de acción la zona del Pacífico y su presión aumenta cada día más, a pesar de que desde la meseta central no podemos darnos cuenta exacta de ello; lo mismo ocurre con la negra en el Atlántico. Cierto es que ésta no ha llegado a fin a mezclarse sensiblemente con la blanca, pero en esto no ha influido sino el factor económico, pero este puede desaparecer y entonces el problema se nos presentará ya con caracteres verdaderamente serios que sería preferible prevenir a tiempo.²²

Como señala Diana Senior, en medio de la crisis de 1929, el panorama de la provincia de Limón, basada en la economía de enclave, dominada especialmente por la United Fruit Company, el conflicto racial entre trabajadores ante la escasez de trabajo exaltaba las ideas racistas y nacionalistas “blancas” sobre la contratación de trabajadores blancos costarricenses por sobre las personas afrodescendientes²³. En este contexto, las ideas sobre el nacionalismo de Dolores Joseph eran distintas, pues abogaba por una integración a la sociedad costarricense, algunas de estas ideas eran:

- La búsqueda de la historia, de los principales acontecimientos y de un sentimiento patriótico ante su país de nacimiento, lo que conllevaba un interés por la política nacional²⁴.
- La importancia de evidenciar los logros de las personas que conforman la “comunidad negra”, así, por ejemplo, en varios de sus artículos destaca este tipo de acciones, tales como la de Federica Thompson, que ganó una beca para ingresar a la Escuela Normal de Heredia²⁵.
- El fomento en los jóvenes del sentimiento nacionalista con la finalidad de adquirir un estatus social²⁶, especialmente como parte del Club de Literatura Alpha, del cual se profundizará posteriormente.

22 Sin autor, «Editoriales. El valor étnico de la inmigración», *Diario de Costa Rica*, 4 de noviembre de 1926, 6.

23 Diana Senior, *Ciudadanía Afrocostarricense. El gran escenario comprendido entre 1927 y 1963* (San José, Costa Rica: EUNED-Editorial UCR, 2018).

24 Dolores Joseph, «Our Political, Social and Financial Deficiencies», *The Searchlight*, 14 de junio de 1930, 3.

25 Dolores Joseph, «A Success», *The Searchlight*, 28 de marzo de 1931, 1.

26 Dolores Joseph, «The Alpha's call a failure», *The Searchlight*, 21 de noviembre de 1931, 3.

- El fortalecimiento por la educación y el amor al país desde la familia, para superar todos aquellos males sociales que estaban ocurriendo²⁷.
- La necesidad de ser conscientes del nacionalismo y tomar un papel más predominante en la política nacional²⁸, por ejemplo, Dolores Joseph fue uno de los ciudadanos afrocaribeños firmantes que se manifestaron en contra de la Ley de Contratación Bananera de 1934²⁹.
- La llamada a una organización y a una “unión racial”, especialmente cuando han sido afectados por injusticias y violencia por su color de piel.³⁰

Las ideas de Joseph evidencian un conjunto de intereses, por un lado, la importancia que le brinda a la necesidad de mejorar no solo la situación de la población afrodescendiente sino también sus condiciones educativas e intelectuales, pues según su perspectiva “los negros son dotados, pero pisotean sus dones”³¹. Por otro lado, según su pensamiento, la necesidad de integración de la cultura afro en Costa Rica, una vez que la comunidad afrocaribeña sea un modelo a seguir. De allí, su vehemencia en esta lucha, véase por ejemplo su análisis sobre este aspecto en una carta enviada al presidente León Cortés en 1938, en la cual le manifiesta lo siguiente:

Siempre he defendido la causa del nacionalismo y por mis aspiraciones he sido perseguido. Pero es difícil matar a un espíritu resistente, aunque supongo que mi obvio silencio ha hecho que muchos me consideren como socialmente muerto. Sin embargo, mientras algunos se han estado lamentando por el futuro de Limón, algunos se lo pasan en grande y otros luchan por la UNIA. He estado tratando activamente de oponerme a la negrofobia de los legisladores; y si mis esfuerzos han sido infructuosos es por la falta de apoyo económico y fraterno. Hubiera querido apelar a la masa del país y al Clero, dos grandes factores, pero yo solo, roto y considerado enemigo de mi provincia, estoy indefenso.³²

Las ideas sobre nacionalismo de Dolores Joseph evidenciaban un conjunto de elementos que explican su mirada del Caribe, por un lado, su conocimiento de la historia caribeña y de la necesidad de que la “comunidad negra” sobresalga y por otro lado, su compromiso político, frente a valores más conservadores como la familia y la moralidad, tal como señala Karla

27 Dolores Joseph, «Where are your Children?», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931, 3.

28 Dolores Joseph, «Coloured Nationals denied work», *The Atlantic Voice*, 13 de Agosto de 1938, 7.

29 Diana Senior, *La incorporación social en Costa Rica de la población afrocostarricense durante el siglo XX, 1927-1963*, 113.

30 Dolores Joseph, «Deplors Lack of Racial Sentiment», *The Searchlight*, 13 de junio de 1931, 3.

31 Dolores Joseph, «Render unto Caesar what is his», *The Searchlight*, 14 de febrero de 1931, 4 y 5.

32 Dolores Joseph, «Coloured Nationals denied work», *The Atlantic Voice*, 13 de agosto de 1938, 7.



Araya: “La conciencia de la diáspora étnica de Joseph trasciende a la arena sociopolítica porque pensaba firmemente que los descendientes afroantillanos de Costa Rica deberían tener un estatus nacional”³³ y esto le conllevaba una lucha constante por la integración de la cultura afrocaribeña en la llamada “identidad nacional”.

Las ideas de Dolores Joseph sobre la importancia del nacionalismo poseen algunos de sus fundamentos en varios aspectos, en principio en la posible transculturación, no solo en términos de su propia biografía; recordemos que Joseph nació en Costa Rica, posteriormente estudió en Jamaica. En 1938 se desplaza a Panamá y en 1945 a Bocas del Toro para en 1955 devolverse nuevamente a Costa Rica³⁴. Estos desplazamientos marcaron su forma de asumir la cultura afrocaribeña, aunado a sus ideas religiosas y a su interés político de adquirir la ciudadanía. Esta última cuestión no solo era interés de Joseph sino de una parte de la población afrocaribeña como se ha mencionado, en el período de los años treinta.

Por otro lado, aún faltan algunos años para el reclamo de Aimé Césaire de la negritud y de lo bello, bueno y legítimo de ser negro³⁵, mientras la influencia de la UNIA y de Marcus Garvey era más latente, y algunas de sus ideas se relacionaban con el nacionalismo negro, el cual tuvo su apogeo en los años veinte³⁶, lo que pudo influir en la constitución de las ideas nacionalistas de Joseph, pues muchas de sus preocupaciones refieren a la búsqueda de formas de engrandecer y mejorar la población afrocaribeña; por ejemplo, lo señala a través de la creación de un club literario llamado Alpha, cuyo objetivo era ayudar a superar las prácticas “(...) depravadas y males sociales que hay en el Caribe”³⁷. Tal como señala Karla Araya, en la década de los años treinta existía la tendencia de una parte de la comunidad afrodescendiente a cuestionar la moralidad principalmente de los descendientes de los afroantillanos: “Para muchas personas de clase media como Dolores Joseph Montout, Limón estaba perdiendo su esencia cultural y moral y se estaba convirtiendo en un lugar de

33 Karla Araya Araya, *Anglophone Afro-Costa Rica literatura: Texts and counter-discourses in the unpublished literary work of Dolores Joseph Montout*, 18.

34 *Ibid.*

35 Werner Mackenbach, «¿Black is black? El Caribe y Centroamérica más allá de África y la negritud», *Ístmica*, n.º 19 (2016): 89-103.

36 Bessie Griffith Masó, «Marcus Garvey: Diáspora y nacionalismo negro».

37 Dolores Joseph, «Something again about the Alpha», *The Searchlight*, 18 de julio de 1931, 4.

decadencia. Los temores morales resultantes alimentaron una conciencia de comunidad étnica de su parte en torno a las ideas de honor y decencia”³⁸.

De allí, tanto su crítica a los representantes de la UNIA y precursores de las ideas de Garvey como su apuesta hacia la educación integral de las personas afrodescendientes, especialmente hombres, a través de un conjunto de acciones tales como la creación de un club literario. Sobre este primer aspecto, en cuanto al vínculo de Joseph y la UNIA es complejo, pues como se ha detallado con anterioridad, su postura es que los líderes afrocostarricenses no representan las ideas de Marcus Garvey y se lamenta que esto sea así, ya que ha conllevado a una decadencia de esta organización en el contexto costarricense. Por otro lado, algunas de sus ideas nacionalistas en relación con la comunidad negra parecen provenir de esta influencia. Asociado a su interés constante por la educación y la idea de un progreso que determina su forma de pensamiento.

Al mismo tiempo, Joseph es crítico con la comunidad afrocaribeña costarricense, en especial con respecto a los intereses por la formación y el racismo existente, incluso entre ellos, aunque esta postura no lo dispensa de su propia posición principalmente con la población antillana.

Relaciones y controversias con las ideas y seguidores de la UNIA

El contexto caribeño en los años treinta en Costa Rica se presenta con una multiplicidad de migraciones de personas afrocaribeñas provenientes de diferentes lugares, así en el censo de 1927 se contabilizaba un total de 19 136 personas negras en todo el país y de estos 18 003 correspondían a la provincia de Limón³⁹. En tanto, como señala el mismo censo, “entre las provincias, la de Limón posee el mayor número de extranjeros y es a su vez la que tiene el mayor porcentaje de naturalizados (3.0 %) y de consiguiente, el menor de costarricenses de origen (97 %)”⁴⁰. Esta diversidad de procedencias de las migraciones afrocaribeñas conllevó una crítica sobre la situación del Caribe a Joseph, la cual aparece desde su primer artículo en *The Searchlight* titulado “Lack of Unity”⁴⁰, en el que discurre sobre la división existente de la población afrocaribeña y cuestiona lo que ha

38 Karla Araya Araya, *Anglophone Afro-Costa Rica literatura: Texts and counter-discourses in the unpublished literary work of Dolores Joseph Montout*, 18.

39 Dirección General de Estadística, “Cuadros XV y XVI” en *Censo de población de Costa Rica*, 11 de mayo de 1927. <https://ccp.ucr.ac.cr/bvp/censos/1927/index.html>, 90 y 91.

40 Dolores Joseph, «Lack of Unity», *The Searchlight*, 10 de mayo de 1930, 3.



pasado con el garveyismo, el cual, según él, se ha utilizado para justificar la corrupción y actos incorrectos de sus representantes.

Su crítica hacia el Caribe costarricense, a la población afrocaribeña, en especial a los antillanos, llamándoles “raza dependiente” (*dependent race*) y cuestionando sus creencias ancestrales hacia el *Obeah*⁴¹ y los *Charms*⁴², se relacionaba con las constantes diatribas a la forma en que se estaba llevando el garveyismo, en particular por su vínculo más próximo a las poblaciones antillanas⁴³, pues según Jacques Garvey, citado por Rupert Lewis:

La visita de Garvey en 1920 sirvió para inspirar no sólo a las veintitrés dependencias en Costa Rica que luchaban con valentía, sino también llenaba a los nativos costarricenses de un respeto mutuo por los antillanos de habla inglesa pues ahora veían que “los negros” tenían un líder.⁴⁴

Sin embargo, Dolores Joseph cuestionaba el uso de las ideas garveyistas de sus representantes en Costa Rica y el seguimiento de este pensamiento, sin ninguna reflexión crítica de parte de la comunidad afrodescendiente, y señalaba lo siguiente: “(...) encontramos que las fuerzas gobernantes de la UNIA no representan esa sólida filosofía de mejoría, que ese gran agitador, esa gran mente maestra, la de Marcus Garvey, diseñó”⁴⁵.

Algunas de sus discusiones sobre esta organización, de forma breve, son, por un lado, que el garveyismo siendo un “credo racial”, “una relevación”, en el caso costarricense, solo se ha utilizado para perpetuar actos corruptos de sus representantes⁴⁶. De allí que Joseph sostenga que sigue la filosofía e ideas de Marcus Garvey pero no de la UNIA en Costa Rica⁴⁷. La división entre la propuesta de Dolores Joseph y los representantes de la UNIA es latente, así por ejemplo, en el artículo “In Defense of my Philosophy”⁴⁸ del 5 de diciembre de 1931, este les cuestiona que desde el Club Alpha les han abierto las puertas a la UNIA para que conocieran sobre sus ideas y, sin embargo, han recibido débiles excusas para no asistir.

41 Conjunto de rituales secretos, los cuales promovían la cura, los efectos deseados y la ilusión de autonomía, así su culto se centra en “(...) la veneración de los ancestros, la posesión, el sacrificio animal y la adivinación” (Concepción Mengibar, *El teatro de tema caribeño: viejos mitos y nuevas visiones* (Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2009), 617.

42 Encantos.

43 Rupert Lewis, *Marcus Garvey. Paladín Anticolonialista* (La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1988).

44 Rupert Lewis, *Marcus Garvey. Paladín Anticolonialista*, s.p.

45 Dolores Joseph, «Where are your Children?», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931, 3.

46 Dolores Joseph, «Lack of Unity», *The Searchlight*, 10 de mayo de 1930, 3.

47 Dolores Joseph, «In Defense of my Philosophy», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931, 2 y 3.

48 *Ibid.*, 2.

Por otro lado, critica las actividades de la UNIA, véase por ejemplo la controversia con Sidney Montague⁴⁹ sobre las actividades que realiza la organización para la recolección de fondos. En el periódico del 21 de noviembre de 1931⁵⁰, Joseph cuestiona que los bailes de reggae son la forma que tiene la asociación para financiar sus gastos, pero especialmente debate sobre un viaje que nunca se hará, con lo cual se refiere a la finalidad de la UNIA de su encuentro con África y cuestiona su falta de creencia en el nacionalismo.

Una de las mayores diferencias entre las ideas del garveyismo y de Joseph se encuentra en esta finalidad, en tanto para la primera, es la conformación de una nación poderosa africana, en la cual toda persona afrodescendiente tenga el derecho de ser parte de ella⁵¹. En otras palabras, el fin último de esta propuesta es la vuelta a África, aspecto que no compartía Joseph, ya que su intencionalidad era la integración de la población afrodescendiente en el país, donde había nacido:

Quando dije que no me importa una tierra a la que no tenemos esperanzas de llegar. Lo digo en serio, y esos son los sentimientos de millones de negros esparcidos por todo el mundo. Si lee el *Panama Tribune*, que entiende los sentimientos de los negros inteligentes de aquí, que sienten lo que es estar preparado en casa. ¿Estás preparado?⁵²

En síntesis, su vínculo con las ideas garveyistas provenían especialmente de la búsqueda de un nacionalismo y de una exaltación hacia la cultura afro, pero desde la misma tierra en la cual se nació o creció. De allí, que le cuestionen a Dolores Joseph sobre si a los gobernantes costarricenses, les importa su pensamiento nacionalista, por ejemplo, Sidney Montague, le interpela:

Si el Sr. Joseph quisiera que se escuchara su canto de sirena, si quisiera hacer algo grandioso que pudiera ser admirado por los jóvenes y sus padres, si hubiera querido la cooperación de las Asociaciones de Negros, si no hubiera querido ser tildado de “egoísta”, habría estudiado primero el método de liderazgo adecuado. Le ruego que ilumine al Sr. Joseph que miles de chinos se han naturalizado aquí pero que se han mantenido firmes detrás de la formación de una “República Nacional” en China;

49 Un articulista llamado Madre de Dios.

50 Dolores Joseph, «The Alpha's call a failure», *The Searchlight*, 21 de noviembre de 1931, 3.

51 Folleto de información e instrucción a los presidentes de las Divisiones de la UNIA, En: Rupert Lewis, *Marcus Garvey, Paladín anticolonialista*.

52 Dolores Joseph, «In Defense of my Philosophy», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931, 2.



¿Hasta dónde su Nacionalismo contaría a su República? Creo que el Sr. Joseph está pensando correctamente de sí mismo cuando dijo que las Asociaciones de Negros lo consideran “agua estancada”.⁵³

La postura de Joseph le generó ataques por parte de la comunidad afrocaribeña, pues su nacionalismo y patriotismo le hacía tomar distancia con una de las organizaciones más influyentes del período de estudio. Su interés fue engrandecer su cultura, pero aportar y ser parte de Costa Rica, y esto era visto por sus congéneres como un pensamiento conservador debido a sus preocupaciones moralizantes, así en respuesta a este ataque de Montague, este le respondió lo siguiente:

Nuestros jóvenes, que deberían haber sido la columna vertebral de una organización tan noble como lo es la UNIA, sin adular con toda la sólida filosofía de ese Gran Negro, el honorable, Marcus Garvey es hoy la herramienta de oficiales y miembros con aspecto de Shylock⁵⁴, (...)

Por Dios, no corrompas la palabra “inteligente” cuando tienes que rebajarte a un medio tan despreciable, poniendo en peligro la moral de vuestros hijos, estos hijos que deberían ser los oficiales y miembros de esta gran organización.⁵⁵

Por lo tanto, desde el pensamiento de Joseph, lo que puede hacer que las condiciones mejoren para la población afrocostarricense, no es creer en futuros inciertos sino más apostar por la educación y la formación, especialmente de los jóvenes hombres, quienes, desde su punto de vista, eran quienes podían salvar y liderar ese cambio social, político e intelectual, de allí el surgimiento del club literario Alpha.

La importancia de la educación y la creación del Club Literario Alpha

El Club Literario Alpha, organizado por George Frazer y Dolores Joseph, para jóvenes afrocaribeños, tenía dos propósitos: por un lado, fomentar el interés por la literatura y por otro mejorar su nivel educativo; poseía el objetivo fortalecer las habilidades de los futuros líderes de la “comunidad negra”, así lo expone Joseph:

53 Sydney Montague, «In defense of the UNIA», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931, 2.

54 Shylock es un personaje de la obra “El mercader de Venecia” de la William Shakespeare. En la obra es una persona grosera y vulgar.

55 Dolores Joseph, «In Defense of my Philosophy», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931, 2.



Promover el amor por la literatura y una camaradería más cordial entre los muchachos; elevar a la próxima generación a un nivel social más alto; luchar contra la ignorancia al fomentar temas educativos; cultivar los más finos sentimientos, los más finos talentos en nuestros muchachos, haciéndoles sentir que la vida les debe algo, y que ese algo lo van a disfrutar.⁵⁶

Este club aceptaba solamente a jóvenes afrocaribeños, su nombre inicial fue “The Alpha Omega Literary Club”⁵⁷, se reunían una vez a la semana, los miércoles, y cuyo propósito como se señaló era convertirse en un centro educativo para estos jóvenes. Este club, desde la mirada de los dos organizadores, era una forma de mejorar las condiciones intelectuales, sociales y políticas de los jóvenes afrocaribeños, como un medio para que estos se convirtieran en mejores personas y generaran cambios en las relaciones entre la “comunidad negra”; por ejemplo, en su artículo “Something again about the Alpha”, del 18 de julio de 1931, Joseph exponía: “Aunque seamos literarios, tenemos que intentar y solucionar el espíritu de depravación que abunda en este pueblito nuestro”⁵⁸.

El Alpha Literary Club se convirtió para Joseph, en una forma de transmitir su pensamiento de superación intelectual, política y social hacia la “comunidad negra”, especialmente hacia los jóvenes afrocaribeños, pues para aquel momento, él también contaba con 27 años de edad, y como expone Karla Araya, el club era exclusivamente de hombres porque era la forma de asegurar la formación de una generación masculina de líderes afrocaribeños, que orientara política y moralmente a dicha comunidad⁵⁹. Asimismo, la formación del club literario Alpha era importante para Dolores Joseph, porque se constituía en el primer grupo de este tipo formado solo por hombres, Araya añade:

Otra razón inspiradora para formar un grupo literario masculino fue el hecho de que durante la década de 1930 las jóvenes negras, pero no los hombres, tenían varios clubes literarios, entre ellos las “Ladies”. Para Joseph esos grupos femeninos eran importantes, pero evidenciaban la inferioridad masculina porque solo alimentaban la intelectualidad femenina haciendo que las mujeres fueran más conocedoras de literatura que los hombres.⁶⁰

56 Dolores Joseph, «Young men to open Club», *The Searchlight*, 16 de mayo de 1931, 3.

57 George Frazer y Dolores Joseph, «The Alpha Omega Club», *The Searchlight*, 6 de junio de 1931, 4.

58 Dolores Joseph, «Something again about the Alpha», *The Searchlight*, 18 de julio de 1931, 4.

59 Karla Araya Araya, *Anglophone Afro-Costa Rica literatura: Texts and counter-discourses in the unpublished literary work of Dolores Joseph Montout*, 18.

60 *Ibid.*, 19.



Así, según las fuentes periódicas en 1930 existía el Young Women Standard Club (YWSC) formado exclusivamente por mujeres afrocaribeñas, organizado por Lydia Hines y otras jóvenes;⁶¹ también se registra la existencia Waldeck Women's Literary and Athletic Club⁶². En este sentido, en varios de los artículos de Joseph, si bien se destacan los logros de varias de las jóvenes integrantes, especialmente del Standard Club, se presenta también un deseo de que sean los jóvenes quienes tengan mayores conocimientos literarios e intelectuales; por ejemplo, cuando se forma el Alpha Club ante su esperanza de que a los jóvenes les interese, los interpela de la siguiente manera:

¿No es una vergüenza que no podamos enfrentarnos a las mujeres jóvenes, compitiendo con ellas y probablemente derrotándolas en una discusión? Es una pena que les permitamos saber más de los poetas que nosotros. Es una pena que el periódico hable tan bien de ellas y no tenga motivos para hacerlo de nosotros. La vergüenza es nuestra, Sr. Editor, y nos damos cuenta. Ahora, jovencitas, cuidado, hemos estado dormidos, y nos han despertado a la ira educativa.⁶³

En este sentido, aunque Dolores Joseph reconoce la importancia de la formación de las jóvenes afrocaribeñas y de su club literario, posee un mayor interés en cuanto a los jóvenes y la posibilidad de su elevación intelectual⁶⁴, así, el 21 de noviembre de 1931, en un artículo titulado “The Alpha's call a failure”⁶⁵, menciona que el club ha fracasado, los esfuerzos realizados para interesar a los jóvenes no fueron correspondidos y se han recibido críticas hacia estas acciones. Especialmente señala que la emoción nacionalista no logró ser inculcada y que seguirán manteniendo el sentimiento de que la tierra en que viven no es de ellos.

Este fracaso del club y de los intereses nacionalistas generará en Joseph una decepción profunda, pero seguirá insistiendo sobre la importancia de la educación y de la formación integral de los jóvenes, por esto en sus artículos se mantendrá constante esta intencionalidad.

61 Dolores Joseph, «Young Women observe second anniversary», *The Searchlight*, 6 de junio de 1931, 4.

62 Mary Davis, «A Literary and Sporting Club», *The Searchlight*, 31 de enero de 1931, 4.

63 Dolores Joseph, «Young men to open Club», *The Searchlight*, 16 de mayo de 1931, 3.

64 Aspecto que ha profundizado Karla Araya en su artículo citado “Gender, Discourses of respectability and the issue of Afro-Costa Rican citizenship in the journalistic work of Dolores Joseph Montout (1900-1950)”.

65 Dolores Joseph, «The Alpha's call a failure», *The Searchlight*, 21 de noviembre de 1931, 3.

Conclusiones

El Caribe de Dolores Joseph se aleja de toda idealización y recrea las divisiones entre la población afrocostarricense, en las cuales se denotan prejuicios y críticas a las diversas formas de pensamiento. La influencia de las ideas de Marcus Garvey y de la UNIA en el período que escribe Joseph en la prensa limonense es latente, así como la búsqueda constante de mejorar las condiciones, no solo económicas sino también intelectuales del Caribe. El pensamiento de Joseph demuestra las diferencias y divisiones en la población afrocostarricense y permite evidenciar su diversidad cultural, política y especialmente en relación con la educación y con las ideas de garveyismo. Su constante crítica a las creencias de la población antillana y a su forma de vivir es una evidencia de su carácter moralista proveniente de sus bases católicas.

Las ideas de Joseph sobre el nacionalismo son interesantes, en cuanto a la contradicción entre querer ser parte de un país, que constantemente, a finales del siglo XIX y en la primera parte del siglo XX, los excluye, especialmente como Joseph utiliza las ideas garveyistas para discutir la importancia de ese nacionalismo, de allí el peso que le brinda al engrandecimiento de su cultura, la cual no solo se logrará a través de la educación, sino también por su interés en la formación y realización de actividades “intelectuales” como el club literario.

Su pensamiento es complejo, lleno de contradicciones, especialmente en este último aspecto, pues, aunque en algunos de sus artículos reconoce los logros realizados por las mujeres, al mismo tiempo se preocupa de que los hombres tengan estas mismas condiciones y conocimientos. La formación del Club Literario Alpha, el cual evidencia su interés por que la población afrocostarricense se prepare intelectualmente, con la finalidad de cambiar las condiciones de su tierra soñada, es decir, el Caribe costarricense, es fundamental para que especialmente los jóvenes limonenses se preparen y se conviertan en los futuros líderes de esa “comunidad negra”. Sin embargo, también el club evidenciará una postura patriarcal, propia de su época, en la que se espera que sean los hombres (y no las mujeres afrocostarricenses) los que lideren a esta comunidad.

La reconstrucción del pensamiento de Dolores Joseph y demás pensadores y pensadoras afrocostarricenses es apremiante, pues permite profundizar,



no solo en la herencia literaria invisibilizada, sino también en los múltiples cuestionamientos de una población excluida por una sociedad costarricense racista. Específicamente sobre la reconstrucción de las principales ideas de Joseph, aún queda mucho por investigar, tanto su producción literaria como periodística.

Referencias bibliográficas

- Araya, Karla. «Gender, Discourses of respectability and the issue of Afro-Costa Rican citizenship in the journalistic work of Dolores Joseph Montout (1900-1950)». En *Envisioning the Greater Caribbean: Transgressing Geographical and Disciplinary Boundaries*, 163-174. Edición de Nicholas Faraclas y otros. Puerto Rico: University of Curaçao, 2015.
- Araya, Karla. *Anglophone Afro-Costa Rica literature: Texts and counter-discourses in the unpublished literary work of Dolores Joseph Montout*. Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica, 2015.
- Davis, Mary. «A Literary and Sporting Club», *The Searchlight*, 31 de enero de 1931, 4.
- Dirección General de Estadística. *Censo de población de Costa Rica*, 11 de mayo de 1927. <https://ccp.ucr.ac.cr/bvp/censos/1927/index.htm>.
- Duncan, Quince. «Corrientes literarias afro limonenses». En *Puerto Limón (Costa Rica): Formas y prácticas de auto/representación: Apuestas imaginarias y políticas*, 61-82. Edición Quince Duncan y Victorien Lavou, Collection Études, 2012.
- Frazer, George y Joseph, Dolores. «The Alpha Omega Club», *The Searchlight*, 6 de junio de 1931, 4.
- Gordon, Donald K. «Expressions of the Costa Rican Black Experience: The short stories of Dolores Joseph and the poetry of Shirley Campbell». En *Afro-Hispanic Review*, (1991): 21-26.
- Griffith Masó, Bessie. «Marcus Garvey: Diáspora y nacionalismo negro». En *Cuadernos del Caribe*, n.º 19 (2015), 53-59.
- Joseph, Dolores. *Tres relatos del Caribe Costarricense*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Instituto del Libro, 1984.



- Joseph, Dolores. «A Sucess», *The Searchlight*, 28 de marzo de 1931, 1.
- Joseph, Dolores. «Catholic School closes», *The Searchlight*, 17 de enero de 1931, 4.
- Joseph, Dolores. «Coloured Nationals denied work», *The Atlantic Voice*, 13 de agosto de 1938, 7.
- Joseph, Dolores. «Deplores Lack of Racial Sentiment», *The Searchlight*, 13 de junio de 1931, 3.
- Joseph, Dolores. «Ecce Homo», *The Atlantic Voice*, 13 de junio de 1936, 11.
- Joseph, Dolores. «In Defense of my Philosophy», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931, 2 y 3.
- Joseph, Dolores. «Lack of Unity», *The Searchlight*, 10 de mayo de 1930, 3.
- Joseph, Dolores. «Our Political, Social and Financial Deficiencies», *The Searchlight*, 14 de junio de 1930, 3.
- Joseph, Dolores. «Render unto Caeser what is his», *The Searchlight*, 14 de febrero de 1931, 4 y 5.
- Joseph, Dolores. «Scouts social meet», *The Searchlight*, 11 de abril de 1931, 4.
- Joseph, Dolores. «Something again about the Alpha», *The Searchlight*, 18 de julio de 1931, 4.
- Joseph, Dolores. «The Alpha's call a failure», *The Searchlight*, 21 de noviembre de 1931, 3.
- Joseph, Dolores. «To the Boyscout», *The Searchlight*, 27 de diciembre de 1930, 2 y 5.
- Joseph, Dolores. «Where are your Children?», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931, 3.
- Joseph, Dolores. «Where are your Children?», *The Searchlight*, 12 de diciembre de 1931, 2.
- Joseph, Dolores. «Young men to open Club», *The Searchlight*, 16 de mayo de 1931, 3.
- Joseph, Dolores. «Young Women observe second anniversary», *The Searchlight*, 6 de junio de 1931, 4.



- Joseph, José Guillermo. «Biografía de don Dolores Joseph», En *Tres relatos del Caribe Costarricense*, 11-13. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Instituto del Libro, 1984.
- Lewis, Rupert. *Marcus Garvey. Paladín Anticolonialista*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1988.
- Mackenbach, Werner. «¿Black is black? El Caribe y Centroamérica más allá de África y la negritud», En *Ístmica*, n.º 19 (2016), 89-103.
- Mengibar, Concepción. *El teatro de tema caribeño: viejos mitos y nuevas visiones*. Tesis de doctorado, Universidad de Jaén. 2009.
- Montague, Sydney. «In defense of the UNIA», *The Searchlight*, 5 de diciembre de 1931, 2.
- Mosby, Dorothy E. Place, *Language, and Identify in Afro-Costa Rican Literature*. United States of America: University of Missouri Press, 2003.
- Senior, Alder, «Marginalization through Race, Class, and Gender in Dolores Joseph's Adina». En *Revista Filología y Lingüística* (1997): 61-69.
- Senior, Diana. *Ciudadanía Afrocostarricense. El gran escenario comprendido entre 1927 y 1963*. San José, Costa Rica: EUNED-Editorial UCR, 2018.
- Senior, Diana. *La incorporación social en Costa Rica de la población afrocostarricense durante el siglo XX, 1927-1963*. Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica. 2007.
- Sin autor, «Editoriales. El valor étnico de la inmigración», *Diario de Costa Rica*, 4 de noviembre de 1926, 6.





ARTES VISUALES



**Kirenia
Rodríguez Puerto**
*Universidad de La Habana
Cuba*

La fotografía en un contexto de cambio para el Caribe hispano insular

Photography in a context of change for the insular Hispanic Caribbean

RESUMEN

Las trayectorias del arte caribeño, luego de la Segunda Guerra Mundial, experimentan profundas transformaciones en sus prácticas creativas y modos de comprensión cultural. Las complejas realidades sociales y políticas en las islas del Caribe hispano condujeron a un punto de giro en los procesos regionales, una transformación del campo del arte y replanteamientos de los discursos periféricos desde las manifestaciones, los temas de interés y el rol del artista en la sociedad.

La fotografía, y especialmente aquella procedente de espacios periféricos en las lógicas internacionales del arte, aportaron los iconos más contestatarios del momento. Los símbolos culturales de una nueva voz, que responde a un pensamiento emancipatorio y descolonizador, se expresan en la construcción de un discurso visual de paradigmas éticos y libertarios. Los lenguajes más renovadores de la época apelan a una base fotográfica de trasfondo por la relación entre la inmediatez y la pregnancia de la imagen, o la inherente reproductibilidad que propicia una función comunicativa más efectiva.

Palabras clave: fotografía, Caribe hispano, sujeto creador, experimentación, arte



ABSTRACT

After the Second World War, the Caribbean art experienced profound transformations in their creative practices and modes of cultural understanding. The complex social and political realities in the islands of the Hispanic Caribbean led to a turning point in regional processes, a transformation of the art field, and rethinking of peripheral discourses. From the demonstrations, the topics of interest and the role of the artist in society.

Photography, and especially that coming from peripheral spaces in the international logic of art, contributed the most rebellious icons of the moment. The cultural symbols of a new voice, which responds to an emancipatory and decolonizing thought, is expressed in the construction of a visual discourse of ethical and libertarian paradigms. The most innovative languages of the time appealed to a background photographic base due to the relationship between immediacy and pregnancy of the image, or the inherent reproducibility that fosters a more effective communicative function.

Keywords: Photography, Hispanic Caribbean, creative subject, experimentation, art

La fotografía en un contexto de cambio en el Caribe hispano insular

Para la segunda mitad del siglo XX, las trayectorias del arte se transformaban como expresión de una nueva geopolítica global. Los cambios de enclaves, estrategias institucionales, conceptos artísticos y recursos creativos en los entonces centros de referencia hegemónicos impactaron sensiblemente en las realidades periféricas de las islas. La Segunda Guerra Mundial para la región supuso momentos de auge económico asociados a profundas crisis, el incremento de la dependencia industrial y comercial de los Estados Unidos como nueva metrópolis, conflictos políticos y sociales que reforzaban las posturas nacionalistas y buscaban en la identidad las claves de legitimación de lo propio.

De las realidades insulares emergían profundas reacciones de resistencia en todos los ámbitos de la vida, pues como sentencia Graziella Pogolotti, “en los intersticios de ese conflicto dominante se producía también un acelerado proceso descolonizador”¹. La resistencia de signo contrario a la dominación entronizada como concepto creativo y expresión de

1 Graziella Pogolotti, *Polémicas culturales de los 60* (La Habana: Letras Cubanas, 2006), VI.

libertad artística impactó en los discursos contemporáneos, en sintonía con el pensamiento liberador y emancipatorio resultante desde las periferias, al cual el Caribe aportó figuras y hechos épicos como Aimé Césaire, Franz Fanon, Juan Bosch, Fidel Castro o las revoluciones en Cuba (1959) y la de Abril en República Dominicana (1964).

En este contexto, se detecta en las trayectorias artísticas de la región un nudo cronológico y cultural que, al calor de estos debates, rompe con la tradición secular del discurso figurativo mediante los recursos del lenguaje abstracto, dialoga críticamente con la realidad circundante y favorece la emergencia de discursos y recursos creativos considerados artes menores como la gráfica y la fotografía. Esta última transitó desde los predios de la prensa y la publicidad hasta la autonomía del lenguaje fotográfico y el reconocimiento de su condición de artísticidad a partir de los años ochenta, desde la subjetividad creadora y la proyección institucional.

La capacidad de recrear la realidad favoreció entonces una nueva forma de conexión con el entorno circundante. El desenfoque gradual en las artes repercutió favorablemente en la apertura del discurso crítico y los códigos de artísticidad, y condujo al reconocimiento de los valores testimoniales de la imagen, a la vez que liberaban a la fotografía de la noción de documento para convertirse también en signo creativo. Las ampliaciones de los márgenes conceptuales de la creación estuvieron condicionadas por transformaciones en la percepción de la realidad que, en el plano artístico, se expresó mediante la ruptura que supusieron los nuevos lenguajes. En palabras de la Dra. Yolanda Wood:

La abstracción ofreció nuevas alternativas al pensamiento visual caribeño, mientras que otras disciplinas artísticas exploraban también nuevos caminos. (...) Se trató de un momento de gran significación en las perspectivas de un cambio de paradigma artístico en los territorios del Caribe a partir de los años sesenta, un momento inaugural para la trayectoria del arte contemporáneo que le dará un sello de autenticidad a las vibraciones, compromisos y proyecciones de las artes plásticas caribeñas desde entonces hasta nuestros días.²

Los años sesenta del pasado siglo XX significaron un punto de giro en la conciencia social y artística del Caribe hispano: un contexto de cambio en los procesos creativos que emergió del compromiso intelectual con

2 Yolanda Wood, “Caribe hispano en los sesenta: compromisos y proyecciones de las artes plásticas” en *Caribe: universo visual*, ed. Yolanda Wood (La Habana: Editorial Félix Varela, 2018), 135.



un proyecto descolonizador y especialmente de la vanguardia artística del Caribe durante el siglo XX, la reivindicación de la tradición popular, la conciencia cívica y social del artista ante las urgencias históricas de las islas en un contexto de posguerra y profundas tensiones e inestabilidades políticas³. Todo lo cual significó la recolocación de los espacios periféricos ante los discursos hegemónicos desde el contexto de la cultura, en el que las artes, y especialmente la fotografía, desempeñaron un rol protagónico.

En este periodo, emergió una generación formada fundamentalmente en los años cincuenta en los Estados Unidos, que se iniciaba en la fotografía por estudios universitarios o por carreras artísticas y defendían el lenguaje fotográfico desde sus propias lógicas y los campos cruzados con otras manifestaciones creativas. Se trata de un periodo de extraordinaria riqueza donde confluyeron voces líderes con reconocimiento nacional como Wifredo García y Ramón Aboy; agrupaciones fotográficas con carácter comunitario y sociocultural como Jueves 68, Taller Alacrán o Fotogrupo; se gestaron los primeros espacios de exhibición especializados en fotografía entre los que destaca la Galería PL900; predominaron las búsquedas expresivas en vínculo con intereses antropológicos y sociológicos; mientras fraguó progresivamente un proceso de legitimación de las experimentaciones con la imagen fotográfica que entronca con la gráfica, el cartel y las prácticas postmodernas del arte contemporáneo. Desde la proyección de estas generaciones creativas, donde convergieron además los cubanos Raúl Martínez y María Eugenia Haya, los puertorriqueños Joaquín Mercado y Carlos Irizarry, o los dominicanos Ada Balcácer, Fernando Peña Defilló y Alberto Bass, entre otros, se transfiguraron los prejuicios en torno al medio y se adquirió una nueva conciencia acerca de sus códigos de artisticidad. La dimensión documental de la fotografía asumió una agudeza crítica en los temas y formas de decir, mientras las corrientes más creativas se esforzaban por construir un universo de significados que revelara una idiosincrasia y un color propios en consonancia con las búsquedas del arte del periodo.

La fotografía entronca así con las experimentaciones del arte contemporáneo en la aspiración de renovación de sus discursos creativos con una fuerte vocación social, capacidad polisémica y fuerza icónica. La ampliación de los márgenes artísticos y las búsquedas estéticas desde los discursos fotográficos,

3 Se debe recordar que al iniciar los años sesenta, en las Mayores Antillas confluían las variantes neocoloniales a través del Estado Libre Asociado de Puerto Rico y las revueltas asociadas a los mandatos de Luis Muñoz Marín (1944-1968) y Luis Alberto Ferré (1969-1973), el régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) en República Dominicana y la naciente Revolución Cubana con sus nuevos paradigmas éticos.

en vínculo con las prácticas legitimadas, el cine o la gráfica, alcanzan una etapa de emulsión y convergencia a través de figuras con la capacidad movilizadora y organizativa necesarias para encauzar las renovaciones del medio en un escenario de conflicto sobre su condición de artísticidad.

La coordinada arte-antropología, en esta línea de continuidad temporal, se resignifica durante los años sesenta cuando pensar la condición del ser resultó una motivación imprescindible para crear, pero también cuando la defensa de una identidad propia debía ser defendida en un plano de confrontación y de definiciones culturales. Desde las reflexiones teóricas de Hans Belting se comparte que “la experiencia de la imagen está ligada a una experiencia medial”⁴. Es decir, está condicionada por los soportes de existencia o circulación como el caso de la fotografía y mediada por los enfoques predominantes: etnológicos, antropológicos, sociológicos, documental o artísticos.

Como nos advierte Hommi Bhabha, se requiere un acercamiento a la cultura desde su lugar en el mapa cultural hegemónico, donde:

(...) la obra fronteriza exige un encuentro con “lo nuevo” que no es parte del continuum de pasado y presente. Crea un sentimiento de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural. Ese arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio “entre-medio” contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El “pasado-presente” se vuelve parte de la necesidad, no la nostalgia, de vivir.⁵

Las indagaciones recurrentes de la fotografía en el hombre y sus prácticas culturales fertilizan un camino de búsquedas antropológicas que transformó sustancialmente los códigos del arte contemporáneo. En los cuestionamientos sobre los sujetos se interceptan coordenadas imprescindibles de memoria e identidad como valores consustanciales a la construcción de un sujeto caribeño. La identidad como búsqueda filosófica principal del arte durante todo el siglo XX alcanzó en este momento de cambio una mayor significación, pues devino un principio esencial para aglutinar y comprender de manera colectiva el nuevo contexto. El artista como sujeto creador se esforzaba por encontrar las distinciones y los rasgos culturales que le permitían acercarse a su entorno de forma desprejuiciada, atravesar el velo de la colonialidad.

4 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 35.

5 Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*. (Buenos Aires: Manantial, 2002), 23.



De tal suerte, la fotografía, y especialmente aquella procedente de espacios periféricos en las lógicas internacionales del arte, aportaron los iconos más contestatarios del momento con conciencia crítica de los debates de su tiempo. Los símbolos culturales de una *nueva voz*, que responde a un pensamiento emancipatorio y descolonizador, se expresan en la construcción de un discurso visual de paradigmas éticos y libertarios. Los lenguajes más renovadores de la época apelan a una base fotográfica de trasfondo por la relación entre inmediatez y pregnancia de la imagen, o la inherente reproductibilidad que propicia una función comunicativa más efectiva. Las islas aportaron la imagen más reproducida de la historia de la fotografía⁶, la foto del Guerrillero Heroico tomada por el cubano Alberto Díaz (Korda); la cual ha devenido icono visual de una época y símbolo de resistencia y rebeldía. Operaba así un giro en la mirada que consolidaba el posicionamiento de la imagen en las sociedades insulares y la ampliación de las funciones y usos de la fotografía, donde las exploraciones antropológicas de compromiso social y cultural con sus realidades, la impronta de fotógrafos y creadores representativos, la aparición de tempranas iniciativas institucionales visibiliza el papel de la imagen fotográfica en los discursos creativos contemporáneos.

Cimientos del cambio desde la fotografía en el Caribe hispano

El artista se proyecta como un observador participante capaz de generar discursos críticos desde la imagen y sus significados: Domingo Batista (República Dominicana) revisita el paisaje en su cartografía cultural, como imagen poética, escenario de tiempos históricos y diferencias territoriales; Wifredo García (República Dominicana) se centra en las prácticas populares y cotidianas en sintonía con las motivaciones creativas de los cubanos Raúl Martínez o María Eugenia Haya y Enrique de la Uz (entre otros); Fernando Peña Defilló (República Dominicana) indaga en la condición matérica y espiritual del dominicano a nivel de esencias culturales; Héctor Méndez Caratini (Puerto Rico) profundiza en la pervivencia del pasado para la construcción de “lo boricua” o Frida Medin (Puerto Rico) se enfoca en las rupturas del sistema patriarcal, entre otros posibles ejemplos que cimentan un contexto de cambio en las trayectorias de la fotografía en el Caribe hispano insular y su comprensión como práctica artística.

6 Ileana Cepero Amador, “Mitologías y realidades: los años 1960 y 1970 en la fotografía cubana” en *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*. (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, Fototeca de Cuba, The Montreal Museum of Fine Arts, 2010), 234.

En el caso dominicano, los artistas y por supuesto también los fotógrafos se nutrieron de la observación y la reflexión en torno a las claves iconográficas asentadas en los imaginarios para cuestionarlos. Este cambio de sensibilidad operado en el campo del arte es el resultado de una nueva era postdictadura, para la cual los límites estáticos de la política trujillista se cuestionaban desde el reencuentro con la diversidad cultural, el mestizaje racial y la reinversión de los cánones artísticos. Una de las figuras paradigmáticas del cambio de rol como creador, en el tránsito de una posición pasiva y contemplativa a una postura activa y provocadora resulta Fernando Peña Defilló (República Dominicana, 1926-2016)⁷, quien, tras su retorno a República Dominicana en 1963, luego de un largo periplo europeo, “emprende un regreso simbólico que durará muchos años”⁸.

Trae consigo lenguajes y recursos estéticos experimentales y novedosos para el panorama artístico de Santo Domingo, sin embargo, declara que: “dejó pasar ocho años sin hacer manifestación pública de (su) arte. Esos ocho años los pasé metiéndome en todas partes, conociendo el país de cabo a rabo, yendo a los barrios, conociendo lo que yo no conocía”⁹. No solo se trataba de filiaciones estilísticas ni de recursos contemporáneos, sino de la necesidad de decir en correspondencia con las urgencias y el contexto socio-cultural. Y el propio creador nos ilustra: “por eso, el proceso que comencé al volver fue, primero que nada, conocer mi ambiente, conocer a fondo la realidad social, anímica y popular”¹⁰. El artista construye su poética desde una búsqueda *física y espiritual* que lo acerca al antropólogo, al etnólogo, al científico. El principio fotográfico deviene solo motivación creativa, reelaboradas formas en etapas sucesivas desde los códigos de la Abstracción, la Nueva Figuración o el Hiperrealismo. En su poética, “al utilizar la cámara nos hace próximo, cotidiano, lo real, pero al utilizar su propia paleta de colores, que dista mucho de ser la fotográfica y el uso especial de la luz, hace que su obra realista nos produzca un efecto de extrañeza, de aproximación y de distancia a la vez”¹¹.

7 Pintor y crítico de arte dominicano.

8 Jeanette Miller, *Fernando Peña Defilló. Desde el origen hacia la libertad* (República Dominicana: Galería del Arte Moderno, 2000), 38.

9 Miller, *Fernando...*, 68.

10 Miller, *Fernando...*, 75.

11 Jane, *Fernando...*, 62.



Figura 1. *Amapola*, 1970.



Fernando Peña Defilló. República Dominicana.
Óleo sobre lienzo

Fuente: <http://www.museofernadopenadefillo.com/el-retrato>

jo ya tendía hacia los espacios de reconocimiento del entorno y la pasión por su propia gente y por el paisaje. En esta etapa modela un discurso iconográfico que continuará adquiriendo matices antropológicos, a medida que cada personaje retratado deviene representativo de un modo de vida y una forma de interrelacionarse con el entorno¹³.

Entre 1957 y 1968 fraguaron las bases de los procedimientos pedagógicos y reflexiones teóricas sobre la fotografía, que devendría años después, la creación de grupos fotográficos como Jueves 68 y Fotogrupo. Como un investigador que emplea la técnica de la “observación participante”, el lente del fotógrafo se transformó en su “diario de campo”¹⁴. Desde los recursos fotográficos transitó de la reflexión individual hacia la colectiva que, en palabras de la investigadora dominicana Sara Hermann:

12 Maestro de la fotografía dominicana.

13 Sara Hermann, Karenia Guillarón, *Wifredo García, peculiares obsesiones* (República Dominicana: Fundación León Jimenes, 2009), 21.

14 Hermann, Guillarón, *Wifredo García...*, 35.

Semejante proceso de indagación epistemológica se manifiesta en la reflexión de múltiples artistas dominicanos para los cuales la revisión cultural de “lo dominicano” deviene un paradigma del cambio de sensibilidad artística. Un nombre imprescindible en este escenario será el fotógrafo reconocido como dominicano Wifredo García (España, 1935-República Dominicana, 1988)¹², quien,

desde finales de la década de los años cincuenta, su trabajo

Esta tendencia fue la que proclamó la necesidad de vernos realmente como somos, la aceptación del pluralismo y la búsqueda de una nueva dominicanidad basada en la democracia y la institucionalidad.¹⁵

Figura 2. *Las huellas del trabajo en las manos de un campesino de El Rubio (s. f.)*



La huella del trabajo en las manos de un campesino de El Rubio.
Mamiya RB67 250mm F: 4.5 Sekor y Kodak Tri X.

Wifredo García. República Dominicana. Gelatina sobre papel.

Fuente: <https://wifredogarcia.com/assets/images/obras/galeria/bn7.jpg>

El periodo posttrujillista favoreció la emergencia de la manifestación a partir de un replanteamiento del pensamiento y la identidad dominicanas donde la cultura, y especialmente las artes, experimentaron profundas

15 Sara Hermann, *Reinvenciones. Fotografía dominicana post-dictadura* (República Dominicana: Centro Cultural Eduardo León Jimenes, 2005), 11.



renovaciones formales y conceptuales. La capacidad movilizadora del arte, el predominio de los grupos creativos y el compromiso social de estos propiciaron un desarrollo fotográfico sin precedentes en el que se destacaron relevantes figuras como Domingo Batista, Vitico Cabrera, entre otros muchos. El centro gravitacional de este incipiente grupo se estableció alrededor de Wifredo García y con posterioridad se dieron en llamar Jueves 68. El nombre respondía a las dinámicas habituales de reunión, combinaba la formación en la técnica, la reflexión teórica y el debate colectivo al estilo de taller. El grupo fijó reuniones semanales como espacios de encuentro y análisis –que ocurrieron los jueves, de ahí el nombre–, realizaron excursiones colectivas e impulsó la práctica del concurso fotográfico nacional para todos aquellos interesados en el arte del lente.

Según nos comenta Danilo de los Santos, el compromiso por trabajar las características del entorno geográfico y social condujo a “un encuentro con la realidad a la que pertenecía, a un retener los objetos, la vida y el paisaje... (así) el movimiento caminó al encuentro de nuestra realidad y redescubrió lo dominicano en su belleza real, cruda, objetiva y encubridora”¹⁶. El grupo estuvo compuesto por una nómina de fundadores entre los que se cuentan a Wifredo García, Julio González, Nidio Fermín, Pierino Riggio, Pedro José Borrell, Santiago Morel y Jorge Morel Abdala (hijo), a la que, posteriormente, se sumaron Marcel Morell Grullón, Pedro Nicasio, Domingo Batista y José Antonio Ramírez.

Como parte de las actividades impulsadas por Jueves 68 para el fomento de la fotografía en República Dominicana cuenta la realización del Concurso Nacional de Fotografía Artística, ideado por Nidio Fermín y continuado por la Casa Fotográfica de Wifredo García¹⁷, el cual fue convocado para obras inéditas, con temáticas y técnicas libres tomadas en “territorio nacional”. Las bases del concurso permiten identificar una preocupación permanente por el contexto dominicano, la conciencia de la construcción visual de un nuevo imaginario nacional y la apertura de procedimientos técnicos y resultados formales que colocan las inquietudes fotográficas en el camino de búsqueda y actualización de los discursos artísticos contemporáneos en el Caribe.

16 *X Exposición Colectiva Jueves 68* (República Dominicana: Galería Altos de Chavón, La Romana, 1981).

17 La Casa Fotográfica de Wifredo García se fundó en el año 1986, como continuidad de las labores de difusión del artista en el panorama cultural dominicano. Una de las acciones sistematizadas por la Casa Fotográfica fue la normalización del Concurso Nacional de Fotografía en República Dominicana. Tras la muerte de Wifredo García, en 1988, su viuda y los colaboradores más cercanos continuaron con el proyecto.

La creación de Fotogruppo constituyó otro momento medular en la fotografía del país. La asociación de creadores del lente en activo de más larga data en República Dominicana fue fundada en el año 1977, en Santo Domingo, y heredó los métodos ensayados por Jueves 68. Así recuerda Rafael Sánchez Cernuda la presencia de Wifredo García, en conmemoración de los treinta años de Fotogruppo:

A nuestra memoria llegan los pensamientos del Profesor Wifredo García, cuando semanalmente viajaba desde la ciudad de Santiago, hasta la de Santo Domingo, para reunirse con un pequeño grupo de adeptos de una incipiente pero decidida idea de formar a Fotogruppo, el día 17 de octubre de 1977, en la residencia de Freddy Ginebra¹⁸.

Este grupo logró formar y aglutinar una nómina relevante de fotógrafos que construyeron una visualidad *otra* de la realidad dominicana y cuyas propuestas lograron trascender en los discursos más renovadores de las propuestas contemporáneas. Entre ellos se pueden destacar a Camilo Yaryura, José Román Andujar, Manuel Pujols, Humberto Arvelo, Guarocuya Feliz, Miguel Coronado, Víctor Peralta y Mariano Hernández. Su legado durante tres décadas en activo se materializa en una nómina superior a “150 los fotógrafos y/o allegados que han pasado por nuestras reuniones, proyecciones, concursos, exposiciones, bienales y giras fotográficas”¹⁹.

En el año 1968, simultáneamente a la aparición del primer grupo fotográfico en República Dominicana, emerge en el panorama cultural puertorriqueño el Taller Alacrán. El escenario cultural de los años sesenta revelaba las fuertes tensiones sociales de la isla. La indeterminación del estatus político continuó desde nomenclaturas oficializadas como la de Estado Libre Asociado, las divisiones internas en defensa de posturas ideológicas diversas, la fuerte represión política a las posturas independentistas, la crisis social al interior de los barrios potenció un escenario urgido de acciones de movilización y transformación, papel asumido por el arte puertorriqueño. En este escenario, la interacción entre instituciones culturales, proyectos artístico-comunitarios y personalidades, articularon la relación de esfuerzos en pro de la difusión de la fotografía y sus diversas prácticas en Puerto Rico.

18 Rafael Sánchez Cernuda “Fotogruppo, Inc. 1977 - 2007”, <https://wifredogarcia.com/hechos/articulos#fotogruppo> (consultada el 1° de marzo de 2023).

19 Sánchez Cernuda, Fotogruppo...



Este proyecto colectivo, concebido como taller comunitario, fue impulsado por el artista Antonio Martorell (Puerto Rico, 1939), ubicado en la calle Cerra número 64, en el entonces inmueble familiar que había servido de carpintería a su abuelo materno. El *Taller* nació como una respuesta a la despreocupación oficial por el estado de los barrios marginales y la desocupación juvenil, que paulatinamente se convertía en una lacra social y abono para la delincuencia. Según sus postulados:

La labor del *Taller* es despertar inquietudes más saludables, canalizar la agresividad de estos jóvenes en vías más productivas y darle una expresión positiva a la problemática psico-social del individuo²⁰.

Desde su génesis, el *Taller* devino un proyecto comunitario y pedagógico, catalizador de las potencialidades de cambio del arte y la cultura. Al interior se privilegia la práctica de trabajo colectivo, el compromiso social de los creadores y la resolución grupal de las obras, métodos de trabajo implementados por Irene Delano y Lorenzo Homar al interior de los talleres gráficos y aplicados también en los métodos de creación fotográfica.

El *Taller* se organizó mediante departamentos dedicados a la enseñanza de Dibujo y Pintura, Artes Gráficas, Diseño, Escultura y Decoración Escultórica, Serigrafía, Fotografía y Cinematografía, cada uno regulado por sus respectivos programas docentes. El interés por los procedimientos técnicos, las habilidades del revelado y los encuadres, además del registro de la práctica cotidiana y del trabajo comunitario, constituían algunos de los resultados más relevantes del proyecto²¹.

Esta sección o Departamento fue conducido por José Rafael “Pucho” Charrón (Puerto Rico, 1936-2021), artista del lente con amplia trayectoria en el fotoperiodismo. Según el programa definido por el *Taller*, entre los deberes del maestro de Fotografía rezaba la historia y desarrollo de la técnica en Puerto Rico, el estudio de los elementos compositivos y las técnicas del revelado fotográfico; así como las aplicaciones al universo del cartel, el libro u otras publicaciones²². No obstante, Pucho Charrón le imprimió una

20 “Propuesta preliminar y plan de trabajo. Taller Alacrán”. En Archivo del ADAM (Documento inédito), San Juan: Universidad de Puerto Rico, Recinto Cayey, 1968 (consultado el 15 de mayo de 2015).

21 Datos obtenidos de los documentos originales conservados en los fondos del Archivo Antonio Martorell (ADAM), conservado en los fondos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto Cayey. Fecha de consulta de los archivos: mayo de 2015.

22 *Propuesta...* 20.

orientación práctica motivada por la documentación del trabajo colectivo, obras, exposiciones, acciones comunitarias u otras actividades.

En el caso de la fotografía boricua, este cambio de sensibilidad también respondió a la influencia medular de la labor creativa, de enseñanza y creación realizada por Ramón Aboy (Puerto Rico, 1950-1986). “Moncho”, como también se le conocía, entendía la fotografía como una forma de hacer arte, en vínculo con su formación académica en el Maryland Institute College of Art, en Baltimore, donde obtuvo el Bachillerato en Bellas Artes con especialidad en Fotografía Artística.

Su casa en la Avenida Ponce de León se convirtió en sitio de reunión y formación para los defensores de la fotografía en Puerto Rico. La Casa Aboy, dirigida desde su aparición en el año 1975, por Ramón “Moncho” Aboy, fue un centro imprescindible como sitio de confluencias generacionales, búsquedas creativas y enfoques renovadores sobre la manifestación. La labor aglutinante y de promoción cultural de Ramón “Moncho” Aboy fue decisiva para modelar las bases de un movimiento fotográfico, de donde emergieron artistas e iniciativas definitorias para subvertir las visiones tradicionales de la manifestación y donde convergieron enfoques documentales con intereses más experimentales en los discursos fotográficos. Su casa se convirtió en sitio de exhibición a través de la galería PL900, primera galería especializada en fotografía en Puerto Rico, posteriormente devenida centro cultural para la comunidad.

Desde su fundación se proclamó su carácter de academia fotográfica y desde sus primeras exposiciones resalta el compromiso ético y cultural mediante muestras como “El Arte sano y su ambiente”, “Vieques” o “Los sueños del patriota”, entre otras. La isla y sus conflictos políticos, culturales y sociales se transformaron en tropos visuales a propósito de las indagaciones y reflexiones artísticas, antropológicas y estéticas. En palabras de Mercedes Trelles:

una forma de leer estos trabajos creados durante los primeros años de la Casa Aboy es pensarlos –primero y ante todo- como forjadores de un canon fotográfico. En ellos media la distinción entre el trabajo artístico y el trabajo fotoperiodístico y comercial, el último envuelto en los detalles escabrosos del día a día, el primero en la estetización más radical posible de nuestra experiencia²³.

23 Mercedes Trelles Hernández, “Arte en el medio: 35 años de fotografía en Puerto Rico” en *Muestra Nacional de Arte 2011*. (Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2011), 7.



La docencia representó un escenario de transformación en los paradigmas artísticos de la época a partir de la difusión de los valores fotográficos. A la labor pionera del Taller Alacrán y José Charrón, se incorporó el trabajo sistemático de Ramón “Moncho” Aboy en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, donde impartió clases desde 1971²⁴ y el Salón de Fotografía en la Liga de Arte de San Juan, en el año 1980²⁵. En simultaneidad, concurrieron exposiciones y motivaciones donde los fotógrafos boricuas radicados en Nueva York y San Juan complementaron el panorama de cambio. Según nos comenta Mercedes Trelles:

las primeras exhibiciones fotográficas de los setenta se llevaron a cabo en el Museo de Bellas Artes o en el Museo del Grabado Latinoamericano: como demuestran la exhibición del portafolio titulado *Dos Mundos*, editado por *En Foco*,²⁶ una agrupación de fotógrafos de origen puertorriqueño en Nueva York y exhibido en San Juan en 1974, o la muestra de cuatro fotógrafos puertorriqueños: Eduardo Firpi, John Viso, Héctor Méndez Caratini y Ramón Aboy, ese mismo año.²⁷

En el caso de Cuba, y en paralelo a una fotografía de corte épico a través de los temas y lenguajes predominantes en el contexto cubano, se desarrolla una vertiente que indaga en la cotidianidad y los espacios populares como reservorios temáticos y creativos de la sociedad cubana. Los grandes relatos de los sesenta se diversificaron en décadas posteriores con la épica del acontecer diario, ejemplificados magistralmente por los fotógrafos Enrique de la Uz (1944-2018)²⁸, Mario García Joya (1938-2023)²⁹ o María Eugenia Haya (1944-1991)³⁰, con interesantes vínculos con el cine, el universo del libro y el circuito institucional del arte en Cuba. En el caso del primero, la zafra azucarera de 1970 –conocida popularmente por la meta inconclusa de los diez millones– fue motivo de inspiración para captar esos héroes que, bajo el sol, se esforzaban por lograr la meta

24 (Trelles Hernández, 2011, 7).

25 Myrna Rodríguez, << Liga de Estudiantes de Arte >>, en *Plástica*, (1988), p. 10.

26 Agrupación fotográfica conformada por los artistas boricuas radicados en Nueva York, Charles Biasiny-Rivera, Roger Caban, George Malave, Phil Dante y Néstor Cortijo. Según el investigador Edwin Fernández, la aparición de *En Foco* corresponde con los inicios del movimiento fotográfico en Puerto Rico. Ampliar en Edwin Velázquez, “Fotografía contemporánea en Puerto Rico: apuntes para su historia”, en www.artecoa.com (consultado 2 de agosto de 2015).

27 (Trelles Hernández, 2011, 7).

28 Fotógrafo, cineasta y crítico de cine cubano.

29 Fotógrafo y cineasta cubano.

30 Fotógrafa e investigadora de la historia de la fotografía cubana y latinoamericana. Fundadora de la Fototeca de Cuba en 1986.

productiva más ambiciosa del momento y que le permitió al fotógrafo experimentar con el formato del ensayo a modo de serie fotográfica. La luz y el movimiento constituyen dos componentes esenciales del relato donde la secuencialidad y la continuidad óptica apelan a los códigos del *op art* y a los recursos cinematográficos.

Figura 3. *No hay otro modo de hacer la zafra*, 1970



Enrique de la Uz. Cuba. Plata sobre gelatina.

Fuente: Colección Lan Humg. <https://www.galeriavillamanuela.com/es/artistas/enrique-de-la-uz/>

Mientras, para María Eugenia Haya la fotografía constituía un mecanismo de acercamiento al espacio interior, ya fuera de los hogares o a la psicología del pueblo reflejado a través de los individuos y sus tradiciones. La fotógrafa prefiere el acercamiento al sujeto y su individualidad más que a los conjuntos colectivos pues:

intenta completar la visión existente hasta entonces de la realidad y rescatar del olvido diversas prácticas culturales como las tradiciones musicales, el baile, la moda, el acervo religioso de raíz africana, entre otros motivos.³¹

31 Claudia Montero, *La obra de María Eugenia Haya* (Tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de La Habana, 2016), 13.



Figura 4. Serie *Lyceum*, 1979



María Eugenia Haya. Cuba

Fuente: Colección Fototeca de Cuba

La mirada de los fotógrafos se diversifica y explora territorios no convencionales para la fotografía insular; el lente se adentra en las zonas populares, colocando el ángulo de observación en y desde el sujeto cultural porque las aspiraciones de perpetuar una realidad se enriquecen en la posibilidad de mostrarla y problematizarla.

La traducción visual de los recursos, soportes y símbolos de la época propició una zona enriquecida de confluencias creativas, fundamentalmente entre la fotografía, la gráfica y el cine. Al respecto de estos diálogos, la profesora María de los Ángeles Pereira sugiere la hipótesis de que,

la inmediatez del hecho fotográfico y la sensibilidad del artista devenido reportero, que aprieta el obturador para captar no solo el dato, sino el estremecedor espíritu del diario acontecer, debe haber animado a los pintores a reinterpretar ellos también lo histórico cotidiano, tan ampliamente extendido como tema en la pintura cubana de aquellos años³².

De manera que la fotografía (de conjunto con otros soportes emergentes) se posiciona en el entramado de las artes de época desde los aportes de un repertorio visual relevante, pero también desde las influencias en el modo de hacer y la actitud del creador.

32 María de los Ángeles Pereira, <<Alberto Korda>>, en Korda: conocido-desconocido, ed. Cristina Vives (Madrid: La Fábrica Ed., 2015), 3.

Ecos de un contexto de cambio: nuevos discursos del arte contemporáneo con base fotográfica

Ese camino de desplazamientos y conexiones estéticas condujo a la ampliación de los márgenes de lo artístico para definir un nuevo campo del arte que cobija las prácticas contemporáneas. Para este momento, el arte del lente desbordaba los límites convencionales de la imagen fotográfica y definía una nueva zona creativa contenida en la noción de “lo fotográfico”. Dicho concepto, defendido en extenso por Rosalind Krauss, comprende el cambio de signo que la fotografía supuso para las prácticas contemporáneas mientras “supo “revelar” esta influencia hasta conferirle valor de síntoma o de índice, (...) en el sentido del filósofo americano Charles S. Peirce, un signo que mantiene con su referente una relación directa, física, de derivación, de causalidad”³³. Si bien profundas transformaciones están ocurriendo en el campo del arte a escala internacional, en las trayectorias insulares, especialmente las hispanas, se manifiesta una voluntad de renovación y experimentación de los lenguajes estéticos en consonancia con las urgencias de su tiempo, para reafirmar el criterio de que “la fotografía es un objeto teórico que reacciona de forma reflexiva sobre el proyecto crítico y sobre el proyecto histórico que lo tratan”³⁴.

Acorde a las exigencias del arte contemporáneo y al desdibujamiento de los géneros convencionales, la técnica oscila entre la dimensión creativa y la función documental de acciones efímeras como *happenings*, *performances*, *land art* o *body art*. Las tendencias artísticas más renovadoras se incorporaron como métodos expresivos para indagaciones y problematizaciones sobre los metarrelatos del Caribe: el sujeto, la historia y la identidad pues, “en esa posibilidad de usar los textos visuales de los denominados centros emisores, el arte del Caribe se define y enriquece por su operatoria discursiva ante esa diversidad de posibilidades electivas”³⁵.

La identidad como concepto unitario definido por la construcción de nación se atomiza en las prácticas contemporáneas, se convierte en una categoría con la cual problematizar dichas nociones establecidas, estereotipos e intrínsecos ejercicios de poder. La identidad se deconstruye desde sus marcas de colonialidad. Serán los artistas del decenio de los

33 Hubert Damisch, “Prólogo”, en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (España: Editorial Gustavo Gili, 2002), 9.

34 Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (España: Editorial Gustavo Gili, 2002), 16-17.

35 Yolanda Wood, *Las Artes Plásticas en el Caribe. Praxis y contextos* (La Habana: Ed. Félix Varela, 2006), 100.



Figura 5. Serie *El Reino de la Espera*, 1989



Víctor Vázquez. Puerto Rico.
Fuente: Colección del artista

López Marín (Gory), José Manuel Fors, Ramón Martínez Grandall y Marta María Pérez Bravo, los boricuas Adál Maldonado, Víctor Vázquez, Néstor Millán, y los dominicanos Martín López, Camilo Yaryura, Polibio Díaz, entre otras posibles firmas. El artista opera como un antropólogo visual de su cotidianidad, con la capacidad de indagar, cuestionar y problematizar su entorno. Las prácticas contemporáneas se nutren dialécticamente de la antropología y la asumen como ese “campo en constante tráfico y diálogo con disciplinas como la historia, el arte, los estudios culturales y los estudios del performance”³⁶.

De esta pléyade de nombres solo tomaré algunas firmas como ejemplos para evitar una relatoría interminable. En la obra temprana del cubano Rogelio López Marín, conocido como “Gory”, se vislumbra un particular interés por escudriñar la cotidianidad, desmontar los relatos épicos de la fotografía precedente para multiplicar el heroísmo en una coordenada histórica y también contemporánea. A propósito de la exposición “Rogelio López Marín, “Gory”: notes for a retrospective”, se declara que “sus fotomontajes de los ochenta evidencian tempranamente, una sensibilidad alternativa y una amplitud de fuentes y procedimientos con muy escasos antecedentes en la tradición cubana”³⁷. Asimismo, Marta María penetra

ochenta quienes aporten una visión poliédrica de su existencia cultural, en cuya síntesis formativa como generación se identifica una base filosófica que complejiza los discursos artísticos y los recursos creativos. Por solo citar algunos ejemplos debemos destacar la obra de los cubanos Rogelio

36 Xavier Andrade y Gabriela Zamorano. <<Antropología visual en Latinoamérica. Presentación del dossier>>, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (2012): 12. https://www.researchgate.net/publication/276309384_Antropologia_visual_en_Latinoamerica_Dossier (consultado el 18 de enero de 2021).

37 Ampliar en <http://www.alunartfoundation.com/rogelio-lopez-marin-gory-notes-for-a-retrospective-1975-2015/>

el universo mítico de la religiosidad afrocubana desde la doble clave de mujer y artista. La presencia de la mujer creadora, ya una práctica más regular para los años ochenta, todavía se enfrentaba a poderosas estructuras patriarcales y de discriminación por género. De tal suerte, su acercamiento desde la fotografía a este universo visual desde la afirmación cultural y la práctica religiosa,

se trató de una reinterpretación de testimonios que tenían como trasfondo un contenido de praxis ritual transmitida por medio de la oralidad. (...) Posteriormente, la intertextualidad de su obra se articuló desde lecturas aportadas por otras referencias literarias sobre etnología y religiones afrocubanas como *El monte de Lydia Cabrera* y *Los negros brujos* de Fernando Ortiz.³⁸

La obra de los boricuas Víctor Vázquez (Puerto Rico, 1950)³⁹ y Néstor Millán (Puerto Rico, 1960)⁴⁰ presentan varios puntos de contacto. La diversificación de los sujetos en el arte y las preocupaciones sobre la diversidad sexual constituyen un elemento en común, representado desde diferentes estéticas. Para Néstor Millán, la fotografía se convierte en evocación autorreferencial e introduce la iconografía homoerótica en el escenario artístico boricua. Según Mercedes Trelles, “hacerlas visibles mediante la fotografía hacía sentido: la fotografía, al documentar el mundo externo y al convertirse el álbum familiar en narrativa personal, le aporta a la imagen una lectura confesional⁴¹. La serie *Darkroom* (1986) expone los traumas y conflictos existenciales del sujeto homosexual a través de la autorreferencialidad y el cuerpo como recurso expresivo fundamental.

Para Víctor Vázquez, las indagaciones en el cuerpo y los sujetos parten de la experiencia de VIH adquirido por un amigo, Rock Hudson. Para ese momento era muy poco lo que se conocía sobre la enfermedad, apenas se detectaban los primeros casos en la región y, por supuesto, no había opciones de cura o tratamiento. La profunda esencia trágica del suceso motivó la documentación secuencial de las etapas de depauperación física hasta la muerte de Hudson. Según el artista declara, la exposición

38 Greisa Gutiérrez, <<Nacidos de una tradición oral: la obra de Marta María Pérez Bravo>>, en *Memorias del Congreso Negritudes Latinoamericanas* (México, 2020), 257-265.

39 Fotógrafo y artista conceptual contemporáneo de Puerto Rico.

40 Pintor, artista gráfico y fotógrafo puertorriqueño.

41 Trelles Hernández, 2011, 10.

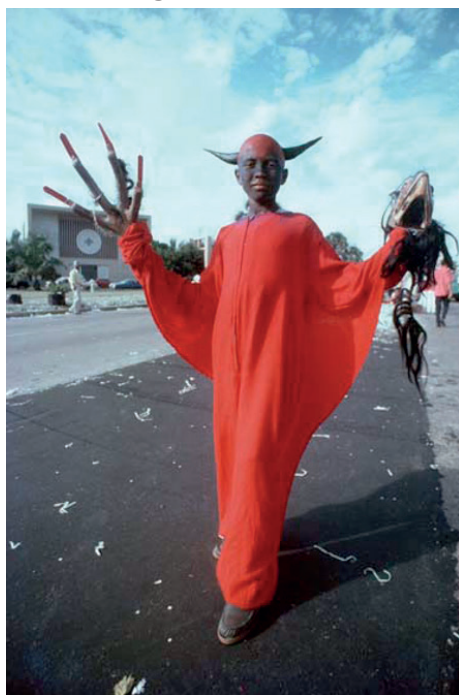


El Reino de la Espera (1989)⁴² representa la génesis del cambio en su poética, en la cual se resumen las temáticas, formatos y procedimientos desarrollados con posterioridad. La pieza no apeló al registro documental y cronológico de los sucesos narrados, sino a la interpretación liberada de ataduras convencionales, como el tema en sí mismo. El cuerpo humano fragmentado, enfáticamente repetido, se instalaba o manipulaba para favorecer la reflexión en torno al sujeto, los conflictos sociales y existenciales. El color fue intervenido para insistir en la expresividad de los amarillos y la vocación pictórica de sus imágenes tempranas. El resultado condujo a la mezcla de registros creativos, la diversificación de los formatos fotográficos convencionales y la impronta del instalacionismo que se desarrollaría como tendencia artística en la recién iniciada década de los noventa.

Para el artista dominicano Polibio Díaz (Barahona, 1952) las claves estéticas de ese complejo reconocimiento individual y colectivo se nutre del acervo cultural de las tradiciones populares dominicanas: su religiosidad, sus mitos y leyendas, su oralidad. En esta secuencia reflexiva se encuentran series fotográficas de alto valor estético, asociadas con sus inicios como creador, tituladas *Espantapájaros del Sur* (1986) o *Imágenes del carnaval* (1984-1990).

En ambas series la capacidad sinestésica de las imágenes imbuje al espectador de un tiempo mágico, de vientos y alegorías preñados de mitos rurales o tradiciones populares asociadas al éxtasis y a la liberación del carnaval dominicano.

Figura 6. *Diablito*



Serie *Imágenes de Carnaval*, 1984-1990.
Polibio Díaz. República Dominicana.

Fuente: <http://www.polibiodiaz.com.do/index.php/imagenes-de-carnaval>

42 La obra fue expuesta por primera vez en la Sexta Bienal de La Habana (1997), motivada por el tema *El individuo y su memoria*.

Desde estas primeras fotografías vibra el interés por la idiosincrasia dominicana asociada a la reafirmación de los valores, las zonas de exclusiones y marginalidades, pues desde edad temprana descubrió que en Nueva York “no era tan “blanco” como en (su) país, y comenzó a observar detenidamente, cual antropólogo social, los componentes étnicos y culturales que los definen como “el producto de una mezcla racial”⁴³.

Luego de analizar a algunos artistas y obras a modo de ejemplos, podemos aseverar que la dialéctica arte-antropología, declarada como una clave para comprender el arte contemporáneo en el Caribe, y con una larga tradición en las prácticas fotográficas insulares, resulta un instrumental imprescindible para diversificar la noción de lo caribeño, penetrar en la subjetividad de los sujetos, multiplicar el repertorio temático y referencial del sistema de representaciones vigente y desde los enfoques de la antropología visual latinoamericana: “el avance en agendas relacionadas con la representación del Otro”⁴⁴.

Por tanto, el proyecto descolonizador de fuerte impacto en las islas y motivado por un pensamiento emancipador nacido de su propia conciencia histórico-cultural, se expresó en una multiplicación de imágenes fotográficas que propiciaron los imaginarios de *la existencia*⁴⁵ de ese *otro* periférico, para abrir ventanas a un universo de significados y visualidad que transformó las áreas del saber de su tiempo y expandió las coordenadas temáticas, iconográficas y de significados del campo del arte. En las imágenes de la alteridad se concentraba el principal signo de resistencia y la emergencia de la *otredad* como discurso visual. De tal suerte, el universo de lo popular, la religiosidad, las prácticas culturales rurales y urbanas, la música, las lenguas criollas, la visualidad y policromía, devinieron motivos de observación y reflexión acerca del papel desempeñado en la cultura de cada país, en este caso, en las islas de tradición hispana.

Ideas de cierre para un debate abierto

La fotografía en el Caribe se coloca, desde esta lógica, en una posición de doble periferia: la relación subalterna regional en relación con los principales

43 Polibio Díaz. “Declaración del artista”, <http://www.polibiodiaz.com.do/index.php/declaracion-de-artista> (consultado el 1° de marzo de 2023).

44 Xavier Andrade y Gabriela Zamorano <<Antropología visual en Latinoamérica. Presentación del dossier>>, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* (2012): 11. https://www.researchgate.net/publication/276309384_Antropologia_visual_en_Latinoamerica_Dossier (consultado el 18 de enero de 2021).

45 Roberto Fernández Retamar, *Todo Calibán*. (La Habana: Ciencias Sociales, 2000), 9.



centros de poder cultural y la subestimación de la técnica dentro del contexto de las prácticas artísticas legitimadas. De tal suerte que la técnica, en tanto síntesis de un pensamiento insular, traduce visualmente los *signos* y códigos de una cultura devenida sistema de representación alternativo; mientras que la gradual conciencia de su autonomía en el lenguaje visual y la progresiva inserción en el campo del arte conducen a la liberación de las ataduras convencionales y a la legitimación desde el campo intelectual de su tiempo.

En palabras de Ticio Escobar:

No existe una conclusión definitiva para el conflicto centro/periferia, cuyos términos fluctúan siempre empujados por litigios y conciertos diversos (...). Ahora bien, deconstruir el binomio centro/periferia no significa desechar la vigencia de sus términos ni desconocer las graves asimetrías que siguen dividiendo el mundo y aún provocan marginaciones y exclusiones. Las colocaciones centrales y las periféricas siguen sujetas a escalafones y regímenes de exclusión y continúan separadas por límites, aunque sean estos móviles, permeables o invisibles.⁴⁶

Sin embargo, la fotografía deviene lenguaje rebelde e irreverente a través de la actitud contestataria y oportuna, la vocación de decir y recrear, la concepción de la historia y la memoria como constructos de identidad, que la convierten en ejemplo de iconoclasia para prácticas artísticas que, en su contemporaneidad, revertían los cánones establecidos por el campo del arte. Se trata de un contexto de extraordinaria riqueza donde confluyeron voces líderes con reconocimiento nacional, agrupaciones fotográficas con carácter comunitario y sociocultural, se gestaron los primeros espacios de exhibición especializados en fotografía y predominaron las búsquedas expresivas en vínculo con intereses antropológicos y sociológicos. En los años ochenta, la fotografía irrumpió en el campo artístico sin fricciones ni resquemores, con conciencia colectiva de sus valores estéticos, capacidad de enunciación y pertinencia de un movimiento fotográfico que participaba activamente de los lenguajes del arte y los debates culturales de su tiempo.

Por ello, nos adscribimos a los enfoques de Nelly Richard sobre el arte latinoamericano en tanto

46 Nelly Richard, <<Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte>>, en *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo*. Compilación de textos 1986-2020, ed. Nelly Richard (Argentina: CLACSO, 2021), 194. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210624100504/Zona-de-tumultos.pdf> (Consultado el 8 de febrero de 2021).

se ha pretendido trabajar en y sobre las fronteras que separan los territorios de intervención artística (...) para armar zigzags que interrumpen los trazados regulares y las separaciones fijas, pues como más adelante afirma, no sólo el arte ha mutado de estado y condición sino también los saberes y las disciplinas que reflexionaban sobre sus fundamentos y presuposiciones de valor y sentido.⁴⁷

Referencias bibliográficas

- Andrade, Xavier y Zamorano, Gabriela. <<Antropología visual en Latinoamérica. Presentación del dossier>>. En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* (2012): 11-16. https://www.researchgate.net/publication/276309384_Antropologia_visual_en_Latinoamerica_Dossier (consultado el 18 de enero de 2021).
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Cepero Amador, Ileana. 2010. Mitologías y realidades: los años 1960 y 1970 en la fotografía cubana. En *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*, 231-235. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, Fototeca de Cuba, The Montreal Museum of Fine Arts.
- Díaz, Polibio. “Declaración del artista”, <http://www.polibiodiaz.com.do/index.php/declaracion-de-artista> (consultado el 1º de marzo de 2023).
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. La Habana: Ciencias Sociales, 2000.
- X Exposición Colectiva Jueves 68*. República Dominicana: Galería Altos de Chavón, La Romana, 1981.
- Fox, Claire. *Making art panamerican. Cultural policy and the cold war*. London: University of Minnesota Press, 2013.
- Greisa Gutiérrez. <<Nacidos de una tradición oral: la obra de Marta María Pérez Bravo>>. En *Memorias del Congreso Negritudes Latinoamericanas*. México, 2010: 257-265.
- Hermann, Sara y Guillarón, Karenia. *Wifredo García, peculiares obsesiones*. República Dominicana: Fundación León Jimenes, 2009.

47 Richard, “Diálogos latinoamericanos...”, 190-191.



- Hermann, Sara, *Reinvenciones. Fotografía dominicana post-dictadura*. República Dominicana: Centro Cultural Eduardo León Jimenes, 2005.
- Jane, Ricardo Ramón. *Fernando Peña Defilló, la naturaleza mística*. República Dominicana: Colección de Monografías de Arte Dominicano del Centro Cultural de España, Vol. III, 2005.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, España: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Restrepo, Luis. *El sistema interamericano: perspectiva histórica*. http://www.oas.org/juridico/spanish/jos%C3%A9_luis_restrepo.htm (consultada el 21 de agosto de 2019).
- Miller, Jeanette. *Fernando Peña Defilló. Desde el origen hacia la libertad*. República Dominicana: Galería del Arte Moderno, 2000.
- _____. << La Nueva Figuración en la pintura dominicana >>, en *La Noticia*. (1973): 274.
- Montero, Claudia. *La obra de María Eugenia Haya*. Tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de La Habana, 2016.
- Pereira, María de los Ángeles. <<Alberto Korda >>. En *Korda: conocido-desconocido*. Edición de Cristina Vives. Madrid: La Fábrica Ed., 2015.
- Pogolotti, Graziella. *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Rafael Sánchez Cernuda. *Fotogrupos, Inc. 1977-2007*. <https://wifredogarcia.com/hechos/articulos#fotogrupos> (consultada el 1° de marzo de 2023).
- Richard, Nelly. <<Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte >>. En *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. Compilación de textos 1986-2020*. Edición de Nelly Richard. Argentina: CLACSO, 2021. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210624100504/Zona-de-tumultos.pdf> (consultado el 8 de febrero de 2021).
- Rodríguez, Myrna. << Liga de Estudiantes de Arte >>. En *Plástica* (1988): 10.
- Tausk, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1984.

Trelles Hernández, Mercedes. 2011. Arte en el medio: 35 años de fotografía en Puerto Rico. En Muestra Nacional de Arte 2011, 6-19. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Vásquez Escalona, Alejandro. <<El ensayo fotográfico, otra manera de narrar>>. En *Quórum Académico* (2011): 301-314.

Wood, Yolanda. *Las artes plásticas en el Caribe. Praxis y contextos*. La Habana: Editorial Félix Varela, 2006.

_____. <<Caribe hispano en los sesenta: compromisos y proyecciones de las artes plásticas>>. En *Caribe: universo visual*. Edición de Yolanda Wood. La Habana: Editorial Félix Varela, 2018.





VARIA



**Estefanía
Calderón-Sánchez**
*Universidad de Costa Rica
/ Universidad Estatal a
Distancia
Costa Rica*

El erotismo como transgresión escritural: una lectura de tres cuentos centroamericanos

Eroticism as Scriptural
Transgression: a Reading of Three
Central American Short Stories

RESUMEN

Dentro de la historiografía centroamericana, el erotismo ha sido un tema que, en contraposición con otros como la reinterpretación del discurso histórico, no cuenta con una cantidad considerable de estudios comparativos que permitan comprender su desarrollo y sus diferentes acercamientos. Con este indicio, el artículo, en aras de enriquecer las discusiones académicas, se centra en dicha temática en cuentos centroamericanos escritos por mujeres, aspecto que en las últimas décadas ha venido tomando un lugar trascendental dentro de los estudios literarios. Específicamente, el análisis parte de textos publicados en el presente siglo y que no han sido estudiados a profundidad por la crítica literaria: “La primera vez” (2002) de la costarricense Linda Berrón, “Diosas decadentes” (2001) de la guatemalteca Jessica Masaya Portocarrero y “Bicho raro” (2012) de la nicaragüense María del Carmen Pérez Cuadra.

Palabras clave: cuento centroamericano, erotismo, Linda Berrón, Jessica Masaya Portocarrero, María del Carmen Pérez Cuadra



ABSTRACT

Within Central American historiography, eroticism has been a topic that, in contrast to others such as the reinterpretation of the historical discourse, does not have a considerable number of comparative studies that allow understanding its development and its different approaches. With this in mind, the article, in order to enrich academic discussions, focuses on this theme in Central American short stories written by women, an aspect that in recent decades has been taking a transcendental place in literary studies. Specifically, the analysis is based on texts published in the present century that have not been studied in depth by literary critics: “La primera vez” (2002) by Costa Rican Linda Berrón, “Diosas decadentes” (2001) by Guatemalan Jessica Masaya Portocarrero and “Bicho raro” (2012) by Nicaraguan María del Carmen Pérez Cuadra.

Keywords: Central American Short Story, Eroticism, Linda Berrón, Jessica Masaya Portocarrero, María del Carmen Pérez Cuadra

Las escritoras centroamericanas y la temática erótica

Desde diversas perspectivas teóricas y momentos históricos, el ser humano ha reflexionado acerca de su condición y las circunstancias que lo rodean. En el contexto literario, estas discusiones han tenido ecos importantes, dado que se han problematizado distintas preconcepciones socioculturales y su normalización en un contexto determinado. Por ello, se han convertido en espacios discursivos que permiten cuestionar “verdades absolutas”¹ y plantear propuestas ficcionales que desestabilizan dichas concepciones y evidencian la relatividad de los discursos que han ordenado las dinámicas intersubjetivas a través del tiempo.

Dentro de estas disertaciones, la figura femenina se ha construido como un ente paradigmático, puesto que representa una de las colectividades que ha vivido con mayor intensidad la represión de un orden patriarcal que ha traspasado la dinámica social de casi cualquier sociedad. De ahí que, a través de la literatura, ha existido la posibilidad de expresar puntos de vista disímiles unidos por un cuestionamiento de los aparatos ideológicos imperantes; no obstante, lo anterior no ha constituido un proyecto simple,

¹ Estas se comprenden como aquel conocimiento nacido en un contexto determinado que, a través de relaciones de poder y aparatos ideológicos (educación, familia, leyes, entre otros), por ejemplo, se califica como inmutable y, por ende, verdadero, por lo que se impone en todo orden social (Muchnik, 2003, 57).

pues la dominación sobre los cuerpos femeninos continúa siendo una de las problemáticas más discutidas.

En el caso de la literatura centroamericana, como lo apuntan Socorro León y Magdalena Vengas, a finales del siglo anterior, se han cimentando voces femeninas críticas acerca, por ejemplo, de las diferencias tajantes establecidas entre estas y los colectivos masculinos, en aras de construir una identidad que quebranta todos los mitos formados en torno a su imagen, género y clase social (1998, 62). Por ello, como muestra, distintas producciones escritas por mujeres plantean una reflexión sobre una finitud de temas que les conciernen, como la maternidad, el discurso histórico, asuntos políticos o la religión, con el fin de establecer interrogantes en torno a distintos argumentos basados en la subyugación de los sujetos femeninos. De ahí que Laura Barbas-Rhoden propone que la labor de escritoras como Tatiana Lobo (1939-2023), Rosario Aguilar (1938) o Isabel Garma, seudónimo de Norma Rosa García Mainieri (1940-1998), ilustra una enérgica producción literaria que lucha contra el silencio y la imagen de la mujer como objeto, pues:

Traditionally both women and the nation have been the objects of a discourse that affirms masculine subjectivity by creating an Other available for men to act at will. The Other was the site upon which male subjects inscribed their hopes, fears and desires. For this reason, both women and the national territory have appeared in literature as indomitable and promising, dangerous yet inviting. (2003, 41)

Dicha cita subraya cómo las voces dominantes han promulgado la imagen de una mujer que, en relación, incluso, con la nación, se ha construido a través de una mirada masculina totalmente parcializada. Ahora bien, aunque el estudio de Barbas-Rhoden se concentra en la literatura de escritoras centroamericanas vinculadas con reinterpretaciones de discursos históricos, lo cierto es que su afirmación también hace eco de otras temáticas que igualmente desestabilizan esa imagen de la mujer como un “otro” al servicio del hombre.

Entre estas, cabe destacar el erotismo, entendido como un plano mental-corporal donde el placer, y, por ende, el dominio y disfrute de este, “es un fin único en sí mismo como práctica y como experiencia” (Schaufler 2013, 16)². Ahora bien, lo anterior, tradicionalmente, ha sido restringido

2 En aras de profundizar el tema erótico y, sobre todo, su valor transgresor, tanto en el ámbito mundano como en el sacro, véase: “El erotismo en la obra de George Bataille: una perversión positiva” (2017) de Francisco Javier Larios Medina.



por diversas perspectivas patriarcales que han invisibilizado a lo femenino dentro de este ámbito; es decir, lo han categorizado como objeto de placer masculino y no como cuerpo que reconoce, controla y disfruta, por ejemplo, un goce sexual. En este sentido, como lo señala Willy Muñoz para el caso que compete a este artículo, las escritoras centroamericanas, al combatir estas perspectivas opresivas, evidencian una “poética cultural del deseo”, en el sentido de que en las voces contestatarias de sus personajes afirman la presencia del deseo y de su libido, elementos que han sido negados desde el inicio (2012a, 41-42). Por esta razón, lo erótico se ha convertido en uno de los asuntos literarios más relevantes, puesto que admite poner en entredicho diversas nociones relacionadas tanto con las subjetividades femeninas como con las masculinas.

Como parte de esta perspectiva, cabe destacar que el tratamiento de la temática erótica ha variado a través del tiempo, dado que lo que un grupo considera como “erótico” depende de diversos factores: la época, el lugar y la cultura, entre otros (Dos Santos Moreira y Marrero Fernández, 2008, s. p.). Por ello, es importante entrever que los cambios sociales ocurridos a finales del siglo XX y los albores del siglo XXI³, la presencia de diferentes colectivos feministas y LGTBIAQ+, políticas sobre el cuerpo, la cultura pop y los discursos contestatarios, entre otros, han abierto las puertas para que asuntos invisibilizados por mucho tiempo fueran discutidos de una manera más abierta. Entre estas temáticas, el erotismo ya ha dejado de ser vinculado, por ejemplo, solo con la reproducción o la heteronormatividad, y, actualmente, comprende un gran espectro de posibilidades develadas por medio de la literatura y vinculadas con la libertad, la imaginación, el deseo y la sensualidad, por ejemplo⁴.

Estas prácticas escriturales, unidas por una dimensión transgresora hacia las estructuras de poder, revelan una intención por convertir al erotismo

3 Cabe destacar que lo anterior se inscribe dentro de lo que en la historiografía centroamericana se ha denominado como “Posguerra”, término que ha fungido como un periodo que delimita las diversas manifestaciones literarias producidas a finales de los ochenta, a partir de los procesos de pacificación y democratización vividos en la región. En aras de detallar tanto las características atribuidas a esta periodización como las diversas miradas detractoras, véase “La problemática de la periodización de las literaturas centroamericanas contemporáneas” (2008) y *El arte de Ficcional: la Novela Contemporánea en Centroamérica* (2014) de Alexandra Ortiz Wallner y “Después de los Pos-Ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas” (2008) de Werner Mackenbach.

4 En este sentido, como se subrayó, más allá del acto sexual, en el erotismo, según lo subrayan Iveth Barrantes Rodríguez y Eval Antonio Araya Vega, “[...] interesa la sexualidad, en cuyo sustrato radica lo físico y corpóreo, pero la trasciende al juego metafórico sustentado por la imaginación en su más pura expresión” (2002, 79).

en un motivo literario que, más allá de buscar la simple representación de los actos sexuales, resulte amenazador para los imaginarios sociales tradicionales. Debido a esto, tal como lo expone Catalina Balbontín, la construcción de los sujetos dentro lo erótico se enriquece por la noción de rizoma –término recuperado de Gilles Deleuze y Félix Guattari–, porque la identidad se ve liberada de cualquier atadura sociocultural que impongan las normas patriarcales (2009, 151). De esta manera, una identidad y un erotismo rizomáticos proponen la superación de los límites impuestos por el tema de la reproducción, la genitalidad y, por supuesto, las características relacionadas con la idea binarista de “ser” mujer u hombre.

En relación con estos elementos, las condiciones tradicionales atribuidas a los sujetos femeninos se han ido convirtiendo en constructos obsoletos en la creación de espacios contemporáneos donde las mujeres construyen una nueva imagen integradora y defienden su propio cuerpo, el cual ya escapa de ser limitado por voces externas ligadas, por ejemplo, con la pureza o la maternidad. Dentro de este aspecto, Marcela Lagarde utiliza el término “cuerpo en rebeldía” para referirse a dichos cambios, dado que:

Al cambiar las mujeres, su cuerpo como espacio político, empieza a ser apropiado, a ser nombrado, se desencanta, emerge de la hipersensibilidad para el dolor, de la anestesia para el placer y tiende a convertirse en espacio propio, en mi-cuerpo y en mi-deseo. Surge un deseo erótico femenino y de manera inédita una cultura hedonista. (1990, 07)

De esta forma, dicho cuerpo evidencia la construcción de imágenes contestatarias cuyo objetivo es liberarse constantemente de las viejas ataduras culturales que les han dicho qué deben y qué no deben ser. Sobre todo, dentro del plano erótico, transgreden la visión de la mujer como objeto, pues, en lugar de un ente disponible para el hombre, se presenta como sujeto cuyo placer ya no está subordinado o necesariamente relacionado con la figura masculina (Barquero Vargas, 2015, 14).

Asimismo, lo anterior propone un cuestionamiento sobre el imaginario que rodea el cuerpo masculino, dado que, al transgredir las preconcepciones que han oprimido a las mujeres, paralelamente se ponen en duda los atributos masculinos dentro de los discursos sociales. En especial, las ideas machistas que proclaman la defensa de un ente masculino



dominante e inmutable se ven enfrentadas por nuevos discursos que formulan una equidad entre lo masculino y lo femenino, y que evidencian cómo ambos han vivido, de una manera u otra, en conflicto constante con el discurso patriarcal. Dentro del ámbito literario, diversos críticos apuntan a que estas perspectivas vislumbran la construcción de textos que, en el plano erótico y, sobre todo, a partir del siglo XX, presentan una sensualidad plena donde los sujetos, libres de las ataduras de la culpabilidad u otros prejuicios, exploran la conformación de nuevas identidades (Dos Santos y Marrero, 2008, s. p.).

Por ello, al estudiar producciones literarias escritas en las dos primeras décadas del siglo XXI, cabe subrayar el espectro de posibilidades en relación con la temática erótica, ya que es una condición humana que está presente en diversos ámbitos socioculturales representados en los textos, donde se busca confrontar y desestabilizar las bases de los imaginarios sociales heredados. Así, como lo propone Sara Guardia, su lectura avala un doble gesto de ruptura, dado que no solo se toman como base generalmente producciones que no pertenecen al canon traspasado por una mirada masculina, sino que también se logran evidenciar en el plano intelectual todos aquellos cuestionamientos al discurso falocéntrico y convencional de la cultura de América Latina en general (s. f., 02). De esta forma, la escritura se convierte en un espacio de redefinición que permite entrever la pluralidad de las voces femeninas y sus propuestas literarias.

Por último, en términos de literatura centroamericana, a pesar de que no se ha desarrollado ampliamente en los estudios literarios, Franz Galich destaca que lo erótico puede rastrearse desde textos antiquísimos, como el *Popol Vuh*. Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando el tema toma preponderancia, sobre todo en las narraciones urbanas, y se instaura la presencia de una narrativa escrita por mujeres: “cuyas voces y plumas irrumpen no sólo en el oficio sino en el tema con un vigor y calidad nunca antes vistos” (2004, s. p.). Dentro de esta nueva perspectiva, otros críticos literarios, como Willy Muñoz (2012a y 2012b), Magda Zavala (2009) o Nicasio Urbina (2002), destacan la labor de un cierto número de escritoras centroamericanas que han transgredido de diversas formas los discursos sociales. Por ejemplo, de Costa Rica mencionan a Yolanda Oreamuno (1916-1956), Rima de Vallbona (1931), Victoria Urbano (1926-1984), Anacristina Rossi



(1952) y Ana Istarú (1960); de Nicaragua a Rosario Aguilar (1938) y Gioconda Belli (1948); de Panamá a Consuelo Tomás (1957); y de El Salvador a Jacinta Escudos (1961)⁵.

Todas estas autoras han recibido, tanto a nivel nacional como internacional, galardones importantes debido al papel que han tenido sus textos en la validación de la literatura escrita por mujeres. En contraposición, cabe destacar que las escritoras seleccionadas para este análisis no cuentan con el mismo nivel de reconocimiento, pues, aunque las tres son figuras relevantes en el ambiente literario de sus países, sus producciones no han circulado ni se han estudiado al mismo nivel que las de las primeras. Lo anterior es una particularidad que permite que este artículo pueda contribuir a la difusión de otras voces que, al igual que las autoras con mayor trascendencia, cuestionan los imaginarios sociales.

Igualmente, es necesario mencionar que estas investigaciones en el campo literario centroamericano, a excepción del trabajo de Muñoz, se centran en textos literarios producidos a finales del siglo pasado, década de los ochenta y los noventa, especialmente, por lo que este análisis se enfoca en tres textos publicados durante el siglo XXI que permitan entrever el desarrollo de la cuentística en el plano erótico en los últimos veinte años. Sobre todo, con el diálogo entre estos tres cuentos⁶, se buscan vínculos entre producciones de diferentes países centroamericanos que, como lo plantea Bernal Herrera, van más allá de los límites nacionales, por lo que

5 Otros ejemplos de investigaciones que han analizado, de manera comparativa y en términos contemporáneos –desde finales de los noventa al presente–, la temática erótica en términos de la narrativa centroamericana escrita, tanto por sujetos masculinos como femeninos son: *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas* (1999) de la editora Oralia Preble-Niemi, *Erotismo y construcción de la identidad femenina en la novela centroamericana escrita por mujeres en las últimas dos décadas: El desencanto (2001) de Jacinta Escudos y La mujer habitada (1988) de Gioconda Belli (2020) de Héctor Carballo Díaz, “Cuerpo, sensualidad y erotismo en cuentistas centroamericanas” (2007) de Consuelo Meza, “Transgresiones urbanas. Variaciones sobre una estética del erotismo en Centroamérica” (2014) de Sergio Coto-Rivel, y Viaje, erotismo y creación de ficción en tres textos centroamericanos (2019) de Brenda Villalobos Varela.*

6 Si bien no es el objetivo de este artículo, cabe aludir brevemente a las reflexiones hechas sobre el género literario del que parte este análisis. Lo anterior, sobre todo, porque, al igual que la temática erótica, el cuento y las discusiones en torno a este han variado según el momento histórico en que se estudie. Por ello, más allá de su característica brevedad, su origen oral y la “necesidad” de producir un efecto único (Anderson Imbert, 1979, 22), se ha planteado como un género indefinible (Giardinelli, 2008, s. p.) que exige a la persona investigadora una contextualización determinada. De ahí que, para profundizar en los estudios del cuento contemporáneo en América Latina y, en general, Hispanoamérica, véase, entre otros estudios: “El cuento hispanoamericano de hoy: un acercamiento” (1989) de Francisco Albizúrez Palma, “El cuento hispanoamericano contemporáneo” (1993) de José Luis de la Fuente Bastardo y Carmen Casado Linajero, y “Un modelo para el estudio del texto” (2006) de Lauro Zavala.



muestran la riqueza de las diferentes perspectivas rizomáticas que integran la literatura regional (2008, 131-132), en este caso, unidas por la transgresión de lo erótico.

“La primera vez” (2002): el rompimiento con el canon de belleza

La escritora costarricense Linda Berrón se caracteriza por una producción donde la temática de género es uno de sus puntos clave y, específicamente, “La primera vez” pertenece a la antología *La última seducción* (2002), recopilación de cuentos que Magda Zavala califica como una perspectiva del mundo femenino en la cual se denuncian los numerosos peligros internos o externos que acechan a las mujeres (2008, 16)⁷. No obstante, el cuento seleccionado para el análisis se aparta de esta lectura, dado que su transgresión reside en la representación de Leonor, un personaje femenino, seductor e incluso peligroso, que inicia a un joven en el ámbito sexual.

Este cuento, de solo seis páginas, posee una estructura que asemeja una anécdota, ya que se enfoca en relatar en orden secuencial un acontecimiento específico en la vida del protagonista: su encuentro y posterior relación sensual-sexual con Leonor. En este sentido, cabe destacar que muestra una narración homodiegética (Genette, 1998, 54), pues la perspectiva parte de la visión del protagonista, quien relata, en primera persona, los hechos ocurridos. Otro de los elementos que es fundamental destacar, y que apoya la idea del cuento como el relato de una anécdota, es el uso de verbos en pretérito, lo cual le da el sentido de una acción pasada que el personaje rememora con cierto desasosiego. Lo anterior se observa desde las primeras líneas, donde describe el lugar donde vivía su tía y Leonor: “Las escaleras de mármol eran grises y empinadísimas. Yo apenas alcanzaba el pasamanos de bronce [...]” (Berrón, 2002, 115).

Asimismo, esta breve descripción espacial subraya que la acción ocurre en un espacio urbano que puede ubicarse en cualquier ciudad y cuya caracterización depende de la perspectiva de un narrador que lo describe como un sitio sombrío: “[...] Iba al sótano, al segundo piso de hacia abajo, adentro de la tierra, paralelo al laberinto de las alcantarillas y los túneles del metro, la ciudad de las ratas y los buscadores de tesoros perdidos en inocentes desagües” (2002, 115).

7 Por su parte, Álvaro Quesada Soto, especialista en literatura costarricense, propone que Berrón es parte de una promoción de narradores de la década de los ochenta, insertados bajo el título “Globalización y Posmodernidad”, cuya literatura evidenció un síntoma contextual latente: revolucionar “[...] las formas consabidas de imaginarse a sí mismo, como sujeto o como ciudadano, y de situarse en la sociedad o el mundo” (2000, 28).

Dicho mundo subalterno, marginado y recóndito, poblado por entes de niveles sociales bajos, es el escenario de la relación entre el joven y Leonor. Si bien en el cuento se da una profundización psicológica de las actitudes y los pensamientos del protagonista, este carece de una descripción física y es completamente anónimo. Las únicas pistas que permiten entrever que corresponde a un joven es cuando se menciona que él iba al edificio cada vez que salía del colegio (2002, 116) y la inexperiencia que muestra en el ámbito sexual. En contraposición, dado que el texto muestra una focalización interna, toma el punto de vista del protagonista (Genette, 1998, 46), no penetra en los pensamientos de Leonor, pero sí da una caracterización física: “Observé que era demasiado ancha y tenías los brazos muy cortos [...] Su pelo era rojo y ondulado. Con cierta dificultad abrió la puerta y antes de cerrar, a través de una delgada rendija, vi su cara inmensa de enana” (Berrón, 2002, 117).

Estas particularidades son fundamentales para entender la dinámica que se establece entre los personajes. En primer lugar, se representa un muchacho que, en contraposición con la imagen tradicional masculina, es totalmente inexperto en el ámbito sexual. En segundo lugar, la mujer que despierta sus deseos sexuales rompe con la “belleza tradicional”, dado que, en lugar de representar diversos cánones occidentales, alta, delgada, pelo rubio y virginal, por ejemplo, su físico se vincula con lo carnavalesco en términos bajtinianos y, en especial, con las representaciones de cuerpos tildados como “grotescos” y vinculados con la risa o lo mundano (García Rodríguez, 2013, 125). En otras palabras, de primera entrada se concibe como un ser cuya presencia física subvierte la “normalidad” o la perfección espacial y corporal, y, a su vez, se valida como el centro de deseo en esta estructura erótica⁸.

Sobre este aspecto, cabe mencionar que el cuento mantiene una estrecha relación con otro, “Ondina” (1985), de la también costarricense Carmen Naranjo, donde igualmente un joven se enamora perdidamente de una

8 En este sentido, cabe subrayar el valor lúdico y, a su vez, transgresor que Mijaíl Bajtín le otorga al carnaval, pues en este los seres marginados, grotescos o transgresores desmantelan e, incluso, destruyen diversas jerarquías hegemónicas según el contexto representado. De ahí que, como se observa en el cuento seleccionado, es innegable su oposición a la lógica formal estatizada, el autoritarismo, a la univocidad y, en general, “... a la seriedad unilateral asociada ‘prestigiosamente’ a la actitud racional que evalúa, examina o supervisa constantemente la situación [...]” (García Rodríguez, 2013, 128). En aras de profundizar en el carnaval y sus repercusiones epistémicas, históricas y culturales, véase *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (2003) de Mijaíl Bajtín.



mujer enana⁹. En ambos, dicha figura se caracteriza por representar a un sujeto femenino sin inhibiciones en el ámbito sexual, pues se presentan como un ser seductor y con una mayor experiencia que los sujetos masculinos. No obstante, este elemento sugerente, dentro del texto de Berrón, se observa desde el primer momento en que el protagonista ve a Leonor, pues la presencia de lo erótico traspasa todos sus encuentros: “[...] recordé con toda claridad que antes de cerrar la puerta había sacado la punta de la lengua y la había deslizado entre los labios” (2002, 117).

Por ello, cabe destacar que este cuento presenta, dentro del plano erótico, una doble transgresión: rompe con el esquema de mujer perfecta reproducido en el imaginario sociocultural y construye un personaje femenino que, al revés de la tradición patriarcal, inicia al hombre dentro del ámbito sexual. Sin embargo, es necesario apuntar que, si bien Leonor muestra tener más experiencia en esa esfera, la relación entre los personajes se da en términos equitativos, dado que no hay una intención de reproducir una jerarquía donde la mujer es superior al hombre, o viceversa. Lo anterior se ejemplifica con lo que la instancia narrativa revela sobre su primer encuentro: “Conversamos. Me trataba como a un igual y en cierta forma lo era [...] ¡Me parecía tan hermosa, tan accesible!” (2002, 118). A partir de ese momento, pausa para describir la clase de encuentros que tuvo con Leonor, los cuales se caracterizaron por la seducción lúdica por parte de ella, quien quebranta los límites del personaje: “Después de aquella visita, los martes iba siempre a su casa [...] Al principio yo rehuía el contacto físico, aunque lo deseaba a muerte, pero ella fue seduciéndome poco a poco, sin estridencias” (2002, 118).

A partir de ahí, sus deseos incontrolables por Leonor tienen su clímax en la consumación del acto sexual, el cual está traspasado por un aire de ambigüedad. Cuando el protagonista entra en el apartamento de Leonor, observa que ella se encuentra a punto de tener relaciones con otro hombre. Esta escena lo perturba de tal manera que decide esconderse y no sabe si salir de ahí. Sobre todo, a sus ojos, la perturbación reside en la perspectiva

9 Como parte de las investigaciones enfocadas en las representaciones no solo de lo erótico, sino también en las del cuerpo y la noción de belleza vinculadas con este cuento, véase “Lo ominoso discursivo como una manifestación del ser en el cuento ‘Ondina’” (2003) y “Ondina: la búsqueda en retazos o los retazos de una búsqueda” (2006) de Óscar Alvarado Vega, “El cuerpo femenino y el concepto de belleza en dos cuentos de Carmen Naranjo” (2005) de Carmen Tisnado, “Ondina: la metáfora del carnaval” (2007) de Emilio Chinchilla Rodríguez y “Espacios, límites y fronteras hacia la corposfera de lo bello y lo feo en ‘Ondina’ de Carmen Naranjo” (2020) de Giovanni Orozco Abarca.

animal desde la cual se construyen los hechos: “La lengua azulosa recorría lentamente el cuerpo blanquísimo de Leonor [...] Cada cierto tiempo, retrocedía, con un movimiento de buey, al pecho, a los pezones, a los labios [...] Leonor aullaba como solo un animal puede hacerlo” (2002, 120). La representación de esta escena infringe las concepciones tradicionales relacionadas con la mujer y el acto sexual, ya que, en lugar de simbolizar una relación sexual donde el personaje femenino no muestra ningún disfrute, el cuento construye un cuerpo femenino rebelde que no tiene tapujos en demostrar su excitación y el goce del acto.

Como último punto, es fundamental destacar el final en el cual el protagonista, después de observar y escuchar los gritos y las obscenidades dichas por Leonor, culmina por volverse partícipe de la acción: “Después ya no era él, sino yo quien la acariciaba, la poseía y los gemidos de mi primera vez, se confundieron largamente con sus gritos” (2002, 120). En este sentido, hace una referencia clara a un elemento paratextual fundamental, el título del cuento, y juega con las expectativas del público lector, quien, al ser parte de un sistema de pensamiento donde se reproduce todavía la idea de la mujer virginal y casta, podría pensar que el título hace referencia a la primera vez del sujeto femenino. Sin embargo, se transgrede esta idea con una reinterpretación de los roles socioculturales al presentar un protagonista masculino que relata su inicio en el ámbito sexual gracias a una enana seductora y totalmente peligrosa.

“Diosas decadentes” (2001): ruptura con la imagen de mujer virginal

Dentro del contexto de la literatura guatemalteca, la producción de Jessica Masaya Portocarrero se reconoce como un espacio donde conviven diversos personajes femeninos transgresores de normas sociales, desde una actriz de teatro bohemia hasta un *drag queen*, que, según Miguel Ángel Echeverría, remiten a la conformación de una mujer que se está reinventando continuamente y que, por ende, escapa a cualquier preconcepción social (2008, 80).

En el caso del cuento “Diosas decadentes”, el cual le da el título a la antología de la que forma parte, lo que se da es una confrontación entre la imagen femenina perfecta y la idea de un sujeto femenino misterioso y acechante. Es decir, según lo argumenta Mónica Zúñiga-Rivera, reflexiona sobre la posibilidad de “ser mujer de otra manera” a través de “[...] los elementos



de la ambigüedad y lo fantástico que se subordinan a un discurso erótico plagado de imágenes sensuales”, el cual no solo invierte los roles, sino “el mundo tal y como lo conocemos” (2015, 02).

Al igual que el cuento anterior, este es bastante breve, de solo cinco páginas y se compone de una narración homodiegética, pues el relato también parte de la perspectiva del protagonista, un profesor universitario, quien, como ocurre con el joven de “La primera vez”, cuenta una anécdota: su fascinación y encuentro con un grupo femenino que, al principio, parece tener todas las cualidades que busca. Asimismo, cabe mencionar que, al igual que el de Berrón, carece de una descripción física del protagonista, sino que se centra en jugar con la perspectiva de este y profundizar en su perfil psicológico. Con una actitud de investigador, dicho personaje decide acercarse a una de sus estudiantes a quien llega a describir en los siguientes términos:

Ella pertenece a un grupo singular de mujeres que, en lo esencial, tiene las mismas características y son muy diferentes a las otras que se reúnen con fines de proselitismo feminista [...] ellas son como sensuales gatitas vestidas con desenfado, atrevimiento y buen gusto [...] ellas le huyen a los compromisos y a las ataduras, y le tienen espanto a la maternidad, por lo que la evitan o la desaparecen como por arte de magia. (Masaya Portocarrero, 2012, 114)

En esta descripción, la instancia narrativa resume los atributos de una mujer misteriosa que transgrede todas las preconcepciones sociales que han determinado a los sujetos femeninos. La idea de una mujer sensual, sin ataduras y sin ningún interés por la maternidad se relaciona, como en el caso de Leonor, con la concepción de un cuerpo erótico y rebelde, dentro de un espacio urbano, que busca la liberación y la construcción de una nueva identidad. Asimismo, es interesante observar la relación de esta imagen femenina con el título del cuento, dado que este elemento paratextual evidencia la complejidad de este personaje. Como se indica, junto con sus amigas, se convierten en las nuevas diosas que los hombres, representados por el protagonista, veneran, pero el atributo “decadentes” evidencia que su perfección –relacionada con la idea de una divinidad– esconde también un lado peligroso.

Esto es revelado a la instancia narrativa en una fiesta, recreada en un espacio completamente recóndito y carnavalesco, a la que es invitado por su estudiante. Aquí es interesante señalar que el poder del personaje femenino se ejemplifica por medio de un intertexto de la tradición grecolatina: la

comparación de dicho colectivo con la figura de Baco (2012, 115), que hace referencia a la ambigüedad de esa figura vinculada con las diversas caras de las diosas¹⁰. Unido a esto, dicha celebración es descrita por el protagonista como momentos gloriosos y de exceso, similar a una iniciación dionisiaca para la cual las diosas pasan los días: “[...] reclutando posibles *machos cabríos* para sacrificarlos en aquellos bacanales donde todo puede suceder. Y yo que me creía muy seguro de mí mismo fui elegido precisamente por eso, sólo para encararme con mi muy negado machismo” (2012, 115).

Las últimas líneas de esta cita son reveladoras, dado que el protagonista, aunque se siente bastante seguro de no caer en sus encantos y de conocer todos sus secretos, al final es seducido, como otros hombres, por un tipo de mujer “decadente”. De ahí que el cuento transgrede la imagen de la joven virginal y sumisa y, en su lugar, privilegia la representación de una suerte de *femme fatale* que, como en el caso de Leonor, seduce y vive su sexualidad sin tapujos. En ambos cuentos, el machismo propio de la sociedad patriarcal se ve ridiculizado, ya que el hombre se observa como un ente que ya no puede dominar ni conocer realmente a las mujeres, quienes están completamente liberadas de las ataduras sociales y así la culpabilidad o los prejuicios sociales ya no tienen cabida.

Ahora bien, cabe destacar que el plano erótico se intensifica en el momento en que la instancia narrativa narra los hechos ocurridos en esa fiesta. En ese instante, el orden secuencial del cuento, en contraposición con la estructura del anterior, sufre una ruptura, dado que se introduce una analepsis; es decir, el protagonista rememora los sucesos de la fiesta como eventos ocurridos antes del presente de la narración. Asimismo, en la estructura del cuento, también está acompañado de un cambio en el tono y la motivación de la instancia narrativa: en el momento en que inicia el relato de la fiesta, el protagonista se dirige a un narratario¹¹ a quien pide empatía, la no censura: “Alguien póngase un momento en mi lugar [...] Cuando ya estás ebrio y todo empieza a distorsionar ves sus verdaderos rostros [...] El ritual ha empezado y tú, inocente presa, sigues el juego con la esperanza de

10 En este sentido, no se debe olvidar que dicho dios se vincula directamente no solo con el libertinaje y la bebida, sino también con el exceso, lo irracional y los actos o representaciones orgiásticas (González Serrano, 2009, 57).

11 Según la propuesta de Genette, el narratario se concibe como el acompañante del narrador en el acto de narrar y la figura ficticia, explícita o implícita, a quien se dirige una determinada narración. Esta no debe confundirse con el “lector virtual”, el “lector real” o el “lector ideal”, cuyas definiciones se explican en “Introducción al estudio del narratario” (1982) de Hugo Carrasco.



que todo saldrá bien” (2012, 115). Esta cita permite entrever que Masaya Portocarrero propone un juego ficcional entre el protagonista y un receptor que, debido a las palabras de la instancia narrativa, puede suponerse que es cualquier hombre. Así, conjetura una especie de advertencia irónica hacia cualquier figura masculina que pretenda creerse inmune al encanto de estas diosas, quienes se burlan de la idea de lo masculino.

Dentro de este aspecto, es importante mencionar que esta fiesta también está traspasada por la ambigüedad, dado que la combinación del alcohol, otras drogas y el ambiente de excesos que la rodean provocan que al final el protagonista dude si lo que ocurrió es verdad o fue una alucinación. En ese plano, el personaje entra a una habitación donde encuentra a dos mujeres besándose y, si bien en un momento piensa que su fantasía sexual de tener relaciones con ellas se cumplirá, lo atan a la cama y lo ignoran, dado que explica que tuvieron relaciones sexuales encima de él como si fuera un simple colchón¹². Por ello, subraya que: “[...] son diosas vengativas que creo que nos quieren hacer pagar por todo aquello que supuestamente hemos hecho por siglos [...] Las hubiera agarrado a golpes o besos, no sé, si hubiera podido” (2012, 117). Esta cita deja entrever que, dentro del plano erótico representado, el hombre se convierte en un simple espectador, un objeto, dado que los sujetos femeninos le muestran que tienen el poder, y no necesitan de la figura masculina para satisfacer los deseos. En ese sentido, la venganza de esas diosas decadentes muestra, al contrario de la tradición patriarcal, la imagen masculina como un ente que las mujeres pueden utilizar a su gusto.

Además, otro punto revelador es la reacción de este sujeto, quien deja entrever su impotencia y su enojo al plantear la violencia o el placer a través del beso como únicas respuestas ante esa “afrenta”. En otras palabras, se observa cómo su propia subjetividad se quebranta al ser testigo de un acto que escapa de cualquier estructura considerada como “normal” en términos sexuales, aunque sigue dudando de las causas que lo hacen merecedor de ese trato, lo cual es acentuado por el uso del adverbio “supuestamente”.

12 Como lo propone Zúñiga-Rivera, la posición masculina de dominación es desplazada no solo en el ámbito sexual, sino que, en la historia como un todo, pues “[...] la fantasía del porno star no se realiza porque las mujeres no lo quisieron. Una vez más asistimos a la inversión de los roles, a la cosificación del hombre en este caso y a la soberanía femenina que permea todo el texto (2015, 5).

Incluso, unido a lo anterior, el misterio que rodea el cuento se debe en parte al tipo de perspectiva utilizada para construirlo, dado que, al estructurarse por medio de una focalización interna, provoca que, mientras el público lector conoce el ámbito psicológico del protagonista, ignore el punto de vista de este colectivo femenino. Lo anterior incita a que este sea visto como ambiguo, inaccesible, el cual ya no puede ser descifrado en ningún aspecto concreto por la mirada masculina. Igualmente, no hay que dejar de lado que tanto Masaya Portocarrero y Berrón utilizan la perspectiva masculina como foco, lo que demuestra que estas escritoras ya no solo utilizan voces femeninas para criticar el orden social, sino que también dan vida a figuras masculinas para deconstruir los roles de género tradicionales en medio de un espacio ficcional que puede ser imaginado como una “apología del placer” (Zúñiga-Rivera 2015, 05), tanto femenino como masculino, en el caso de ambos cuentos.

Por último, cabe destacar que al final del cuento se intensifica el juego establecido entre la instancia narrativa y el narratario, pues, aunque el protagonista dice que su experiencia puede verse como fantasía, considera que ha cumplido con un deber con sus semejantes: “[...] cumplo con mi deber de al menos advertirles que existen estas mujeres y andan por ahí, no se confundan, no son ninfas, son diosas decadentes” (2012, 118). En este sentido, en contraposición con “La primera vez”, no solo se otorga libertad para interpretar los hechos narrados, sino que también intensifica aún más el misterio de la figura femenina. La idea de que estas diosas decadentes, llenas de erotismo y peligro, pueden traspasar la ficción literaria para seducir a cualquier hombre, invita a suponer que la idea de mujer como sumisa y a merced del hombre está desapareciendo; en su lugar, se instaura este grupo que, como su calificativo lo indica, condena al surgimiento de un nuevo orden que profana la “normalidad” vivida hasta ese momento por la instancia narrativa.

“Bicho raro” (2012): la construcción de una ambigüedad corporal

Tal como lo plantea Willy Muñoz en la introducción de este cuento inédito, la obra literaria de la nicaragüense María del Carmen Pérez Cuadra es parte de la vanguardia de la cuentística escrita por mujeres en su país, dado que aborda temas novedosos y transgresores por medio de estrategias, como la sátira y lo grotesco, que buscan subrayar la ambigüedad de la trama en sus relatos (2012b, 190). Estos elementos son fundamentales para comprender



el cuento seleccionado pues, dentro de una narración traspasada por el erotismo, se da la intromisión de un personaje altamente ambiguo que desestabiliza la norma social.

En cuestión de estructura, es fundamental destacar que este cuento, mucho más breve, cuatro páginas, presenta diferencias importantes en relación con los dos anteriores. Por un lado, la voz desde la cual están contados los hechos se enmarca dentro de lo que Genette denomina narración heterodiegética (1998, 54), ya que la acción se relata desde una instancia narrativa que no participa como personaje en la acción. Por otro lado, el acceso a la subjetividad de los personajes es diferente, dado que, en lugar de solo presentar los pensamientos del personaje masculino, se estructura por medio de una focalización cero, típica del narrador omnisciente (1998, 46), que permite conocer los pensamientos de una pareja casada.

Estas consideraciones son fundamentales para entender el plano erótico del texto, dado que, en contraposición con “La primera vez y “Diosas decadentes”, donde se parte de una perspectiva masculina seducida por un sujeto femenino transgresor, este cuento narra la perturbación que sufre tanto el hombre como la mujer por un ser de origen desconocido. Dentro de este aspecto, es importante mencionar que la ambigüedad se marca desde el título, el cual, como en los textos anteriores, se convierte en un elemento indispensable para interpretar los textos. Si bien “Bicho raro” ya propone la idea de un ser extraño e inespecífico, hay que tener presente una referencia lingüística: en Nicaragua, “bicho” es una expresión vulgar que alude tanto a los genitales femeninos como a los homosexuales (Muñoz, 2012b, 190). Este intertexto cultural refuerza la ambigüedad de este ser cuyas características rompen, sobre todo, con las diferencias socioculturales y biológicas que se han establecido entre los géneros.

En relación con el cuento de Berrón, se podría establecer un vínculo entre la construcción de Leonor y la de este ser, en el sentido de que ambos subvierten el canon tradicional de belleza y llegan a significar el delirio de los personajes. No obstante, la transgresión del cuento de Pérez Cuadra va más allá, porque ese bicho raro es algo que no puede ser descrito, incluso, en los términos binarios de hombre/mujer. Lo anterior es un hecho que se refuerza con la descripción física de dicho ente y el uso de los pronombres



para describirlo, puesto que, al ser rescatado por la mujer después de una tormenta y, gracias a los cuidados de ella, quien lo ve como un ser tierno e inocente, comienza a desarrollarse:

[...] le salieron tetas enormes como del tamaño 41D. Se le desarrolló un sexo gordo, oblicuo, hinchado, partido en dos [...] Un día mientras la estaba bañando, se lo tocó accidentalmente y la tripita se le abultó, se inflamó de pronto y se estiró como del tamaño del sexo de un burro [...] (2012, 192).

Esta descripción permite entrever la ambigüedad del personaje, quien posee una anatomía particular: tiene los órganos sexuales femeninos, pero, al contacto con la mano de la mujer, su sexo se convierte en un pene que se compara, incluso, con el de un animal. Por supuesto, las características de un ser como este no son gratuitas, ya que se construyen como las causas que perturban la dinámica de la pareja que lo adopta. Sobre todo, el cuento se construye como una sátira que se burla y, a su vez, cuestiona los roles de la mujer y el hombre. Por una parte, la parodia del sujeto femenino reside en que este, que al inicio del texto se viste de manera sensual y, en general, vive solo para agrandar a su esposo, entra en un conflicto sexual intenso debido al deseo sexual que le causa el tacto de ese bicho raro. Incluso, vuelca su vida a la religión y se dedica a rezar el rosario todo el día y a caminar de rodillas por las calles (2012, 193) para vencer la tentación de ese ser que califica como maligno.

Por otra parte, el orden secuencial del cuento también permite observar los cambios que sufre el personaje masculino, quien, en el plano erótico, representa la mayor transgresión. Este pasa de ser el epítome de la imagen del macho dominante heterosexual, que subyuga a su esposa y, a la vez, se acuesta con muchas mujeres, a convertirse en un individuo obsesionado por ese ser que transgrede y, a su vez, lo hace transgredir toda norma sociocultural y biológica. Lo anterior se ejemplifica por medio de una nota, elemento que se introduce en el texto para explicar, con las propias palabras del personaje, el erotismo explícito de esa relación sexual entre él y el bicho raro:

Amor, lo lamento mucho, pero no podemos seguir viviendo así, o es tuyo o es mío. La verdad es que estoy loco por él. Me he dado cuenta de que soy muy hombre, me fascina poder penetrarlo y sentirle las tetas, pero también quiero ser el único penetrado por él [...] (2012, 193).



Esta cita, además de constituir un eco del deseo sexual que traspasa el texto, muestra otros puntos importantes en relación con la temática y la construcción narrativa. En primer lugar, lo erótico no está relacionado, como en “La primera vez”, con el uso de palabras consideradas en extremo vulgares, sino que la intensidad de lo narrado recae en la imagen que se quiere proyectar. En segundo lugar, la transgresión de la figura masculina recae, en especial, en su propia contradicción, pues si bien asegura ser muy hombre porque le fascina penetrar al bicho raro, a la vez quiere ser el único penetrado por él. En tercer lugar, este cambio en la construcción del personaje deconstruye el imaginario de la masculinidad dominante por medio de una voz que se libera, al igual que ocurre con la colectividad femenina de los otros cuentos, de las formulaciones heteronormativas y patriarcales.

Por último, al igual que en las secciones anteriores, es fundamental analizar el final pues, como ocurre con “Diosas decadentes”, el cuento de Pérez Cuadra no construye un efecto único, dado que abre campo para la ambigüedad y para que se interpreten los hechos de diversas formas. En este sentido, se introducen dos hechos, la muerte de la esposa y una noticia, que le dan al texto un sentido fantástico. La mujer poco a poco va envejeciendo y, un día, la encuentran muerta después de parir a un bicho raro, que, como ocurre al inicio, inspira la ternura de una mujer policía que llega a la casa (2012, 193). Este hecho convierte al bicho “original” en un ser único capaz de reproducirse y de perdurar su especie, lo que va de la mano con una idea intrínseca de que, dentro del mundo ficcional, cada persona puede experimentar los deseos que sintió esa pareja y acabará por tener cierto destino fatídico, similar a la advertencia del protagonista de “Diosas decadentes”.

Este hecho se refuerza con la noticia que cierra el cuento, la cual se presenta como un elemento que juega con la verosimilitud de los hechos e inserta la duda acerca de si, dentro de ese mismo espacio ficcional, la existencia de ese bicho raro puede ser o no algo producto de la imaginación. En concreto, se explica que, después de una tormenta, apareció un extraño espécimen del cual: “*No tenemos idea de dónde proviene, pero sí se tiene noticia de que algunos parecían resucitar al ser alimentados con leche tibia*” (2012, 194). En este sentido, se puede entrever que tanto Masaya Portocarrero como Pérez Cuadra y Berrón construyen personajes transgresores cuyos cuerpos, de una forma u otra, están expandiéndose, acechando, contagiando al resto de la sociedad, y que amenazan con romper, no solo



el espacio ficcional como tal, sino también todas las convenciones sociales con respecto al género, la sensualidad y la sexualidad. De ahí que, como un guiño paródico-escritural entre los cuentos seleccionados, el público puede entrever una advertencia: si no se alejan de estas tentaciones, serán “devorados” o dominados por estos seres decadentes.

Conclusiones

Una vez concluido el análisis de los textos, es pertinente esbozar una serie de reflexiones finales en relación con la temática seleccionada y sus estructuras escriturales transgresoras y, de una u otra forma, carnavalescas. En primer lugar, como se planteó en el apartado introductorio, dichos cuentos forman parte de una perspectiva que utiliza el erotismo como una forma de quebrantar imaginarios sociales que han oprimido a diversas colectividades, más allá de lo femenino y lo masculino. En este sentido, cada uno de los cuerpos subversivos representados permiten entrever la voz de tres escritoras centroamericanas contemporáneas que se abren camino para reflexionar acerca de sujetos que, en lugar de observarse como estancados en ciertas concepciones sociales, buscan reinventarse constantemente. Desde la figura transgresora de una enana seductora, unas diosas en extremo peligrosas y hasta la presencia de un ser totalmente ambiguo, se muestran diferentes perspectivas que están unidas por una actitud contestataria, lúdica y antiheteronormativa que desestabiliza y construye dinámicas intersubjetivas diversas, sin que medie una descripción moralista en cuanto a dichos actuares.

En segundo lugar, con respecto a la estructura de los textos, es importante señalar que los tres reproducen una naturaleza intertextual plurisignificativa, dado que en su construcción se hace mención a intertextos, literarios o socioculturales, que enriquecen las tramas ficcionales y permiten establecer diálogos entre estas producciones y otras dimensiones del imaginario social. Además, dicha naturaleza rizomática también abre un espacio importante a la figura del público lector, quien, sobre todo en los cuentos de Masaya Portocarrero y Pérez Cuadra, se enfrenta a un final abierto, ambiguo, que lo invita no solo a construir su propia lectura del texto, sino también a enfrentar y, de ser necesario, reconstruir sus propios “órdenes” socioculturales. Todo esto se da dentro de espacios literarios urbanos e (in) imaginarios, sin ningún tinte regionalista o nacionalista, que invita a jugar con el perspectivismo, el orden y lo paródico.



En tercer lugar, cabe mencionar que estas características estructurales complementan el desarrollo de la temática erótica, dado que los juegos textuales e intertextuales buscan romper con las normas convencionales y crear espacios donde la sensualidad y el goce, más allá del propio acto sexual, sean palpables. Así, dentro del erotismo, los conflictos con el discurso patriarcal y la liberación de los sujetos utilizan, a través de mecanismos lúdicos, este tipo de elementos para ridiculizar los intentos por definir en términos absolutos y opresivos a las colectividades. Por ello, este artículo, así como el estudio de otros cuentos escritos por autoras contemporáneas o del resto de la producción de Berrón, Masaya Portocarrero o Pérez Cuadra, invita también a la apertura de múltiples puertas donde se asomen miradas académicas transgresoras del canon literario y teórico en términos regionales.

Por supuesto, desde una mirada diacrónica y tomando como referencias las afirmaciones de académicos como Willy Muñoz y Franz Galich, lo anterior, a su vez, sugiere otra tarea investigativa relevante: la posibilidad de analizar la evolución y por ende las diversas manifestaciones eróticas en relación con la literatura centroamericana, por ejemplo, escrita por mujeres, en aras de encontrar puntos de quiebre o aspectos temáticos, estructurales e historiográficos en común con los argumentos desarrollados en las páginas anteriores. Sin embargo, evidentemente, no deben perderse de vista los límites de este artículo, enfocado en tres textos publicados en un periodo específico, del 2001 al 2012, que no sustentan una expansión crítica en diferentes épocas y movimientos literarios. Por ende, se insinúan también interrogantes para nuevas investigaciones comparativas que puedan continuar dicho estudio en relación no solo con el cuento, sino también con otras manifestaciones literarias eróticas, novela, ensayo, poesía, drama, testimonio, por mencionar algunos otros géneros desde y sobre Centroamérica.

Referencias bibliográficas

- Albizúrez Palma, Francisco. “El cuento hispanoamericano de hoy: un acercamiento”. En *Lo mejor del cuento hispanoamericano 1940-1980*, 7-17. Edición de Francisco Albizúrez Palma. Guatemala: Editorial Piedra Santa, 1989.
- Alvarado Vega, Óscar. “Lo ominoso discursivo como una manifestación del ser en el cuento ‘Ondina’”. *Káñina* Vol. 27, n.º 2 (2003): 9-15.



- Alvarado Vega, Óscar. “Ondina: la búsqueda en retazos o los retazos de una búsqueda” *Revista Espiga* 13 (2006): 93-102.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel, 1979.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Balbotín, Catalina. “Mujeres, imaginario corporal y prácticas sexuales. Vivencias de la corporalidad y el erotismo”. *Nomadías* 9 (2009): 149-157. <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/12307> (consultado el 11 de mayo de 2023).
- Barbas-Rhoden, Laura. *Writing Women in Central America: Gender and the Fictionalization of History*. Ohio: Ohio University Press, 2003.
- Barquero Vargas, Ana Patricia. “The Erotic as a Liberating and Empowering Force in Two Costa Rican Female Poets: Julieta Dobles and Ana Istarú”. *Revista de Lenguas Modernas* 22 (2015): 13-23.
- Barrantes Rodríguez, Iveth, Eval Antonio Araya Vega. “Apuntes sobre la sexualidad, erotismo y amor”. *InterSedes: Revista de las Sedes Regionales* Vol. III, n.º 4 (2002): 73-82. <https://www.redalyc.org/pdf/666/66630408.pdf> (consultado el 10 de mayo de 2023).
- Berrón, Linda. *La última seducción*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002.
- Carballo Díaz, Héctor. *Erotismo y construcción de la identidad femenina en la novela centroamericana escrita por mujeres en las últimas dos décadas: El desencanto (2001) de Jacinta Escudos y La mujer habitada (1988) de Gioconda Belli*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Costa Rica, 2003.
- Carrasco, Hugo. “Introducción al estudio del narratorio”. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH* 8 (1982). <http://www.revistadll.cl/index.php/revistadll/article/view/87> (consultado el 28 de julio de 2023).
- Chinchilla Rodríguez, Emilio. “Ondina: la metáfora del carnaval”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* Vol. 33, n.º 1 (2007): 33-44.



- Coto-Rivel, Sergio. “Transgresiones urbanas. Variaciones sobre una estética del erotismo en Centroamérica”. *América. Cahiers de CRICCAL* Vol. 1, n.º 45 (2014): 115-124. <https://doi.org/10.4000/america.817> (consultado el 28 de julio de 2023).
- De la Fuente Bastardo, José Luis, Carmen Casado Linajero. “El cuento hispanoamericano contemporáneo”. En *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo*, 11-25. Edición de José Luis de la Fuente Bastardo y Carmen Casado Linajero. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1993.
- Dos Santos Moreira, Ariágda, Marilys Marrero Fernández. “Erotismo en la Literatura: Exacerbación del amor. *Travessias* Vol. 2, n.º 1 (2008): s.p. <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2874> (consultado el 11 de mayo de 2023).
- Echeverría, Miguel Ángel. “Postmodernidad y lo que queda de la mujer en la obra de Jessica Masaya”. *Abrapalabra* 41 (2008): 75-91. <http://bibli3.url.edu.gt/Publi/Libros/abrapalabra/arte-miradas-contexto/08.pdf> (consultado el 11 de mayo de 2023).
- Galich, Franz. “Raíces, evoluciones y revoluciones del cuento centroamericano”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 9 (2004): s.p. <http://istmo.denison.edu/n09/articulos/raices.html> (consultado el 11 de mayo de 2023).
- García Rodríguez, Raúl Ernesto. “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”. *Athenea Digital* Vol. 13, n.º 2 (2013): 121-130. <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n2-garcia> (consultado el 11 de mayo de 2023).
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Giardinelli, Mempo. *El cuento como género literario en América Latina*. Ciudad Seva, 2008. <http://ciudadseva.com/textos/teoria/hist/giardinelli.htm> (consultado el 11 de mayo de 2023).
- González Serrano, Pilar. “Secuencias iconográficas de una iniciación dionisiaca: la Villa de los Misterios de Pompeya”. *Akros* 8 (2009): 57-62.
- Guardia, Sara Beatriz. *Literatura y Escritura femenina en América Latina*. UESC, s.f. http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/conferencias/SARA_ORIGINAL.pdf (consultado el 11 de mayo de 2023).

- Herrera, Bernal. “Los estudios comparados y la literatura centroamericana”. En *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas I - Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, 119-133. Edición de Werner Mackenbach. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 2008.
- Lagarde, Marcela. “Identidad Femenina”. *Secretaría Nacional de Equidad y Género* 25 (1990): 32 http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf (consultado el 10 de mayo de 2023).
- Larios Medina, Francisco Javier. “El erotismo en la obra de Georges Bataille: una perversión positiva”. *Ciencia Nicolaita* 69 (2017). <https://doi.org/10.35830/cn.vi69.338> (consultado el 28 de julio de 2023).
- León, Socorro, Magdalena Vengas. “Desmitificación del texto patriarcal en *La Mujer Habitada*”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* Vol. 24, n.º 2 (1998): 61-76.
- Mackenbach, Werner. “Después de los Pos-Ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?”. En *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas I - Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, 279-307. Edición de Werner Mackenbach. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 2008.
- Masaya Portocarrero, Jessica. Diosas Decadentes. En *Pasos Audaces: Antología de sexualidades en los cuentos de escritoras centroamericanas. Tomo II*, 113-118. Edición de Willy Muñoz. San José: EUNED, 2012.
- Meza, Consuelo. 2007. “Cuerpo, sensualidad y erotismo en cuentistas centroamericanas”. Ponencia presentada en el XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología, 13 al 18 de agosto, en Guadalajara, México.
- Muchnik, Eva. “Acerca de la verdad”. *Nómadas* 18 (2003): 56-63. <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105117890007.pdf> (consultado el 10 de mayo de 2023).
- Muñoz, Willy, ed. *Pasos Audaces Tomo II: Antología de sexualidades en los cuentos de escritoras centroamericanas*. San José: EUNED, 2012b.
- Muñoz, Willy. *Pasos Audaces, Tomo I: Ensayos sobre cuentistas centroamericanas*. San José: EUNED, 2012a.



- Orozco Abarca, Giovanni. “Espacios, límites y fronteras hacia la corporafera de lo bello y lo feo en ‘Ondina’ de Carmen Naranjo”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* Vol. 46, n.º 1 (2020): 57-67.
- Ortiz Wallner, Alexandra. “La problemática de la periodización de las literaturas centroamericanas contemporáneas”. En *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas I - Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*, 183-203. Edición de Werner Mackenbach. Ciudad de Guatemala: F&G Editores, 2008.
- Ortiz Wallner, Alexandra. *El Arte de Ficcional: la Novela Contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2014.
- Pérez Cuadra, María del Carmen. (2012). “Bicho raro”. En *Pasos Audaces: Antología de sexualidades en los cuentos de escritoras centroamericanas. Tomo II*, 191-194. Edición de Willy Muñoz. San José: EUNED, 2012.
- Preble-Niemi, Oralia, ed. *Afrodita en el trópico: erotismo y construcción del sujeto femenino en obras de autoras centroamericanas*. Michigan: Scripta Humanistica, 1999.
- Quesada Soto, Álvaro. La narrativa costarricense del último tercio de siglo. *Letras* 32 (2000): 17-43.
- Schaufler, María Laura. “Erotismo y sexualidad: Eros o ars erótica. Foucault frente a Marcuse y Freud”. *De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales* 2 (2013). <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/ces-unne/20141001052706/Schaufler.pdf> (consultado el 28 de julio de 2023).
- Tisnado, Carmen. “El cuerpo femenino y el concepto de belleza en dos cuentos de Carmen Naranjo”. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* Vol. 31, n.º 2 (2005): 23-33.
- Urbina, Nicasio. “Conciencia y afirmación: el desarrollo de la literatura escrita por mujeres en América Central”. *GénEros* Vol. 9, n.º 27 (2002): s.p. <http://www.elem.mx/obra/datos/205354> (consultado el 10 de mayo de 2023).

Villalobos Varela, Brenda. *Viaje, erotismo y creación de ficción en tres textos centroamericanos*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de Costa Rica, 2019.

Zavala, Lauro. “Un modelo para el estudio del cuento”. *Casa del tiempo* 90-91 (2006): 26-31. https://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/90_jul_ago_2006/casa_del_tiempo_num90-91_26_31.pdf (consultado 11 de mayo de 2023).

Zavala, Magda. “El cuento que desafía: las narradoras costarricenses y el gesto de ruptura”. *Centroamericana* 16 (2009): 95-117. <http://www.centroamericana.it/wp-content/uploads/2015/03/ZAVALA-A-00000243-ebookb.pdf> (consultado el 10 de mayo de 2023).

Zúñiga-Rivera, Mónica. “Diosas decadentes, de Jéssica Masaya Portocarrero: Literatura fantástica, erotismo y poder femenino en un cuento centroamericano”. *Carátula* 28 (2015): 1-18. <https://www.caratula.net/68-diosas-decadentes-de-jessica-masaya-portocarrero-literatura-fantastica-erotismo-y-poder-femenino-en-un-cuento-centroamericano/> (consultado el 11 de mayo de 2023).





Iván Molina Jiménez
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Autoría femenina y literatura costarricense (1845-1888)¹

Women's authorship and Costa Rican literature (1845-1888)

RESUMEN

¿Estuvo la cultura de autoría impresa fuera del alcance de las mujeres antes de 1887 en Costa Rica? El propósito principal de este artículo es ofrecer una primera respuesta a dicha pregunta con base en una revisión preliminar de periódicos y revistas que permiten considerar el problema planteado desde una perspectiva más amplia.

En breve, el argumento central que se va a desarrollar es que la construcción de esa autoría pasó por tres etapas: en la primera, durante las décadas de 1840 y 1850, tal proceso se basó en la redacción de anuncios comerciales; en la segunda, centrada en los decenios de 1860 y 1870, predominaron los discursos de alumnas y maestras relacionados con actividades de enseñanza; y en la tercera, ubicada a partir de 1885, se dieron dos tendencias paralelas. Por un lado, algunas docentes comenzaron a dar a conocer sus producciones literarias; y por el otro, el Estado, en vísperas de la reforma educativa de 1886, implementó una política para que las educadoras

1 Este artículo fue elaborado en el marco del proyecto «La publicación de novelas en Costa Rica en la larga duración (1869-2021)», realizado en el Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana y financiado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.



elaboraran informes de sus actividades escolares y los enviaran a una revista especializada para ser publicados.

Palabras clave: autoras, Costa Rica, cultura impresa, prensa

ABSTRACT 

Was print authorship culture out of reach for women before 1887 in Costa Rica? The main purpose of this article is to offer a first answer to this question based on a preliminary review of newspapers and magazines that allow considering the problem from a broader perspective.

Briefly, the central argument that is going to be developed is that the construction of this authorship went through three stages: in the first, during the 1840s and 1850s, this process was based on the writing of commercial advertisements; in the second, focused on the 1860s and 1870s, the discourses of female students and teachers related to teaching activities predominated; and in the third, located from 1885, there were two parallel trends. On the one hand, some teachers began to publicize their literary productions; and on the other, the State, on the eve of the educational reform of 1886, implemented a policy for educators to prepare reports on their school activities and send them to a specialized magazine to be published.

Keywords: female authors, Costa Rica, print culture, press

La abogada y feminista, Ángela Acuña Braun, en su libro *La mujer costarricense a través de cuatro siglos*, ubica el surgimiento de las primeras escritoras costarricenses en las décadas iniciales del siglo XX². Investigaciones posteriores han confirmado una tendencia en tal sentido, al mostrar cómo, en el período 1900-1930, se configuraron tempranos círculos de intelectuales femeninas y empezaron a circular publicaciones especializadas en asuntos de género³. De hecho, fue en este mismo período cuando se produjeron las primeras movilizaciones callejeras de estudiantes, maestras y profesoras en oposición a un régimen político (las ocurridas a mediados de 1919 contra la dictadura de Federico Tinoco Granados, establecida en

2 Ángela Acuña Braun, *La mujer costarricense a través de cuatro siglos*, t. I (San José: Imprenta Nacional, 1969), 375-404.

3 Eugenia Rodríguez Sáenz, *Los discursos sobre la familia y las relaciones de género en Costa Rica (1890-1930)* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003), 4-8.

1917) y se fundó la Liga Feminista Costarricense, de orientación sufragista, el 12 de octubre de 1923⁴.

Si bien Acuña destacó el caso de Manuela Escalante Navas, una joven cartaginesa, nacida el 15 de julio de 1816 y fallecida el 26 de mayo de 1849 que se intelectualizó a partir de amplias y sistemáticas lecturas⁵, hasta ahora no se ha comprobado que realizara alguna publicación⁶. Recientemente, la investigadora María Flórez-Estrada Pimental modificó lo planteado por Acuña, al localizar, sin analizarlas, algunas publicaciones femeninas a partir de 1887⁷. ¿Estuvo la cultura impresa fuera del alcance de las mujeres antes de ese año? El propósito principal de este artículo es ofrecer una primera respuesta a dicha pregunta con base en una revisión preliminar de periódicos y revistas que permiten considerar el asunto de la autoría femenina desde una perspectiva más amplia.

En breve, el argumento central que se va a desarrollar es que la construcción de esa autoría pasó por tres etapas: en la primera, durante las décadas de 1840 y 1850, tal proceso se basó en la redacción de anuncios comerciales; en la segunda, centrada en los decenios de 1860 y 1870, predominaron los discursos de alumnas y maestras relacionados con actividades de enseñanza; y en la tercera, ubicada a partir de 1885, se dieron dos tendencias paralelas. Por un lado, algunas docentes comenzaron a dar a conocer sus producciones literarias; y por el otro, el Estado, en vísperas de la reforma educativa de 1886, implementó una política para que las educadoras elaboraran informes de sus actividades escolares y los enviaran a una revista especializada para ser publicados.

1. Primeras manifestaciones de la autoría femenina

Antes de considerar los primeros escritos femeninos, conviene analizar brevemente las condiciones que pudieron dificultar o favorecer la construcción de una temprana autoría de tal índole. En el caso de las que

4 Eduardo Oconitrillo García, *Los Tinoco (1917-1919)* (San José: Editorial Costa Rica, 1980), 159-172; Macarena Barahona Riera, *Las luchas sufragistas en Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1994), 71-82.

5 Acuña Braun, *La mujer costarricense*, 111-113.

6 Grace Prada Ortiz, *Mujeres forjadoras del pensamiento costarricense* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005), 43-51.

7 María Flórez-Estrada Pimentel, «“Una mujer digna de consideración”. Tempranas manifestaciones públicas de las luchas feministas por la igualdad y la libertad en Costa Rica en el período 1833-1930», *Anuario de Estudios Centroamericanos*, no. 48 (2022): 15.



obstaculizaron dicho proceso, cabe destacar dos, vinculadas con la educación: previo a la década de 1870, las oportunidades en este campo estuvieron en mayor grado concentradas por los varones⁸; y la opción de emprender estudios secundarios solo se amplió de modo decisivo para las mujeres con la fundación del Colegio de Nuestra Señora de Sion (1878) y, en particular, con la creación del Colegio Superior de Señoritas (1888), que incorporó un plan específico para formar maestras normales⁹.

De las condiciones favorables, sobresalen tres: ya en la década de 1820, había mujeres dedicadas a la docencia en la enseñanza primaria¹⁰, una tendencia que se profundizó en los treinta años siguientes¹¹. Además, para el período 1830-1850 está documentado el creciente interés femenino por la lectura de novelas, especialmente entre jóvenes provenientes de familias acomodadas urbanas, un indicador de que el proceso de intelectualización por el que sobresalió Escalante no fue un fenómeno aislado¹². Por último, lejos de permanecer recluidas en sus hogares, se conoce ahora que, después de la independencia de España (1821), las mujeres tuvieron una activa participación en diversos conflictos políticos y que, de forma sistemática, acudieron a los tribunales civiles para defender sus derechos y denunciar la violencia doméstica¹³.

Al contrapesar pros y contras, se puede concluir que una infraestructura institucional, que propiciara la construcción sistemática de autoría femenina solo empezó a constituirse a finales del siglo XIX, pero que, desde antes, existían condiciones que podían favorecer tal proceso. Si hoy día casi no se conocen publicaciones de mujeres en la prensa antes de 1880, tal vacío se explica por tres razones. Primera, quienes han analizado dicho período, por lo general, no han tenido como meta identificarlas; segundo, esa búsqueda es complicada por la dificultad para establecer la autoría,

8 Iván Molina Jiménez, *La educación en Costa Rica de la época colonial al presente* (San José: Programa Estado de la Nación y Editoriales Universitarias Públicas Costarricenses, 2016), 47, 86.

9 Steven Palmer y Gladys Rojas Chaves, «Educating Señorita: Teacher Training, Social Mobility, and the Birth of Costa Rican Feminism, 1885-1925», *Hispanic American Historical Review*, vol. 78, no. 1 (1998): 45-82.

10 Manuel Calderón Hernández, *Elementos del imaginario de la Costa Rica precafetalera* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2015), 27.

11 Margarita Silva Hernández, «La educación de la mujer en Costa Rica durante el siglo XIX», *Revista de Historia*, no. 20 (1989): 67-80.

12 Iván Molina Jiménez, *Cortar una espiga más. Estudios sobre Costa Rica en la época de la independencia* (San José: Editorial Costa Rica, 2021), 61-71.

13 Eugenia Rodríguez Sáenz, «Mujeres de la independencia: condiciones de vida, luchas y derechos», en *Costa Rica (1821-2021) de la independencia a su bicentenario*, ed. Iván Molina Jiménez (San José: Editoriales Universitarias Públicas Costarricenses, 2021), 206-210.

dado que muchos artículos periodísticos aparecían sin firmar y, los que sí lo estaban, solían consignar las iniciales del nombre o un pseudónimo; y tercero, la mayoría de los periódicos concentraban su atención en asuntos políticos y, en el campo literario, preferían los textos importados a los producidos en el país.

Pese a lo indicado, la autoría femenina empezó a abrirse espacio tempranamente, al darse a conocer, en la década de 1840, los primeros anuncios comerciales para promocionar negocios o servicios de propiedad femenina. El 11 de octubre de 1845, la inglesa Mary Paynter informó en el *Mentor Costarricense* que había “establecido una pequeña fonda con el objeto de proporcionar la comida á los forasteros ó personas que no tengan familia en este capital”; y el 4 de abril de 1846, en ese mismo periódico, María Josefa Garita (1815-1894), ofreció “dar asistencia en su mesa á los que quieran comer en su casa”¹⁴. Ciertamente, no es posible afirmar que las mujeres que contrataron tal publicidad escribieran los textos correspondientes: tal vez lo hicieron, quizá los redactaron solo de modo parcial o apenas se limitaron a indicar los contenidos que debían ser enfatizados. Sin embargo, aun si su contribución fue mínima, es indudable que participaron en el proceso de elaboración y que dieron la autorización respectiva una vez que estuvieron satisfechas con la versión final.

Reconocer la publicidad como una fuente de autoría femenina es relevante porque da verosimilitud a la posibilidad de que, antes de 1880, las mujeres publicaran textos de otro tipo en la prensa de entonces. Con esta expectativa, se hizo una revisión preliminar de varios periódicos y se pudo constatar que, a partir de la década de 1860 circularon algunos discursos pronunciados por alumnas y maestras, escritos a propósito de la finalización del ciclo lectivo, del inicio de los exámenes correspondientes o de alguna actividad especial. Tal fue la experiencia de las jóvenes Julia Montealegre y Julia Jiménez (Cartago, 1862), Rafaela Roldán (Escazú, 1877), María Porras (Escazú, 1879) y Claudia Tinoco (San José, 1886)¹⁵, y de la docente María Ortiz de Olivas

14 Rafael Ángel Méndez Alfaro, «Los lujos del “grano dorado”», Suplemento Áncora, *La Nación*, 1° de agosto de 2010, 32. Se respeta la ortografía original en todas las citas textuales.

15 Julia Montealegre, «Discurso pronunciado por la Señorita Julia Montealegre», *Gaceta Oficial*, 16 de agosto de 1862, 3; Julia Jiménez, «Discurso pronunciado por la Señorita Julia Jiménez», *Gaceta Oficial*, 16 de agosto de 1862, 3-4; Rafaela Roldán, «Discurso pronunciado por la señorita Rafaela Roldán, en el examen público del Liceo de Niñas de Escazú, el día 9 de diciembre de 1877», *La Gaceta. Diario Oficial*, 27 de marzo de 1878, 4; María Porras, «Discurso pronunciado por la Srta. María Porras, al principiar el examen



(San Mateo de Alajuela, 1878)¹⁶. Interesa resaltar que, en todos los casos, firmaron los textos con sus propios nombres y apellidos, sin recurrir a iniciales o pseudónimos; además, algunas asistían a planteles ubicados fuera de la ciudad de San José (capital del país) y aun en áreas rurales.

2. Expansión inicial de las mujeres autoras

De 1880, la construcción de la autoría femenina recibió un doble impulso, relacionado con la reforma educativa de 1886 y la invención de la identidad nacional. Previo a la modernización de la enseñanza, se creó, en septiembre de 1885, la revista *El Maestro*, de suscripción obligatoria para todo el personal docente estatal, entonces compuesto por 310 personas de las cuales el 48,1 por ciento eran mujeres¹⁷. Su objetivo principal era triple: difundir conocimientos¹⁸, preparar a los educadores para el cambio que se avecinaba e identificarlos con él, y generar información al respecto. Para alcanzar tales metas, se dispuso, entre otras iniciativas, que quienes estuvieran vinculados con la actividad escolar enviaran reportes para ser publicados,¹⁹ lo que resultó en algo tan inesperado como sin precedente: un proceso sistemático, promovido y financiado por el Estado, de producción de autoría femenina.

Bajo la dirección del periodista y escritor Pío Víquez Chinchilla, se imprimieron 58 informes entre noviembre de 1885 y marzo de 1886, cuando esta iniciativa cesó: la revista fue reorganizada y su gestión fue asumida directamente por la Inspección General de Enseñanza, que designó como encargados de dicha publicación al ecuatoriano Federico Proaño Márquez y al español Juan Fernández Ferraz. Los nuevos editores le dieron una orientación más intelectual a *El Maestro* y, en un breve comunicado fechado el 15 de abril, recordaron a los educadores la obligación que tenían de preparar los reportes “que la ley exige”, pero con la aclaración de que, en adelante, debían remitirlos a la Inspección²⁰.

del Liceo central de Niñas de Escasú», *El Ferrocarril. Periódico General*, 30 de diciembre de 1879, 1-2; Claudia Tinoco, «Estamos agradecidas», *Diario de Costa Rica*, 19 de marzo de 1886, 3.

16 María Ortiz de Olivas, «Discurso pronunciado por la Maestra del Liceo de Niñas de San Mateo», *El Ferrocarril. Periódico General*, 27 de diciembre de 1878, 2.

17 Dirección General de Estadística, *Estadística de instrucción primaria de la República de Costa Rica correspondiente al año 1885* (San José: Tipografía Nacional, 1885), 159.

18 Ástrid Fischel Volio, *Consenso y represión: una interpretación sociopolítica de la educación costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1988), 166.

19 Mauro Fernández Acuña, «Circular», *El Maestro*, 15 de octubre de 1885, 29.

20 Federico Proaño Márquez y Juan Fernández Ferraz, «Notas», *El Maestro*, 15 de abril de 1886, 240.

Si bien no son claros los criterios con que Víquez seleccionó los informes que fueron impresos, parece que lo hizo según los recibió; tampoco se conoce cuántos de estos documentos, debido a la reorganización de la revista, permanecieron inéditos. De los 58 reportes dados a conocer por *El Maestro*, 16 (un 27,6 por ciento) fueron escritos por mujeres. En la Tabla 1, se identifican dichas autoras: nueve ocupaban puestos de dirección y siete de maestras, por lo que resulta evidente que este empoderamiento diferenciado, en términos de la jerarquía formal de la cartera de Instrucción Pública, no supuso una ventaja desproporcionada para las primeras, en lo atinente a las posibilidades de publicación. Al considerar la ubicación de los planteles donde laboraban, quince lo hacían dentro del Valle Central y una en la provincia de Guanacaste; y en lo que respecta a la división urbana y rural, seis estaban destacadas en cabeceras cantonales, dos en futuras capitales de esta índole (Belén y San Pedro de Montes de Oca) y el resto en el campo. Por lo tanto, la lejanía geográfica y la ruralidad no se convirtieron en factores excluyentes.

Tabla 1
Costa Rica: educadoras que publicaron informes en la revista
***El Maestro* (1885-1886)**

Nombre	Puesto	Ubicación de la escuela
Álvarez, Antonia	Directora	Naranjo, Alajuela
Álvarez, Ramona	Directora	Santiago Sur de Grecia, Alajuela
Fonseca, Ana	Maestra	Jesús de Santa Bárbara, Heredia
Gamboa, Amanda	Directora	San Rafael de San Ramón, Alajuela
Juárez, María A.	Directora	Santa Cruz, Guanacaste
Lara, Eugenia	Maestra	Sabanilla, Alajuela
Monge, Elena	Directora	Puriscal, San José
Monge, Rosa	Maestra	San Ramón, Alajuela
Orozco, Genoveva	Maestra	Belén, Heredia
Ortiz, María	Directora	Atenas, Alajuela
Rodríguez, Rafaela	Directora	Puente de Piedra de Grecia, Alajuela
Ruiz, Eulogia	Directora	Grecia, Alajuela
Suárez, Clara	Directora	Los Ángeles de Grecia, Alajuela
Ugalde, Delfina	Maestra	Itiquís, Alajuela
Ugalde, Eulogia	Maestra	Santa Bárbara, Heredia
Zeledón, Vicenta	Maestra	San Pedro de Montes de Oca, San José

Fuente: *El Maestro* (noviembre, 1885-marzo, 1886).



De las educadoras cuyos informes circularon en *El Maestro*, tres merecen especial atención: María Ortiz, Eugenia Lara y Amanda Gamboa²¹. Para Ortiz y Lara, la experiencia de publicar no fue nueva: un discurso de la primera ya había sido impreso en el periódico *El Ferrocarril* en 1878²²; en el caso de la segunda, nacida alrededor de 1860 y de nacionalidad mexicana²³, dos poemas suyos circularon en el *Diario de Costa Rica* en mayo de 1885²⁴. La exitosa incursión de Lara en este campo fue favorecida por el inicio del proceso que culminó con la invención de la nación costarricense²⁵, el cual creó incentivos para que los periódicos ampliaran los espacios dedicados a las colaboraciones literarias. A corto plazo, dicho interés se materializó en revistas con alguna especialización en tal área, como *Costa Rica Ilustrada*,²⁶ fundada en 1887 y fuertemente identificada con el ideario liberal.

Falta investigar más para determinar si Lara, quien firmaba sus textos con el apellido de su esposo (Enrique Denis), fue la primera poeta en publicar sus versos en Costa Rica, un mérito que se le suele atribuir a Auristela Castro Muñoz (1886-1976)²⁷. Con la información disponible, se puede afirmar que fue una de las mujeres que mejor aprovechó las condiciones que favorecían la producción de autoría femenina en la década de 1880. A esta experiencia, quizá sumó a su hija o cuñada, Soledad Denis, también maestra²⁸, pues, según la investigación de Flórez-Estrada, una persona con dicho nombre, pero sin indicar el apelativo, dio a conocer, en junio de 1887, un soneto en *Costa Rica Ilustrada*, revista que pocos meses después reprodujo uno de los poemas de Lara impresos en 1885²⁹.

21 Eugenia Lara, «Informe de la preceptora de la escuela de Sabanilla», *El Maestro*, 31 de octubre de 1885, 58; Amanda Gamboa, «La Directora de la Escuela de San Rafael», *El Maestro*, 15 de enero de 1886, 138.

22 Ortiz de Olivas, «Discurso pronunciado», 2.

23 Manuel Vicente Jiménez Oreamuno, *Memoria de Instrucción Pública presentada por el Secretario de Estado Lic. Don Manuel V. Jiménez 1892-93 y 1893-94* (San José: Tipografía Nacional, 1895), 99-100.

24 Eugenia Lara, «Efluvios del alma (Improvisación)», *Diario de Costa Rica*, 14 de mayo de 1885, 4; Eugenia Lara, «A mi madre en su tumba», *Diario de Costa Rica*, 20 de mayo de 1885, 4.

25 Steven Palmer, «Getting to Know the Unknown Soldier: Official Nationalism in Liberal Costa Rica, 1880-1900», *Journal of Latin American Studies*, vol. 25, no. 1 (1993): 45-72.

26 Flora Ovares Ramírez, *Crónicas de lo efímero. Revistas literarias de Costa Rica* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2011), 155-165.

27 Rogelio Sotela Bonilla, *Literatura costarricense. Antología y biografías*, 3.ª edición (San José: Imprenta Lehmann, 1938), 108.

28 Secretaría de Instrucción Pública, «Acuerdo No. CCXXIV», en *Colección de las disposiciones legislativas y administrativas emitidas en el año 1892*, t. I, ed. Costa Rica (San José: Tipografía Nacional, 1892), 12-13.

29 Flórez-Estrada Pimentel, «“Una mujer digna de consideración”», 15.

La experiencia de la tercera autora, Gamboa, no solo fue diferente de la de Ortiz y la de Lara, sino que supuso una innovación importante, por la conexión establecida entre autoría y construcción de la autoridad intelectual femenina. El 15 de febrero de 1888, *Costa Rica Ilustrada* reimprimió una contribución sobre la mujer del escritor venezolano Cecilio Acosta Revete (1818-1881), en el que enfatiza su condición angelical y su destino de esposa y madre como “complemento necesario del hombre”³⁰. A este enfoque, que reproducía los valores tradicionales de género, respondió Gamboa, un mes después. Su iniciativa fue celebrada y aplaudida por el cronista de dicha publicación, que firmaba con el alias de Clo Clo:

hoy engalanamos las columnas de este periódico con un bonito artículo que se ha servido enviarnos una señorita Ramonense, y que su modestia le ha impedido firmar con su apellido, pues simplemente hace uso del nombre. Nos sentiríamos orgullosos, como ahora, si en lo sucesivo viésemos honrada nuestra Revista con las producciones de algunas señoritas, que cual Amanda, dejan aun [sic] lado infundadas preocupaciones y dan expansión á sus delicados sentimientos. Nosotros por nuestra parte, con la sinceridad más grande de nuestra alma, suplicamos á la nueva colaboradora que continúe sin temor por la senda que tanta felicidad ha comenzado á recorrer y que no desmaye en pasar al papel sus bellos pensamientos; con ello no sólo hará honor á nuestra patria, sí que también recojerá más tarde el premio que merecen su virtud y su talento.³¹

De lo indicado por Clo Clo, se desprende no solo el claro interés por incentivar la producción de autoría femenina, sino también una estrategia semántica que enclaustraba a las mujeres en un marco discursivo como el propuesto por Acosta Revete. Lejos de avenirse a esto, el texto de Amanda (véase el Anexo 1), localizado originalmente por Flórez-Estrada, supuso no solo una reivindicación de la capacidad intelectual de la mujer, sino una defensa de su educación “como una necesidad imprescindible para el mejoramiento de la sociedad”. Para fundamentar su enfoque, la autora no solo recurrió al humanismo cristiano, sino al ideario de la Revolución francesa (1789), libertad, igualdad, fraternidad, a la vez que aludía a la guerra de independencia de Estados Unidos (1775-1783)³².

Aunque al final del ensayo solo se consignó el nombre de quien lo escribió, es prácticamente seguro que fue elaborado por Gamboa, cuyo segundo apellido

30 Cecilio Acosta Revete, «La mujer», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de febrero de 1888, 252-253.

31 Clo Clo. «Crónica», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de marzo de 1888, 287.

32 Amanda, «La mujer», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de marzo de 1888, 275-276.



era Pérez. Nacida el 20 de julio de 1859 y fallecida el 7 de agosto de 1930³³, tenía 28 años cuando publicó dicho texto. Si bien la autora no indicó expresamente que su contribución era una réplica a lo expuesto por Acosta Revete, fue redactada en ese sentido, por lo que esta podría constituir la primera experiencia ocurrida en el país en que una mujer, una maestra rural destacada en un plantel ubicado en el cantón alajuelense de San Ramón, debatió intelectualmente con un renombrado pensador latinoamericano sobre asuntos de género. Tal innovación evidencia el empoderamiento que resultó de la producción de autoría femenina entre las educadoras, fomentado por la revista *El Maestro*.

3. Novela y autoría femenina incierta

Flórez-Estrada localizó varios textos de dos mujeres más en *Costa Rica Ilustrada*: una breve contribución escrita por Paulina Colang (probablemente un pseudónimo), dada a conocer el primero de julio de 1887 y consistente en cortas reflexiones sobre diversos asuntos, en su mayoría relacionados con el amor y la moral, y considerados a partir de los valores tradicionales de género; y una narrativa testimonial firmada por Amalia, que circuló entre febrero y marzo de 1888. De estas publicaciones, la más interesante es la última, cuya autora aseveraba tener veinte años y haber terminado sus estudios en el Colegio de Nuestra Señora de Sion en 1883 o 1884³⁴. Al presentar lo de Amalia, Clo Clo expuso:

...en este número tenemos el gusto de ofrecer á nuestros lectores un artículo debido á la pluma de una señorita josefina, á quien su modestia le impide firmar con su verdadero nombre. En carta particular que con el artículo nos envía, ella nos promete seguir escribiendo, si los rasgos de su pluma y la confesión de un alma ingenua son del agrado del público.³⁵

El texto de Amalia, titulado “Mi vida”, está dividido en tres partes y organizado en cinco capítulos³⁶, por lo que podría ser considerado, más que el primer relato escrito por una mujer, la primera novela femenina producida no solo en Costa Rica, sino en América Central, al adelantarse a Lucila Gamero Moncada (1873-1964), quien publicó por entregas en 1891, en

33 Arnaldo Acosta Castro, «Origen de la familia Gamboa», Familia Gamboa de Costa Rica, <http://familiagamboadecostarica.blogspot.com/2008/06/origen-de-la-familia-gamboa.html>, consultado: 20 de febrero, 2023.

34 Flórez-Estrada Pimentel, «“Una mujer digna de consideración”», 15.

35 Clo Clo, «Crónica», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de febrero de 1888, 256.

36 Amalia, «Mi vida», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de febrero de 1888, 246-247; Amalia, «Mi vida», *Costa Rica Ilustrada*, 1º de marzo de 1888, 261-262; Amalia, «Mi vida», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de marzo de 1888, 276-277.

la revista *Juventud Hondureña*, “Amelia Montiel”³⁷. Sin embargo, la narración costarricense genera dudas acerca de la autoría, las cuales fueron sintetizadas por Clo Clo de esta manera:

parece que nuestro número anterior ha sido objeto de muchas conversaciones y conjeturas en toda nuestra sociedad con motivo del artículo titulado ‘Mi Vida’, cuya autora hasta hoy permanece en el misterio. Lo cierto es que á tres ó cuatro de nuestras señoritas se les atribuye dicho artículo, y aun se ha llegado á creer que es alguno de los jóvenes de esta capital quien lo ha escrito. Nosotros hacemos lo posible por dar con la inteligente incógnita, y lo conseguiremos tarde ó temprano.³⁸

De seguido, Clo Clo resaltó que la primera contribución de Amalia, en la que se aludía vaga y brevemente a un hombre “elegante” que la hizo ruborizarse durante su primer paseo en condición de señorita, había sido respondido por este bajo el nombre de Julio:

un joven entusiasta por todo aquello que tienda al adelanto y progreso de nuestro país, más aun cuando se trata del desarrollo intelectual y moral de la mujer, ha tenido la amabilidad de favorecernos con un bonito artículo, contestación al otro de que nos hemos ocupado al principio de esta crónica.³⁹

Pocos días después, la práctica descrita se repitió, al circular la tercera contribución de Amalia junto con la segunda de Julio⁴⁰. Al analizar los textos, se observa, en los de la joven, una tendencia sistemática a criticar al Colegio de Nuestra Señora de Sion y a burlarse de este plantel (bajo ataque por parte de los liberales desde varios años antes)⁴¹, a cuestionar la religión católica y sus ritos, y a satirizar el noviazgo y el matrimonio. En contraste, los de su interlocutor se caracterizan, inicialmente, por exaltar a Amalia, sugerir que podía estar enamorado de ella y animarla a proseguir con sus esfuerzos literarios; y más tarde, una vez que se entera de que Amalia se va a casar, por resaltar, con cierto despecho, la condición efímera de la belleza femenina y asociar su deterioro con la edad y la maternidad.

¿Fue este un intercambio real y espontáneo o se trató de una simulación realizada con la colaboración del personal de *Costa Rica Ilustrada* o sin su

37 Consuelo Meza Márquez, «Presentación» en *Odio*, Lucila Gamero Moncada, 5-23 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 5, 15.

38 Clo Clo, «Crónica», *Costa Rica Ilustrada*, 1° de marzo de 1888, 270.

39 Julio, «Amalia y yo», *Costa Rica Ilustrada*, 1° de marzo de 1888, 264, 266.

40 Julio, «Amalia y yo», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de marzo de 1888, 277-278.

41 Tranquilino Chacón Chaverri, «Exámenes en Heredia», *Diario de Costa Rica*, 14 de enero de 1885, 3.



conocimiento? Además, ¿cuántas personas participaron? Por último, ¿fue una iniciativa exclusivamente masculina o hubo colaboración de mujeres? La información disponible no permite responder de modo directo a tales preguntas, pero la narrativa de Amalia, en términos de la dimensión testimonial que reclama, resulta muy dudosa, dado que revela detalles e intimidades que, aparte de facilitar su identificación, habrían puesto en riesgo su inminente matrimonio, como comentarios despectivos sobre su prometido e indicar dónde y cuándo se iba a casar. En 1892, la ciudad de San José tenía apenas 1056 jóvenes en el rango de edad de Amalia⁴²; muchísimo menos si se consideran solo las que finalizaron sus estudios en el Colegio de Nuestra Señora de Sion. Aunque no se dispone de una estadística al respecto, en tal categoría figuraron únicamente dos alumnas en 1885⁴³, el año más cercano a aquel en el que Amalia habría culminado su formación escolar en este plantel.

La incertidumbre se acrecienta al considerar el curso de lo escrito por Amalia y el papel jugado por Julio. Al finalizar su primera entrega, Amalia indicó que la historia de su vida iba “para largo”, lo que sugiere la intención de publicar, de forma serializada, un texto extenso. Sin embargo, una vez que empezó a correr el rumor de que el relato podía estar escrito por un hombre, intervino Julio para dar fe de que conocía a Amalia “desde su niñez”. Tal declaración quizá resultó insuficiente para aplacar las sospechas de una autoría masculina, pues si en su siguiente contribución Amalia detalló su estreno en sociedad, en la tercera rompió abruptamente con la lógica narrativa previa, al señalar que los preparativos de su inminente matrimonio, arreglado a espaldas suyas por sus padres, la obligaban “a dejar trucas estas memorias”. Julio procedió de una manera similar, al declarar que, con su segundo y último texto, concluía su “vida literaria”.

Tal vez finalizar el relato de una forma tan intempestiva se explica porque la participación inicial de Julio no funcionó en términos de eliminar la presunción de que el texto de Amalia había sido escrito por un hombre. Si así fue, esto ayudaría a entender también por qué su enfoque varió tanto entre la primera y la segunda contribución, al pasar de la admiración por Amalia al despecho, una vez que los padres de la joven le comunicaron la razón de por qué le compartieron esta confidencia no queda clara que su hija se

42 Dirección General de Estadística, *Censo general de la República de Costa Rica levantado bajo la administración del Licenciado don José J. Rodríguez el 18 de febrero de 1892* (San José: Dirección General de Estadística, 1892), xix, liv.

43 Anónimo, «Comunicado», *La Gaceta*, 24 de diciembre de 1885, 1094.

iba a casar con otro hombre. Al resultar insostenible el relato de Amalia según el plan trazado originalmente y fracasar el objetivo que se buscaba con la intervención de Julio, se recurrió a una vía expedita para que ambos autores, si es que en verdad se trataba de dos personas distintas, dieran por terminadas su incursión en la literatura.

Sin duda, “Mi vida” constituye una interesante e irreverente narrativa literaria que puede reclamar reconocimiento como una de las primeras novelas publicadas en el país durante la etapa fundacional de la literatura costarricense. Además, fue innovadora al introducir no solo una voz protagónica femenina, sino la de una mujer joven, urbana y educada, con lo que se distanció del costumbrismo entonces dominante y su predilección por los personajes masculinos. Dada la controversia sobre la autoría del texto y su afinidad con el carácter satírico que a veces asumían las contribuciones de los cronistas anónimos de *Costa Rica Ilustrada*⁴⁴, no es posible asegurar que dicha obra fuera efectivamente de índole testimonial y escrita por una exalumna del Colegio de Nuestra Señora de Sion.

4. El caso de María Luisa

En julio de 1888, empezó a circular en San José un nuevo periódico llamado *La Nación*, el cual convocó a un certamen literario sobre el tema del beso, que originó algunos ensayos breves y poemas (dos escritos por mujeres)⁴⁵. Por razones desconocidas, una de las personas interesadas en participar en el concurso, en vez de enviar su contribución al medio que lo organizó, la hizo llegar al *Diario Costarricense*, con el nombre de María Luisa y el pseudónimo de Cándida⁴⁶. La favorable acogida que tuvo su iniciativa la motivó a remitir, pocos días después, un segundo texto (véase el Anexo 2), el cual presentó con estas palabras:

... hoy les envío ‘Su Retrato,’ cuadrito de costumbres y que he tomado de algunos rasgos históricos que poseo; si les agrada y merece publicarse, quedo desde hoy como colaboradora, ofreciéndoles remitir semanalmente uno de esta especie, que con el conocimiento que tengo de la localidad como hija de ella, serán en el fondo conformes á la verdad y pueden tal vez servir para modificar algunos caracteres ó reprimir abusos.⁴⁷

44 Mr. Renard, «Crónica», *Costa Rica Ilustrada*, 22 de noviembre de 1887, 175-176.

45 Emilia, «Un beso», *La Nación*, 14 de julio de 1888, 3; Rosaura, «Un beso», *La Nación*, 14 de julio de 1888, 3.

46 María Luisa, «Un beso», *Diario Costarricense*, 15 de julio de 1888, 2.

47 María Luisa, «Su retrato», *Diario Costarricense*, 22 de julio de 1888, 3.



De esta autora, lo único cierto que se conoce es que era de la ciudad de San José y que aspiraba a ser escritora, como se desprende de su propuesta para redactar un relato semanal, afin con el costumbrismo que empezaba a ser cultivado por Manuel Argüello Mora⁴⁸. Su interés por abrirse un espacio permanente en un periódico se debió a que, a finales del siglo XIX, prevalecía en el país una cultura de la publicación basada en las imprentas y no en las editoriales (las primeras y limitadas experiencias de este último tipo apenas empezaron a darse en la primera década del siglo XX)⁴⁹. Si bien algunas tipografías privadas asumían de modo esporádico los costos y riesgos de producir libros, lo hacían así solo cuando la obra tenía un mercado asegurado, como en el caso de los textos educativos; de lo contrario, el financiamiento respectivo debía ser aportado por los autores, ya fuera de su propio dinero o por medio de suscripciones u otras estrategias de captación de fondos, un condicionamiento que afectaba más a las mujeres⁵⁰.

Periódicos y revistas se convirtieron, en tales circunstancias, en recursos estratégicos para que los tempranos escritores de Costa Rica, tanto hombres como mujeres, dieran a conocer sus textos. Sin embargo, tales opciones eran limitadas, no solo por la escasa extensión de estos medios, reducida aún más por las páginas que dedicaban a la publicidad, sino porque priorizaban la inserción de artículos sobre asuntos actuales, en especial de índole política. Además, en el campo literario, preferían reproducir contribuciones de celebridades extranjeras a dar a conocer creaciones originales de sus coterráneos. Todo esto influyó en que el *Diario Costarricense* rechazara la propuesta de María Luisa y no publicara nuevos relatos de su autoría.

Si bien el escrito de María Luisa fue un caso aislado, es de particular importancia para reconsiderar el pasado literario de Costa Rica por cuatro razones principales: primera, se adelantó a la primera narradora costarricense hasta ahora reconocida por las investigaciones en el área de la literatura, Rafaela Contreras Cañas (1869-1893), esposa del poeta nicaragüense

48 Juan Durán Luzio, «Manuel Argüello Mora, primer novelista costarricense», en *Misterio*, Manuel Argüello Mora (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004), xix-xxxviii.

49 Iván Molina Jiménez, «De las imprentas a las editoriales. El caso de Costa Rica (1906-1989)», *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, vol. 22, no. 2 (2021): 3-8.

50 Iván Molina Jiménez, *Moradas y discursos. Cultura y política en la Costa Rica de los siglos XIX y XX* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2010), 73-106.

Rubén Darío⁵¹; segunda, su texto demuestra que la producción sistemática de narrativa en el país fue iniciada, prácticamente al mismo tiempo, por hombres y mujeres⁵²; tercero, su contribución prefigura, de forma parcial, el argumento de la novela *El primo*, que Jenaro Cardona Valverde publicó en 1905⁵³; y cuarta, su narración está construida a partir de la experiencia y la voz de una protagonista femenina.

Al comparar el relato de María Luisa con el de Amalia se observa que, en ambos, las jóvenes en torno a las cuales se teje la trama se formaron en el Colegio de Nuestra Señora de Sion, una coincidencia explicable porque tal establecimiento careció de competencia efectiva antes de la fundación del Colegio Superior de Señoritas en enero de 1888⁵⁴. Fuera de esta semejanza, las narrativas son muy diferentes: en el texto de Amalia, la protagonista, pese a ser irreverente y satírica y mostrarse como una abanderada del cosmopolitismo europeo, se aviene sin resistencia al matrimonio arreglado por sus padres; en contraste, la creada por María Luisa, aunque se identifica con los valores familiares tradicionales, no solo redefine su subjetividad y su concepción del mundo, sino que se apropia de un nacionalismo beligerante y asume responsabilidad por sí misma. Luego del fracaso económico de su progenitor, abandona los estudios y empieza a laborar, junto con su madre, para mantener el hogar, un empoderamiento que la distancia también del alienado personaje femenino de *El primo*.

Conclusión

En la construcción de una autoría propia, las mujeres en Costa Rica empezaron en franca desventaja en comparación con los varones, debido al desigual acceso que tenían a la educación. Pese a que las oportunidades en este campo solo comenzaron a equipararse a partir de la década de 1870, desde un cuarto de siglo antes, por lo menos, propietarias de establecimientos comerciales incursionaron en la cultura impresa mediante la contratación de anuncios publicitarios en los principales periódicos del país. De 1860 en adelante, tal

51 Rafaela Contreras Cañas, *Rafaela Contreras Cañas: musa inaugural de la literatura costarricense* (San José: Universidad Autónoma de Centro América, 1990).

52 Lidia Hernández Castro, «Noción general. Prólogo», en *Textos solemnes de 1888. Elisa: fragmentos de un diario y Un duelo a la moda*, Carlos Gagini Chavarría y Rafael Carranza Pinto (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2015), xi-xiii.

53 Álvaro Quesada Soto, *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910): enfoque histórico social* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986), 292-317.

54 Mauro Fernández Acuña, *Memoria de la Secretaría de Instrucción Pública* (San José: Tipografía Nacional, 1888), 26-28.



proceso se amplió, a medida que la prensa dio a conocer discursos escritos por educadoras y alumnas, lo que supuso una innovación no solo de género, sino generacional, dada la juventud de las estudiantes.

A mediados de la década de 1885, ya había mujeres cuyas contribuciones circulaban en los diarios costarricenses, en particular, poesías, una tendencia que se profundizó en lo inmediato con la fundación, en dicho año, de la revista *El Maestro*. Debido a la disposición de la Secretaría de Instrucción Pública que obligaba a los educadores a rendir informes de sus actividades con el propósito de darlos a conocer, directoras y maestras de distintas partes del país –incluidas las que laboraban en áreas rurales– empezaron a escribir para publicar. Si bien esta experiencia fue de corta duración y su objetivo declarado no era construir autoría femenina, el Estado, en el contexto de la reforma educativa de 1886, impulsó de forma decisiva un proceso de tal índole.

La novedad que implicó dicha autoría llevó a la revista *Costa Rica Ilustrada* a publicar por entregas lo que podría ser la primera novela femenina que circuló en América Central; sin embargo, la controversia suscitada acerca del género de la persona que realmente escribía el relato abre la posibilidad de que tal iniciativa fuera solo una estrategia comercial dirigida a incrementar el número de suscriptores. En contraste, los textos dados a conocer por otras mujeres, en los que no existen dudas sobre su condición de autoras, muestran una clara intención por competir con los hombres en el campo de la producción literaria, con una visión que, a la vez que desafiaba la perspectiva masculina sobre lo femenino, procuraba crear autoridad intelectual femenina.

Finalmente, conviene destacar dos características adicionales de este proceso inicial de construcción de autoría femenina. Por un lado, el papel jugado por algunas mujeres de origen extranjero, de forma preliminar se han identificado una inglesa y dos mexicanas, que, por provenir de sociedades más complejas y desarrolladas, pudieron ampliar el horizonte de expectativas de sus contrapartes costarricenses. Por el otro, el origen social de las autoras aquí analizadas: dado que, antes de la reforma educativa de 1886, la posibilidad de completar los estudios primarios e ingresar a los secundarios estaba fuertemente limitada a los sectores medios y acaudalados de las ciudades principales, no parece haber habido entre tales escritoras personas de extracción popular.

Referencias bibliográficas

- Acosta Castro, Arnaldo. «Origen de la familia Gamboa», Familia Gamboa de Costa Rica, <http://familiagamboadecostarica.blogspot.com/2008/06/origen-de-la-familia-gamboa.html>, consultado: 20 de febrero, 2023.
- Acosta Revete, Cecilio. «La mujer», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de febrero de 1888, 252-253.
- Acuña Braun, Ángela. *La mujer costarricense a través de cuatro siglos*, t. I. San José: Imprenta Nacional, 1969.
- Amalia. «Mi vida», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de febrero de 1888, 246-247.
- Amalia. «Mi vida», *Costa Rica Ilustrada*, 1° de marzo de 1888, 261-262.
- Amalia. «Mi vida», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de marzo de 1888, 276-277.
- Amanda. «La mujer», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de marzo de 1888, 275-276.
- Anónimo. «Comunicado», *La Gaceta*, 24 de diciembre de 1885, 1094.
- Barahona Riera, Macarena. *Las luchas sufragistas en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1994.
- Calderón Hernández, Manuel. *Elementos del imaginario de la Costa Rica pre-cafetalera*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2015.
- Chacón Chaverri, Chaverri. «Exámenes en Heredia», *Diario de Costa Rica*, 14 de enero de 1885, 3.
- Clo Clo. «Crónica», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de febrero de 1888, 255-256.
- Clo Clo. «Crónica», *Costa Rica Ilustrada*, 1° de marzo de 1888, 270-271.
- Clo Clo. «Crónica», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de marzo de 1888, 286-288.
- Contreras Cañas, Rafaela. *Rafaela Contreras Cañas: musa inaugural de la literatura costarricense*. San José: Universidad Autónoma de Centro América, 1990.
- Dirección General de Estadística. *Censo general de la República de Costa Rica levantado bajo la administración del Licenciado don José J. Rodríguez el 18 de febrero de 1892*. San José: Dirección General de Estadística, 1892.



- Dirección General de Estadística. *Estadística de instrucción primaria de la República de Costa Rica correspondiente al año 1885*. San José: Tipografía Nacional, 1885.
- Durán Luzio, Juan, «Manuel Argüello Mora, primer novelista costarricense». En *Misterio*, xix-xxxviii, Manuel Argüello Mora. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.
- Emilia. «Un beso». *La Nación*, 14 de julio de 1888, 3.
- Fernández Acuña, Mauro. «Circular», *El Maestro*, 15 de octubre, 1885, 29.
- Fernández Acuña, Mauro. *Memoria de la Secretaría de Instrucción Pública*. San José: Tipografía Nacional, 1888.
- Fischel Volio, Ástrid. *Consenso y represión: una interpretación sociopolítica de la educación costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1988.
- Flórez-Estrada Pimentel, María. «“Una mujer digna de consideración”. Tempranas manifestaciones públicas de las luchas feministas por la igualdad y la libertad en Costa Rica en el período 1833-1930». En *Anuario de Estudios Centroamericanos*, no. 48 (2022): 1-37.
- Gamboa Pérez, Amanda. «La Directora de la Escuela de San Rafael», *El Maestro*, 15 de enero de 1886, 138.
- Hernández Castro, Lidia. «Noción general. Prólogo». En *Textos solemnes de 1888. Elisa: fragmentos de un diario y Un duelo a la moda*, xi-xxiv. Carlos Gagini Chavarría y Rafael Carranza Pinto. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2015.
- Jiménez Oreamuno, Manuel Vicente. *Memoria de Instrucción Pública presentada por el Secretario de Estado Lic. Don Manuel V. Jiménez 1892-93 y 1893-94*. San José: Tipografía Nacional, 1895.
- Jiménez, Julia. «Discurso pronunciado por la Señorita Julia Jiménez», *Gaceta Oficial*, 16 de agosto de 1862, 3-4.
- Julio. «Amalia y yo», *Costa Rica Ilustrada*, 1º de marzo de 1888, 264 y 266.
- Julio. «Amalia y yo», *Costa Rica Ilustrada*, 15 de marzo de 1888, 277-278.
- Lara, Eugenia. «Efluvios del alma (Improvisación)», *Diario de Costa Rica*, 14 de mayo de 1885, 4.

- Lara, Eugenia. «A mi madre en su tumba», *Diario de Costa Rica*, 20 de mayo de 1885, 4.
- Lara, Eugenia, «Informe de la preceptora de la escuela de Sabanilla», *El Maestro*, no. 4, 31 de octubre de 1885, 58.
- María Luisa. «Un beso», *Diario Costarricense*, 15 de julio de 1888, 2.
- María Luisa. «Su retrato», *Diario Costarricense*, 22 de julio de 1888, 3.
- Méndez Alfaro, Rafael Ángel. «Los lujos del “grano dorado”», Suplemento Áncora, *La Nación*, 1º de agosto de 2010, 32.
- Meza Márquez, Consuelo, «Presentación». En *Odio*, 5-23. Lucila Gamero Moncada. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.
- Molina Jiménez, Iván. *La educación en Costa Rica de la época colonial al presente*. San José: Programa Estado de la Nación y Editoriales Universitarias Públicas Costarricenses, 2016.
- Molina Jiménez, Iván. *Moradas y discursos. Cultura y política en la Costa Rica de los siglos XIX y XX*. San José: Editorial Universidad Nacional, 2010.
- Molina Jiménez, Iván. «De las imprentas a las editoriales. El caso de Costa Rica (1906-1989)». En *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, vol. 22, no. 2 (2021): 1-27.
- Molina Jiménez, Iván. *Cortar una espiga más. Estudios sobre Costa Rica en la época de la independencia*. San José: Editorial Costa Rica, 2021.
- Montealegre, Julia. «Discurso pronunciado por la Señorita Julia Montealegre», *Gaceta Oficial*, 16 de agosto de 1862, 3.
- Mr. Renard. «Crónica», *Costa Rica Ilustrada*, 22 de noviembre de 1887, 175-176.
- Oconitrillo García, Eduardo. *Los Tinoco (1917-1919)*. San José: Editorial Costa Rica, 1980.
- Ortiz de Olivas, María. «Discurso pronunciado por la Maestra del Liceo de Niñas de San Mateo», *El Ferrocarril. Periódico General*, 27 de diciembre de 1878, 2.
- Ovares Ramírez, Flora. *Crónicas de lo efímero. Revistas literarias de Costa Rica*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2011.



- Palmer, Steven y Gladys Rojas Chaves. «Educating Señorita: Teacher Training, Social Mobility, and the Birth of Costa Rican Feminism, 1885-1925». En *Hispanic American Historical Review*, vol. 78, no. 1 (1998): 45-82.
- Palmer, Steven. «Getting to Know the Unknown Soldier: Official Nationalism in Liberal Costa Rica, 1880-1900». En *Journal of Latin American Studies*, vol. 25, no. 1 (1993): 45-72.
- Porras, María. «Discurso pronunciado por la Srita. María Porras, al principiar el examen del Liceo central de Niñas de Escasú», *El Ferrocarril. Periódico General*, 30 de diciembre de 1879, 1-2.
- Prada Ortiz, Grace. *Mujeres forjadoras del pensamiento costarricense*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005.
- Proaño Márquez, Federico y Juan Fernández Ferraz. «Nota», *El Maestro*, 15 de abril de 1886, 240.
- Quesada Soto, Álvaro, *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910): enfoque histórico social*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.
- Rodríguez Sáenz, Eugenia. «Mujeres de la independencia: condiciones de vida, luchas y derechos». En *Costa Rica (1821-2021) de la independencia a su bicentenario*, 205-231. Edición de Iván Molina Jiménez. San José: Editoriales Universitarias Públicas Costarricenses, 2021.
- Rodríguez Sáenz, Eugenia. *Los discursos sobre la familia y las relaciones de género en Costa Rica (1890-1930)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.
- Roldán, Rafaela. «Discurso pronunciado por la señorita Rafaela Roldán, en el examen público del Liceo de Niñas de Escasú, el día 9 de diciembre de 1877», *La Gaceta. Diario Oficial*, 27 de marzo de 1878, 4.
- Rosaura. «Un beso», *La Nación*, 14 de julio de 1888, 3.
- Secretaría de Instrucción Pública. «Acuerdo No. CCXXIV». En *Colección de las disposiciones legislativas y administrativas emitidas en el año 1892*, t. I, 12-13. Edición de Costa Rica. San José: Tipografía Nacional, 1892.

Iván Molina Jiménez
Autoría femenina y literatura costarricense (1845-1888)

Silva Hernández, Margarita. «La educación de la mujer en Costa Rica durante el siglo XIX». En *Revista de Historia*, no. 20 (1989): 67-80.

Sotela Bonilla, Rogelio. *Literatura costarricense. Antología y biografías*, 3.^a edición. San José: Imprenta Lehmann, 1938.

Tinoco, Claudia. «Estamos agradecidas», *Diario de Costa Rica*, 19 de marzo de 1886, 3.



ISSN 1023-0890
EISSN 2215-471X
Número 33 • Enero-Junio 2024

Anexo 1⁵⁵

La mujer

¡La mujer! Ese idilio constante desde el Génesis yacía en los tiempos antiguos en una horrenda servidumbre.

La historia nos cuenta en el lenguaje del dolor su triste condición.

No era del hombre compañera, sino esclava y torturábasele el alma y el cuerpo á voluntad del hombre, quien sólo la estimaba por sus cualidades físicas, y cuando éstas se marchitaban, considerábala cual una bestia de carga comprada en la pública almoneda de la poligamia.

Más cuando la Sibila Cumana anunció al pagano, que el trono de sus dioses ya traqueaba y se hundía para siempre en el espantoso abismo del pasado y que se derrumbaban uno á uno bajo los golpes ciclópeos del Evangelio que consignaba estas bellas tesis: “Libertad,” – “Igualdad,” – “Fraternidad,” cuya ciencia enseñaba aquel Hombre maravilloso, que nos enseñó desde las playas del mar Tiberiades á llamar Padre á Dios y hermanos á todos los hombres; –desde esa época la mujer cambió de condición, y con ésta, el mundo. Concediósele las facultades intelectuales que antes negábansele. Subió á la apoteosis y fue mirada como ser perfectible.

¡La mujer! que ha dado bellísimos ejemplares de heroísmo, como María Antonieta, Juana de Arco, Catalina de Médicis, Juana de Padilla y un centenar más de heroínas que supieron empuñar la palma del martirio y de la inmortalidad!

¡La mujer! que nacida para el sentimiento puede hacer grandes progresos en la música y el canto y, dotada de una imaginación exquisita, dar savia y calor al arte de la pintura.

¡La mujer! que en poesía su numen es el amor y la virtud, y que ha alcanzado renombrada fama, como la inmortal Silveria Espinosa de Rendón, Josefa Acevedo de González y una falange más.

¡La mujer! que en el campo de batalla hace deponer la fiereza del guerrero, cura sus heridas y lo exhorta á morir con resignación; que en los hospitales,

55 La digitación de los anexos la realizó el estudiante Nicolás Salazar Garita; se conservó la ortografía original, pero se corrigieron las erratas.

en las casas de expósitos y en todo establecimiento de beneficencia es un ángel de caridad y de consuelo.

¿Podría este ser privilegiado, destinado por Dios á representar un gran papel en el mundo, permanecer por más tiempo sumido en la estolidez del bruto? ¡No, no! Eso sería insultar al siglo en que vivimos.

Por estas y otras consideraciones, que reclamaba la influencia saludable é irresistible del siglo, ha ocupado la mente de gobiernos y hombres filántropos, que cual genuinos apóstoles de la civilización han tomado á su cargo la gloriosa tarea de encomiar la importancia de la mujer, y considerar la educación de ésta como una necesidad imprescindible para el mejoramiento de la sociedad.

Nuestro Ilustre Gobernante, penetrado de esa verdad, redobla sus esfuerzos y centraliza las fuerzas todas de su genio en ese santo y patriótico objeto. ¡*Loor sempiterno* a su nombre inmortal y al de sus dignos colaboradores!

No importa que el libertinaje diga: “*todas las mujeres son iguales delante del hombre,*” –la mujer modesta, piadosa, culta y llena de rubor, en una palabra, la mujer bien educada, inspira respeto y amor; lo que una mujer ignorante, licenciosa y corrompida inspira desprecio.

El corazón bendito de la primera forma, el magistrado probo, el juez integérrimo, el caballero.

El corazón de la segunda forma, el juez venal, el hombre protervo envuelto en su asqueroso ropaje de villanía.

La buena educación en una niña es su baluarte contra la seducción, le afianza su porvenir y la hace ocupar su puesto, con su influencia benéfica, en los destinos de la patria.

Recordemos á Franklin, cuando éste solicitó de Luis XIV el reconocimiento de la independencia de la República de la gran Unión Americana, el monarca francés le preguntó si los descendientes de Penn y los Puritanos poseían medios y elementos para su independencia, y el virtuoso Franklin le contestó: seremos independientes porque nuestras mujeres lo quieren.

AMANDA.

San Ramón, marzo de 1888



Anexo 2

Su retrato

I

Aurelio fue mi ideal hasta la edad de diez y siete años en que salí del colegio y penetré en la sociedad que ambicionaba conocer y en donde esperaba lucir las muchas gracias con que a cada paso me aseguraban me dotó Natura y las artificiales de la educación francesa de las buenas madres de Sion que se hallaban tan perfectamente amoldadas con mi carácter.

Mis condiscípulas todas, hablaban de novios y de *soirées*, de elegantes vestidos y de frases picarescas; los apellidos de los más elegantes jóvenes extranjeros y josefinos, asomaban con frecuencia á sus labios y una voluptuosa sonrisa de satisfacción, me dejaba comprender a pesar de mi sencillez que mis compañeras eran muy felices.

Yo deseaba como ellas, tener un novio; le quería elegantes, simpático, que supiera hablar francés y que cambiara vestidos, pero muchos vestidos. Yo lo soñaba con hermosos ojos azules velados por espejuelos de oro, de gallarda estatura y tan rubio como Albión; en sus modales le veía muy fino y para colmo de dicha estaba recién llegado de Europa y poseía fortuna.

Al abandonar el lecho todas las mañanas, mi desengaño era horrible; la ilusión desaparecía junto con la pesadez del sueño y no me quedaba de ese encanto más que un dulce recuerdo y la esperanza de volver aquella noche á acostarme para de nuevo soñar...

Mi vida de esta manera se deslizaba hasta cierto punto tranquila, porque si bien es cierto que yo me afanaba por *algo*, éste era para mí desconocido y la felicidad se me presentaba bajo otro prisma.

II

Ya lo he dicho, yo necesitaba amar, pero tenía al mismo tiempo necesidad de fijarme mucho en la persona á quien entregara mi corazón; las prendas que yo ambicionaba poseyera mi ideal, eran difícil de encontrar en San José en donde todos los jóvenes se presentaban á mis ojos, vulgares y ridículos.

Por otra parte, el sentimiento patrio, que por más que se asegure en contrario, permanece en nosotras las mujeres tan vivo como en el hombre, se sublevaba ante la idea de consagrar culto y hacer dueño de mis encantos á un extranjero, que sabe Dios quien era y cuáles sus miradas para conmigo.

En esta disposición de ánimo, vi á Aurelio por primera vez y mi corazón latió alborozado. Él reunía todo aquello á que yo aspiraba. Era joven y galán, cambiaba vestidos con frecuencia, era josefino y sobre todo ¡ah qué dicha! no hacía cuatro días que había llegado de Europa.

En el Parque pude admirarlo por primera vez; él era alajuela, algunas señoras amigas de mamá me decían que su padre y el resto de su familia no habían tenido muy limpia cuna, pero eso no me importaba, en esa fecha, mi querido suegro (como empecé á titularle) era Ministro de la Hacienda pública y su *actividad* le proporcionaba negocios *independientes* del Estado que lo hacían convertirse en un Creso.

Aurelio dotado de *génio* poco común, despreciaba á todos, empezando por los compañeros de escuela á quienes hallaba vulgares; él no hablaba ni á sus tíos, toda esa familia de *seres bajos*, carretoneros muchos y descalzos los más, solo podían inspirarle desprecio.

La escuela francesa, las costumbres parisienses, no le permitían otra cosa.

Había nacido para brillar en el gran mundo, para causar sensación y no revolvía otra idea que esta en su mente. Ponía de su parte, todo por lograrlo y aunque unos se burlaran y otros... también, él paseaba orgulloso su elegante cuerpecito por en medio de las bellas desdeñando á sus *imbéciles* compatriotas.

Otra de las cosas que me cautivaban de Aurelio: había cobrado gran afición en Europa á los títulos nobiliarios, se había enamorado de la sangre azul y no cedía un ápice al tratar de su nobleza y de la cuna que meció sus primeros sueños (aunque según algunos, en medio del sofocante humo que despedía una hermosa paila de chicharrones.).

Yo adoré á Aurelio y él se dignó dispensarme sus favores; me encontró *algo...* y empezaron nuestros amores.



III

Transcurrió un año en que fui muy dichosa, pero al cabo de él, mi padre se arruinó completamente y quedamos poco menos que en la indigencia nuestro sustento pueda decirse que nos lo daba una bella señora, imagen de la caridad, esposa de un rico empresario de ferrocarriles.

Los desengaños que experimenté entonces me hicieron abrir los ojos á la verdadera luz; entre lo supérfluo que en mi casa se suprimió, figuraba en primer lugar, la pensión de mi Colegio; mi educación quedó sin terminar y mis ilusiones cayeron por tierra. Me convencí entonces de lo necia que había sido, recapacité sobre mi pasado y lo primero que se apoderó de mi alma, fue un desprecio soberano por Aurelio. Lo encontré pedante, pretencioso é ignorante; mal ciudadano, sin más cariño que hacía su propia persona y despojado de toda cualidad; su figura me pareció raquítica, sus vestidos nuevos los contemplé como cubiertas de un ser podrido y en su carácter hallé al hombre cobarde, afeminado y vil.

Me concreté al trabajo junto con mi adorada madre, mi padre hizo un viaje para ver manera de arreglar sus negocios y nuestro pan al llegarnos á los labios iba humedecido por el sudor de nuestra frente. Sin embargo me consideré feliz, había adquirido una fuente inagotable de experiencia y sobre todo despreciaba á Aurelio, lo veía sin máscara y me consideraba libre de un ser que solo hubiera podido labrar mi desventura.

IV

Hoy nuestra situación pecuniaria ha cambiado; mi padre consiguió se le reembolsara de su fortuna y tengo en la hacienda, en clase de cocinero, á un hermano de Aurelio; la desgracia de no ser hermano legítimo, ha hecho que este petulante desalmado lo arroje de su casa... Su padre ha tolerado semejante infamia.

Yo lo veo de lejos; al lado de mi esposo y de dos pequeñuelos me considero en el Edén.

CANDIDA
San José, 18 de julio de 1888



**Ana Yolanda
Contreras**

*United States Naval Academy
Estados Unidos*

Identidad, memoria y la búsqueda del padre desaparecido desde la óptica de dos cineastas guatemaltecos

Identity, memory, and the search for the disappeared father from the perspective of two Guatemalan filmmakers

RESUMEN

Este artículo¹ explora dos obras cinematográficas guatemaltecas, *Polvo* (2012) y *Nuestras madres* (2019), dirigidas por Julio Hernández Cordón y César Díaz correspondientemente. En ambos largometrajes la denuncia sobre la violación de derechos humanos durante el pasado conflicto armado guatemalteco, la búsqueda de padres o familiares desaparecidos y sus secuelas en las víctimas constituyen la temática central. Por tanto, el análisis se centra en la importancia que tiene la búsqueda del padre desaparecido en los hijos, quienes, a raíz de esta vivencia traumática, experimentan un vacío identitario, así como estragos individuales provocados por la falta de la figura paterna. Por otro lado, también

1 Este ensayo forma parte de una serie de proyectos de investigación y se realizó con el apoyo de la beca Volgenau de la Academia Naval de Estados Unidos.



se analizan el trauma y el silencio de las madres sobrevivientes como remanente del miedo/terror experimentado durante el conflicto armado, pero también como un mecanismo de protección para sus hijos. En especial, el análisis se auxilia teóricamente con el extenso trabajo realizado por el sociólogo uruguayo Gabriel Gatti sobre la desaparición forzada.

Palabras clave: búsqueda de desaparecidos, identidad, memoria, cine guatemalteco

ABSTRACT 

This article explores two Guatemalan films, *Polvo* [*Dust*] (2012) and *Nuestras madres* [*Our Mothers*] (2019), directed by Julio Hernández Cordón and César Díaz respectively. Both feature films denounce the gross human rights violations perpetrated by the dictatorship during the past Guatemalan armed conflict, as well as portray the search for disappeared parents or relatives and the consequences experienced by the victims. Therefore, the analysis centers on the children's struggle to find their missing fathers to avoid living in an identity vacuum and to find closure to their long-standing suffering. On the other hand, this paper also analyzes the trauma and silence observed by the surviving mothers as a remnant of the fear/terror experienced by these women during the armed conflict. Moreover, this silence functions as a protection mechanism for their children. The analysis is theoretically supported by the extensive work carried out by the Uruguayan sociologist Gabriel Gatti on forced disappearance.

Keywords: search for the disappeared, identity, memory, Guatemalan cinema.

Allí donde no hay cuerpos, donde no hay pruebas materiales de la muerte y donde no hay 'cierre' para los familiares, los desaparecidos se mantienen en una suerte de limbo entre la vida y la muerte, como espectros vagando entre los vivos, esperando ser oídos, reconocidos y recordados.
MICHAEL LAZZARA, 2007, pp. 164.

Olvidar a los muertos es hacer como si ellos nunca hubiesen existido.
FRANÇOIS HERITIER, 2002, p. 126.

En Guatemala, las últimas cuatro décadas del siglo XX estuvieron marcadas por la violencia. Durante 34 años (1962²-1996³) los guatemaltecos vivieron un conflicto armado interno en el cual se enfrentaron las fuerzas armadas estatales contra la guerrilla. En este conflicto, miles de ciudadanos, especialmente habitantes de las zonas rurales e indígenas, quedaron en medio de la sangrienta contienda. A raíz de dicho conflicto, el reporte de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico de Guatemala, titulado *Memoria del silencio*, da cuenta de un total de 200 000 víctimas, entre ellas miles de desaparecidos⁴. A pesar del horror incrustado en lo más hondo de la psique guatemalteca, causado principalmente por la brutal represión gubernamental, por la destrucción de alianzas y proyectos comunitarios, y en muchos casos, por el quiebre de solidaridad, la búsqueda de la verdad sobre el destino de las víctimas de desaparición forzada ha permanecido como una motivación constante en la vida de muchos guatemaltecos. Indagar sobre el paradero de sus familiares desaparecidos y encontrar la verdad sobre su destino final ha llevado a muchos ciudadanos a agruparse, durante el transcurso de varias décadas, en diversas organizaciones como el Grupo

- 2 En el presente ensayo tomamos el año 1962 como inicio del conflicto armado a partir de la integración de las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), primer movimiento guerrillero que se enfrentó a las fuerzas armadas del Estado. Según Bernardo Arévalo de León, las FAR fueron conformadas “por el Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre –que aglutinaba a algunos de los líderes de la intentona militar fracasada [para derrocar la dictadura del General Miguel Ydígoras Fuentes]–, el Movimiento 20 de Octubre del Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT, comunista) y el movimiento estudiantil 12 de Abril”. Véase Bernardo Arévalo, *Estado violento y ejército político: Formación estatal y función militar en Guatemala (1524-1963)* (Guatemala: F&G Editores, 2018), 2.
- 3 El 29 de diciembre de 1996 el gobierno guatemalteco y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) firmaron los Acuerdos de Paz, por tanto, se utiliza esta fecha como el fin del conflicto armado interno.
- 4 La Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) en el capítulo cuarto: Conclusiones, asevera que: “1. Con el estallido del enfrentamiento armado interno en 1962, Guatemala entró en una etapa sumamente trágica y devastadora de su historia, de enormes costos en términos humanos, materiales, institucionales y morales. En su labor de documentación de las violaciones de los derechos humanos y hechos de violencia vinculados al enfrentamiento armado, la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) registró un total de 42,275 víctimas, incluyendo hombres, mujeres y niños. De ellas, 23,671 corresponden a víctimas de ejecuciones arbitrarias y 6,159 a víctimas de desaparición forzada. De las víctimas plenamente identificadas, el 83% eran mayas y el 17% eran ladinos. 2. Combinando estos datos con otros estudios realizados sobre la violencia política en Guatemala, la CEH estima que el saldo en muertos y desaparecidos del enfrentamiento fratricida llegó a más de doscientas mil personas”. Véase CEH, “Capítulo Cuarto: Conclusiones”, en *Memoria del silencio* (Guatemala: UNOPS, 1999), 21, <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf> (consultado el 2 de septiembre de 2022). Con respecto a las víctimas de desaparición forzada, hay que notar que el Grupo de Apoyo Mutuo (GAM), una de las asociaciones de familiares que buscan a desaparecidos maneja la cifra de 45 000 desaparecidos. Véase <https://grupodeapoyomutuo.org.gt/historia/> (consultado el 2 de septiembre de 2022).



de Apoyo Mutuo (GAM)⁵, la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos de Guatemala (FAMDEGUA)⁶, la Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala (CONAVIGUA)⁷ o Hijos por la Identidad y la Justicia (H.I.J.O.S.)⁸, entre otras. La agrupación de familiares de desaparecidos en dichos colectivos se ha creado, por un lado, como una manera de ejercer mayor presión en las autoridades para que esclarezcan la verdad y se juzgue a los culpables, y por otro, para apoyarse mutuamente en tan duro trance. En 1997 se unió a los mencionados colectivos la Fundación de Antropología Forense de Guatemala (FAFG), como institución pionera en la labor de recuperación de restos humanos, recopilación de evidencia física, identificación de víctimas y restitución de la osamenta localizada a sus familiares. Su labor se ha extendido a varios lugares geográficos en Guatemala, y con ello la FAFG ha incrementado las esperanzas de muchas personas de encontrar los restos óseos de sus seres queridos para finalmente darles una sepultura digna⁹.

- 5 El Grupo de Apoyo Mutuo (GAM) “se presentó en público el 4 de junio de 1984, impulsado por un pequeño núcleo de mujeres capitalinas que buscaban a algún pariente desaparecido, entre ellas Nineth Montenegro, María Emilia García, esposa y madre de Edgar Fernando García respectivamente; María del Rosario Godoy de Cuevas, esposa de Carlos Ernesto Cuevas Molina; Raquel Linares, madre de Sergio Linares, y Aura Elena Farfán, hermana de Rubén Amílcar Farfán. [...] Ellas convocaron a familiares de personas desaparecidas en todo el país, así como a aquellas organizaciones humanitarias internacionales que desearan acompañarlas. [...] El GAM creció muy pronto con la incorporación de numerosas mujeres mayas de diversos puntos del país”. Véase CEH, “Capítulo tercero: Consecuencias y efectos de la violencia. Inciso VI Enfrentando la violencia”, en *Memoria del silencio* (Guatemala: UNOPS, 1999), 233, <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf> (consultado el 2 de septiembre de 2022).
- 6 La Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos de Guatemala se fundó en 1996. Fue fundada por ex miembros del GAM, Aura Elena Farfán y Blanca Hernández. Véase “Blog”, *El eco del dolor de mucha gente* (Armadillo Productions, 2015) <http://www.elecodeldolor.com/resources/organisations/famdegua> (consultado el 2 de septiembre de 2022). Aura Elena Farfán en 2018 recibió el premio International Women Courage Award entregado por el Departamento de Estado de Estados Unidos. Véase <https://2017-2021.state.gov/2018-international-women-of-courage-award/index.html> (consultado el 2 de septiembre de 2022).
- 7 La Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala celebró su primera asamblea nacional, entre el 10 y 12 de septiembre de 1988, fecha que puede utilizarse como el inicio de su activismo. Véase <https://conavigua.tripod.com/> (consultado el 2 de septiembre de 2022).
- 8 El colectivo H.I.J.O.S. se fundó el 30 de julio de 1999 por hijos e hijas de detenidos-desaparecidos. Hasta el momento es una de las asociaciones de familiares de víctimas de desaparición forzada más activas en Guatemala. Su tarea de mantener vigente la memoria sobre las desapariciones de miles de guatemaltecos puede observarse, especialmente en el Centro Histórico de la capital, a través de las empapeladas con fotos de los desaparecidos y su grafiti político. Véase <http://hijosguate.blogspot.com/> (consultado el 2 de septiembre de 2022). Durante sus primeros años de existencia la agrupación sufrió diversos tipos de violencia. Según Ana Y. Contreras, en el 2003, Zashenka Elizabeth Monterroso Hermosillo, fue asesinada impunemente, y “el 6 de mayo de 2005, otro miembro, Francisco Sánchez Méndez, sufrió un intento de secuestro”. Además, durante mucho tiempo, este colectivo ha sido hostigado, agredido y vulnerado con allanamientos de su oficina y amenazas. Véase Ana Yolanda Contreras, “Por las calles de ciudad de Guatemala: memoria y justicia a través del grafiti callejero del colectivo H.I.J.O.S.”, *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 6, no. 3 (Spring 2009): 171, https://issuu.com/arturbanocce/docs/contreras_por_las_calles_de_ciudad_/1 (consultado el 25 de julio de septiembre de 2023).
- 9 Véase el sitio web de la Fundación de Antropología Forense de Guatemala - FAFG (consultado el 4 de septiembre de 2022).

En Guatemala, como bien observa Julie Marchio, hay una “ausencia de políticas de la memoria impulsadas desde el Estado [...]”. A diferencia de Argentina y Chile que, en varios momentos de su transición, promovieron políticas de la memoria financiadas por el Estado destinadas a buscar a los desaparecidos [...], a identificarlos, [...] y exhumarlos”, en Guatemala este proceso lo llevan a cabo los familiares con la asistencia de la FAFG¹⁰. En este proceso, es importante mencionar que, así como el reporte *Memoria del silencio* de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, el informe del Proyecto Interdiocesano “Recuperación de la Memoria Histórica” *Guatemala: nunca más* (informe REHMI), publicado por la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala en 1998¹¹, ha realizado esfuerzos tangibles para exponer la represión estatal durante el conflicto armado, dejando constancia de la magnitud del dolor humano, así como rescatando y dignificando la memoria de las víctimas. El Estado guatemalteco, por su parte, sigue amparándose en la impunidad y la desmemoria, a pesar de los intentos pasados de erradicar la impunidad, por un lado, a través del trabajo de la Comisión Internacional Contra la Impunidad en Guatemala (CICIG)¹², y por otro, por la insistencia de varios actores políticos y civiles para que el Congreso de la República proceda con la tercera lectura de la propuesta de ley 3590, la

10 Julie Marchio, “Ni vivo, ni muerto”, *Cahiers d'études romanes* 41 (2020): 4. <http://journals.openedition.org/etudesromanes/11274> (consultado el 4 de septiembre de 2022).

11 El informe REHMI *Guatemala: nunca más* aparece previamente al reporte de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico como un inicio de apoyo. Su trabajo fue orientado especialmente a plasmar los testimonios de víctimas provenientes de comunidades rurales y multilingües que tenían menos accesibilidad para brindar sus testimonios a la CEH. Este informe, según Monseñor Próspero Penados del Barrio, surge como “un aporte para la paz y la reconciliación que suponía reconocer el sufrimiento del pueblo, recoger la voz de quienes hasta ahora no habían sido escuchados y dar testimonio de su martirio a fin de dignificar la memoria de los muertos y devolver la autoestima a sus deudos”. Véase: Informe del Proyecto Interdiocesano Recuperación de la Memoria Histórica, *Guatemala: nunca más* (versión resumida) (Guatemala: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala, 1998), 19.

12 La Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala (CICIG), fungió como organismo independiente y apoyó durante 12 años la importante labor de investigación de diversos casos de corrupción en el país. Gracias a su apoyo se procesaron docenas de casos de altos funcionarios de diversos gobiernos —entre ellos el caso La Línea que involucraba al expresidente Otto Pérez Molina y la exvicepresidenta Roxanna Baldeti— y la destitución de “más de una docena de jueces corruptos y miles de agentes de policía; y la detención de narcotraficantes poderosos”. Véase WOLA, “Los hechos: El legado de la CICIG en la lucha contra la corrupción en Guatemala”, <https://www.wola.org/es/analisis/los-hechos-el-legado-de-la-cicig-en-la-lucha-contra-la-corrupcion-en-guatemala/> (consultado el 4 de septiembre de 2022). Desafortunadamente, el expresidente Jimmy Morales, también investigado, no renovó el mandato de la CICIG. Este organismo dejó el país en septiembre de 2019, y, por ende, la impunidad actualmente sigue campando a sus anchas en Guatemala. Véase Carlos Salinas Maldonado, “Guatemala se hunde en el abismo de la impunidad”, *El País*, 6 de agosto de 2022, <https://elpais.com/internacional/2022-08-06/guatemala-se-hunde-en-el-abismo-de-la-impunidad.html> (consultado el 25 de septiembre de 2022), y Parker Asmann, “Informe sobre impunidad en Guatemala muestra límite de organismo anticorrupción”, *InSight Crime*, 18 de junio de 2019, <https://es.insightcrime.org/noticias/noticias-del-dia/informe-sobre-impunidad-en-guatemala-muestra-limites-de-organismo-anticorrupcion/> (consultado el 25 de septiembre de 2022).



cual dispondría aprobar un mecanismo para coordinar la búsqueda para las víctimas de desaparición forzada¹³. Debido a lo cual, es un sector ciudadano quien mantiene tanto esta búsqueda como la memoria de las víctimas. Esta finalidad, de igual manera, es esencial para algunos artistas, literatos y cineastas que se oponen a las políticas de olvido y a la eliminación de las huellas dolorosas dejadas en la población por el terrorismo de Estado. Es así que varios de ellos han tomado una posición ética y política al hacer memoria de las víctimas del conflicto armado e integrar “[I]a búsqueda de padres o familiares desaparecidos [...] como] un tema fundamental [en su arte,] literatura y [...] cine”¹⁴. Esto se evidencia, por ejemplo, en algunas obras plásticas de Isabel Ruiz¹⁵, de Mendel Samayoa¹⁶, o en los poderosos actos de performance de Regina José Galindo¹⁷. Mientras que entre las obras literarias más recientes destacan el trabajo conmemorativo de Rodrigo Rey Rosa en su novela *El material humano* (2009) y las novelas de Rafael Cuevas Molina *Una familia honorable* (2008) y *300* (2001). En cuanto al trabajo filmico de ficción, se puede mencionar al cineasta Luis Argueta con su película *El silencio de Neto* (1994), como un pionero, al conmemorar el derrocamiento del Gobierno democráticamente electo del coronel Jacobo Árbenz Guzmán en 1954. Dicho derrocamiento se considera el origen del período más oscuro y sangriento en la historia guatemalteca cuyo apogeo fue a finales de la década de los setenta y principios de la década de los ochenta del siglo pasado. Mucho más recientes y centrándose en el tema del conflicto armado, sus secuelas en la población y la búsqueda de la verdad y justicia, encontramos

13 La ley 3590 fue debatida por segunda vez en el Congreso de la República de Guatemala el 4 de abril de 2016. Sin embargo, debido a la falta de voluntad política de los congresistas no se ha llevado a cabo el tercer debate y su posterior votación. Véase https://www.congreso.gob.gt/detalle_pdf/iniciativas/1105#gsc.tab=0 (consultado el 4 de septiembre de 2022).

14 Jorge Rufinelli, “Telémaco en América Latina: Notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura”, *Revista Iberoamericana*, LXVIII, n.º 199 (abril-junio 2002): 441.

15 Entre las obras plásticas de Isabel Ruiz se encuentran *Historia sitiada* y *Río Negro*. Véase Miguel Flores Castellanos, “Una fuerza volcánica. Isabel Ruiz (1945-2019)”, *La Hora*, 27 de septiembre de 2019, <https://lahora.gt/secciones-para-ti/cultura/wpcomvip/2019/09/27/isabel-ruiz-1945-2019-cultura-lahora/> (consultado el 25 de julio de 2023).

16 La pintura *Coraje* hace referencia al caso Sepur Zarco, en el cual se condenó a dos exoficiales del Ejército de Guatemala por delitos de lesa humanidad cometidos contra once mujeres q’uechi’. Véase Mendel Samayoa, <https://www.mendelsamayoa.com/relatosasim-olbh> (consultado el 25 de julio de 2023).

17 Regina José Galindo es mundialmente reconocida por sus potentes e impresionantes performances. A través de una carrera de más de veinte años, esta guatemalteca ha sido galardonada en una serie de bienales de arte, entre ellas la prestigiosa Bienal de Venecia, de la cual se hizo acreedora cuatro veces. Entre las obras más emblemáticas que hacen memoria del conflicto armado guatemalteco y de sus víctimas se encuentran: *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), *Mientras, ellos siguen libres* (2007), *Tierra* (2013), *La verdad* (2013), *Genozide* (2014), *Testimonios* (2014), *Ascensión* (2016), y *La panel blanca* (2018). Véase <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/> (consultado el 25 de julio de 2023).

largometrajes como *El retorno de Lencho* (2010) de Mario Rosales, *Distancia* (2012) de Sergio Ramírez, y *La Llorona* (2019) de Jairo Bustamante. Así mismo, a este grupo de jóvenes cineastas que se han propuesto hacer memoria de las víctimas y exponer la búsqueda de los desaparecidos pertenecen Julio Hernández Cordón con su película *Polvo* (2012) y César Díaz con su largometraje *Nuestras madres* (2019). Estos dos largometrajes son el objeto de estudio en este ensayo, el cual analizará la importancia que tiene la búsqueda del padre desaparecido en los hijos, quienes experimentan un vacío identitario y los estragos de la falta de la figura paterna, como también, el trauma, las secuelas y el silencio de las madres sobrevivientes como remanente del miedo/terror experimentado durante el conflicto armado.

Antes de pasar al análisis de las películas, es necesario hacer un breve resumen sobre los directores y la trama de cada una de las películas. Primeramente, hablemos de *Polvo* (2012). Este es el tercer largometraje del prolífico director guatemalteco-mexicano Julio Hernández Cordón¹⁸, producido por cuatro diversas entidades: Tic Tac, Melindrosa Films, Fábula, Autentika, provenientes de España, Guatemala, Chile y Alemania correspondientemente¹⁹. El guion fue co-escrito por Hernández Cordón junto al guionista chileno Mateo Iribarren²⁰, gracias al apoyo de la beca de residencia de la Cinéfondation del Festival de Cannes²¹, *Polvo* ha obtenido varios reconocimientos como el Premio al Desarrollo del Festival International Du Film d' Amiens, la ayuda del Programa Ibermedia²² y el Gran Premio de Festival de Cine Latinoamericano²³. Asimismo, *Polvo* se presentó en varios festivales internacionales como el de Locarno, Suiza, el Festival de Toulouse, Francia, de Toronto y el de Miami, entre otros. De acuerdo con Hernández Cordón este largometraje surge a partir de su intención de:

18 La producción como director de Julio Hernández Cordón está conformada por las siguientes películas y documentales: *Sí, hubo genocidio* (2005), *Gasolina* (2008), *Las marimbas del infierno* (2010), *Polvo* (2012) y *Hasta el sol tiene manchas* (2012), *Te prometo anarquía* (2015), *Atrás hay relámpagos* (2017), *Cómprame un revólver* (2018), y *Se escuchan aullidos* (2020). Véase IMDB, "Julio Hernández Cordón", https://www.imdb.com/name/nm2785946/?ref_=fn_al_nm_1 (consultado el 4 de septiembre de 2022).

19 Tic Tac Producciones, "Polvo", *Academia. Revista de cine español*, n.º 170 (septiembre 2010): 12, <https://www.academiadecine.com/wp-content/uploads/2018/11/aca170web.pdf> (consultado el 4 de septiembre de 2022).

20 Mateo Iribarren ha trabajado con el renombrado cineasta chileno Pablo Larraín en películas como *Fuga* (2006), *Tony Manero* (2008), *Post-Mortem* (2010), entre otras. Véase IMDB, "Mateo Iribarren", https://www.imdb.com/name/nm0409942/?ref_=nmbio_bio_nm (consultado el 4 de septiembre de 2022).

21 Tic Tac Producciones, "Polvo"...

22 Tic Tac Producciones, "Polvo"...

23 *La Nación*. "Julio Hernández: 'Polvo es una película con la que me cuesta convivir'", http://www.nacion.com/ocio/cine/Julio-Hernandez-ITALICPolvoITALIC-pelicula-convivir_0_1331666991.html (consultado el 4 de septiembre de 2022).



hablar de temas que cono[ce], que [l]e emocionan y [l]e afligen. *Polvo* es una película con tintes biográficos inspirada en dos personajes que conoci[ó] mientras reali[zó] un documental sobre una organización de mujeres indígenas que estaban buscando los restos de sus maridos, hermanos y padres en varias fosas comunes.²⁴

El documental al cual se refiere dicho director en la cita anterior es *Sí, hubo genocidio* (2005). Este documental lo filma Hernández Cordón en una comunidad indígena de San Juan Comalapa, Chimaltenango, durante la excavación de varias fosas comunes cercanas a un antiguo destacamento militar²⁵. Las mujeres viudas de San Juan Comalapa se organizaron en conjunto con miembros de la comunidad creando cuadrillas de excavación para ayudar a los antropólogos forenses de la FAFG en la búsqueda de cuerpos de masacrados en esa localidad. Consecuentemente, Hernández Cordón tiene la oportunidad de documentar dicha búsqueda. Como bien nota Laura Reyes²⁶, existe un paralelo en la historia de dos entrevistados por Hernández Cordón en su documental *Sí, hubo genocidio* y la historia de los personajes indígenas en su película *Polvo*. En el documental Margarita Paz y su hijo Jaime dan testimonio de la violencia y el trauma sufrido a raíz de la desaparición del padre de Jaime Paz, así como las consecuencias

24 Tic Tac Producciones, “*Polvo*”...

25 El destacamento militar de San Juan Comalapa fue logísticamente importante para el Ejército guatemalteco debido a su localización y acceso durante el conflicto armado interno. Allí llevaban a varios detenidos de la ciudad de Guatemala y otros puntos geográficos del país. En 1999 sale a la luz un documento conocido como “Diario Militar”, o “Dossier de la muerte” en el cual se detalla el arresto, detención ilegal y muerte de casi 200 personas durante el gobierno dictatorial del general Óscar Mejía Víctores (1983-1985). Véase <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB15/dossier-color.pdf> (consultado el 6 de septiembre de 2022). Posteriormente, en las excavaciones llevadas a cabo en este destacamento militar se encuentran los restos de seis personas registradas en el “Diario Militar”, por lo cual en mayo de 2022 el juez Miguel Ángel Gálvez abrió un juicio contra militares y policías retirados. Véase WOLA, Jo-Marie Burt y Paolo Estrada, “Juez en Guatemala amenazado tras ordenar juicio por caso ‘Diario Militar’ de años 80” (24 de mayo de 2022), <https://www.wola.org/es/analisis/juez-en-guatemala-amenazado-tras-ordenar-juicio-por-caso-dia-rio-militar-de-anos-80/> (consultado el 6 de septiembre de 2022). Posteriormente, debido al acoso y persecución política de la cual estaba siendo víctima, el juez Miguel Ángel Gálvez renunció a su cargo y salió al exilio el 15 de noviembre de 2022. Aún no se sabe quién estará a cargo del juicio contra los militares y policías retirados acusados por la desaparición forzada de las víctimas que aparecen en el “Diario Militar”. Véase César Pérez Marroquín, “Miguel Ángel Gálvez renuncia al cargo de juez y señala que ‘la independencia judicial está siendo manipulada’”, *Prensa Libre*, 15 de noviembre de 2022, <https://www.prensalibre.com/guatemala/justicia/miguel-angel-galvez-renuncia-al-cargo-de-juez-y-senala-que-la-independencia-judicial-esta-siendo-manipulada-breaking/> (consultado el 7 de enero de 2023).

26 Laura Reyes, “Contribuciones cinematográficas al diálogo necesario para la reconstrucción de Guatemala: *Gasolina*, *Las marimbas del infierno* y *Polvo* de Julio Hernández Cordón”, Final Project MA in Spanish, Bowling Green Ohio: Bowling Green State University, 2017. Citada por Valeria Grinberg Pla, “Against Anomie: Julio Hernández Cordón’s post-war trilogy –*Gasolina/Gasoline* (2008), *Las marimbas del infierno/The Marimbas of Hell* (2010) and *Polvo/Dust* (2012)”, *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* 15, n.º 2 (2008): 207.

especialmente en la vida e identidad del hijo. Esto se discutirá posteriormente al explorar a Juan, el personaje principal del largometraje. Además, *Polvo* se diferencia de los anteriores largometrajes de dicho director, ya que como afirma Carlos Belmonte Grey, la mayoría de los largometrajes de Hernández Córdón (*Gasolina*, *Marimbas del infierno*, *Hasta el sol tiene manchas*, *Te prometo anarquía*, *Atrás hay relámpagos* y *Cómprame un revólver*) proponen una “representación de la juventud centroamericana [y mexicana] a través de la construcción del espacio como dimensión evidente entre la pantalla y el espectador y como definición de un territorio transnacional”²⁷. Las mencionadas películas contrastan con la temática de *Polvo*, señala Belmonte, mostrando una “construcción no [...] identitaria-nacionalista, sino regional”²⁸. En la cual el cineasta “acompaña en la calle a los jóvenes que la caminan, juventud ociosa y abandonada por el Estado, clasemediera y no forzosamente urgida de dinero para vivir sino urgida de dinero para ocuparse en hacer algo sin importar cuáles sean las actividades”²⁹. Mientras que *Polvo*, al contrario de las mencionadas películas, no tiene como protagonistas a jóvenes desocupados sin metas concretas, sino a una familia inmersa en las secuelas dejadas por el conflicto armado interno, en el cual el Estado, a través de su ejército, es el culpable de su sufrimiento. De igual forma, otra diferencia radica en que en *Polvo* la audiencia avisada encuentra marcas identitarias guatemaltecas como la vestimenta de las mujeres indígenas, quienes lucen huipiles³⁰ y cortes³¹, su idioma cakchiquel, así como marcas comerciales, tales como la Cerveza Gallo, las Bicicletas Quetzal, y referencias específicas a bandas musicales guatemaltecas como La Pesadilla de Parker y Atrophy. En *Polvo*, tanto sus protagonistas principales, como los documentalistas, tienen un propósito, buscar a los desaparecidos y encontrar la verdad. La exploración de este tema se lleva a cabo desde una óptica doble, la indígena y la ladina, que, de acuerdo con Valeria Grinberg Pla, muestra “diferentes realidades, que hasta cierto punto son determinadas por sus diferencias étnicas”³².

27 Carlos Belmonte-Grey, “Territorio y juventud en América Central y México en el cine de Julio Hernández Córdón”, *Comunicación y Medios* 38 (2018): 103.

28 Belmonte-Grey, “Territorio...”, 104.

29 Belmonte-Grey, “Territorio...”, 104.

30 Blusa bordada a mano que utilizan las mujeres indígenas en Guatemala.

31 Lienzos de tela hechos en telar y que son utilizados como faldas por las mujeres indígenas guatemaltecas.

32 Valeria Grinberg Pla, “Against Anomie: Julio Hernández Córdón’s post-war trilogy –*Gasolina/Gasoline* (2008), *Las marimbas del infierno/The Marimbas of Hell* (2010) and *Polvo/Dust* (2012)”, *Studies in Spanish and Latin American Cinemas* 15, n.º 2 (2008): 207. Traducción mía.



A través de una puesta en abismo, *Polvo* gira, principalmente, alrededor de la vida de cuatro personajes, dos de procedencia indígena: Juan –interpretado por Agustín Ortiz Pérez– y Delfina –interpretada por María Telón–, y dos de procedencia ladina: Ignacio –interpretado por Eduardo Spiegeler³³– y Alejandra –interpretada por Alejandra Estrada–. Todos ellos sin experiencia actoral, esto debido a que Hernández Cordón, a partir de su ópera prima *Gasolina* (2008), toma la decisión de utilizar a actores y actrices no profesionales³⁴. La interacción entre personajes indígenas rurales y ladinos³⁵ urbanos se debe a que Ignacio, con la ayuda de su pareja, Alejandra, está filmando un documental que tiene por objetivo registrar la búsqueda de los desaparecidos durante el conflicto armado guatemalteco en el área cakchiquel. Ignacio ha escogido a Juan y a Delfina, hijo y madre correspondientemente, para entrevistarlos acerca de la desaparición del padre de Juan y sus constantes esfuerzos por encontrar su paradero. En la interacción entre documentalistas y entrevistados se observa el drama diario

- 33 Eduardo Spiegeler desafortunadamente perdió la vida filmando material para un documental. Su deceso sucedió en Managua, Nicaragua, durante una protesta contra el gobierno de Daniel Ortega y su esposa Rosario Murillo. Uno de los árboles llamados “de la vida” o “chayopalos” cayó encima del documentalista aplastándolo. Véase <https://www.soy502.com/articulo/video-muere-cineasta-guatemalteco-durante-protetas-nicaragua-50172> (consultado el 7 de septiembre de 2022).
- 34 Julio Hernández Cordón, en la entrevista posterior a la muestra de la película *Polvo* en Casa de América, Madrid, explica que está muy influenciado por el cineasta francés Robert Bresson, quien argumenta que es mejor trabajar con no actores para evitar artificios, siendo que los actores no profesionales le dan más realidad a la película. Hernández Cordón asevera que “busc[a] gente que se parezca a los personajes. [...] Por ejemplo, el documentalista realmente es documentalista. El chico indígena, no es su historia, pero él fue refugiado en México y su familia perteneció a un grupo muy importante de gente que se refugió en las montañas, que eran las CPRs. Que eran como comunidades autónomas que formaban sus propios gobiernos y se fueron a vivir a las montañas porque estaban huyendo del ejército. Entonces como que entendía el código de la película. La madre es un caso particular, porque es viuda, y su esposo era soldado, entonces cuando el actor que interpretó a Juan hablaba de las CPRs y su vida, ella comentaba que los guerrilleros fueron nefastos para el país. Y este chico decía, pero los soldados hicieron caca el país. Había una polémica muy fuerte en el rodaje”. Véase “Proyección de la película *Polvo*”, *Youtube*, subido por Casa de América, 10 de octubre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=5YqHxs7FfoE> (consultado el 7 de septiembre de 2022).
- 35 El término ladino es utilizado por los mestizos guatemaltecos para autodenominarse e identificarse étnicamente. La definición del término/concepto ladino ha sido argumentada por un buen número de académicos especialistas en temas identitarios. Para los usos de este ensayo, se utilizará la definición de Rafael Gallegos Vázquez, quien expresa que: “[l]adino es un sujeto social que se reconoce a sí mismo y es reconocido por los demás, no por que fenotípica o culturalmente sea igual, sino por su posición de dominador en función de una ideología discriminatoria que lo hace verse como superior con respecto al sujeto social ‘indio’, y como inferior con respecto a ‘otros’ grupos”. Véase Rafael Gallegos Vázquez, *Los conceptos indígena y ladino: construcciones histórico sociales definidas por sus relaciones* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar. Septiembre 2003), 10, <http://www.url.edu.gt/PortalURL/Archivos/83/Archivos/Departamento%20de%20Investigaciones%20y%20publicaciones/Articulos%20Doctrinarios/Pol%C3%ADticas/Conceptos%20de%20indio%20y%20ladino.pdf> (consultado el 22 de septiembre de 2022). Por otro lado, Richard Adams, define lo ladino, en referencia a “varios grupos socio-culturales, de los cuales el más común es aquél que tiene una herencia cultural orientada hacia lo español”. Véase Richard Adams, *Encuesta sobre la cultura de los ladinos en Guatemala* (Guatemala: Centro Editorial José Pineda Ibarra, 1964), 21-22.

que viven las víctimas y el trauma que les dejó la violencia experimentada durante el conflicto armado, así como los obstáculos de comprensión y comunicación que existen entre indígenas y ladinos.

Nuestras Madres (2019) es el primer largometraje del cineasta guatemalteco-belga César Díaz³⁶ basado en su propio guion y producida por Need Productions, Perspective Films y Cine Concepción, provenientes de Bélgica, Francia y Guatemala respectivamente³⁷. Esta película ganó el prestigioso premio Cámara d'Or a la mejor ópera prima en el Festival de Cine de Cannes en 2019³⁸, y el Premio Cooperación Española en el 67º Festival de San Sebastián en 2019³⁹, entre otros. Además, *Nuestras Madres* fue la película designada por Bélgica para representar a ese país en la 92ª edición de los Óscar en la categoría de Mejor Película Internacional⁴⁰. César Díaz comenta en la entrevista hecha por Azacuán que su “intención no era hacer una película autobiográfica sino hablar de un tema importante para [sí mismo] y para Guatemala”, siendo su madre una militante durante el conflicto armado, y debido a su experiencia con personas que buscan a sus familiares desaparecidos. Conjuntamente, Díaz reconoce la importancia de sanar heridas y visibilizar este drama⁴¹. El largometraje está contextualizado en 2018, en el marco de un juicio a exmilitares perpetradores de crímenes contra la humanidad, y la búsqueda de restos óseos pertenecientes a familiares desaparecidos de varias mujeres indígenas –todas actrices no profesionales y viudas reales–. La conmovedora trama se enfoca principalmente en el trabajo que realiza el personaje principal, Ernesto –interpretado por Armando Espitia–, un joven antropólogo forense empleado en una entidad encargada de buscar los restos de víctimas del conflicto armado, y

36 César Díaz empieza su carrera como cineasta realizando dos documentales cortos: *Pourquoi les hommes brûlent-ils?* (2010) y *Territorio liberado* (2014). Díaz especialmente ha trabajado como editor de varias películas y documentales, entre ellas *Ixcanul* (2015), *Temblores* (2019), *Cadejo Blanco* (2021), *1991* (2021). Véase IMDB, “César Díaz”, https://www.imdb.com/name/nm3969062/?ref_=fn_al_nm_1 (consultado el 22 de septiembre de 2022).

37 IMDB, “*Our Mothers* aka *Nuestras Madres*”, https://www.imdb.com/title/tt9206516/?ref_=fn_al_tt_1 (consultado el 22 de septiembre de 2022).

38 AFP, “Cine centroamericano es protagonista de la Semana de la crítica de Cannes”, *El Mundo*, <https://diario.elmundo.sv/Escena/cine-centroamericano-es-protagonista-de-la-semana-de-la-critica-de-cannes> (consultada el 22 de septiembre de 2022).

39 Festival de San Sebastián. “Spanish Cooperation Award”, https://www.sansebastianfestival.com/2022/awards_and_jury_members/1/19934/in (consultado el 22 de septiembre de 2022).

40 *OKdiario*, “La película en español ‘Nuestras madres’ de César Díaz representará a Bélgica en los Oscar”, <https://okdiario.com/cine/pelicula-espanol-nuestras-madres-cesar-diaz-representara-belgica-oscar-4501482> (consultado el 25 de septiembre de 2022).

41 *Azacuán*, “Nuestras Madres-César Díaz”, *Youtube*, 5 de marzo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=St9k48b2SJs> (consultado el 25 de septiembre de 2022).



quien tiene a cargo la importante labor de reponer el vínculo entre cuerpo y nombre⁴² de los desaparecidos para posteriormente restituir los restos encontrados a sus familiares. Además, Ernesto, por su parte, lleva a cabo una búsqueda propia y personal, la de su padre, un líder guerrillero desaparecido durante el período más álgido de la guerra. No obstante, Ernesto confronta la reticencia de recordar y hablar del pasado por parte de su madre, Cristina –interpretada por Emma Dib–, una enfermera exmilitante y también testigo potencial en el juicio contra los violadores de derechos humanos que se está llevando a cabo en la puesta en escena.

En su libro *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, el sociólogo uruguayo Gabriel Gatti, asevera que la desaparición forzada es una “catástrofe”, siendo “la quiebra de las relaciones convencionales entre la realidad social y el lenguaje que casa con ella para analizarla y para vivirla”⁴³. Es decir, con la desaparición, señala Gatti, hay una catástrofe del sentido, ya que el desaparecido es “un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo y sin espacio”⁴⁴. Por tanto, la desaparición viene a transfigurar lo que se establece como un ser humano/ciudadano en cuanto a lo espacial y temporal. Ya que en este caso la persona no está ni viva, ni muerta. No hay límites temporales entre el pasado y el presente. Desde que la persona no aparece en el registro como muerta, no se puede identificar un pasado, pero tampoco un presente, al no saber si está viva⁴⁵. Consecuentemente, los hijos de desaparecidos están programados para habitar ese vacío, y vivir con el reto de encontrarle un sentido, tanto a la desaparición de sus padres, como a su propia vida e identidad⁴⁶. Esto se evidencia tanto en *Polvo* como en *Nuestras Madres*. En ambos largometrajes Juan y Ernesto tienen que hacer una búsqueda del padre desaparecido para encontrar su origen, su identidad, y su ruta de vida, ya que, como bien observa

42 Gabriel Gatti considera que los antropólogos forenses son los encargados de rearmar lo que el Estado ha destrozado con la desaparición forzada. Debido a que los antropólogos forenses rehacen los tres planos de la identidad: “el de la unión de nombre y cuerpo, el de unión de un sujeto con su historia, el de la unión de un sujeto con su espacio comunitario”. Véase Gabriel Gatti, *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada* (Buenos Aires, Prometeo, 2011), 109.

43 Gatti, *Identidades desaparecidas: ...*, 38.

44 Gabriel Gatti, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2008), 53.

45 Silvana Mandolessi, “El tiempo de los espectros” en *El pasado inasequible: Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (Buenos Aires, Eudeba Universidad de Buenos Aires, 2017), 51-52.

46 Gatti. *Identidades desaparecidas: ...*, 87-89.

Jorge Rufinelli, “tradicionalmente, la búsqueda del padre por el hijo ha implicado la intención de éste por capturar su identidad del origen y, en consecuencia, una certidumbre a partir de la cual tomar fuerza para continuar viviendo y dar sentido a la vida”⁴⁷. Aquí la identidad la entenderemos a partir de la definición de Gabriel Gatti, quien asevera que en el mundo moderno occidental: “la identidad se imagina como (1) unidad de cuerpo y nombre, (2) inserción de esa unidad en una historia familiar, que dota al sujeto de su tiempo, e (3) inscripción de esa unidad en la comunidad representada por el Estado, que proporciona su *espacio*”⁴⁸. De igual manera, se entenderá la identidad como esa elaboración personal que los hijos tienen que construir simbólicamente en su interacción con otros y la búsqueda de sus orígenes a través de conocer la proveniencia paterna⁴⁹.

La búsqueda del padre desaparecido en ambos largometrajes nos presenta la situación de algunos habitantes de la Guatemala rural y urbana. Tanto Juan como Ernesto se convierten en una sinécdoque de muchos hijos de desaparecidos que provienen de sectores disímiles de la sociedad guatemalteca, y, por ende, tienen desiguales probabilidades de encontrar a sus padres desaparecidos. Para Juan la búsqueda es mucho más tortuosa y difícil, debido a su situación desfavorecida, al ser un indígena que sobrevive en una situación de pobreza y habita en una zona rural con muchas limitaciones. A diferencia de Juan, la búsqueda de Ernesto es mucho más fructífera, siendo este personaje un ladino, profesional y empleado en una institución forense encargada de exhumar a las víctimas del conflicto armado⁵⁰, y que, además, maneja información privilegiada. Si bien es cierto que sus circunstancias son diferentes, la audiencia sí puede ver que, en ambos casos, el proceso de la búsqueda es igualmente doloroso y se evidencia el sufrimiento y los estragos psicológicos causados por la desaparición del padre, a la cual se aúna la carga psicológica transmitida por la violencia

47 Rufinelli, “Telemaco ...”, 448.

48 Gatti. *Identidades desaparecidas*: ..., 109.

49 María Victoria Alcaraz, “Territorio e identidad en la Argentina. Dos elementos valiosos del diseño y la gestión de las políticas culturales”, *Periférica*, n.º 15, (2014): 226. https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/17150/16_territorio%20e%20identidad%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado el 5 de octubre de 2022).

50 En la ficción no se proporciona el nombre del organismo forense donde trabaja Ernesto. Sin embargo, para la audiencia guatemalteca o internacional conocedora de la labor de la Fundación de Antropología Forense de Guatemala (FAFG), es fácil identificar el edificio de la institución en que Ernesto labora por la placa de dedicación al Dr. Clyde Collins Snow que se encuentra en el frontispicio de esta. La FAFG fue fundada por el Dr. Clyde Snow conjuntamente con Freddy Peccerelli. Véase Fundación de Antropología Forense de Guatemala - FAFG (consultado el 4 de septiembre de 2022).



sufrida por sus progenitoras. Primeramente, la audiencia observa que Juan es el personaje que presenta más secuelas profundas. Apenas siendo bebé, Juan y su madre Delfina fueron víctimas del violento “plan tierra arrasada”⁵¹. Juan le narra a Ignacio, sin ser filmado, lo siguiente:

Mi mamá me llevaba a mí cargado en su rebozo, y salió corriendo conmigo hacia un potrero, que era lo que estaba cerca. Y en una de esas, cuando estaba corriendo ella se cayó, y lo que hizo es quedarse allí tirada en una zanjita. Y las señoras que iban delante de ella fueron capturadas por los soldados, y luego juntaron a la gente que habían capturado ahí mismo y al rato llamaron al helicóptero para que vinieran a traerlos. Cuando el helicóptero bajó hizo que la grama del potrero cayera sobre mi mamá, y un soldado que estaba allí se paró sobre el pie de ella, y para que yo no llorara mi mamá me metió el pecho en la boca, y así estuvimos hasta que se fue el ejército. Mi mamá se quedó tirada conmigo hasta en la noche. Así fue como nos escapamos. Porque si nos hubieran capturado nos hubieran llevado a la zona militar.⁵²

La carga de la violencia sufrida por Delfina, el arrasamiento de su pueblo, la desaparición del padre, y la situación de desamparo en la que ambos viven han contribuido a que Juan haya crecido “huérfano de sentido, perdido en su universo”⁵³. con lo cual intenta suicidarse cada vez que se le presenta la oportunidad, o utiliza la violencia contra quienes él considera los culpables de la desaparición de su padre, y con ello, irónicamente, reproduce un círculo vicioso. Juan se encuentra inmerso en su catástrofe y no puede gestionarla.

Juan posee dos propósitos durante la mayor parte del largometraje, por un lado, encontrar la identidad de su padre, y a raíz de allí su propia identidad, y por otro, encontrar los restos de su progenitor para darle una sepultura digna. Sin embargo, la búsqueda se hace aún más difícil debido al

51 La campaña de “pacificación” del Ejército de Guatemala, según asevera Jennifer Schirmer, fue bautizada “OPPPLAN Victoria 82”, su intención era “separar y aislar a los insurgentes de la población civil con toda la fuerza militar”. Schirmer explica que lo irónico del plan de tierra arrasada era que al intentar separar a la población el Ejército llevaba a cabo masacres en las áreas elegidas. Schirmer asevera que “no había distinción entre combatientes y no combatientes” y que los crímenes no fueron “accidentales” y los “excesos fueron sistemáticos e intencionales”. “En efecto, la existencia misma de la fórmula 30/70 del Ejército de Guatemala indica una intención de hacer la guerra más científicamente precisa en el costo humano y sus consecuencias. En Guatemala, fueron principalmente las poblaciones indígenas en las áreas en donde la guerrilla estaba más activa quienes fueron el blanco del Ejército, para evitar que la guerrilla tuviera una red de apoyo”. Véase Jennifer Schirmer, *The Guatemalan Military Project: A Violence Called Democracy* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998), 44-45. Traducción mía.

52 Julio Hernández Córdón, *Polvo* [0:30:23-0:32:03].

53 Rufinelli, “Telémaco ...”, 441.

constante engaño que sufre a manos de su madre con respecto a la identidad real de su padre. Al principio de *Polvo*, la cámara enfoca una serie de fotografías masculinas en la pared, que la audiencia infiere pertenecen a un grupo de personas desaparecidas y asesinadas⁵⁴ en esa área rural. En un plano medio se puede observar a Juan localizado frente a ellas diciendo: “Éste fue mi papá hace un año, y éste fue mi papá hace dos años, y éste hace seis meses, y éste es mi papá desde hace dos meses. Por favor, mamá, ya no me engañes con fotos de gente que no son mi papá”⁵⁵. De esta manera, la audiencia se entera que Delfina se niega a precisar la verdadera identidad de su esposo desaparecido. Este hecho le impide a Juan conocer la identidad real de su padre y construir una memoria sobre su progenitor con la ayuda de la madre. Además, su madre, con esta conducta, le niega la posibilidad de encontrar su propia identidad y gestionar la catástrofe. Es a través de Ignacio, que Delfina se ve obligada a fijar la identidad del padre de Juan. Ignacio lleva a Delfina y a Juan a la municipalidad del pueblo para buscar en los libros del Registro Civil la verdadera identidad del padre desaparecido. Ignacio entiende la importancia que tiene para Juan saber quién fue su padre, conocer su cara y tener una identidad fija de la persona que lo engendró. La visita al archivo del Registro Civil y el reconocimiento que hace Delfina ante la foto real y verdadera de su esposo le da una certeza a Juan sobre la identidad de su padre, al ver rasgos de su propia fisonomía en la foto que encuentran en dicho archivo. Por supuesto, este acto solamente cumple con el aspecto de correlacionar la imagen y nombre del padre a través de la fotografía. Sin embargo, Juan, en la puesta en escena, no puede conseguir que su madre rememore la historia de su padre como “sujeto de su tiempo”⁵⁶. De modo que para Juan este encuentro con la real identidad de su padre no significa mucho y tampoco resuelve las incógnitas del personaje. Juan tendrá que seguir viviendo en el vacío, debido a que, en la puesta en escena, no puede encontrar sus orígenes por medio de conocer a su progenitor a través de la memoria de su madre. Desafortunadamente, Juan tampoco tiene un cierre a través de hacer su duelo porque nunca

54 Al mostrar a la audiencia esta colección de fotografías de víctimas, Hernández Cordón logra que la audiencia rememore a los desaparecidos, ya que hace de la ausencia una presencia enfocando estas fotografías y las convierte en una representación simbólica de lo real. Las fotografías “funciona[n] como una prueba de la existencia en la recordación del pasado [...] de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo aparecido-desaparecido” y se convierten en un impedimento para los negacionistas y desmemoriados que se rehúsan a creer o aceptar la realidad vivida por los familiares de los detenidos-desaparecidos. Véase Nelly Richard, “Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas”, *Punto de Vista*, n.º 68 (diciembre 2000): 31.

55 Hernández Cordón, *Polvo* [0:011:37- 0:12:02].

56 Gatti. *Identidades desaparecidas*: ..., 109.



encuentran los restos de su padre, lo cual impide darle un entierro digno. En cuanto al silencio de Delfina, este puede explicarse por lo aseverado por Linda Green, quien en su libro *Fear as a way of Life Mayan Widows in Rural Guatemala* asevera que “[e]l miedo es una respuesta al peligro, pero en Guatemala, en lugar de ser solamente una experiencia personal subjetiva, el miedo ha penetrado en la memoria social”⁵⁷. Los efectos del miedo penetraron a profundidad en las personas que vivieron el conflicto armado y fueron testigos de la violencia estatal a través de tortura, muerte y desaparición de sus familiares. Para quienes sobrevivieron, como Delfina, el miedo se convierte en “una forma de vida”⁵⁸. El miedo, nos dice Green, propagó la desconfianza entre familiares, amigos, conocidos y desconocidos y sus efectos han sido tan persuasivos que han durado décadas después del final del conflicto armado⁵⁹. Aún en el presente, muchos guatemaltecos temen hablar sobre el pasado y exponerse a lo desconocido. Ya que como bien asevera Raúl Molina Mejía, Guatemala es “la tierra de la eterna [...] impunidad”⁶⁰, y desafortunadamente, muchos individuos que vivieron los cruentos años de represión aún observan, y con razón, un ambiente político volátil y no confían en el existente frágil sistema democrático.

Por su parte, Ernesto, “un militante del sentido”⁶¹ mantiene una búsqueda incansable de su padre, un líder guerrillero. Sin embargo, como ya se mencionó anteriormente, gracias a su trabajo como antropólogo forense puede tener acceso a información privilegiada y a una testigo, Nicolasa Caal de Sic –interpretada por Aurelia Caal–, quien lleva una fotografía de su esposo desaparecido junto a un grupo de guerrilleros. En esta fotografía, Ernesto descubre a su padre. Posteriormente, Nicolasa reconoce “al jefe” –manera en que los indígenas de la comunidad de Nicolasa llamaban al guerrillero desaparecido– al comparar una foto del padre de Ernesto con la fotografía que ella ha llevado. Estos detalles le dan esperanza al joven antropólogo a

57 Linda Green, *Fear as a way of Life Mayan Widows in Rural Guatemala* (New York, Columbia University Press, 1999), 55. Traducción mía.

58 Green, *Fear as a way of Life* ..., 55.

59 Green, *Fear as a way of Life* ..., 55.

60 Raúl Molina Mejía, “The Struggle Against Impunity in Guatemala”, *Social Justice* 26, n.º 4 (Winter 1999): 55. Traducción mía.

61 Gabriel Gatti denomina “militantes del sentido” a un grupo de profesionales que trabajan por darle sentido a la “catástrofe” que constituye la desaparición. Gatti asevera: “[a]sí los arqueólogos que se esfuerzan por devolver sentido a las ruinas del campo de concentración y detención; o los archiveros, empeñados en clasificar y dar sentido a los papeles sucios que se esconden en las partes más oscuras del Estado; también los antropólogos, que se afanan en reponer la relación de sentido entre cuerpo y nombre; o en fin los psicoanalistas, procurando reequilibrar a un sujeto asolado por el trauma”. Gatti, *Identidades desaparecidas*: ..., 86.

continuar su búsqueda, aún por medios no autorizados. Cristina Ramírez, la madre de Ernesto, le desanima en esa búsqueda y le recrimina su falta de profesionalismo cuando él le comenta sobre la testigo del área rural que ha reconocido a su padre. Cristina arguye que no es profesional mezclar lo personal con lo laboral. Así mismo, Cristina se niega a hablar de las actividades del padre y de las propias durante sus años de militancia en la guerrilla. Su réplica a Ernesto es: “No creo que sea tu padre. No pierdas el tiempo con eso”⁶² [...] “A veces me preguntas cosas que no diría ni bajo tortura”⁶³, y, además, le asegura a Ernesto que “los muertos están muertos, aunque no sepamos dónde están”⁶⁴. A raíz de esta réplica de Cristina, la audiencia nota que ella nunca ha tenido una conversación franca con su hijo sobre su pasado, ni sobre el padre de Ernesto. Este silencio, según Diana Kordon y Lucila Edelman, es el segundo tipo de silencio que se observa en quienes sobreviven a la desaparición de un ser querido. Kordon y Edelman explican que los familiares de personas desaparecidas actúan de esa manera debido a “la necesidad personal de mantener silencio posterior a una situación traumática”⁶⁵. La audiencia solamente entiende la reticencia a recordar y hablar del pasado por parte de Cristina hacia el final del largometraje. El verdadero motivo de Cristina para evitar la búsqueda de Ernesto y su negación a dar detalles sobre el padre desaparecido está directamente relacionado con los seis meses de cautiverio que ella pasó en una cárcel clandestina, en la cual sufrió tortura y violación diariamente. Así como al hecho de que al ser puesta en libertad ella tenía cinco meses de embarazo. Esta verdad la conoce la audiencia y Ernesto simultáneamente hacia el final de *Nuestras madres*, cuando Cristina decide testificar en el juicio que se lleva a cabo a los militares represores. Por tanto, este personaje femenino ha vivido horrores “que no tienen palabras a su medida y que, además, difícilmente encuentren oídos que puedan escucharl[a] y comprenderl[a]”. Consecuentemente, ella, como sobreviviente del horror, ha necesitado “un largo período, varios años, para realizar un cierto trabajo psíquico silencioso”⁶⁶. De este modo, cuando aparecen los restos óseos de la persona que Ernesto creía que era su padre y

62 César Díaz, *Nuestras Madres* [18: 02-18: 06].

63 Díaz, *Nuestras Madres* [18: 33-18: 38].

64 Díaz, *Nuestras Madres* [18: 59-19: 05].

65 Diana Kordon, Lucila Edelman, *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la dictadura: hijos desaparecidos* (Buenos Aires, Madres de Plaza de Mayo, 2007), 64.

66 Claude Nachin, “El símbolo psicoanalítico en las neurosis”, en *El psiquismo ante la prueba de las generaciones*. Ed. Tisseron et al. (Buenos Aires: Editorial Amorrortu, 1997), 81. Citado en Diana Kordon, Lucila Edelman, *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la dictadura: hijos desaparecidos* (Buenos Aires, Madres de Plaza de Mayo, 2007), 65.



no coincide el test de ADN, Cristina se siente responsable de aclararle la situación a su hijo, lo cual coincide con el hecho de que ella también se siente anímicamente lista para contar la verdad y testimoniar en el juicio. Es en este momento que Ernesto puede entender la razón del silencio de su madre, quien le ocultó la verdad de su origen para evitarle sufrimiento y vergüenza.

Además, en lo concerniente a las diferencias étnicas entre los personajes de *Polvo* y los personajes de *Nuestras Madres* se evidencia que este asunto juega un papel importante, no solamente en su búsqueda del padre desaparecido, sino que también están relacionadas con el acceso a la justicia y los derechos ciudadanos. Gabriel Gatti señala que Jacques Rancière interpreta a la víctima “como un no-ciudadano, un sin parte, esto es, un sujeto que no participa de la existencia pública, pues ha sido expulsado de los marcos normativos reguladores del sentido (del sentido de identidad, del de ciudadanía, del sentido del cuerpo, del de la vida, etc.)”⁶⁷. Es esta expulsión de la vida ciudadana y todo lo que conlleva que se materializa en los indígenas Juan y Delfina, personajes que nunca tienen la posibilidad de ser agentes de cambio, ni de encontrar un sentido a su catástrofe. Ellos son sujetos “pasivos y vulnerables” [...] “no reconocidos; más que eso, sujetos expulsados de lo que permite el reconocimiento [...] no tienen palabra; solo poseen desdicha”⁶⁸. Por el contrario, Cristina especialmente apoyada por Ernesto, “sin salir de su lugar”⁶⁹ de víctima, utiliza “su derecho a hablar y a hablar de otra manera que, a priori, el hecho de ocupar ese lugar les negaba”.⁷⁰ Con su participación y testimonio en el juicio, Cristina recupera su voz, y se aleja de ese lugar de expulsión a la que la había relegado ese sector de la sociedad que niega los desmanes y violaciones a los derechos humanos cometidos por el Estado guatemalteco. A diferencia de otras víctimas, Cristina, con este hecho, deja el lugar de “paria”⁷¹ que habitó por muchos años y ejerce sus derechos como ciudadana que testimonia y demanda justicia. Desafortunadamente para los indígenas Juan y Delfina esta oportunidad no existe, y continúan viviendo en su papel de no ciudadanos/víctimas. Basta recor-

67 Gabriel, Gatti, “El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas”, *Universitas Humanística*, n.º 72 (julio-diciembre de 2011): 102.

68 Gatti, “El lenguaje de las víctimas: ...”, 102.

69 Gatti, “El lenguaje de las víctimas: ...”, 102.

70 Gatti, “El lenguaje de las víctimas: ...”, 102.

71 Gabriel Gatti asevera que las víctimas “han terminado hoy por ser emplazadas en un viejo lugar, el lugar del paria, esto es, sujetos no reconocidos; más que eso *sujetos expulsados de lo que permite el reconocimiento*”. Gatti, “El lenguaje de las víctimas: ...”, 102.

dar que la trágica historia de Juan y su búsqueda del padre desaparecido nunca es grabada por el documentalista. Esto debido a diversos factores, pero especialmente, por la imposibilidad de Juan de contar en cámara su catástrofe. Juan y Delfina “no tienen palabra; solo poseen desdicha”⁷².

El silencio, asevera Norman Valencia, es una manifestación característica de hijos “infantilizados” ante la figura paterna del Estado dictatorial, o postdictatorial, que funciona como la figura del “padre presente”⁷³, teniendo de su lado la ley, y poseyendo presencia, poder y control en las vidas de los ciudadanos. El paternalismo y sus ramificaciones, de acuerdo con Valencia, ha estado relacionado “con la figura del padre y su permanente aparición en América Latina [...]”⁷⁴. Ya que, por mucho tiempo, varias generaciones de latinoamericanos han experimentado “la presencia permanente de caudillos, dictadores, presidentes vitalicios y ‘padres de la patria’, que siempre se presentaron como absolutamente necesarios para el bienestar y el progreso de sus naciones”⁷⁵. El autoritarismo, señala Valencia, “se ha visto como una necesidad, como la única manera de agilizar procesos de modernización que históricamente habrían requerido de largos períodos de espera y maduración”⁷⁶. En Guatemala, los diversos gobiernos dictatoriales que acapararon el poder político durante el conflicto armado funcionaban bajo la retórica de salvar la patria de la imposición del comunismo, haciéndolo por “el bien de todos” y por ideales de modernización y progreso que tendrían que culminar en un bienestar nacional generalizado”⁷⁷. Por supuesto, en su intento, estos gobiernos dictatoriales eliminaron violentamente a todo aquel ciudadano que se interpusiera en sus planes, y con ello, dejaron a miles de personas huérfanas, desprotegidas, sin privilegios y sin una figura paterna que fuera “su centro y su garante”⁷⁸, y que, por consiguiente, se convirtiera en una guía, o fuente de inspiración para alcanzar una vida plena. El Estado

72 Gatti, “El lenguaje de las víctimas: ...”, 102.

73 Norman Valencia define al “padre presente” como ese ser o esa entidad que “aspira a erigirse como una figura de poder absoluto, capaz de garantizar el orden de una comunidad humana en términos epistemológicos, lingüísticos y políticos”. Véase Norman Valencia, *Retóricas del poder y nombres del padre en la literatura latinoamericana: paternalismo, política y forma literaria en Graciliano Ramos, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y José Lezama Lima* (Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017), 59.

74 Norman Valencia, *Retóricas del poder...*, 14.

75 Norman Valencia, *Retóricas del poder...*, 14.

76 Norman Valencia, *Retóricas del poder...*, 14.

77 Norman Valencia, *Retóricas del poder...*, 15.

78 Norman Valencia, *Retóricas del poder...*, 353.



dictatorial arrancó de tajo la posibilidad de estos huérfanos de tener un padre que fuera su ejemplo y su “signo permanente de transformación”⁷⁹.

Ana Ros, en su libro *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*, asevera que algunos hijos de desaparecidos entrevistados en documentales que tratan la desaparición forzada en Argentina y Uruguay, expresan la imposibilidad de conocer a sus padres a través de sus propias memorias o recuerdos, y solamente pueden saber de la vida de sus progenitores a través de los recuerdos de otros familiares o amigos de sus padres⁸⁰. Se observa que ambos protagonistas de *Polvo* y *Nuestras Madres* viven este obstáculo, especialmente debido al silencio de las madres. En el caso de Juan, la imposibilidad de conocer a su padre a través de las memorias de su madre, las únicas con las que cuenta, le niegan la verdad. Juan solamente puede estar seguro de la historia contada a medias sobre su escape y sobrevivencia al lado de su madre del ataque militar a su pueblo. Como muchos hijos de padres desaparecidos, “anhelan algo que nunca sucederá: conocer a sus padres directamente y vivir en una familia libre del espectro de la tortura y el asesinato”⁸¹. Juan ni siquiera tiene “recuerdos compartidos por otros [ni] fotografías”⁸² ya que la fotografía encontrada de su padre le pertenece al Registro Civil del pueblo. De este modo, “sólo puede lamentarse por la vida que podría haber tenido si su padre hubiera sobrevivido”⁸³. Juan ha crecido sin una figura inspiradora y formadora de identidad en un mundo marginalizado y subalterno. De esta manera, este personaje se encuentra en la misma situación que Jaime Paz, uno de los individuos entrevistados por Julio Córdón Hernández en el documental *Sí hubo genocidio*, quien, entre lágrimas, explica que “crecer sin padre es muy duro. Uno no sabe qué hacer, [...] uno no sabe trabajar en el campo. Hay que ver cómo se aprende algo. [...] mientras] los demás tienen padre, les enseñan a trabajar”⁸⁴. Así como Jaime Paz, Juan enfatiza la falta del padre, quien pudo haberle enseñado cómo funcionar y trabajar en su comunidad indígena campesina. A falta de saber sobre la identidad real de su padre y su contexto social, Juan ejerce como músico mediocre y acom-

79 Norman Valencia, *Retóricas del poder...*, 107.

80 Ana Ros, *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production* (New York, Palgrave Macmillan, 2012), 31.

81 Ros, *The Post-Dictatorship*, ..., 31. Traducción mía.

82 Ros, *The Post-Dictatorship*, ..., 31. Traducción mía.

83 Ros, *The Post-Dictatorship*, ..., 31. Traducción mía.

84 Julio Hernández Córdón, *Sí hubo genocidio* [0:00: 52-0: 01: 45].

pañante del pastor evangélico del pueblo, un trabajo temporal que no le da satisfacción personal, ni recursos suficientes para sostener a su familia. Así, el desconocimiento de la identidad del padre causa en Juan una pérdida de identidad y dignidad. A diferencia, en la puesta en escena, el espectador observa que Ernesto, a pesar de que tiene poca información sobre la fase final de la vida de su padre, ha tenido suficiente información a través de los recuerdos de otros, muy posiblemente familiares o amigos del desaparecido guerrillero que han contribuido en su formación de identidad y en su ruta de vida. De esta manera, Ernesto ha escogido una profesión en la cual la justicia social y la solidaridad sean centrales en su vida, atesorando de manera similar esos valores que él imagina poseía su padre desaparecido. Ernesto, a pesar de saber la verdad sobre su origen, tiene la oportunidad de empezar a reequilibrar su vida y deja atrás su estatus de víctima y la posibilidad de superar su catástrofe.

A manera de conclusión, se observa que tanto Juan, en *Polvo*, como Ernesto, en *Nuestras Madres*, viven la catástrofe que implica la desaparición del padre. Ambos, ante la ausencia del padre, han crecido sin un eje estabilizador y especialmente Juan, es un personaje a la deriva. Para ambos la búsqueda del padre no solamente implica encontrar la verdad, cerrar su duelo y darles una sepultura digna a sus progenitores, sino hacer una búsqueda de sus propios orígenes e identidad. Juan y su madre Delfina, a diferencia de Ernesto y Cristina, no han podido gestionar su catástrofe y continúan siendo víctimas sin voz, ni agencia. Sin embargo, Ernesto y Cristina, desde una posición socialmente más privilegiada, lograron gestionar su catástrofe, así como dejar atrás la posición de víctimas a la cual habían sido relegados. Ernesto, así mismo, consigue ser un instrumento en la gestión de la catástrofe de otras personas a través de su trabajo, al devolverles los restos de sus seres queridos. También, debido a las diferencias étnicas existentes entre dichos personajes, se observa que la justicia en el sistema postdictatorial guatemalteco no se imparte de forma equitativa e indiscriminada, y que la oportunidad de encontrar el paradero y los restos óseos de los padres desaparecidos depende de las ventajas y privilegios que poseen los protagonistas por su posición social y étnica. Sin duda, ambas madres guardan silencio, ya sea por miedo, trauma o por la decisión de proteger a los hijos de dolores aún más profundos. Sin embargo, así como las mujeres viudas, protagonistas del drama real de la búsqueda de los desaparecidos que participan y dan origen al título de la película de César Díaz, Delfina y



Cristina son una metáfora de la resistencia y la valentía de tantas mujeres guatemaltecas, que, a pesar de tanta ignominia, sobrevivieron para contar la historia y dejar testimonio a las futuras generaciones del horror, que esperamos nunca más vuelva a suceder.

Referencias bibliográficas

Adams, Richard. *Encuesta sobre la cultura de los ladinos en Guatemala*. Guatemala: Centro Editorial José Pineda Ibarra, 1964.

AFP. “Cine centroamericano es protagonista de la Semana de la crítica de Cannes”. En *El Mundo* 22 April, 2019, <https://elmundo.sv/cine-centroamericano-es-protagonista-de-la-semana-de-la-critica-de-cannes/> (consultado el 29 de agosto de 2019).

Alcaraz, María Victoria. “Territorio e identidad en la Argentina. Dos elementos valiosos del diseño y la gestión de las políticas culturales”. En *Periférica* 15 (2014): 223-232, https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/17150/16_territorio%20e%20identidad%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consultado el 5 de octubre de 2022).

Arévalo de León, Bernardo. *Estado violento y ejército político: Formación estatal y función militar en Guatemala (1524-1963)*. Guatemala: F&G Editores, 2018.

Asmann, Parker. “Informe sobre impunidad en Guatemala muestra límite de organismo anticorrupción”. En *InSight Crime*, 18 de junio de 2019, <https://es.insightcrime.org/noticias/noticias-del-dia/informe-sobre-impunidad-en-guatemala-muestra-limites-de-organismo-anticorrupcion/> (consultado el 25 de septiembre de 2022).

Azacuán. “Nuestras Madres-César Díaz”, *Youtube*, 5 de marzo de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=St9k48b2SJs> (consultado el 25 de septiembre de 2022).

Belmonte-Grey, Carlos. “Territorio y juventud en América Central y México en el cine de Julio Hernández Córdón”. En *Comunicación y Medios* 38 (2018): 100-111.

Casa de América. “Proyección de la película *Polvo*”, *Youtube*, 10 de octubre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=5YqHxs7FfoE> (consultado el 7 de septiembre de 2022).

- Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH). *Memoria del silencio*. Guatemala: UNOPS, 1999, <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf> (consultado el 15 de septiembre de 2022).
- Congreso de la República de Guatemala. Ley 3590, 18 de enero 2007, https://www.congreso.gob.gt/detalle_pdf/iniciativas/1105#gsc.tab=0 (consultado el 4 de septiembre de 2022).
- Contreras, Ana Yolanda. “Por las calles de ciudad de Guatemala: memoria y justicia a través del grafiti callejero del colectivo H.I.J.O.S.”. En *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 6, n.º 3 (Spring 2009): 166-193. https://issuu.com/arturbanocce/docs/contreras_por_las_calles_de_ciudad_/1 (consultado el 25 de julio de 2023).
- Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala (CONAVIGUA). <https://conavigua.tripod.com/> (consultado el 2 de septiembre de 2022).
- Diario Militar. <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB15/dossier-color.pdf> (consultado el 5 de septiembre de 2022).
- Díaz, César. *Nuestras Madres*. Need Productions, Perspective Films, Cine Concepción, 2019. Streaming en HBO.
- Familiares de Detenidos-Desaparecidos de Guatemala (FAMDEGUA). Blog *El Eco del dolor de mucha gente*, <http://www.elecodeldolor.com/resources/organisations/famdegua> (consultado el 15 de septiembre de 2022).
- Festival de San Sebastián. “Spanish Cooperation Award”, https://www.sansebastianfestival.com/2022/awards_and_jury_members/1/19934/in (consultada el 22 de septiembre de 2022).
- Flores Castellanos, Miguel. “Una fuerza volcánica. Isabel Ruiz (1945-2019)”. En *Word Press.com*, <https://lahora.gt/secciones-para-ti/cultura/wpcomvip/2019/09/27/isabel-ruiz-1945-2019-cultura-lahora/> (consultado el 25 de julio de 2023).



- Fundación de Antropología Forense de Guatemala (FAFG). Fundación de Antropología Forense de Guatemala - FAFG (consultado el 4 de septiembre de 2022).
- Galindo, Regina José. <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/> (consultado el 25 de julio de 2023).
- Gallegos Vázquez, Rafael. “Los conceptos indígena y ladino: construcciones histórico sociales definidas por sus relaciones”. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2003, <http://www.url.edu.gt/PortalURL/Archivos/83/Archivos/Departamento%20de%20Investigaciones%20y%20publicaciones/Articulos%20Doctrinarios/Pol%C3%ADticas/Conceptos%20de%20indio%20y%20ladino.pdf> (consultado el 22 de septiembre de 2022).
- Gatti, Gabriel. *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- _____ “El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas”. En *Universitas Humanística* 72 (julio-diciembre de 2011): 89-109.
- _____ *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Green, Linda. *Fear as a Way of Life: Mayan Widows in Rural Guatemala*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Grinberg Pla, Valeria. “Against Anomie: Julio Hernández Cordón’s post-war trilogy –*Gasolina/Gasoline* (2008), *Las marimbas del infierno/The Marimbas of Hell* (2010) and *Polvo/Dust* (2012)”. En *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15, n.º 2 (2008): 203-216.
- Grupo de Apoyo Mutuo (GAM). <https://grupodeapoyomutuo.org.gt/historia/> (consultado el 15 de septiembre de 2022).
- Heritier, François. Preámbulo. *¿Por qué recordar? Foro Internacional Memoria e Historia*. Dirección de Françoise Barret’Ducrocq. Buenos Aires: Editorial Granica, S.A., 2002.
- Hernández Cordón, Julio. *Polvo*. Streaming en Vimeo. Melindrosa Films, Tic Tac Producciones, Autentika Films, 2012.

- _____. *Sí hubo genocidio*. DVD. Del Pensativo, S.A. y Melindrosa Films, 2005.
- H.I.J.O.S. Guatemala. <http://hijosguate.blogspot.com/> (consultada el 2 de septiembre de 2022).
- IMDB. “César Díaz”, https://www.imdb.com/name/nm3969062/?ref_=fn_al_nm_1 (consultado el 22 de septiembre de 2022).
- _____. “Julio Hernández Cordón”, https://www.imdb.com/name/nm2785946/?ref_=fn_al_nm_1 (consultada el 4 de septiembre de 2022).
- _____. “Mateo Iribaren”, https://www.imdb.com/name/nm0409942/?ref_=nmbio_bio_nm (consultada el 4 de septiembre de 2022).
- _____. “*Our Mothers* aka *Nuestras Madres*”, https://www.imdb.com/title/tt9206516/?ref_=fn_al_tt_1 (consultado el 22 de septiembre de 2022).
- Informe del Proyecto Interdiocesano Recuperación de la Memoria Histórica, *Guatemala: nunca más* (versión resumida). Guatemala: Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala, 1998.
- Kordon, Diana, Lucila Edelman. *Por-venires de la memoria: efectos psicológicos multigeneracionales de la represión de la dictadura: hijos de desaparecidos*. Buenos Aires: Madres de Plaza de Mayo, 2007.
- La Nación*. “Julio Hernández: ‘Polvo es una película con la que me cuesta convivir’”, http://www.nacion.com/ocio/cine/Julio-Hernandez-ITALICPolvoITALIC-pelicula-convivir_0_1331666991.html (consultado el 5 de septiembre de 2022).
- Lazzara, Michael J. *Prismas de la memoria: Narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Mandolessi, Silvana. “El tiempo de los espectros”. En *El pasado inasequible: Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, 49-69. Buenos Aires: Eudeba Universidad de Buenos Aires, 2017.
- Marchio, Julie. “Ni vivo, ni muerto”. En *Cahiers d’études romanes* 41 (2020): 289-317, <http://journals.openedition.org/etudesromanes/11274> (consultado el 4 de septiembre de 2022).



- Molina Mejía, Raúl. “The Struggle Against Impunity in Guatemala”. En *Social Justice* 26, n.º 4 (Winter 1999): 55-83.
- OK diario. “La película en español ‘Nuestras Madres’ de César Díaz representará a Bélgica en los Óscar”, <https://okdiario.com/cine/pelicula-espanol-nuestras-madres-cesar-diaz-representara-belgica-oscar-4501482> (consultado el 25 de septiembre de 2022).
- Pérez Marroquín, César. “Miguel Ángel Gálvez renuncia al cargo de juez y señala que ‘la independencia judicial está siendo manipulada’”. En *Prensa Libre*, 15 de noviembre de 2022, <https://www.prensali-bre.com/guatemala/justicia/miguel-angel-galvez-renuncia-al-cargo-de-juez-y-senala-que-la-independencia-judicial-esta-siendo-manipulada-breaking/> (consultado el 7 de enero de 2023).
- Reyes, Laura. “Contribuciones cinematográficas al diálogo necesario para la reconstrucción de Guatemala: *Gasolina*, *Las marimbas del infierno* y *Polvo* de Julio Hernández Cordón”. Final Project MA in Spanish. Bowling Green. Ohio: Bowling Green State University, 2017.
- Richard, Nelly. “Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas”. En *Punto de Vista* 68 (diciembre 2000): 29-33.
- Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Rufinelli, Jorge. “Telémaco en América Latina: Notas sobre la búsqueda del padre en cine y literatura”. En *Revista Iberoamericana* LXVIII, n.º 199 (abril-junio 2002): 441-457.
- Salinas Maldonado, Carlos. “Guatemala se hunde en el abismo de la impunidad”. En *El País*, 6 de agosto de 2022, <https://elpais.com/internacional/2022-08-06/guatemala-se-hunde-en-el-abismo-de-la-impunidad.html> (consultado el 25 de septiembre de 2022).
- Samayoa, Mendel. <https://www.mendelsamayoa.com/relatosasim-olbh> (consultado el 25 de julio de 2023).
- Schirmer, Jennifer. *The Guatemalan Military Project: A Violence Called Democracy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.

- Soy502. “Eduardo Spiegeler, el cineasta guatemalteco que murió en una protesta”. En *Soy502*, 16 de mayo de 2018, <https://www.soy502.com/articulo/eduardo-spiegeler-guatemalteco-perdido-vida-haciendo-arte-153> (consultado el 24 de septiembre de 2022).
- Tic Tac Producciones. “Polvo”. En *Academia. Revista de cine español* 170 (septiembre 2012), <https://www.academiadecine.com/wp-content/uploads/2018/11/aca170web.pdf> (consultado el 4 de septiembre de 2022).
- U.S. Department of State. “2018 International Women Courage Award”, <https://2017-2021.state.gov/2018-international-women-of-courage-award/index.html> (consultado el 2 de septiembre de 2022).
- Valencia, Norman. *Retóricas del poder y nombres del padre en la literatura latinoamericana: paternalismo, política y forma literaria en Graciliano Ramos, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y José Lezama Lima*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2017.
- WOLA. “La lucha contra la impunidad: Evaluando el Nivel de Cooperación con la Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala”, <https://www.wola.org/wp-content/uploads/2020/07/Impunidad-GT-ESP-7.10.pdf> (consultado el 25 de septiembre de 2022).





RESEÑAS



Jaime Ortega Reyna
Universidad Autónoma
Metropolitana, Xochimilco
México

Reseña de *Letra y Metralla*

Review of *Letra y Metralla*

RESUMEN

Esta reseña aborda el libro de la estudiosa norteamericana Sophi Esch a propósito de la literatura y la música centroamericana y mexicana producida en medio de acontecimientos que involucran el uso de la violencia. A partir de registros variados, la autora observa los procesos de agencia, vinculados a nociones como masculinidad o independencia. El libro puede ser considerado una historia cultural de producciones sociales que parten de contingentes variados y que se emplazan desde lugares de enunciación diversos. Reseña de *Letra y metralla*. Cultura y política durante los periodos de conflictos armados en México y Centroamérica (1910-1920), Ciudad de México, Bonilla Artiga Editores, 2022, cuenta con 350 páginas y el ISBN: 978-607-8838-09-7

Palabras clave: violencia, masculinidad, Centroamérica, conflictos armados



ABSTRACT

This review addresses the book by North American scholar Sophi Esch on Central American and Mexican literature and music produced in the midst of events involving the use of violence. Using a variety of registers, the author observes the processes of agency, linked to notions such as masculinity or independence. The book can be considered a cultural history of social productions, which start from varied contingents and are located from diverse places of enunciation. Review *Letra y Metralla. Cultura y política durante los periodos de conflictos armados en México y Centroamérica (1910-1920)*, Ciudad de México, Bonilla Artiga Editores, 2022, of has 350 pages and ISBN: 978-607-8838-09-7

Keywords: violence, masculinity, Central America, armed conflicts.

El libro *Letra y metralla* de Sophi Esch, profesora en Rice University, es un aporte sustancial para el campo de la historia cultural a partir de diversos conflictos sociales que han derivado en una centralidad de los objetos-armas. El trabajo se centra en observar las producciones culturales que han sido impactadas por la presencia de las armas a lo largo del siglo XX e inicios del XXI. Colocando a estos objetos como actores centrales de las narrativas que las sociedades han generado para comprenderse y auto comprenderse en momentos de crisis y renovación.

En una disposición cronológica, la autora parte de la guerra civil mexicana, mejor conocida como Revolución mexicana, la revolución y la contra-revolución nicaragüense y la emergencia de economías criminales que disponen de cuerpos armados profesionales, tanto en la posguerra centro-americana, como en la configuración de poderes transnacionales en el flujo de mercancías a partir del narcotráfico. Puede imaginarse un campo temporal amplio, con una diversidad geográfica, aunque centrada en México, Nicaragua y El Salvador, y producciones variadas, que van de la canción, a la pintura, del testimonio a la novela o cuento.

Sobre la Revolución mexicana la autora entrega una interpretación sobre el eje de la búsqueda de ciudadanía por parte de un amplio contingente popular, que solo logra ingresar a esa dimensión moderna a partir de la posesión de armas. Es el pueblo en armas el que modifica, de a poco, la composición social y política, incluyendo en la vida social y económica

a amplios contingentes sociales. Sus recursos son los cuentos de Nelly Campobello incluidos en *Cartucho*, pero también fotografías que muestran la agencia femenina en el periodo, así como numerosos corridos que describen el vínculo entre el levantamiento popular y las armas. También echa mano de pinturas de Diego Rivera, donde la desdibujada cara de lo popular contrasta con la nítida presencia de las armas.

El análisis del caso mexicano continúa a partir de la tensión que se teje entre intelectuales y caudillos, es decir, entre la contradicción abierta o latente entre las letras y las armas. En particular desde la mirada que imprime Martín Luis Guzmán, centro de análisis de la autora. Este escritor expresa bien la dificultad del mundo intelectual en la época de la guerra civil, la autora muestra una tentativa, a veces explícita, a veces implícita, en donde Guzmán doblega a la figura del militar y del combatiente frente al intelectual imaginario cuya arma es la palabra.

El salto temporal, aunque amplio, muestra que las armas y su concepción dentro de imaginarios culturales es perdurable, que ha solidificado a partir de diversos motivos. A partir del tercer capítulo, la autora explora las diversas facetas que juegan estos instrumentos en la revolución nicaragüense de 1979. Examinando con detenimiento obras como las de Omar Cabezas, Sergio Ramírez, o bien las canciones compuestas por los Mejía Godoy, la autora explora múltiples construcciones sociales donde el arma resulta crucial en su articulación respecto al conjunto de la experiencia. Sea como exaltación de la masculinidad, como expresión del heroísmo o como culto al voluntarismo, las armas juegan un papel profundo en la concepción del sandinismo.

Mucho más profundo y masculinizado, el caso nicaragüense se distingue por la conversión de la niñez en madurez a partir de las armas; al tiempo que su uso permite comprobar la militancia que pretende asemejarse a la del Che Guevara: es decir, estar dispuesto a dar la vida. Todo ello se complica a partir de intervenciones más complejas, como la resistencia de Monimbó, con armas inventadas por el pueblo, pero también con el surgimiento de la Contra.

El carácter de las revoluciones no está dado únicamente por sus actores y programas, sino también por su propio destino ulterior. En el caso de la nicaragüense es perceptible, a partir de los testimonios escritos, su profundo



compromiso estatista. La autora descubre en muchas reflexiones posteriores al acontecimiento revolucionario, caído en desgracia, un duelo por perder la capacidad de administrar y gestionar lo estatal. Así, mientras Emiliano Zapata y Francisco Villa se mantienen refractarios ante esa posibilidad racionalizante de la burocratización, el caudillo colectivo que representa la Dirección Nacional del sandinismo aspira siempre a ocupar el Estado. Excedente de esta situación es la producción cultural, verdadera “banda sonora”, producida alrededor del sandinismo, muestra de la “dulzura y la violencia”, al grado de tener una canción dedicada al fusil. Esta operación de humanizar al objeto vino con otras, como transformar a los seres humanos mismos y darles vida a objetos inanimados. Se le canta al rifle, por igual que a la ceiba, dice, mostrando el proceso de nacionalización de la naturaleza que parte de la ocupación político-militar del Estado.

Terminado el conflicto armado centroamericano, el antagonismo pervivió, sus secuelas son profundas y el fetiche armado persistió. El análisis viene entonces por los saldos de la guerra revolucionaria fracasada o exitosa a partir de la década de 1990 con el surgimiento de policías irregulares, verdaderos cuerpos militares que compiten con los débiles y fragmentados Estados en Centroamérica. Novelas como *Managua, salsa City, RoboCop* o *El arma en el hombre*, le indican del giro que tomó la problemática, una vez esfumada la utopía revolucionaria. Las armas ocupan un lugar central para dar sentido y encantar un mundo que aparece desencantado ante el vendaval mercantilizante, donde todo se vende y todo se compra. Los antiguos contrarrevolucionarios persisten en su necesidad de hacer la guerra, aprisionados por un mundo que ya no les pertenece, y rayando en su contrario: verdaderos protagonistas de otra(s) revolución(es).

Finalmente, se da una aproximación a las diversas secuelas que dejan los conflictos en referencia a la emergencia de un nuevo actor: la economía criminal, con sus ejércitos privados que desplazan la otrora centralidad (supuesta) del Estado en el monopolio de la violencia. Las economías criminales son analizadas en sus distintos componentes, gráficos, sobre todo, en donde se destaca la presencia y conjunción del desborde de riqueza con las armas, a partir del recubrimiento de oro de algunas de ellas. Aunque en términos sociológico-políticos el texto recurre a los dos multicitados textos (también criticados) de Dawn Paley y Osvaldo Zavala, falta en ese punto un análisis más fino, pues, siguiendo a ambos autores que son, insistimos,



muchas veces las principales referencias que citan quienes producen en Estados Unidos, tienen un conjunto de puntos ciegos. Sin embargo, ello no invalida la perspectiva de lectura cultural que hace la autora de los procesos de “globalización” de culturas cristalizadas en estos nuevos actores transnacionales, que, además, tienen en las armas un componente típico de espectáculo de poder.

El libro de Sophi Esch es un aporte significativo, que contó con una traducción generosa al español, la cual permite leerlo con agilidad. Sin duda, aún queda mucho por reflexionar sobre el carácter fetichizante de las armas en el mundo moderno, con su alto grado de “sociedad del espectáculo”, con la que se acompaña esta característica de otorgarle más poder a un objeto que opera en distintos niveles. Ya sea como disposición de agencia (campesinos y mujeres); de virilidad (del niño al hombre), de heroísmo (el revolucionario), de quien salta las jerarquías de la riqueza (la economía criminal), las armas acompañan nuestra vida cultural y social, aun cuando nunca hayamos visto o tocado una. Más aún, las actuales disputas que, por ejemplo, hace el Estado mexicano por parar el flujo comercial de ellas, devela una nueva posibilidad de agencia de la debilitada soberanía y reclama a los fabricantes y productores, un reconocimiento de su cuota en la espiral de violencia que algunas sociedades enfrentan.





LITERATURA



Laura Fuentes Belgrave
Directora Revista Ístmica

“Entre Verlaine y el buey de este trapiche”: poesía de Alfredo Sancho

“Between Verlaine and the ox of this sugar mill”: poetry by Alfredo Sancho

La sección de literatura de la edición n.º 33 presenta poesía de la obra muy poco divulgada y estudiada de Alfredo Sancho, poeta y dramaturgo costarricense, quien nació el 16 de abril de 1924 y falleció en México en 1990. Según el académico y poeta Carlos Rafael Duverrán, Sancho perteneció a la primera generación vanguardista, o generación perdida (1917-1927) de la literatura en Costa Rica, país donde fundó el Teatro Universitario (1951), el Experimental de Costa Rica (1953), el Teatro de la Prensa (1956) y el Instituto Nacional de Artes Dramáticas (1961).

Del libro *Cantera bruta* (1965), antología de poesía de Alfredo Sancho, con ilustraciones y texto en la contraportada del connotado artista Francisco Amighetti, también costarricense, se reproducen los siguientes poemas, cuya luz singularísima poetiza la cotidianidad y “comunica su espíritu, para adherirse a un sistema de expresiones que está más allá de la lingüística”, tal como fue descrita su obra por la escritora Yolanda Oreamuno.



El diluvio viaja **Alfredo Sancho**

El diluvio viaja en su tranvía de lluvia
y es un tren de aguacero, atardecer.

Ahora el pungo y la panga
son al son de los lagos otras aguas,
y el bongo y la naos y la piragua
una flota de lluvias en la tarde.

Y la tarde el domingo de las naves.

Sin el agua no hay barcas en los lagos
y sin barcas ni lagos, ni viajamos,
sólo queda el diluvio, puesto el traje
de aguacero con tardes en las naves.

Publicado originalmente en el poemario: *Lenguaje de las galaxias* (1956),
reproducido en la antología *Cantera bruta* (1965, p. 89).

Yo que nací en un barrio **Alfredo Sancho**

Yo que nací en un barrio de los de San José de Costa Rica,
cerca del Hospital y el Municipio.

Un barrio acostumbrado a sus vecinos,
a sus muchas congojas, a sus vicios.

Es el único sitio de la tierra
donde soy un experto en geografía.
Conozco sus aceras, sus declives,

los rincones de todas sus familias.
Lo he llegado a querer como a la novia
que me tuvo parado en sus esquinas.

En el mundo jamás habrá otro sitio
que pueda recordar con más cariño.



Cuantas veces me pongo a revivirlo
toda la infancia se me viene encima
y encuentro a Pikín y a Porfirio
jugando en nuestro parque a las canicas,
o bien, a Chalo Umaña,
el peluquero que murió de tisis,
compatriota del guaro y la morfina.

Barrio de la discordia y el El Asilo,
con su acidez de tango en las cantinas,
barrio de los coleópteros caminos,
de la Guaria Morada y de mi lira
con tanto pétalo hasta hoy enmudecido.

No pienses que te he vuelto las espaldas,
salí a buscarte por otros vecindarios,
a enseñarme a sentirte tan distante,
a recordarte siempre tan distinto.

Cuando el niño me trajo el velocípedo
se me olvidó la muela dolorida
y el pantalón azul de los domingos
y anduve como loco en mi vehículo,
por todos tus rincones, noche y día,
como hoy ando hasta el fondo de la infancia
por las calles remotas de mi vida,
pidiendo que me devuelvan a mi barrio
cuando todos estábamos chiquillos,
en mi casa vivían mis abuelitos
y no faltaba nadie en la familia.

Publicado originalmente en el poemario: *Desde el país de la infancia*
(1946), reproducido en la antología *Cantera bruta* (1965, p. 114).

El dedal, las tijeras, las agujas **Alfredo Sancho**

El dedal, las tijeras, las agujas,
sobre la mesa de mi abuela el sastre.



Una copa de vino, familiares,
por estas cosas de mi abuelo el sastre.
Mi abuelo era un buen hombre,
apegado a su oficio, a su máquina Singer,
a su plancha.

Le gustaba el olor de su tabaco,
decir adivinanzas.

Recuerdo que tenía una muy buena
que mucho me intrigaba:
¿Cuál es un traje pálido
que sólo hay un gran sastre que lo hace,
que no se pone roto, ni empolvado,
un traje para siempre, sin quitárselo,
y que tarde o temprano se nos obliga a usarlo?

¿Por qué te adivinado, adivinanza?
Ya mi abuelo, desde 1934, lleva puesto ese traje,
y quedaron aquí, sobre esta mesa,
sus íntimos objetos de trabajo.

Y ahora, he aquí, sobre esta mesa,
el pequeño museo de nuestra casa.

Las herramientas de mi abuelo el sastre
que fueron de la noche a la mañana
cosas para nosotros importantes.

Lo recuerdo muy bien:
un noviembre lluvioso nos congregó en la sala,
ardían unas candelas y unas flores y unos rostros extraños.

No faltaba uno solo.
Estábamos completos.
Última vez completos en la casa.
Última vez el tronco con sus vástagos.

Se pensó en su sombrero, en sus zapatos,
en su viejo paraguas,
porque fue de la noche a la mañana
cuando estas pocas cosas significaron algo.



De este simple dedal, sale mi infancia.
Los pantalones que mi padre pobre
llevó cuando estudiante,
los remendó esta máquina,
los aplanchó esta plancha.

Por eso para mí y Rafael Ángel,
para Alvin y Lucía y Adelaida
tienen algún sentido, y un dulce misterio,
y una magia.

Hagámosle justicia a este paisaje
que el cuarto de los chunches
conserva en su miseria arrinconado,
con los rotos armarios, los juguetes de entonces,
las cosas inservibles derrumbadas,
la bola de fútbol sin su neumático.

Sólo falta para esta colección inconsolable,
para que todo quede donde estaba,
un torcido bastón desvencijado
que era de mi otro abuelo, el ferroviario.

Este bastón se nos perdió de pronto
y me duele bastante.
Tal vez es la reliquia que más de cerca
conoció mis lágrimas.

Un bastón obediente con su amo,
ustedes saben lo que esto significa
cuando el abuelo está malhumorado.
Y este bastón inteligente y hábil
se fue, sin avisarnos, una tarde.

Tal vez al verse solo,
sin las manos que fueron su mandato,
se puso a caminar desconsolado.

Tal vez este bastón ya se haya muerto,
por eso es que no vuelve a nuestro lado.



Tal vez este bastón volvió a los árboles
y vuelva a florecer en las ventanas,
en sillas, en juguetes o en barcos.

Tal vez haya bastones inmortales.

Publicado originalmente en el poemario: *Desde el país de la infancia* (1946), reproducido en la antología *Cantera bruta* (1965, pp. 120-123).

Vitrina de necesidades

Alfonso Sancho

Vitrina de necesidades
la minucia creció desbarrancada.

La visión de joyas y las uvas,
el balbuciente regalo,
y la jaca de los lirios
en la colcha arrollada,
testigos sin palabras
perfumando el carey de los brocados.

Publicado originalmente en el poemario: *Vitrina de necesidades* (1958), reproducido en la antología *Cantera bruta* (1965, p. 137).

Quiero morir con mi camisa limpia

Alfredo Sancho

Quiero morir con mi camisa limpia
entre Verlaine y el buey de este trapiche.

Publicado originalmente en el poemario: *Vitrina de necesidades* (1958), reproducido en la antología *Cantera bruta* (1965, p. 137).

Una lámpara corre

Alfredo Sancho

Una lámpara corre por el río,
el viento del prado la cree mariposa,



pero es la luciérnaga como un móvil fósforo
que va improvisando minúsculos días.

Publicado originalmente en el poemario: *Vitrina de necesidades* (1958), reproducido en la antología *Cantera bruta* (1965, p. 137).

Un día para estarse en la casa **Alfredo Sancho**

Un día para estarse en la casa
y no hacer nada,
lejos de la oficina y de la fábrica.
Un día dedicado para uno:
a principios del cuerpo
o a finales del alma,
o a mediados tal vez de la semana.

La vacación del pobre
que se queda en la casa que le falta,
sin salir a la intriga de la calle.

Un día para estarse en la cama,
oyendo como crece punzándonos la barba.

Un día sin fornicar, ni comer,
sin ganarse a la vida a costa de morir y padecer.
Tal vez sí blasfemar,
no escribir ni leer.

No descender de loros a pericos:
que todas las blasfemias de los pobres
están más cerca de Dios que tantas oraciones de los ricos.

Que me crezca la barba barbarísima,
para estarme en mi cama comodísima.

Publicado originalmente en el poemario: *Un día para estarse en la casa* (1964-1965), reproducido en la antología *Cantera bruta* (1965, pp. 161-162).





COLABORADORES

Sonia Angulo Brenes

Costarricense

Es Doctora en Historia con una trayectoria de investigación en temas como la protesta social, las huelgas bananeras, la organización laboral y la memoria histórica. Profesora asociada de la Universidad de Costa Rica e investigadora del Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC), integrante de la Red Transcribe: Red de Estudios Transareales y Transculturales de Centroamérica y el Caribe, e investigadora del programa ConneCaribbean - Connected Worlds: the Caribbean, Origin of Modern World.

Correo electrónico: sonia.angulobrenes@ucr.ac.cr

Estefanía Calderón Sánchez

Costarricense

Es Máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica. Trabaja como profesora de la Escuela de Estudios Generales de la Sede Rodrigo Facio y del Posgrado en Literatura, ambos de dicha universidad. Asimismo, funge como tutora de la Cátedra de Lengua y Literatura de la Universidad Estatal a Distancia (UNED) de Costa Rica. Además, integra el Comité Editorial de *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*.

Correo electrónico: estefania.calderon@ucr.ac.cr



Ana Yolanda Contreras

Estadounidense de origen guatemalteco

Es Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Tulane. Actualmente se desempeña como catedrática en el Departamento de Lenguas y Culturas de la Academia Naval de Estados Unidos. Imparte cursos de lengua, cultura, cine y literatura hispanoamericana en dicha institución. Su enfoque investigativo se centra en estudios culturales, cine y literatura de Guatemala. Sus publicaciones han aparecido en revistas académicas como *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, *Centroamericana*, *Imagofagia*, *Humanismo* y *Cambio Social*, entre otras.

Correo electrónico: contrera@usna.edu

Beatriz María Goenaga Conde

Cubana

Es Máster en Cultura latinoamericana por la Universidad de las Artes de La Habana, y Licenciada en Educación, especialidad Lengua Inglesa, por el Instituto Superior Pedagógico José Martí de Camagüey, ambos en Cuba. Ha laborado como jefa del departamento de Formación General, profesora e investigadora auxiliar de la Universidad de las Artes, filial

Camagüey, en Cuba. Ha publicado los artículos: “Jean Rhys: fe de vida y testamento de amor por el Caribe natal”, en:

<http://casadelasamericas.org/centroestudios/eventos/2022/caribefem/pdf/Fevida.pdf>, así como: “Medusa ante el espejo: aproximación a la demencia como tema intertextual en la narrativa femenina”, en *Anales del Caribe*, Centro de Estudios del Caribe (2019-2020): 363-373.

Correo electrónico: bmgoenagac@gmail.com

Iván Molina Jiménez

Costarricense

Es Máster en Historia por la Universidad de Costa Rica, se desempeña como profesor catedrático en la Escuela de Historia e investigador en el Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) de dicha universidad. Ha sido autor, coautor o editor de numerosos estudios sobre historia de Costa Rica, en particular, y de Centroamérica, en general. Actualmente desarrolla el proyecto de investigación: “La publicación de novelas en Costa Rica en la larga duración (1869-2021)”, realizado en el CIICLA y financiado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.

Correo electrónico: ivan.molina@ucr.ac.cr

Jaime Ortega Reyna

Mexicano

Es Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Trabaja como profesor asociado e investigador en el Departamento de Política y Cultura, División de Ciencias Sociales y Humanidades, de la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, en México. Ha desarrollado líneas de investigación en torno al pensamiento crítico, que han sido expuestas en los libros: *Leer El capital, teorizar la política* (México, UNAM, 2018) y *La incorregible imaginación: itinerarios de Louis Althusser en América Latina* (Chile, Doble Ciencia, 2019).

Correo electrónico: jortega@correo.xoc.uam.mx

Kirenia Rodríguez Puerto

Cubana

Es Doctora en Ciencias sobre Arte y profesora titular de la Universidad de La Habana. Investiga temas relacionados con el arte y la cultura del Caribe. Ha sido coordinadora del Grupo de Trabajo CLACSO Arte antihegemónico y resistencia cultural (2016-2019) y actualmente conduce el Grupo de Estudios sobre arte y cultura del Caribe en la Universidad de La Habana.

Correo electrónico: kirenia.rodriquezpuerto@gmail.com



