

Colección Coloquios

Paisajes, identidades e historia

**Narrativas sobre el Caribe
y Centroamérica**



**Mauricio Menjívar Ochoa
Luis Adrián Mora Rodríguez
Karen Poe Lang**

Eds.



UNIVERSIDAD DE COSTA RICA



**Edición aprobada el 30 de agosto 2023 por la
Comisión Editorial de Ediciones Digitales EG
Primera edición: 2023**

Editor gráfico y diseño gráfico: Mag. Fernando Ramírez Chacón

Diseño de cubierta: Mag. Fernando Ramírez Chacón

Diagramación: Bach. Raquel Rojas Rojas

Corrección filológica: Verónica Solís Durán

Imagen de portada: *Caribe Caribe* (2020)
José Joaquín Rodríguez Ruiz

Recurso informático descentralizado: Bach. Erika Sandí Villalobos

Encargada del sitio web de Ediciones Digitales: M.FA. Carolina Parra Thompson

Desarrollador Web: Bach. Erika Sandí Villalobos

Nombres: Menjívar Ochoa, Mauricio, editor. | Mora Rodríguez, Luis Adrián, editor. | Poe Lang, Karen, editora.
Título: Paisajes, identidades e historia / Mauricio Menjívar Ochoa, Luis Adrián Mora Rodríguez, Karen Poe Lang, editores.
Descripción: Primera edición. | [San José, Costa Rica] : Ediciones Digitales EG, 2023. | Coloquios.
Identificadores: ISBN 978-9930-568-98-9 (digital)
Materias: LEMB: Caribe (Región) – Civilización – Ensayos, conferencias, etc. | América Central – Civilización – Ensayos, conferencias, etc. | Literatura – Ensayos, conferencias, etc. | Cine – Caribe (Región) – Ensayos, conferencias, etc. | Cine – América Central – Ensayos, conferencias, etc.
Clasificación: CDD 306.097.2--ed. 23



*Es un proyecto de Acción Social de la Escuela de Estudios Generales
inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social bajo el código EC-554.*

Ediciones Digitales EG

Comisión Editorial

Mag. Carlos Cortés Zúñiga (Coordinador)

Dr. Mauricio Menjívar Ochoa

Mag. Maritza Marín Herrera

Mag. Ismael Morales Garay

Dr. Luis Adrián Mora Rodríguez

Dra. Karen Poe Lang

Dr. Pablo Augusto Rodríguez Solano

Dr. Alcides Sánchez Monge

Consejo Consultivo Externo

Dra. Antonella Cancellier, Università di Padova, Italia.

Dra. Tamara Falicov, Universidad de Kansas, Estados Unidos.

Dra. Erica Guevara, Universidad París 8, Vincennes Saint Denis, Francia.

Dr. Oscar Hernández Hernández, El Colegio de la Frontera Norte, México.

Dr. Roberto Marín Guzmán, Profesor Emérito UCR, Costa Rica.

Dr. Guillermo Núñez Noriega, Universidad de Sonora, México.

Dra. Liliane Cristine Schlemer Alcántara,

Universidad del Estado de Mato Grosso, Brasil.

Dr. Luis Thenon, Universidad de Laval, Quebec, Canadá.

Tabla de contenido

Esta publicación ha sido desarrollada en alianza con el CIHAC y ConneCaribbean. El proyecto ConneCaribbean ha recibido financiamiento del European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 823846. Proyecto dirigido por la Dra. Consuelo Naranjo Orovio desde el Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid.



| | |
|---|----|
| Presentación | 7 |
| Introducción..... | 9 |
| Paisaje y política en el pensamiento de Edouard Glissant | 15 |
| <i>Luis Adrián Mora Rodríguez</i> | |
| La ciudad <i>créole</i> como elemento de resistencia en la novela <i>Texaco</i> de Patrick Chamoiseau..... | 29 |
| <i>Karen Poe Lang</i> | |
| La inversión de la distopía autoritaria. Explorando un mundo post-político en <i>El Rey de la Habana</i> de Pedro Juan Gutiérrez | 47 |
| <i>Patricia Alvarenga Venutuolo</i> | |
| La sensibilidad gay como lugar de enunciación en la construcción de <i>Mar caníbal</i> (2016), de Uriel Quesada | 67 |
| <i>Albino Chacón</i> | |
| La invisibilización del mundo afrocaribeño en la adaptación cinematográfica de <i>Del amor y otros demonios</i> , de Gabriel García Márquez..... | 83 |
| <i>María Lourdes Cortés</i> | |

| | |
|--|-----|
| Prácticas cinematográficas transgresoras. Los casos de <i>El despertar de las hormigas</i> (Sudasassi, 2019) y <i>El techo</i> (Ramos Hernández, 2016) | 95 |
| <i>Amanda Alfaro Córdoba</i> | |
| Estrategias publicitarias en los anuncios de medicamentos en Costa Rica (1900-1946) | 113 |
| <i>Patricia Vega Jiménez</i> | |
| Los contratos bananeros entre la United Fruit Company y el Estado Costarricense 1930-1938: discursos nacionalistas y racistas | 129 |
| <i>Sonia Angulo Brenes</i> | |

Presentación

La *Colección Coloquios* de Ediciones Digitales EG, está dedicada a presentar obras colectivas que son el resultado de seminarios, congresos, encuentros, grupos de estudio e iniciativas similares. La colección busca divulgar la producción académica de carácter inter y transdisciplinario generada en espacios impulsados por la Escuela de Estudios Generales o en los que participan sus académicas y académicos en asocio con otras instancias académicas, organizaciones sociales y comunales, entre otras. Tiene como objetivo poner a disposición de la comunidad nacional e internacional reflexiones sobre la cultura contemporánea.

El presente volumen reúne una serie de ensayos que reflexionan sobre producciones literarias, audiovisuales y culturales que se generan en el Caribe y Centroamérica y que tienen su origen en el coloquio *Mundos conectados, imágenes y sonidos del Caribe y Centroamérica en el mundo atlántico* que tuvo lugar en el año 2021. Es necesario poner de relieve que dicho coloquio y la presente publicación, son el producto del trabajo de vinculación académica de varias instancias: el Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC), el proyecto de la Unión Europea ConneCaribbean, la Red TransCaribe y la Escuela de Estudios Generales.

Introducción

El libro colectivo *Paisajes, identidades e historia. Narrativas sobre El Caribe y Centroamérica*, nace de la necesidad de dar a conocer los trabajos de investigación elaborados desde el espacio transdisciplinario de la **Red TransCaribe**¹ y del proyecto **ConnecCaribbean**. Este proyecto, que en la Universidad de Costa Rica está inscrito en el Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC), bajo la coordinación del Dr. Werner Mackenbach, ha sido subvencionado por el Programa Marie Skolowska-Curie Research and Innovation Staff Exchange (RISE). Lo anterior ha permitido a las instituciones participantes contar con fondos para realizar seminarios, coloquios, publicaciones y programas de intercambio académico entre América Latina, el Caribe y Europa durante el periodo 2019-2024.

Como parte de las actividades propuestas por el Proyecto ConnecCaribbean, el grupo de Costa Rica organizó en el año 2021, con la Escuela de Estudios Generales como sede, el coloquio *Mundos conectados, imágenes y sonidos del Caribe y Centroamérica en el mundo atlántico*, cuyas ponencias, trabajadas luego en forma de artículo académico, constituyen la base del presente volumen.

En el texto que abre el libro, **Paisaje y política en el pensamiento de Edouard Glissant**, Luis Adrián Mora presenta una serie de reflexiones sobre la noción de

¹ La Red TransCaribe está conformada por Universidades de Centroamérica, el Caribe, América del sur, Europa y Estados Unidos. Ver: <http://redtranscaribe.ucr.ac.cr>

“paisaje” en la obra de Edouard Glissant. Luego de definir las primeras concepciones de esta noción, el autor problematiza la relación entre “paisaje” y “política”. Se abordan las transformaciones que tiene la noción de “paisaje” en el pensamiento glissantiano, para con un acercamiento entre la comprensión de Glissant sobre el “paisaje” y la noción de “ecúmene” desarrollada por Augustin Berque, subrayando las líneas de un diálogo posible.

En el ensayo **La ciudad créole como elemento de resistencia en la novela *Texaco* (1995) de Patrick Chamoiseau** Karen Poe Lang propone que este texto de Chamoiseau construye un cronotopo que liga casi dos siglos de historia de Martinica con la lucha por la tierra y la conquista de un espacio para vivir por parte de la población más pobre: las personas esclavizadas y sus descendientes. En su artículo aborda esta lucha por encontrar un lugar habitable, ya sea en los cerros o en la ciudad, que ocurre, como ha planteado Nogué, (2016): “(...) en el marco de un juego complejo y cambiante de relaciones de poder, esto es de género, de clase, de etnia ... (p.13).

El ensayo se centra en el abordaje de las estrategias textuales mediante las cuales la novela se opone al concepto occidental de ciudad, al cual se le enfrentan otras formas de habitabilidad condensadas en la representación del barrio, que de alguna manera resiste a las presiones expansivas de la ciudad. De esta manera, en *Texaco* entran en disputa dos concepciones distintas sobre la ciudad: una que parte de la visión urbanística occidental hegemónica y otra que se arraiga en la memoria colectiva del pueblo.

Patricia Alvarenga en el texto **La inversión de la distopía autoritaria. Explorando un mundo post-político en *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez** se ocupa del imaginario del poder que esta obra ofrece, una temática que, según la autora, si bien ha sido señalada por quienes la han abordado, no ha sido objeto de una exploración sistemática.

En *El Rey de la Habana* asistimos a la creación de un mundo donde el poder se ha desintegrado sin que ello conduzca al surgimiento de resistencias individuales o colectivas. Como sostiene Mazzafferro, la obra no nos habla exclusivamente de Cuba o del mundo que pretende ser socialista. Su potencialidad polisémica nos conduce a procesos sociales y políticos contemporáneos del mundo globalizado.

Alvarenga se sitúa en ese universo literario distópico donde toda esperanza parece perdida con el fin de reflexionar sobre las tendencias contemporáneas hacia nuevas formas autoritarias que conducen a la erosión de los espacios públicos como estrategia de dominación.

En el artículo **La sensibilidad gay como lugar de enunciación en la construcción de *Mar caníbal* (2016), de Uriel Quesada** Albino Chacón señala que cuando se refiere a *Mar caníbal*, como escrita desde una sensibilidad gay, no habla de un tratamiento temático específico de lo homoerótico como programa narrativo del texto, sino de un lugar de enunciación a partir del cual se construye una perspectiva, un haz de representaciones en donde la corporalidad y las relaciones amorosas y sexuales buscan generar un autoconocimiento de los sujetos implicados. Ese lugar se plantea con independencia de su (auto)consideración masculina o femenina, frente a construcciones discursivas dominantes, esto es, su enfrentamiento con otro lugar de enunciación hegemónico, caracterizado por la homofobia, el patriarcado y el racismo.

En ese entrecruzamiento discursivo, la necesidad de construirse un yo desde el cual abordar la sexualidad, la socialidad, las relaciones familiares y la construcción del sí mismo se torna un ejercicio de descolonización. Es de ese modo que se podría sintetizar el programa narrativo, estético e ideológico de *Mar caníbal*, que es el objeto de estudio del artículo.

Según Chacón *Mar caníbal* es una novela que, en ella misma, encierra diversas novelas, lo que amplía sus posibilidades de lectura. Por esta razón por, su artículo pretende mostrar esa diversidad polifónica de la novela de Quesada a través de tres ejes: la decadencia de la casa patriarcal, la confrontación entre el Valle Central, como zona hegemónica del país frente a la marginalidad Caribe, con las fuerzas que este desata y, finalmente, el carácter de novela de aprendizaje. Se trata de tres ejes atravesados de manera pulsional, a través de las fuerzas desatadas principalmente por el motor de la sexualidad.

María Lourdes Cortés en el texto **La invisibilización del mundo afrocaribeño en la adaptación cinematográfica de *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez** señala que, a pesar de que los críticos han considerado prácticamente todas las adaptaciones al cine de la obra literaria de García Márquez como obras fallidas, no le interesa entrar en dichas valoraciones. Por el contrario,

su objetivo es analizar qué elementos del texto literario se escogieron, cuales se desarrollaron y cuáles se omitieron, ya que esto muestra la visión ideológica y estética que subyace en la adaptación. Ejercicio de lectura que Cortés propone hacer a partir de la adaptación filmica que realizó en el 2009, la costarricense Hilda Hidalgo de la novela *Del amor y otros demonios* (1994).

Cortés señala que Hidalgo ha prescindido de todos los elementos de origen africano que aparecen en el texto literario, muchos de los cuales son indispensables para comprender al personaje y el subtexto de choque de identidades que se presenta. Por esta razón, el filme representa un discurso “blanco” sobre españoles y criollos en decadencia y los afrocaribeños -que, en la novela, quizá de un modo idílico representan la vitalidad y la alegría- aparecen brevemente como mero decorado o son reducidos a personajes de sirvientes con una participación muy corta.

Al eliminar el mundo negro, la película se reduce al amor prohibido entre un cura y una niña, ambos blancos. El choque de culturas no se ve y Sierva María/María Mandinga, más que la fuerza humana de la fusión de dos culturas opuestas y en disputa, aparece como una mirada fantasmal perdida en un mundo ajeno.

En el ensayo **Prácticas cinematográficas transgresoras. Los casos de *El despertar de las hormigas* (Sudasassi, 2019) y *El techo* (Ramos Hernández, 2016)**, Amanda Alfaro Córdoba analiza, por medio de la inspección de las representaciones de género y las prácticas cinematográficas independientes, cómo estos dos filmes retan las condiciones de producción existentes, así como las representaciones tradicionales de género. El ensayo se centra en los recursos con los que se produjeron estas dos películas, el marco de discusión en el que se contextualiza la naturaleza de este cine latinoamericano e independiente y los temas que comparten estos textos, los cuales coinciden con una tendencia de colocar según Martin & Shaw (2017) “la vocación de cambio en fuerzas personales que increpan de una manera sutil pero efectiva las expresiones sociales, políticas y públicas”.

En **Estrategias publicitarias en los anuncios de medicamentos en Costa Rica (1900-1946)**, Patricia Vega Jiménez propone que la publicidad y el consecuente

consumo de medicamentos es un tema que permite un acercamiento a la parte de la dinámica social que apela a las creencias, al imaginario colectivo y a las construcciones identitarias. El propósito de su ensayo es estudiar, de manera comparada, las principales estrategias publicitarias en materia de medicamentos utilizadas por dos de los periódicos con más circulación en Costa Rica, *El Diario de Costa Rica* y el semanario *La Voz del Atlántico*, entre los años de 1930 y 1950 con el fin de conocer las similitudes y diferencias entre los dos periódicos, uno dirigido al Caribe costarricense y otro al Valle Central. Se trata de dos regiones muy distintas culturalmente, aunque comparten un Estado común. En particular, el objetivo es analizar la marca como estrategia publicitaria y su evolución entre 1900 y 1945.

En el texto que cierra el libro **Los contratos bananeros entre la United Fruit Company y el Estado Costarricense 1930-1938: discursos nacionalistas y racistas**, Sonia Angulo Brenes propone recuperar las discusiones alrededor de la negociación de los contratos bananeros entre la United Fruit Company (UFCo) y el Estado costarricense en los años treinta, específicamente los contratos de 1930, 1934 y 1938, con el objetivo de analizar los discursos nacionalistas y racistas. A partir de este análisis, la autora concluye que los contratos bananeros son una evidencia del poderío económico, social y principalmente político de la Compañía Bananera frente al Estado costarricense. Al mismo tiempo, estos contratos están impregnados de posiciones nacionalistas principalmente en contra de los obreros extranjeros y también racistas hacia los trabajadores afrocaribeños incluso por parte de los trabajadores costarricenses.

Para finalizar, debemos decir que con este libro nos anima a aportar al debate académico sobre el Caribe y Centroamérica, desde la mirada de intelectuales costarricenses cuya obra se inscribe en los enfoques que han contribuido a redefinir los lugares de enunciación tradicionales, en un país que prefiere entender “lo propio” y dar la espalda a las relaciones que le configuran.

Mauricio Menjivar Ochoa-Luis Adrián Mora-Karen Poe Lang

Paisaje y política en el pensamiento de Edouard Glissant

Luis Adrián Mora Rodríguez
Universidad de Costa Rica

Paisaje caribeño

Evocar el “paisaje” cuando hablamos del Caribe puede ser, sin duda, la ruta perfecta para la evasión imaginaria. Lo primero que viene a la mente son playas paradisíacas, lugares de consumo hedonista, arena blanca y cuerpos sensuales. Dichas imágenes forman parte de un legado imperial que participa, incluso, de lo que autores como Gruzinski describen bajo el nombre de “colonización del imaginario” (1994). El proceso de establecimiento imperial borra las huellas de la historia humana y despoja de sentido al lugar habitado. Lo visto, es decir, aquella “naturaleza” indómita, a veces amenazante, siempre exuberante, resulta un leitmotiv de la literatura y el pensamiento caribeños. Así como también lo son la insularidad y la frontera marítima, al mismo tiempo límite y conexión.

En este sentido, y dadas las particularidades sociohistóricas de las Antillas francesas, resulta relevante analizar el acercamiento que Edouard Glissant hace del “paisaje”. En efecto, se trata de una propuesta que permite romper con el imaginario colonial, con la insularidad misma, y así tejer nuevas conexiones que sobrepasan la relación sujeto-objeto propia de la modernidad devastadora. Cabe añadir que el acercamiento al “paisaje” no se da fuera de la relación humana y articula una acción concreta enlazada con la construcción histórica, por lo tanto, tiene implicaciones políticas.

En las líneas que siguen, me propongo reflexionar sobre lo que Glissant entiende por “paisaje” y la forma en que este, que no es un elemento aislado y pasivo, se encuentra conectado con su reflexión política. Procederé en tres momentos, indicando primero algunos aspectos generales del paisaje y cómo estos se reflejan en *El discurso antillano* (1997), para luego abordar la tentativa glissantiana de explorar el paisaje a través de la obra plástica de artistas latinoamericanos. Por último, evocaré la conexión entre paisaje y Relación, acercando el texto glissantiano a las reflexiones del geógrafo y pensador Augustin Berque.

¿Qué es el paisaje?

En la literatura sobre el paisaje suele hacerse referencia a dos grandes familias que explican el origen de la palabra. La primera de raíz germánica, de la cual viene la palabra “*Landshaft*”, que en inglés dará “*landscape*”, donde la noción de “tierra” y “territorio” se encuentran presentes. En esta acepción etimológica, la idea que subyace es la del ordenamiento de elementos en el espacio, tal y como lo señala Castillo Poveda (2016), siguiendo a Frolova (2001). Se trata de un espacio modificado, puesto en forma (*shape*) por la acción humana. Por su parte, Fernández Christlieb y Garza Merodio (2006a), a partir del análisis del término “*Landshaft*” y de la pintura de Jan Bruegel, *Paisaje con molino de viento* (1608), proponen que la representación del paisaje encerraba motivos económicos e intenciones territoriales. Esto porque era una manera de reglamentar las actividades permitidas, así como la posesión de la tierra. Por tanto, resulta importante destacar que dentro de estas definiciones se entiende la idea de representación. Es decir, el *landscape* o el *Landshaft* pueden ser pintados, ofrecidos a la mirada bajo la forma de una representación pictórica.

El segundo término proviene de la raíz latina *pagus*, que deriva en “país”. Se trata, en primera instancia, de un pago o terruño al que se está atenido, es decir, se trata de un distrito agrícola (Brunet et al., 1992, citado por Fernández-Christlieb y Garza Merodio, 2006a, p. 5). En Francia, el término “pays” designa una localidad rural. Ya en el siglo XVI, la palabra “paysage” se utiliza según el diccionario Robert, para designar “el extendido de un país que se presenta a un observador”. (Robert, 2006, p. 1382, citado por Fernández-Christlieb y Garza, 2006a, p.5). Aquí se pone énfasis en la conexión entre un lugar o territorio y una determinada comunidad o individuo que lo transforma y lo utiliza (Tesser, 2021). En el caso americano, vale la pena señalar que el término

“paisaje” también podía confundirse con “pintura”. Así lo demuestra Fernández en el análisis de la *Instrucción y memoria de las relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias*, de 1577. En este texto, la Corona española buscaba recabar información sobre la geografía y las gentes de este territorio, para lo cual solicitaba una “pintura”, que consistía en mostrar de manera gráfica el territorio (Fernández Christlieb y Garza Merodio, 2006b, p. 6). Sin embargo, el término “paisaje” no aparece, ni se consolida en castellano sino hasta el siglo XVIII (Fernández- Christlieb y Ramírez-Ruíz, 2016, p. 82).

Ahora bien, la pregunta relacionada con el paisaje en el ámbito caribeño es, sin lugar a duda, la pregunta sobre el “nombrar”, es decir, una que tiene que ver con la posibilidad de apropiarse (o no) de ese entorno, las formas de poseerlo, pero también, las maneras que tienen los habitantes de dicho lugar de defenderse de él. En el caso de Glissant, es importante anotar la tradición francesa del *paysage* que implica relación entre la población y su entorno. Para el Caribe, la amplitud de espacios, la apertura hacia el mar, la insularidad, las “montañas de fuego”, son expresiones que remiten a un espacio que interroga el “estar en el mundo”. Por tanto, podemos afirmar de entrada que se trata de una experiencia ontológica que, contrariamente a como sucedió en la parte continental, con fuerte presencia indígena, no pudo alimentarse de las palabras y referencias culturales ya existentes.

Por otra parte, al inicio de *Le discours antillais* (1997), Glissant tiene un apartado donde elabora los distintos niveles del paisaje de Martinica. Lo que podemos ver en este ordenamiento geográfico es que el elemento natural se construye y toma sentido a partir de vivencias históricas. Glissant elabora entonces un primer acercamiento donde el “paisaje” es leído de manera clásica, a partir de un ordenamiento cardinal, pero siempre ligado al entramado histórico que le da sentido. Por lo anterior, el Norte, el lugar más agreste y salvaje, se convierte en el refugio de los cimarrones. Se trata de un lugar que “se opone a la Historia²”, donde la noche se logra en pleno día, puesto que el bosque es impenetrable (Glissant, 1997). Así, el Norte se une con “el Monte” donde llegaron las poblaciones de la India, conocidas como “*Coolies*” o “Malabares”, tanto en

² Todas las citas del texto de Glissant, *Le discours antillais*, así como aquellas del texto de Augustin Berque, *Écoumène*, son traducciones propias.

Martinica, como en Guadalupe. Por su parte, el centro de la isla, nos dice Glissant, es el paisaje de la Plantación. Ahí se encuentra el antiguo orden, donde se pueden ver las fábricas obsoletas. Entre las mesetas del norte y las planicies del Mitan, se encuentra el Castillo Dubuc, donde desembarcaron los esclavos de la Trata. Dicho castillo tiene su pendiente, su vaso comunicante, con la isla de Gorée, de donde partían los esclavos de África. Ahí también se encuentra la Planicie, donde desembocaba el río La Lézarde, título de la primera novela de Glissant. Es el lugar que conecta con la metrópoli, ya que es el lugar de construcción del aeropuerto. Finalmente, el Sur como espacio de playa, es el espacio en subasta para los turistas. Es la última frontera, donde, según Glissant, están las errancias del ayer y la perdición actual (1997).

Este primer acercamiento al paisaje podría llevarnos en la dirección del observador que lo mira, reflexiona, diseña y lo controla. Observador que otorga un sentido desde afuera, desde la visión humana, relacionándolo con la historia. También, habría aquí un entendimiento común del término “paisaje”. Sin embargo, Glissant muestra cómo partes de dicho paisaje se encuentran “fuera” de la apropiación y de la vivencia. Por lo tanto, una simple definición clásica del paisaje parece insuficiente. En efecto, para Glissant, el paisaje se presenta más bien como su propio monumento. El rasgo que significa se puede ver por debajo, ya que todo el paisaje es historia. Observar el paisaje es ver los tiempos que se cabalgan. El cimarronaje como rechazo, el anclaje y la forma de perdurar, pero también el más allá (*Ailleurs*), el Otro lugar, y el sueño. Esta imagen del paisaje en *El discurso antillano* va a irse trabajando conforme el autor analiza los aspectos sociohistóricos y estéticos de la cultura de Martinica (Glissant, 1997, p. 33). Ahora bien, cabe señalar que el problema que plantea el paisaje para el escritor está más allá de la metáfora. Se trata de un elemento indispensable para comprender el *habitar*. Un pueblo que posee un *arrière pays*, es decir, un “campo”, un “interior” entendido como un espacio de memoria, de enraizamiento, de costumbres, puede entonces situarse con respecto a la alteridad y construir de manera firme su identidad. Por ello, en el caso de Martinica, al analizar cómo aparece el paisaje en la literatura, Glissant concluye que, por ejemplo, en el cuento creole no hay una “descripción del paisaje”. El paisaje no es un momento del cuento, lo cual significa que el “paisaje” aún no se convierte en “país”, es decir, en un lugar para habitar y para vivir. Por eso, afirma Glissant, esta tierra no es nunca poseída. No hay una reivindicación de dicho

lugar. Es como si el cuento no tuviera tiempo de detenerse sobre las cosas. Lo que se asemeja al paisaje, por ejemplo “la selva y su noche”, “la sabana y su sol” (1997) son solamente lugares de paso, lugares vacíos. Por lo anterior, aunque los lugares se nombran, estos no son nunca descritos. Lo cual tiene que ver con el hecho de que el cuento creole posee un ritmo particular, acelerado, un ritmo que le impide *posarse* sobre las cosas. Glissant señala cómo los personajes corren sin cesar, sin tener tiempo para el reposo, para la languidez que permite observar. Menciona que la tierra sufrida no es todavía la tierra ofrecida, abierta. La conciencia nacional está en germen en el cuento, pero no florece ahí (1997). De esta manera, no hay tampoco una reivindicación de autonomía o de ruptura con el orden colonial. El cuento evoca las relaciones de dominación, pero únicamente para constatar su estado. La legitimidad dominante no se pone en duda, ni se cuestiona (p. 415).

Paisaje y pintura

A pesar de lo anterior, hay que señalar que en las reflexiones de Glissant sobre el paisaje hay todavía una intención metafórica. Como si el enraizamiento de la comunidad pasara por la posibilidad de “decir”, o lo que sería lo mismo, por la posibilidad de escribir y transcribir el paisaje. Este debería entrar en el texto literario como una forma de permanecer; sobre todo, tomando en cuenta el origen desarraigado de dichas poblaciones caribeñas. Debido a que se trata, en última instancia, de sobrepasar este desarraigo y abrazar la tierra nueva como tierra propia.

Otro aspecto que hay que destacar es que la relación con el paisaje se problematiza en Glissant a través de una reflexión entre “espacio” y “pensamiento”. Tal y como lo señala Dash (2014), Glissant habla de los escritores que lo han influenciado en términos espaciales, por ejemplo, Faulkner. Su texto sobre este escritor, lo presenta como un lugar: “Faulker, Mississippi”. Según Dash, para Glissant, el poeta no puede reproducir su entorno, ni humanizar lo real, tampoco transferir su experiencia subjetiva a las cosas. El único recurso que tiene es construir un mundo analógico (2014, p. 35). Dicha construcción se realiza a través de un trabajo de escritura. Se trata de volver esta escritura densa, darle un espesor concreto y una dimensión plástica.

Siguiendo lo anterior, Dash (2014) menciona que Glissant encuentra este carácter concreto del mundo en el trabajo de escultores y pintores. Tal es el caso de Agustín Cárdenas o de Roberto Matta. En este sentido, el término “paisaje” parece remitir a “lo natural”, es decir, a aquella presencia no humana que se opone, en la tradición occidental, al pensamiento sistemático y ordenador. El paisaje, lo natural, es la materia del pensamiento, del trabajo artístico. La naturaleza habla a través de las esculturas de Cárdenas. Dirá Glissant: La escultura de Cárdenas no es un grito, es un discurso: incesante y deliberado, que sin pausa genera y súbitamente *establece* (1997, p.769).

Dash (2014) sostiene que, antes de escribir su “poética de relación”, Glissant trató de dibujarla. Y remite a la anécdota del dibujo de un árbol que no entra en la página (Glissant, 1997, p. 47, citado por Dash, 2014, p. 36). El trazo del lápiz se pierde más allá de los límites de la página en blanco, lo cual refiere a la imposibilidad de sostener la unidad del objeto, su carácter único, frente al llamado del Todo. Por tanto, la poética de Glissant se construye como un rechazo a lo Uno, ya que es un pensamiento que imagina una totalidad inabarcable compuesta por una cantidad infinita de particularidades, de detalles.

En dicha reflexión en torno al paisaje, cabe acotar cómo Glissant se interesa tanto por la expresión literaria de este como por su composición pictórica. Así se observa, por ejemplo, en la composición del apartado “Le Roman des Amériques”, en *Le discours antillais* (1997, p. 435), donde la discusión sobre la novela americana da lugar luego a una reflexión sobre la pintura abstracta y, en particular, sobre la obra de John Hultberg e Irving Petlin. Lo que parece destacar para Glissant en estos pintores es su acercamiento al paisaje “americano”. En ellos, el autor martinico observa un sentimiento que viene de la historia misma de Estados Unidos. En efecto, la forma plástica en Hultberg, por ejemplo, no se detiene en una representación de lo visto, sino que explora una sensación, un miedo, una fobia, una obsesión (*hantise*) que recorre la historia del país (1997, p. 445). Es como si el relato se hiciera visual. Lo mismo sucede con Petlin, que retrata de manera figurada la violencia vivida del Sur de Estados Unidos. Para Glissant, no hay “germinación universal” (1997), sino leña que explota y que el hombre forja sin cesar (p. 445). Entonces, aparece claramente que el paisaje no puede entenderse como una fijación “universal”, o como una representación de lo inmóvil, de lo Uno. Por lo contrario, el paisaje verdadero está en movimiento y forma parte de la historia, por eso, parece ser mejor percibido e ilustrado por la pintura.

En este sentido, es importante destacar el lugar que tiene Wilfredo Lam en la poética glissantiana. En este pintor, Glissant observa de la manera más completa el proceso de *creolización*. Nos dice que se trata de una génesis que es en realidad el conjunto de varios orígenes múltiples, heterogéneos unos con respecto a los otros, pero cuya síntesis produce lo inesperado. Ahora bien, podemos afirmar que en Glissant se construye toda una teoría estética del paisaje. Por otra parte, como lo señala Carine Mardorossian (2013), la separación entre lo natural y lo social es una separación heredada del colonialismo. Glissant muestra que dicha separación no puede operar en el paisaje caribeño, puesto que es un paisaje marcado, como lo veíamos al inicio, por la huella humana. Ahora bien, la crítica de la modernidad imperial y capitalista no lleva tampoco a Glissant a convertirse en un defensor de la “ecología profunda”. Si bien puede haber una tendencia a considerar el paisaje, en este caso la “tierra”, como un lugar que debe preservarse, Glissant sostiene lo que de histórico tiene el paisaje, es decir, su relación intrínseca con lo humano. Pero a la vez, esta relación no se da como una transformación de un elemento en bruto, cortado de la experiencia y que sería pasivo frente al accionar humano (Mardorossian, 2013, p. 989). Por el contrario, la Relación (con R mayúscula), al representar críticamente los lazos entre la naturaleza humana y no humana, expone cómo si bien las interacciones con el mundo natural ocurren a través del lenguaje, este no basta para modificar las relaciones concretas con dicho mundo (p. 988).

Ahora bien, la Relación y nuestra conciencia de las interconexiones pueden socavar la pretendida legitimidad sobre la cual se articula el discurso anti-ecológico de la modernidad. Según Mardorossian (2013), hay en Glissant una ética ambiental que analiza las relaciones entre humanos y no humanos. Una ética que se mueve entre los cuerpos y la tierra, para reconfigurar así lo que significa “ser humano” y exponer este quiebre entre lo social y lo natural que fue introducido por el colonialismo en el Caribe (p. 989). Según lo señala el mismo Glissant en *Le discours*, en el Caribe no basta con la descripción del paisaje, puesto que el individuo, la comunidad y la tierra se encuentran envueltos en el proceso de crear historia. Por tanto, el paisaje se presenta como un “personaje” en este proceso. Su significado más profundo necesita ser entendido (Glissant, 1997, citado en Mardorossian, 2013, p. 989). De esta manera, el paisaje es parcela y parte de la historia, puesto que es inconcebible pensar una humanidad separada de su entorno, mero testigo expectante de la realidad que se presenta. Por otro

lado, Mardorossian (2013) piensa que hay una evolución desde *La Lézarde*, la primera novela de Glissant, donde el paisaje cumple un papel metafórico, hasta *Une nouvelle région du monde* (2006), donde el paisaje ya no es metáfora, sino que se presenta como la Relación concreta. Esto, porque en *Une nouvelle région du monde*, nos dice Mardorossian, Glissant describe la Roca del Diamante: se trata de una formación volcánica insular que el poeta podía observar desde su casa en Martinica. Por un lado, dicha roca tiene todas las características de aislamiento para convertirse en un santuario natural, en un parque preservado y sin acceso humano. Es decir, para Mardorossian (2013), esta roca podría ser considerada, por un relato romántico, como paraíso sin marcas de presencia humana. Pero, por otro lado, ella ha jugado un papel central en la historia de Martinica. Es decir, se ha convertido en personaje histórico, al ser, por ejemplo, refugio de los ingleses durante la colonización francesa de la isla. Para Glissant, por lo tanto, no se trata de un lugar inalterado, virgen, conservado. Al contrario, su insularidad es solamente parcial, puesto que lo une al territorio de la isla mayor, una cadena de rocas submarinas (Mardorossian, 2013, p. 990).

Siguiendo con la idea anterior, Glissant subraya en su texto las múltiples formas en que ese monolito desafía los esfuerzos de un control discursivo, precisamente a causa de sus especificidades situadas. Así es que en *Une nouvelle région du monde* (2006a) Glissant muestra que no se trata de un lugar inalterado, de un monumento al tiempo infinito, sino más bien, de un lugar donde confluyen fuerzas, fenómenos e historias que constituyen y amenazan la presencia sólida de la roca. Su posición misma dentro de fuertes corrientes oceánicas y eólicas la hacen presa de fuerzas que la modifican y la trabajan. Es un nuevo archipiélago que sigue interrogando y exclamando con su presencia maciza. Por tanto, como lo señala Glissant, el lenguaje es entonces incapaz de asirla completamente (Mardorossian, p. 990). De esta forma, no hay en Glissant una brecha, un hueco, o un espacio entre el paisaje, el mundo y el texto (Hoving, 2002). El texto busca convertirse en el Mundo y, por lo tanto, abrazar el paisaje.

En resumen, lo que vemos entonces es que el paisaje rehúye una significación totalizante y completa. Se aleja de la descripción que objetiviza. Evita la posibilidad de estar situado fuera de la perspectiva humana, como naturaleza salvaje e inhóspita. Pero a la vez, no se escapa al sentido, sino que se transforma en texto inacabado y que

se desarrolla. Glissant, por tanto, nos presenta un texto que no escapa ni trasciende su contexto, ni tampoco está completamente circunscrito a ese contexto. Tal y como lo señala Dash, los trabajos de Glissant presentan esta resistencia de las cosas materiales a la “manipulación abstracta” (Dash, 2006, p. 68, citado por Mardorossian, 2013, p. 991). Asimismo, Glissant reivindica una opacidad en su acercamiento a las cosas. En este sentido, se puede señalar que no se trata de un acercamiento fenomenológico, es decir, una conciencia que “posee” el mundo, y que, a través de su perspectiva lo “vuelve transparente”, sino de un mundo que se presenta como un texto, en continuidad con este, pero donde los caminos de la descripción pueden revelarse contradictorios. Por consiguiente, la escritura glissantiana no busca resolver esas contradicciones, ya que las experiencias de mundo son particulares, pero a la vez compartidas.

Paisaje como *ecúmene*

Esta comprensión del paisaje propuesta por Glissant puede acercarse a la propuesta de Augustin Berque. En efecto, Berque desarrolla una reflexión en torno a la “geograficidad” (*géographicité*) del ser humano (2015, p. 12). Sus ideas, que expondremos brevemente a continuación, buscan subrayar la tensión que existe entre ontología y geografía, en el sentido del olvido que ha hecho la primera sobre el carácter situado del ser humano. Así, Berque afirma en su texto *Ecoumène: introduction à l'étude des milieux humains* (2015) que existe un problema profundo en la separación que se ha realizado entre el pensamiento del ser (ontología) y la situación concreta, espacial de los entes. Señala que la relación que establecen estos entes, en especial, el ser humano, con su entorno o como él lo denomina, con su “medio” (*milieu*), es más que una relación de espacialidad abstracta que puede expresarse en términos de coordenadas. En efecto, nos dice Berque: el mínimo paisaje, (...), el mínimo hay (*il-y-a*) en ese paisaje, plantea de entrada, y plenamente, la cuestión del ser (2015). Y este carácter geográfico del ser interpela más allá de nuestra situación propia, definida en un territorio y en un espacio. Es decir, que como seres humanos nos concierne lo que está sucediendo más allá de nosotros, en las “antípodas” (Berque, 2015).

Por lo anterior, Berque insiste en que nuestra condición de humanos tiene que ver con la materialidad de nuestra existencia. Dicha materialidad solamente puede

expresarse en una geografía, entendida como el hecho de que el ser humano se graba en la tierra y es grabado por esta, igualmente (2013, p. 13). Estudiar esta relación a la vez ontológica y geográfica es lo que Berque denomina la ecúmene (l'écumène), la cual define así: "(...) es el conjunto y la condición de los medios humanos, en lo que estos tienen de propiamente humanos, pero no menos de ecológicos y de físicos" (2015). Este acercamiento de Berque posiciona la idea de paisaje de una manera más amplia y completa. Dicho paisaje forma parte de un "mundo", es decir, de un estar-ahí que está íntimamente relacionado con la geografía y la existencia. Hay una relación entre humanidad y entorno que es precisa, que moviliza sentimientos, afectos y consideraciones que van más allá de la simple mirada y de la descripción. Existe entonces un desplazamiento en esta propuesta de Berque que subraya el hecho de que el ser no tiene como morada el lenguaje, lo cual problematiza el límite de la realidad en la palabra. Por lo tanto, vemos que la comprensión de la ecúmene como lugar de morada geográfica y existencial establece límites claros a la pretensión totalizadora de la lengua, reflexión que va en la línea de lo que Glissant plantea en su texto sobre la Roca del Diamante.

En efecto, la comprensión del paisaje que Glissant desarrolla en su obra más reciente apunta significativamente hacia dicha dirección. Se trata de una comprensión del entorno, como parte fundamental de la Relación. El ser humano está *en relación* con dicho entorno a través de su propio trabajo de transformación y a la vez como "producto" de dicho trabajo. El entorno no es espacio abstracto o simple tela de fondo sobre el cual se desarrolla la actividad humana, sino que posee un carácter existencial y vivencial que co-construye el sentido. Además, esta construcción de sentido no es nunca totalitaria y absoluta. Es decir, que no agota la comprensión del lugar.

De esta manera, Glissant desarrolla nociones definitorias de su poética como "geomorfismo", por oposición y ruptura con el *antropomorfismo*. Pues, pensar el *paisaje* significa, ante todo, pensar el mundo en su totalidad y diversidad. Así, la reflexión de Glissant retoma la figura de la *esfera* para significar que la Tierra "porta un mundo" que está en íntima relación con lo humano. En su antología, *La terre, le feu, l'eau et les vents: une anthologie de la poésie du Tout-Monde* (2010), Glissant reúne una multiplicidad de voces de poesía del mundo entero, relacionando así pueblos de diferentes regiones y visibilizando

una totalidad que no es totalitaria (Durante, 2015, p. 452). Así, la figura de la esfera le permite a Glissant enmarcar en la medida el carácter desmesurado de la multiplicidad humana, donde la Tierra es el receptáculo de dicha diversidad. Es un espacio que es capaz de englobar el todo sin perder especificidad. Por tanto, el paisaje como vivencia de esta dimensión planetaria se torna un paisaje específico, portador de un sentido vivencial que escapa en parte al lenguaje. Se trata de una experiencia ontológica del existir que desborda la conceptualización.

Así, tal y como lo señala Durante (2015), se tiene un acercamiento a la vez geográfico y geopolítico, antropológico y geológico del mundo. Nos dice esta autora que Glissant produce una verdadera actualización de la noción de diversidad, puesto que junta las "génesis" de diversos pueblos del globo para subrayar su duración distinta, pero, a la vez, la interdependencia de sus historias (p.452). Un poco como Wilfredo Lam trabajaba las génesis diversas del Caribe.

En este sentido, el paisaje es entonces un espacio del existir que se acerca a la noción de *chôra*, tal y como la define Berque. Es decir, un "lugar" que no es solamente un espacio, sino que está cargado de sentido, de unicidad, de historia particular y donde el humano encuentra un anclaje que lo remite a sí mismo (Berque, 2015, p. 35). Por eso, en la visión de la Tierra que desarrolla Glissant a través del paisaje se contiene tanto lo humano, como también lo vegetal y lo animal. La Tierra aparece como esa cavidad en la cual las cosas son y existen. Glissant establece así una sincronía entre el ser humano y la Tierra que rompe con la oposición entre antropomorfismo y geomorfismo. Nos dice: "La especie humana tiende a hacer equivalentes y solidarios los movimientos de su ser y los movimientos del mundo" (Glissant, 2006b, citado por Durante, 2015, p. 455).

De esta forma, el paisaje se abre hacia una dimensión existencial que integra la historia, pero como construcción continua y relación entre naturaleza y humanidad. En este sentido, el espacio circundante, la Tierra inhabitada que pre-existe al ser humano, se transforma en "ecúmene", entendido como "tierra emergida", pero, además antropizada (Durante, 2015, p. 456). Por consiguiente, Glissant visualiza el paisaje a partir de una historia que se mundializa y donde la conexión entre diferentes pueblos se vuelve actual. El espacio, el lugar, no son entonces únicamente referencias

abstractas y puntos cardinales, sino que plantean en sí mismos el carácter existencial del ser humano y su interrelación. El paisaje es entonces relación ecológica, técnica y simbólica de la humanidad a la extensión terrestre, coincidiendo con la definición que Berque hace de la ecúmene (Berque, 2015, p.17). Esto porque ambas comprensiones se encuentran en la medida en que subrayan la relación humana con el entorno como vivencia y no como apropiación y expoliación. En consecuencia, el aporte de Berque permite abrir el espacio de interpretación para la lectura de Glissant.

Apuntes finales

La reflexión sobre el “paisaje” en Édouard Glissant pone de manifiesto varias capas de interpretación y comprensión. El autor martinico utiliza esta reflexión para analizar la realidad de su isla. Sin embargo, el estudio del paisaje avanza en su obra hasta convertirse en un pensamiento que abarca las conexiones entre lo humano y su entorno. El paso por la estética (pintura y escultura) permite a Glissant ampliar la visión del paisaje más allá de la tímida definición clásica. Esto, debido a que el Caribe se abre como un terreno donde paisaje y vida se encuentran mezclados, en tensión y atravesados por las historias múltiples. De esta manera, la obra glissantiana desborda una definición única del “paisaje” como algo estático e inmóvil y se acerca a la reflexión geográfico-ontológica que Augustin Berque propone con el término de “ecúmene”. Se trata, pues, de pensar el enraizamiento del ser humano en la tierra, como lugar cargado de sentido y de potencialidad de existencia. Solo esta comprensión del paisaje, en términos relacionales, puede permitir, a la vez, tomar en cuenta la alteridad y la diversidad humana. Es aquí donde se hace evidente la dimensión política del pensamiento de Glissant sobre el paisaje. En síntesis, se trata de una interrogación sobre la experiencia de la vida, la interconexión entre los humanos y la necesidad de tomar en cuenta el entorno, como parte fundamental de la posibilidad del vivir. Así, el paisaje se revela como elemento constitutivo del pensamiento de *relación* que Glissant sostiene y desarrolla.

Referencias bibliográficas

- Berque, Augustin. (2015). *Écumène: Introduction à l'étude des milieux humains*, Éditions Belin.
- Brunet, Roger, Ferras, Robert. y Théry, Hervé. (1992). *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*. Reclus-La Documentation Française.
- Castillo Poveda, Mario Alejandro. (2016). “Contextualización histórica del concepto de paisaje, sus implicaciones filosóficas y científicas”, *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, LV (143), 11-24, Septiembre-Diciembre 2016 / ISSN: 0034-8252
- Dash, Jean-Michel. (2014). “Ni réel, ni rêvé: Édouard Glissant- Poétique, Peinture, Paysage”. *Littérature*, No. 174, *Édouard Glissant, la pensée du détournement*. pp. 33-40, Armand Colin, <https://www.jstor.org/stable/24396844?seq=1>
- Dash, Jean-Michel; Troupe Quincy. (2006). “Interview with Edouard Glissant”, *Black Renaissance, New York*, Tomo. 6/7, N° 3/1: 49-56,171.
- Durante, Erica. (2015). “La Sphérologie d'Édouard Glissant. Notes sur une modélisation littéraire de la globalisation”. In: *Neohelicon : acta comparationis litterarum universarum*, 42 (2), 451-461.
- Fernández-Christlieb, Federico y Garza Merodio Gustavo. (2006a). La pintura geográfica en el siglo XVI y su relación con una propuesta actual de la definición de paisaje. *Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. 10 (218) (69)
- Fernández-Christlieb, Federico y Garza Merodio Gustavo. (2006b). La pintura de la relación geográfica de Metztitlán, 1579, *Secuencia: Revista de historia y ciencias sociales*, 66, 163-186. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i66.985>
- Fernández-Christlieb, Federico y Ramírez-Ruiz Marcelo. (2016). El concepto de “paisaje” en lengua castellana: Una hipótesis geográfica de sus equivalencias en la Nueva España de los siglos XVI y XVII. *Journal of Latin American Geography*, 15(2), 79-99.
- Frolova, Marina. (2001). Los orígenes de la ciencia del paisaje en la geografía rusa. *Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, 5(102).

- Glissant, Édouard. (1997a). *La lézarde*, Paris, Gallimard
- Glissant, Édouard. (1997b). *Le discours antillais*, Folio Essais. Paris
- Glissant, Édouard. (2000). *Faulkner, Mississippi*. University of Chicago Press.
- Glissant, Édouard. (2006a). *Une nouvelle région du monde, Esthétique I*, Paris, Gallimard.
- Glissant, Édouard. (2006b). Images de l'Être, lieux de l'imaginaire. *Che vuoi?* 25(1), 213-221
- Glissant, Édouard. (2010). *La terre, le feu, l'eau et les vents: une anthologie de la poésie du Tout-Monde*. Paris, Éditions Galaade, pp. 350.
- Gruzinski, Serge. (1994). *La guerra de las imágenes*, Fondo de Cultura Económica, México
- Hoving, Isabel. (2002). Remaining Where You Are: Kincaid and Glissant on Space and Knowledge". In *Mobilizing Place, Placing Mobility*. Leiden, The Netherlands: Brill. doi: https://doi.org/10.1163/9789004333451_009
- Mardorossian, Carine. (2013). "Poetics of the landscape" Édouard Glissant's Creolized Ecologies. *Callaloo*, 36(4), 982-994. <http://www.jstor.org/stable/24264960>
- Tesser Obregón, Claudio. (2021). Algunas reflexiones sobre los significados del paisaje para la Geografía. *Revista De Geografía Norte Grande*, (27), 19-26. Recuperado a partir de <http://revistadelaconstruccion.uc.cl/index.php/RGNG/article/view/43095>

La ciudad *créole* como elemento de resistencia en la novela *Texaco* de Patrick Chamoiseau

Karen Poe Lang
Universidad de Costa Rica

Introducción

La lengua *créole* no dice "la ciudad" (...) La *En-ville* designa de esta manera no una geografía urbana fácilmente localizable, sino esencialmente un contenido y, por tanto, un tipo de proyecto. Y ese proyecto, aquí, era el de existir. (1995, p. 394)³

La novela *Texaco*, del escritor nacido en Martinica, Patrick Chamoiseau, fue publicada en 1992 y obtuvo el prestigioso Premio Goncourt en ese mismo año. Se trata de una novela histórica, anclada en las condiciones tangibles de existencia, ya que la cronología de la narración se organiza según los materiales de construcción de las viviendas de la población marginada de la estructura económica de la isla. *Texaco* da inicio con unas detalladas "Referencias cronológicas sobre nuestros esfuerzos por conquistar la ciudad" (1995, p. 11), estableciendo de este modo el objetivo de una gesta colectiva, indicada en el plural 'nuestros esfuerzos', que hace una referencia directa a la conquista de la ciudad. La novela está estructurada en cinco capítulos ordenados de manera cronológica cuyos títulos son: "Tiempos de Bohíos y Ajoupas", "Tiempos de Paja", "Tiempos de madera de cajones", "Tiempos de fibrocemento" y "Tiempos de hormigón". De este

³ Todas las citas de la novela *Texaco* son de la traducción al castellano realizada en 1995 por E. Catalayud para la editorial Anagrama.

modo, la novela construye un cronotopo⁴ que liga casi dos siglos de historia de la isla de Martinica con la lucha por la tierra y la conquista de un espacio para vivir por parte de la población más pobre: las personas esclavizadas y sus descendientes.

Texaco es una novela histórica no solamente porque propone una visión no hegemónica de la historia de la isla, sino porque como ha planteado Oloff (2007): “(...) Martinican culture is here represented as historically determined and linked to specific emancipatory struggles” (p. 65). En este sentido, cabe mencionar que el texto narra los sufrimientos de tres generaciones: la época de la esclavitud, el desplazamiento forzado de los esclavos libertos desde las plantaciones a la ciudad y a los montes y, por último, la lucha por encontrar un lugar para vivir en la segunda mitad del siglo XX. Esta cronología es representada desde la óptica de los conflictos relacionados con la tenencia de la tierra en estrecha vinculación con el espacio de la ciudad créole⁵, es decir, un lugar multicultural estructurado por el racismo.

Ahora bien, dicha ciudad no es monolítica sino más bien cambiante en su geografía y en su historia. Buena parte de la segunda mitad del texto se centra en la narración de la fundación del barrio de Texaco (que da nombre a la novela), cuya primera habitante es una mujer negra y muy pobre, Marie-Sophie Laborieux⁶, quien se instala indebidamente en una ladera situada en un terreno perteneciente a la compañía petrolera homónima. Muchas otras personas siguen su ejemplo, por lo que el perfil del cerro se va poblando de cabañas hechas con materiales de desecho. Contra todo pronóstico y tras varias décadas de lucha contra el *Beké* de los petróleos⁷, los emisarios del gobierno y la policía,

⁴ Bajtin (1989) define este concepto como: “Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (p. 238).

⁵ Se conservan las palabras *créole* y *creolité* en lengua francesa, pues los sentidos asociados al vocablo “criollo” en castellano pertenecen a otro campo semántico y podrían inducir a error.

⁶ En la ficción narrativa, Marie-Sophie es hija de un esclavo liberto, de nombre Esternome, cuyas memorias constituyen buena parte de la novela.

⁷ El término *Beké* hace referencia a los colonos blancos, quienes comúnmente eran dueños de la tierra y los medios de producción.

el barrio logra legitimarse, gracias a la resistencia, incluso corporal, de sus habitantes, que son continuamente golpeados y maltratados por las fuerzas del orden.

Por lo anterior, en este artículo se aborda esa lucha por encontrar un lugar habitable, ya sea en los cerros o en la ciudad, y que ocurre, como ha planteado Nogué, (2016): “(...) en el marco de un juego complejo y cambiante de relaciones de poder, esto es de género, de clase, de etnia ... de poder en el sentido más amplio de la palabra” (p.13).

En este sentido, la novela –a pesar de su polifonía- elige situarse desde una triple marginalidad al hacer de una mujer pobre y negra su voz principal. *Texaco* propone al lector un complejo juego autoral, pues el autor hace algunas apariciones, interpelado directamente por la protagonista Marie-Sophie como Pájaro de Cham, (intervención ingeniosa sobre su propio nombre ya que *oiseau* en francés significa pájaro).

El texto construye un dispositivo narrativo según el cual Chamoiseau habría entrevistado largamente a la informadora con una grabadora que no funcionaba, valiéndose, además, de unos cuadernos de memorias encontrados en la biblioteca Schoelcher en Fort-de-France. De esta manera, la novela se estructura a partir de una variedad de voces dentro de las cuales se destacan tres: un nosotros plural procedente de la protagonista, la voz del narrador e injertos textuales procedentes de los cuadernos de Marie Sophie y de las notas de un arquitecto urbanista, a quien le habrían encomendado la tarea de destruir el barrio de Texaco, considerado insalubre por las autoridades. Estas dos fuentes escritas, que se introducen en la novela a manera de citas textuales, son ficticias.

En este ensayo se hace un recorte en la extensa novela para poder centrar la atención en las estrategias textuales mediante las cuales se resiste el concepto occidental de ciudad, al cual se le oponen otras formas de habitabilidad condensadas en la representación del barrio, que de alguna manera resiste a las presiones expansivas de la ciudad.

Del cerro a la conquista de *l'En-ville*

Como deja en claro la novela, uno de los principales problemas sociales de la isla es la desigualdad en la tenencia de la tierra, ya que la abolición de la esclavitud y la

transformación del sistema económico de la plantación arrojaron a la calle a una gran cantidad de personas que no tenían posibilidad alguna de encontrar un lugar decente para vivir en las ciudades.

La comitiva, con Ninon y mi Esternome, encontró la En-ville llena de negros errantes. Las plazas estaban atestadas de viejos tullidos, de gente con pianes, lepra, tuberculosis, toses y flemas. También estaban llenas de negras más viejas que el bautismo del diablo. Los *Békés*, contentos de haberse descargado de todas estas personas, las habían abandonado a su suerte. (p. 120)

Como se puede observar en este fragmento, la abolición de la esclavitud fue en cierta forma una excusa para que los *Békés* se librasen de gran cantidad de personas que, debido a la explotación inhumana del sistema de la plantación, habían perdido su capacidad de trabajo. Explotados hasta el límite de sus fuerzas, la enfermedad y la vejez constituyen el último eslabón en la cadena que sujeta las vidas de las personas. Esta imagen infernal de la ciudad de Saint-Pierre, lugar adónde van a parar los condenados de la tierra, es una afirmación de la continuidad de un sistema socioeconómico que no integra a la población afrodescendiente. Como ha propuesto Oloff (2007): “In *Texaco*, many of the current problems that haunt the island are shown to have their roots in the pre-Abolition past. The Abolition period thus takes on crucial importance since it left the social/racial stratification of the island unchanged” (p. 41).

A esta estratificación social y racial heredada del pasado esclavista se suma la devastación de la ciudad de Saint-Pierre, en 1902, a causa de la irrupción del volcán (*Montagne Pelée*)⁸ que, además de causar la muerte de 29, 000 personas, obligó a trasladar la capital de la isla a Fort-de-France,⁹ agudizando más aún el problema de la tierra.

⁸ Sobre este tema ver: Jean-Paul Poirier. *La catastrophe de la Montagne Pelée. Un autre regard*. Paris: L'Harmattan, 2017.

⁹ Chancé (2011) ha señalado el carácter de imposición por la fuerza y de exterioridad que conlleva el nombre de esta ciudad “Fuerte de Francia”. El texto original dice: *Lorsque la ville s'étend par force, elle est un Fort de France, une entité qui demeure étranger (...)* (p. 41). Esta y todas las traducciones del texto son propias.

En *Texaco*, esta catástrofe es una experiencia fundamental en el recorrido vital del padre de la protagonista. Esternome se ve obligado a abandonar su vida en los cerros, pues su amor, Ninón, que lo había abandonado, estaba en Saint-Pierre cuando ocurrió la tragedia: “Desde lo alto, mi Esternome descubrió una mancha de carbón en el lugar de Saint-Pierre. A pesar de su corazón chamuscado, se quedó de piedra” (p. 157). Tras grandes dificultades que le impiden avanzar contra la marea humana de los desplazados que huían de la catástrofe hacia los cerros, Esternome logra, finalmente, llegar a Saint-Pierre. Durante días busca con desesperación el cuerpo de Ninón entre los cadáveres petrificados por la lava. La protagonista indica que su padre “perdió una cuarta parte de su razón” (p.158) en este regreso a la ciudad devastada.

En relación con lo anterior, Marie-Sophie declara que, al llegar a esta parte de la narración de la vida de su padre, se topa con un agujero negro: “Al llegar a esto, mi Esternome no quería describir nada. Guardaba el mismo silencio terco que cultivó durante toda su vida sobre los lejanos tiempos de la esclavitud” (p.158). De esta manera, la novela equipara la catástrofe natural causada por el volcán con la otra gran catástrofe -en este caso histórica- de su pueblo, la esclavitud. Como si la dimensión del horror en ambas experiencias no encontrara la forma simbólica adecuada para transformarse en una narración.

Según Marie-Sophie, su padre quería olvidar lo que vio al entrar a Saint-Pierre y quizás lo consiguió, pues cuando trató de describir la situación: “solo pudo murmurar cosas sin ilación, sin mucho sentido, pero tan terribles como una buena descripción” (p.158). Se abre aquí la posibilidad de la transmisión de una vivencia que no pasa por el sentido, ni el discurso lógico, pues se trata más bien de un balbuceo inconexo que, de algún modo, se une con lo indescriptible, con lo indecible.

Además de este punto ciego, la narración de la vida del padre de la protagonista y su lucha por encontrar un espacio habitable en la isla tiene otros puntos centrales en la cronología de la novela. Durante el gobierno de Napoleón III, -que recrudesció las leyes anti vagabundos- y también debido a la fiebre amarilla, Esternome Laborieux se ve obligado a dejar la ciudad. Tras un encuentro, que marcará su vida, con un *Mentó*¹⁰, Esternome decide hacerse cimarrón e ir a vivir a los cerros, en los terrenos

¹⁰ Sobre el tema de la función de esta figura de médico-sabio en *Texaco* ver: Petrescu (2012) y Poe Lang (2022).

que aún no pertenecen a nadie. En estos territorios de difícil acceso había que procurarse el sustento de manera autónoma:

Había que sobrevivir sin tener que bajar. Cultivamos lo que los Békés llaman plantas secundarias, y nosotros plantas para comer. Junto a las plantas para comer, hay que plantar las plantas medicina, y las que fascinan a la suerte y desarman a los Zombis (...) eso es el huerto criollo. (Chamoiseau, 1995, p.137)

En este fragmento es posible observar las características centrales del *jardin créole*, compuesto por plantas y frutos comestibles, plantas medicinales y no menos importantes, plantas de carácter mágico-religioso.

Por lo anterior, la estancia de Esternome Laborieux en los cerros es una parte esencial de la novela, en la cual se exalta un modo de vida difícil pero profundamente solidario, donde impera el trueque de productos y servicios. El *jardin créole* deviene así un espacio de sociabilidad donde se producen materias intercambiables y se propician los encuentros.

Mucho tiempo después, en los años 50, la hija repite de algún modo la historia del padre, ya que su instalación en Texaco recoge la experiencia vital de Esternome en los cerros. Ante la falta de un lugar para vivir, Marie-Sophie busca la compañía de Papa Totone, un sabio que vive al aire libre, alimentándose con raíces, en un bosquecito que nadie se atreve a penetrar, ya que lo consideran encantado. El *Mentô* de Texaco (pues el bosquecito pertenece a la compañía) es quien propicia la invasión de las tierras por parte de la protagonista. Marie-Sophie explica:

Pero no quedaba ni un solo terreno libre en Cerro Abelard. Las cabañas se tocaban entre sí (...) Volví a Terres Saint Ville, donde Césaire restauraba y asfaltaba por todas partes. Pero ahí no había ni una migaja de tierra que acotar, todo estaba hecho, todo estaba cogido. Por primera vez la *En-ville* se me aparecía como un bloque hermético. (Chamoiseau, 1995, p.282)

Precisamente, es a causa de este hermetismo de la ciudad que la expulsa sin darle ninguna opción, que Marie-Sophie pelea con valentía, durante décadas, contra el *Beké* de

los petróleos, a quien termina por vencer gracias a la ayuda de los vecinos del barrio y a la intervención de Aimé Césaire, alcalde de Fort-de-France¹¹. Como plantea Nogué (2016): “Todos los individuos y grupos que no tienen cabida en la supuesta ortodoxia socioespacial no tienen más remedio que labrarse su propia geografía de exclusión” (p. 17).

Así es descrita la instalación en el barrio de Texaco:

Cuando llegamos nosotros (a Texaco) trajimos el campo: muchos limoneros, cocoteros, macizos de papayos, caña de azúcar, plátanos, guayabos, pimientos, lichis, frutos de pan y hierbas aptas para cuidar los males: los dolores del corazón, las heridas del alma, las floraciones pensativas de la melancolía. (...) Y nosotros quisimos, frente a la *En-ville* (ciudad), vivir en el espíritu de los cerros, es decir: sólo con nuestros únicos recursos o, mejor aún, sólo con nuestro saber. (Chamoiseau, 1995, p. 325)

El *jardin créole* es representado, por segunda vez en la novela, como una forma de saber propio (herencia de la vida en los cerros) que funciona como arma de resistencia cultural. Además, según la protagonista, aparece enriquecido por un nuevo elemento: “Detrás de mi casa tenía mi jardincito criollo, mi caloge con gallinas y mis dos conejos; aquello me permitía de vez en cuando la dulzura de una carne (...)” (Chamoiseau, 1995, p. 380).

Por consiguiente, quizás no es casual que en *Éloge de la créolité* (Bernabé, Confiant y Chamoiseau, 2015) los autores definan la *créolité* como una “totalidad caleidoscópica” y toman precisamente el ejemplo del jardín como metáfora: “Hemos decidido no resistir a sus multiplicidades como no resiste el *jardin créole* a las formas de ñames que lo habitan¹²” (p. 28). Convertido así en un símbolo, el *jardin créole* es una herencia cultural transmitida por generaciones, que representa además uno de los saberes colectivos esenciales del pueblo.

¹¹ Aimé Césaire es elegido alcalde de Fort-de-France en 1945. Según la cronología de la novela, Marie-Sophie Laborieux se instala por primera vez, en lo que luego sería el barrio de Texaco, en 1950.

¹² El texto original dice: “Nous avons décidé de ne pas résister à ses multiplicités pas plus que ne résiste le jardin créole aux formes des ignames qui l’habitent” (2015, p. 28) Esta y todas las traducciones del texto son propias.

De este modo, el *jardin créole*, a pesar de aparecer como un elemento común en dos épocas distintas de la novela -la huida a los cerros y la fundación de Texaco-, cumple una función similar: hacerle frente a la carencia de tierras cultivables para las personas en condición de esclavitud y sus descendientes¹³.

El barrio resiste a la ciudad

“Ciudad alta, ciudad maciza. Ciudad portadora de una memoria de la que ellos estaban excluidos. Para ellos la *En-ville* seguía siendo impenetrable.” (Chamoiseau, 1995, p. 88).

En el discurso de Marie-Sophie surge una imagen de la ciudad que funciona como oposición y amenaza para el barrio, pero, en alguna medida, también su descripción se aleja del racionalismo y de su manera hegemónica de pensar el espacio: “Y la *En-ville* absorbía al Barrio comprimido a distancia. Lo envolvía con sus ruidos, lo sometía a sus ritmos, lo vestía con su materia procedente de otros lugares” (Chamoiseau, 1995, p. 180).

Esta relación entre el barrio y la ciudad, es decir, entre la periferia y el centro, no es lineal ni está exenta de complejidad. Como ha señalado Chancé: “Al centro antinatural, se opondrá el barrio, verdadera naturalización de una cultura concedida al lugar, a su clima, a su sentido; es entre los dos que se teje l’Enville”.¹⁴ *L’Enville* sería entonces el resultado de este proceso de compenetración y rechazo entre dos modos distintos de pensar el espacio habitable, modos que no solamente se oponen, sino que también se necesitan y se complementan.

Además, una de las principales características de *Texaco* es el peso que tienen los sonidos, los olores, los sabores y la vitalidad en la representación del barrio, lugar que funciona como contrapunto de la impenetrabilidad de la ciudad: “Decir Barrio, es decir: negros libertos y que encuentran la vida en tal tierra” (Chamoiseau, 1995, p. 136).

¹³ A diferencia del lugar central que tiene el jardín créole en Texaco, R. Confiant -también autor del ensayo *Éloge de la créolité*- en su novela *Nuée ardante* (2002) privilegia el jardín botánico de la ciudad de Saint-Pierre como el epicentro de la sociabilidad de la ciudad.

¹⁴ El texto original dice: “Au centre antinaturel, s’opposera le ‘quartier’, véritable naturalisation d’une culture accordée au lieu, à son climat, à son sens; c’est entre les deux que se tisse l’Enville” (2011, p. 43).

Esta riqueza sensorial y vital en la manera de presentar el barrio contrasta con la mirada occidental que prevalece sobre el paisaje urbano. Según Nogué:

Hemos relacionado históricamente el paisaje geográfico con el sentido de la vista, pero el olfato, el oído, o el tacto pueden ser mucho más potentes e inmediatos que el sentido de la vista a la hora de vivir o imaginar un paisaje, y en especial sus elementos ocultos (...). La primacía de la visión en la cultura intelectual de Occidente se originó en un momento y lugar precisos hasta convertirse en un rasgo característico de la modernidad y del racionalismo occidental e influir en una determinada forma de ver y entender el paisaje, aún hegemónica (...). (Nogué, 2016, pp. 17-18)

Aunado a la cercanía y la intimidad construidas a partir de sensaciones como el olfato o el sonido, la protagonista propone una geografía existencial basada en la memoria personal y colectiva de las personas excluidas, que coincide con lo que Nogué (2016) ha denominado “paisajes invisibles”, que serían “aquellas geografías que (...) marcan nuestras coordenadas espacio-temporales, nuestros espacios existenciales, tanto o más que las geografías cartesianas, visibles y cartografiadas propias de las lógicas territoriales hegemónicas” (p. 14).

Por esta razón, la preservación del barrio es un eje central de la propuesta urbanística de la novela. Como ha planteado Andrade Boué: “Se trata de conservar la estructura en retículas formada por casas pequeñas, evitando su demolición completa y sustitución por edificios funcionales -que a la postre han demostrado ser mucho menos funcionales de lo previsto (...)” (2011, p. 28). Es claro entonces que el modelo contra el cual se rebela el barrio Texaco es el de los edificios (HLM-viviendas de bienestar social) que tiene reservado el Estado francés a las poblaciones de escasos recursos que resultan, de este modo, aisladas en guetos. Estos edificios han demostrado sus problemas, debidos en parte a su implantación desde arriba y a la ausencia de experiencias que nutran la memoria colectiva de su proceso constitutivo.

A diferencia de la implantación externa de los edificios, en la narración de Marie-Sophie es fundamental su propia experiencia como fundadora del barrio, su lucha que habría sido imposible en solitario, y la memoria casi corporal de la resistencia opuesta

a los poderes que, confabulados, arrasaban permanentemente las casas y las vidas de los habitantes de Texaco: “A veces conseguía levantar mi casa hasta el fibrocemento, pero no, apenas volvía la espalda, ya la habían tirado otra vez. Sola, yo no podía organizar ninguna defensa ni evitar que los sicarios aprovecharan mis ausencias” (Chamoiseau, 1995, p. 317).

Asimismo, durante décadas los vecinos de Texaco sufren los abusos de la policía, los sicarios de la compañía petrolera y los emisarios del gobierno (CEHERESS), que los golpean, derriban y queman sus precarias viviendas. Sin embargo, estas invasiones tienen como resultado una respuesta organizativa de gran creatividad, por ejemplo, distribuir a los niños en todas las casas para evitar los incendios o instalar vigías permanentes que observan la llegada de la policía con antelación. La novela insiste en la representación del barrio como el lugar de la solidaridad y la resistencia: “Barrio criollo es gente que se entiende. De uno a otro, una mano lava la otra, con dos uñas se aplasta una pulga. Es la *ayuda mutua*¹⁵ la que impera” (Chamoiseau, 1995, p. 141)

Por lo anterior, el barrio Texaco es el resultado de este proceso de apropiación de un espacio que tiene consecuencias tanto físicas como mentales en sus habitantes: “Cada destrucción nos derribaba el alma... Yo me sentía desmenuzada por dentro. Mes a mes fui perdiendo la carne que vestía mis huesos” (p.343). Sin embargo, es fundamental destacar que tanto la protagonista como sus vecinos no son ubicados en el papel de víctimas pasivas; por el contrario, la novela resalta su increíble capacidad de actuar, de manera colectiva, para resistir el poder. Además, como ha planteado Donoso Herrera (2014): “La construcción del barrio Texaco es a la vez la reconstrucción de la memoria a través de la narración oral. Es la palabra de Marie-Sophie la que relata (¿inventa?) la historia” (p. 12).

Del mismo modo, cabe agregar que la memoria y el discurso oral están intensamente anclados en la materialidad espacial y en las condiciones de existencia: “Barrio criollo es un permiso de la geografía. Por eso se dice a esto Fondo, a aquello Cerro, es esto Barranco... Es la forma de la tierra la que da nombre al grupo de gente” (Chamoiseau, 1995, p. 140).

¹⁵ Itálicas en el texto original.

En síntesis, el barrio establece, de este modo, una relación estrecha entre las personas que lo habitan y la tierra. Relación basada en el respeto, incluso físico, por la forma del terreno, pues los habitantes de alguna manera se adaptan a la geografía, casi sin modificarla.

El Cristo/urbanista¹⁶

“Si la ciudad criolla no dispusiera más que del orden de su centro, estaría muerta. Necesita el caos de sus flecos. Es la rica belleza del horror, el orden provisto de desorden.” (Chamoiseau, 1995, nota del urbanista, p.192)

Luego de las detalladas referencias cronológicas que se mencionaron al principio, *Texaco* da inicio con un prólogo de corte irónico titulado: “Anunciación (de cómo el urbanista, que viene a arrasar el insalubre barrio de Texaco, se ha visto en un enredo criollo y se enfrenta a la palabra de una mujer *Matador*)”. En este prólogo se introduce el personaje del urbanista (apodado como Cristo), que viene del exterior y a quien se le opone la cultura créole mediante la palabra de una mujer. Asimismo, el urbanista tiene una doble presencia en el texto, pues además de personaje, a lo largo de la novela se citan unas notas ficticias atribuidas a su pluma.

Narrada desde una multiplicidad de voces, la primera visita del urbanista a Texaco es vivida con terror. El primer habitante del barrio que lo encuentra es Iréné, el compañero sentimental de Marie-Sophie, quien –acostumbrado a los abusos de la policía– interpreta cada gesto y cada movimiento del cuerpo del visitante: “(...) iba así, la cara al viento, escrutando nuestras cabañas que asaltaban inciertos acantilados. Sus cejas adquirían la curva de las incomprendiones. Una vaga repugnancia impregnaba sus andares. La rigidez de sus huesos anunciaba su confusión” (Chamoiseau, 1995, p. 19).

El Cristo/urbanista es recibido con una pedrada que lo deja tendido en el suelo, bañado en sangre. A pesar de la gran diversidad que presentan las distintas versiones de los habitantes de Texaco sobre la llegada del urbanista, todas coinciden en declarar

¹⁶ Según Chancé (2011) este personaje está inspirado en el urbanista Serge Letchimy quien fue el sucesor de Césaire como alcalde de Fort-de-France. Chamoiseau le escribe un agradecimiento al final de la novela.

su ignorancia sobre la autoría de la pedrada. Al creerlo muerto, los vecinos proponen tirarlo al mar en un saco, sin nombre, pero finalmente deciden llevarlo ante el curandero, Papa Totone. El sabio le toca la frente con su mano y el Cristo se despierta. Los habitantes siguen su consejo y llevan al urbanista ante la fundadora de Texaco, quien lo recibe también con temor y un buen ron añejo. A pesar de considerarlo un “ángel exterminador”, la anciana logra leer en su mirada cierto atisbo de duda, que la hace pensar que no todo está perdido. Tras este encuentro crucial, Marie-Sophie se prepara para la batalla que, como ella misma indica, será librada en el campo de la palabra. Así da inicio la narración de una historia colectiva que es en sí misma la novela y que tiene por objeto, además de la recuperación de la memoria de los que tradicionalmente han carecido de voz, convencer al urbanista de preservar el barrio.

Por lo anterior, el urbanista declara más adelante: “Es ella, la Vieja Dama, quien modificó mis ojos” (p. 173), de tal manera que Marie-Sophie lo hace comprender las causas del afloramiento de estos barrios marginales y su importancia para el tejido social. En una de sus notas explica:

Lo urbano es una violencia. La ciudad se extiende de violencia en violencia. Sus equilibrios son violencias. En la ciudad criolla la violencia golpea más que en ninguna otra parte. Primero porque a su alrededor reinan los atentados (esclavitud, colonización, racismo), pero sobre todo porque esa ciudad está vacía, sin fábrica, sin industria, que pueda absorber los nuevos flujos. (...) La ciudad atrae, pero no ofrece nada salvo su resistencia, como lo hizo Fort-de-France tras la aniquilación de Saint-Pierre. (Chamoiseau, 1995, pp. 156-157)

Llama poderosamente la atención el uso de la palabra “atentado”, ya que subvierte la base ideológica de un discurso que piensa el atentado como un hecho aislado del contexto, generalmente cometido por personas extremistas. Por el contrario, la novela emplea el término para nombrar procesos de carácter estructural como el racismo, la colonización y la esclavitud. De este modo, la invasión de tierras, una acción normalmente calificada de manera negativa como ilegal, encuentra su justificación en un modelo de sociedad que no deja el más mínimo resquicio de existencia a sus habitantes más desfavorecidos.

En relación con lo anterior, *Texaco* narra el proceso de toma de conciencia de dicha situación por parte del urbanista, quien se desplaza desde su postura inicial de rechazo y asombro ante el barrio, hacia una identificación con el valor positivo de la diversidad constitutiva de la ciudad *créole*.

Ella me enseñó a releer los dos espacios de nuestra ciudad criolla: el centro histórico que vivía de las nuevas exigencias del consumo; las periferias de ocupación popular, ricas del fondo de nuestras historias. Entre estos dos lugares, la palpación humana que circula. En el centro se destruye el recuerdo para inspirarse en las ciudades occidentales y renovar. Aquí, en la periferia, se sobrevive de la memoria. (Chamoiseau, 1995, nota del urbanista, p. 178)

Vale la pena recordar que en *Éloge de la créolité* (2015) Jean Bernabé, Raphaël Confiant y el propio Chamoiseau proponen que: La *créolité* es la aniquilación de la falsa universalidad, del monologuismo y la pureza¹⁷. En este sentido, se puede decir que el cambio de posición del arquitecto urbanista ocurre precisamente por el abandono de la falsa universalidad que sostiene el discurso de Occidente sobre la ciudad, hecho que le permite, de la mano de Marie-Sophie, descubrir la riqueza del mundo *créole*.

Además, como ha planteado Oloff (2007): “Créolité is conceived as an anti-hegemonic discourse rooted in local lower-class culture and formulated against a supposedly ‘raceless’ and ‘genderless’ French Republican Ideology that hides racial, economic and (neo-)colonial oppression and state violence” (p. 100). *Texaco* hace encarnar en la palabra de Marie-Sophie esa cultura de clase baja –que además está cruzada por su condición racial y genérica– de tal modo que la protagonista es la portadora de un discurso contrahegemónico que viene desde abajo, desde la sabiduría popular, su propia historia y experiencia, es decir, desde el mundo *créole*.

Al escuchar a la dama, tuve de repente la impresión de que no había en todo aquel enredo, aquella poética de cabañas dedicada al placer de vivir, un contrasentido

¹⁷ El texto original dice: “La Créolité est une annihilation de la fausse universalité, du monolinguisme et de la pureté” (2015, p. 28).

importante que hiciera de aquel lugar, de Texaco, una aberración. Más allá de los trastornos insólitos de los tabiques, del cemento, del fibrocemento y la chapa, más allá de las aguas que corrían por las pendientes, de los charcos estancados, de las infracciones a las reglas de salubridad, existía una coherencia en descodificar que permitía a aquellas gentes vivir tan perfecta y armoniosamente como era posible vivir allí, con aquel nivel de condiciones. (Chamoiseau, 1995, p. 252)

La cita anterior permite señalar que el urbanista no se limita a una revalorización romántica de este modo precario de vivir la ciudad, sino que, gracias a la llegada del Partido Comunista a la Alcaldía de Fort-de-France, y de su alcalde Aimé Césaire, logra mejorar ostensiblemente las condiciones de vida de los habitantes de Texaco, al dotar al barrio de agua potable y electricidad, entre otras cosas.

Como ha planteado Andrade Boué (2012), *Texaco* aboga por:

Un urbanismo que se opone al de la Modernidad, en primer lugar, en tanto que no se basa en el criterio de la utilidad o la auto celebración de una clase social acomodada, sino, como se ha dicho, en una combinación entre la preservación de la memoria colectiva y la incorporación de condiciones de vida dignas. (p. 18)

Conclusión

Texaco es una novela estrechamente vinculada con la postura que ha sostenido el autor en relación con el valor cultural de la *créolité*, en la cual Chamoiseau intenta revertir la forma tradicional de narrar la historia, ya que, como había planteado en *Éloge...*: “Nuestra historia, nuestras historias naufragaron en la Historia colonial. Lo que consideramos como nuestra historia, es en realidad la historia de la colonización de Las Antillas”¹⁸. Al proponer a una mujer negra como la narradora principal, el texto intenta contrarrestar los efectos de este naufragio y así permitir que surjan otras voces capaces de discutir y, sobre todo, de resistir el discurso colonial hegemónico.

¹⁸ El texto original dice: “Notre histoire (ou plus exactement nous histoires) est naufragée dans l’Histoire coloniale (...) Ce que nous croyons être l’histoire antillaise n’est que l’Histoire de la colonisation des Antilles” (2015: pp.36-37).

Como se ha planteado con anterioridad, en *Texaco* entran en disputa dos concepciones distintas sobre la ciudad: una que parte de la visión urbanística occidental hegemónica y otra que se arraiga en la memoria colectiva del pueblo. Por esta razón, uno de sus ejes estructurantes es la batalla por la tenencia de la tierra que deben llevar a cabo las personas marginadas del sistema productivo de la isla. A partir del espacio del barrio *créole* se impugna la concepción urbanística occidental.

Como ha señalado Andrade Boué:

Frente a la propuesta urbanística occidental y específicamente francesa, el chabolismo regenerado se yergue como expresión de una identidad negra y martiniquesa, distinta a la francesa; una identidad basada no en la razón cartesiana y en la norma lingüística, sino en el movimiento de la vida y en el hibridismo de la palabra. (2012, pp. 28-29)

Por consiguiente, *Texaco* opone a la concepción europea de la ciudad, el movimiento de la vida, la memoria colectiva y el poder de la palabra, para inscribir, según Chancé “la nominación de un inédito *créole*”¹⁹. Este “inédito” interviene en el debate sobre la cultura, la identidad y la ciudad a partir de las estrategias de seducción que le otorga la palabra oral ficcionalizada.

Finalmente, aunque algunos críticos sugieren cierto nivel de idealización²⁰ en la manera como Chamoiseau hace funcionar el concepto de *créolité* en la novela, pensamos que la puesta en duda del valor universal del modo racional europeo de pensar la ciudad ofrece grandes posibilidades de integrar otros modos de pensar y de vivir el espacio, que comúnmente suelen ser despreciados en el campo del urbanismo.

¹⁹ El texto original dice: “(...) la nomination d’un inédit créole” (2011, p.43).

²⁰ Por ejemplo, Oloff (2007) acepta “a certain nostalgic romanticization of the past in *Texaco* -notably of the mythic mentôs and their spiritual resistance (...)” (p. 110).

Referencias bibliográficas

- Andrade Boué, P. (2012). Cómo se dignifica el *slum*, o *Texaco* de Patrick Chamoiseau. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 4(1), 15-30.
- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- Bernabé, J., P. Chamoiseau & R. Confiant. (1989) [2015]. *Éloge de la créolité/In Praise of Creolness (Edición Bilingüe)*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, P. (1992). *Texaco*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, P. (1995). *Texaco*. (trad. E. Catalayud). Barcelona: Anagrama.
- Chancé, D. (2011). “Patrick Chamoiseau, de la ‘mangrove urbaine’ de *Texaco* a la mangrove immonde de *Biblique des derniers gestes*”. *Ponti/Ponts-Langues Littératures-Civilisations des Pays Francophones*, 11, 41-59.
- Confiant, R. (2002). *Nuée Ardente*. Paris: Mercure de France.
- Donoso Herrera, L. (2014). La ciudad real y la ciudad letrada en Patrick Chamoiseau. *Revista Folios*, 40, 11-18.
- Nogué, J. (ed.). (2016). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Oloff, K.D. (2007). *Modernity and the Novel in the Expanded Caribbean. Wilson Harris, Patrick Chamoiseau and Carlos Fuentes*. University of Warwick.
- Petrescu, R. (2012). Le *Mentô* et son entour. Notes sur l’espace identitaire dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau. *Philologica Jassyensia*, 2(16), 179-183.
- Poe Lang, K. (2023). “La figura del *Mentô* en la novela *Texaco* de Patrick Chamoiseau”. En *Médicos, hechiceros, creencias y santos. Representaciones de la cura en América Latina, el Caribe y España*. (Poe Lang y Sancho Dobles, edit). San José: Ediciones Digitales EG.
- Poirier, J-P. (2017). *La catastrophe de la Montagne Pelée. Un autre regard*. Paris: L’Harmattan.

La inversión de la distopía autoritaria. Explorando un mundo post-político en *El Rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez

Patricia Alvarenga Venutuolo

Introducción

En estas páginas se reflexiona sobre la novela *El Rey de la Habana* (1999), de Pedro Juan Gutiérrez, desde una perspectiva que apenas ha sido abordada. Se trata del aporte que puede ofrecer esta obra a la reflexión en torno a la crisis de la política no solo en Cuba o en sociedades que continúan denominándose socialistas, sino, en general, en el mundo contemporáneo. Estas páginas no se interrogan sobre el autoritarismo en su pretendido dominio absoluto de los cuerpos y almas de la sociedad bajo su égida, más bien, la obra advierte sobre un proceso de marginalidad creciente que implica no solo la exclusión del sujeto como consumidor, sino también como integrante de una comunidad ciudadana. Entonces nos encontramos frente a mundos sociales empobrecidos, en el sentido que otorga a este adjetivo Walter Benjamin (2012) cuando indica: “¿Qué valor tiene la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?” (p. 83). *El Rey de la Habana* va más allá de una cultura banal, en cuanto no ofrece un instrumental simbólico para fortalecer acciones colectivas en respuesta a los retos del presente. Esta obra habla de una sociedad donde la cultura y, con ella, la dimensión política, han perdido sentido, tema que se indaga en las próximas páginas.

La novela tiene como eje la corta vida de Reynaldo, cuyo diminutivo, Rey, responde a sus atributos sexuales. Este personaje vive en una familia monoparental donde impera la inmundicia, el hambre y la violencia. Su madre goza propinando terribles castigos

a él y a su hermano Nelson, quienes una vez que adquieren la fuerza necesaria para convertirse en agresores de su progenitora, reeditan su comportamiento violento. Un acto de violencia de su hermano Nelson dirigido a la madre tiene consecuencias hiperbólicas. En esa casa hostil, la única actividad placentera para ambos adolescentes se encontraba en la exploración de la propia sexualidad, práctica que desata un violento intercambio con la madre que concluye trágicamente. Culpabilizado por la muerte de la abuela, la madre y Nelson, Rey es recluido en un centro correccional. Como parte de la cultura presidiaria con el fin de potenciar su capacidad de ofrecer placer sexual, su pene es sometido a un procedimiento mediante el cual le son injertadas perlanas. El centro correccional es un espacio de castigo, de sobreexplotación, de carencias alimenticias, de imposición de insoportable disciplina; donde incluso los espacios para las prácticas sexuales resultan al protagonista poco interesantes pues se limitan a la penetración anal, por la fuerza o la aquiescencia, de los débiles o afeminados cuerpos de los compañeros en la reclusión.

Rey escapa del correccional e inicia un corto pero intenso periplo vital que concluye con su muerte. Huyendo de la policía recorre el mundo en escombros de La Habana, viviendo entre la inmundicia y una sexualidad desbordada con las mujeres que encuentra en su camino, incluyendo una trans. Sus perlanas magnifican su potencia sexual haciéndolo particularmente deseable para estas mujeres, dispuestas a compartir sus escuálidos ingresos con Rey, quien carece por completo de medios para convertirse en proveedor. Su vida se desenvuelve entre extensas sesiones de sexo y alcohol y, una vez que los escasos recursos se agotan, la lucha por paliar el hambre. En ese mundo, la prostitución femenina es el mecanismo más eficaz para garantizar la sobrevivencia, aunque el protagonista, ocasionalmente, timando a otros tan pobres como él o hurgando en basureros, garantiza su sobrevivencia.

Reynaldo, como lo apunta la crítica, y como será retomado adelante, es un chico que vive fuera de la cultura. No obstante, un rasgo de la cultura del Caribe se encuentra fuertemente incorporado a su subjetividad: el machismo. Si bien convive con varias mujeres, siente por Magda una fuerte atracción e identificación y algo que podría ser cercano al amor, pero que, en Rey, se expresa en un obsesivo deseo de posesión. No puede aceptar lo que otros hombres cercanos a su condición han aceptado: compartir

el cuerpo de la mujer con quien se convive con aquellos que estén dispuestos a pagar por su sexualidad. Rey pretende un imposible: controlar a Magda, siendo la comercialización de su cuerpo, garante del sustento de ambos. La pareja transita, recurrentemente, de las agresiones verbales a la violencia física que Rey propina a la mujer de su vida, hasta que termina asesinándola y, alrededor del ritual de su muerte, se sella también el destino final del protagonista.

El Rey de la Habana es una obra altamente productiva, en la cual la crítica literaria ha encontrado múltiples horizontes de indagación. Esta ha colocado su atención en la construcción de un mundo social en total contradicción con el ideal revolucionario. La supuesta solidaridad socialista parece hacerse añicos en una sociedad donde impera la violencia entre seres que luchan entre sí en una búsqueda permanente de satisfacción de necesidades inmediatas. Los personajes apenas sobreviven para satisfacer sus instintos básicos, no hay lugar en ellos para alimentar alguna visión de futuro (Dalmau, Vargas Zúñiga, Kabalin Campos y Viera Hernández).

Anke Birkenmaier (2001) con el término de “realismo sucio” se propone explorar el lugar central de la abyección como recurso que expresa la violencia en la que se desenvuelven vidas vividas en la precariedad, no solo económica sino también simbólica. Desde su perspectiva, “el lenguaje de la abyección es un lenguaje del exceso, de los límites del cuerpo y de los límites de la vida humana” (p. 49). Maybell Vargas Zúñiga (2021), en cambio, ofrece una visión distinta de lo abyecto a partir de la reflexión sobre el término de Julia Kristeva: lo abyecto tiene un sentido transgresor pues es aquello que perturba en cuanto escapa al orden establecido.

La inmundicia contenida en ese ruinoso paisaje urbano y en los cuerpos que se entrelazan, así como el lenguaje directo y áspero que la expresa, no dejan de perturbar a sus lectores; perturbación inquietante que conduce a otras miradas del mundo social. Ambas autoras exploran también en esta obra literaria la fuerte presencia de la abyección en el erotismo así como la relación existente entre esos personajes abyectos y el mundo en el que habitan. Según Vargas Zúñiga (2021), “el cuerpo abyecto es una metáfora de la descomposición de la propia ciudad donde habita Rey: cuerpo abyecto, ciudad abyecta. Una ciudad ‘hermosa y ajada’ en total abandono, en ruinas al igual

que los personajes” (p. 137). Alina Mazzaferro (2010) coincide también en este punto, señalando que “el cuerpo abyecto se mueve en un territorio igualmente abyecto” (p. 164).

Damaris Puñales-Alpízar (2012) señala que esta obra responde a un corpus literario generado en Cuba en la década de 1990, el cual evidencia la distancia entre el ideal revolucionario y la realidad vivida por las gentes que pueblan la isla. Los personajes de *El Rey de la Habana* viven “sin más ideología que la supervivencia y sin más esperanza que pasar otro día más” (p. 50). Aunque esta obra se ubica en el particular contexto cubano, como lo sostiene Mazzaferro, su exploración de un mundo de marginalidad y violencia ha sido leída contemplando los efectos sociales del proceso de globalización, en particular, en América Latina (Mazzaferro, 2010).

Además, Mazzaferro (2010) refiere a *El Rey de la Habana* como parte de un conjunto de narraciones literarias que prevalecen en la década de 1990, en las cuales se trata con particular atención el tema de la corporalidad y de su íntima relación con la subjetividad. La autora explora la construcción de la masculinidad en el personaje central, Rey, pero también la sexualidad en el mundo social en el que se desenvuelve la narración: se trata de una sexualidad desvergonzada, expuesta a la mirada pública, expresión de la desintegración de un orden social que se sitúa al margen de la cultura. Es importante hacer notar que, en este universo literario, el sexo ha sustituido el erotismo que emana de las múltiples dimensiones de la experiencia vital. El goce que provee la creación, el intercambio relacional, los sentimientos amorosos, el imaginario de futuro, ha dejado de existir. Solo queda el goce orgásmico. Esta dimensionalidad de la subjetividad es expresada en la hipersexualidad de los personajes y de la sociedad en su conjunto (Daneri, 2015).

Julietta Karol Kabalin Campos y Katia Viera Hernández (2020), indagan sobre la presencia de los estereotipos raciales en la obra. Señalan que en ese mundo de miseria y exclusión impera la negritud por lo que ha sido construido a partir de los imaginarios raciales de la modernidad. El lenguaje racializado contribuye a delinear la atmósfera de la violenta marginalidad imperante en *La Habana* a partir de la desintegración del ideal revolucionario. A la vez, esa negritud marginal evidencia la preeminencia del racismo en la Cuba revolucionaria.

Pedro Koo (2003) dirige su mirada hacia la construcción de la masculinidad en la obra, encontrando en la hipermasculinidad del personaje central una ruta ilusoria de escape a la miseria y degradación que envuelve su vida (Koo, 2003). Matthew Edwards (2007), en cambio, se interesa por la subversión de los roles clásicos de la heterosexualidad. En esta degradación del sistema patriarcal, la única persona que realmente desea ocupar el papel tradicional de la mujer es la travesti Sandra, mientras que los roles heterosexuales convencionales sufren transformaciones radicales.

Mazzaferro (2010) sostiene que Rey, junto con el mundo social que le rodea, habita al margen de la cultura, y por ello, su vivencia se acerca a la de la vida animal. No obstante, como se visualizó líneas atrás, Rey tiene bien incorporados los elementos culturales del machismo. Asevera esta misma autora que “la identidad de Rey es la del ‘macho’ que golpea, que toma las riendas en el acto sexual” (Mazzaferro, 2010, p. 163).

Mazzaferro enfatiza en la representación en la obra de la vida en el límite de lo social, señalando que la muerte del personaje “es la de un animal y no queda registrada en ningún lado porque él ya no es un sujeto histórico” (Mazzaferro, 2010, p. 163). Se trata de un sujeto al margen de la sociedad civil, que se ubica en la barbarie. Sin embargo, para la autora, este sujeto no es solo un producto exclusivo del fracaso de la Revolución, sino también de la globalización. De esta forma, Mazzaferro ubica una obra centrada en *La Habana* dentro de un contexto mundial. Por consiguiente, *El Rey de la Habana* habla de un mundo cada vez más presente en universos sociales contemporáneos. Es, precisamente, en esta vía analítica abierta pero no ampliamente desarrollada por Mazzaferro, desde donde se pretende orientar la discusión de esta reflexión.

Dominación al margen del poder hegemónico en la ficción literaria

Las siguientes páginas indagan en el imaginario del poder que la obra ofrece, una temática que si bien ha sido señalada por quienes la han abordado, no ha sido objeto de una exploración sistemática. De acuerdo con Damaris Puñales (2012):

Los personajes que pueblan estas historias son la antítesis del “hombre nuevo” que debía haber formado el proceso revolucionario: sus problemas, miserias y dudas

no tienen nada que ver con el heroísmo necesario del que hablaba Ernesto “Che” Guevara en 1965 en la carta publicada en el periódico uruguayo *Marcha* y luego conocida como “El socialismo y el hombre en Cuba. (p. 49)

Efectivamente, hay una distancia inmensa entre ese sujeto construido desde el ideal revolucionario y los personajes de *El Rey de la Habana*. Pero no se trata de una distopía clásica como lo es la obra de George Orwell, 1984, en la cual el Estado autoritario pretende controlar todos los aspectos de la vida subjetiva. El dominio sobre el lenguaje, la memoria, los deseos y los ámbitos de acción de cada individuo conducen a la creación de una mismidad absoluta al servicio del poder. La novela indagada en estas páginas fue escrita a finales de los años noventa, cuando la mayoría de los cubanos experimentaban un período de extrema carencia de bienes básicos. Sin embargo, la obra también presenta un mundo devastado, de hambre y frustración que se extiende a un pasado indefinido. Se informa al lector, en la segunda página de la obra, que la abuela del protagonista había tenido “una vida larguísima de hambre y miseria permanente” (Gutiérrez, 2017, p. 10). En relación metonímica esta aseveración sugiere, sin necesidad de hacer mención de la palabra “revolución”, que el ideal de la construcción de una sociedad más justa y solidaria se ha perdido en un pasado remoto, dando lugar a un mundo donde imperan la marginalidad, el caos y la crueldad.

En *El Rey de la Habana* se asiste a la creación de un universo donde el poder se ha desintegrado, sin que ello conduzca al surgimiento de resistencias individuales o colectivas. Es decir, el sistema hegemónico ha perdido sus contornos y, se podría inferir a partir de la lectura de la obra, también su sentido. En este imperante mundo de marginalidad, el proyecto de construcción de una cultura compartida que da sustento a la nación, ya no tiene vigencia. Sin embargo, como bien lo apunta Mazzaferro (2010), ello no da lugar al surgimiento de nuevos universos culturales. La imposibilidad de recuperar tejidos sociales absolutamente desmembrados cierra espacios a la reinención imaginaria de lo social, fundamento de las resistencias colectivas.

Precisamente, esa pulverización de las relaciones humanas es uno de los hilos conductores de la narrativa de la obra. La corta vida en familia de Rey estuvo marcada por la constante violencia. En su espacio familiar no existieron canales de transmisión

que vincularan a sus miembros con una cultura compartida. Abandonado por el padre, creció con la abuela y una madre muy distante del ideal materno. En su maltrecha casa, permanentemente olorosa a excremento animal, el hambre y la inmundicia eran los vínculos que unían a él y a su hermano con la experiencia vital de ambas predecesoras. Su madre le decía: “No le hagas caso al hambre porque no hay na’ que comer” (Gutiérrez, 2017, p. 113). Y la abuela “llevaba años sin bañarse. Muy flaca de tanta hambre” (Gutiérrez, 2017, p. 10). Su madre es caracterizada por sus casuales encuentros sexuales y su extrema crueldad:

Desde muy pequeños hasta que tuvieron siete años, los metía en aquel lugar húmedo, lleno de tuberías y cucarachas. Sin razón. Sólo para alejarlos de la vista. Los niños se aterraban porque cuando entraban en el encierro podían pasar uno, dos y hasta tres días sin comer, lamiendo la humedad de los tubos. (Gutiérrez, 2017, p. 11)

La obra presenta un universo muy distante del ideal proclamado por las modernas naciones fundadas en valores tales como la dedicación al trabajo en aras de garantizar el consumo de bienes y servicios que ofrece el mercado, la familia como reproductora de las jerarquías de género y del control de la sexualidad, pero también del cuidado y la protección de los más débiles, la higiene como elemento central de la vida cotidiana y el sistema educativo como garante de la integración de la ciudadanía a la vida social. De ahí que el “hogar” en el que crece Rey sea exactamente la antítesis de un espacio de conformación de vínculos sociales. En esa casa hostil, la única actividad placentera para él y su hermano se encontraba en la exploración de la propia sexualidad. Este universo de violencia en el espacio íntimo se encuentra en relación metonímica con aquel imperante en los espacios de convergencia del mundo social.

La obra contiene múltiples escenarios en los que se puede apreciar el intercambio relacional en la calle. En estos, las instituciones existentes, especialmente la policiaca, lejos de contribuir a resolver problemáticas sociales, se ocupan de agredir a la gente mediante la violencia o la simple indiferencia. La policía es de temer, la gente lo sabe, pues lo vive en carne propia. No obstante, esas ráfagas de violencia policiaca no conducen a la conformación de resistencias sociales. Más bien impera el “¡sálvese quien pueda!”. La vida de Rey tiene como objetivo central impedir que la policía lo atrape. Kavalin Campos y Viera Hernández (2020) aseveran lo siguiente:

Las fuerzas policiales, representantes del Estado y encargadas de mantener el orden establecido, ejercen un control simbólico y material sobre los cuerpos que transitan la ciudad. Por ello, Reynaldo se sabe siempre sospechado y su estatuto de “fuera de la ley” lo mantiene en alerta permanente. (p. 35)

Los policías también tienen como función ubicar a las gentes en el rol que les corresponde: la marginalidad. Reynaldo, durante una de sus andanzas con Katia, es detenido por un retén destinado a la revisión de los paquetes y bolsos. En caso de que se hallara alguna anormalidad, la persona transgresora sería encarcelada. Aclara el narrador de la obra que: “Por anormalidad se entendía carne de vaca, huevos, leche en polvo, quesos, atunes, langosta, café, cacao, mantequilla, jabones...” (Gutiérrez, 2017, p. 109). Por tanto, los personajes al margen del mercado carecen no solo de acceso, sino también del derecho a acceder a bienes básicos de una dieta propia de “gente decente”. La policía se ocupa de asegurarse que cada quien “se mantenga en su lugar”. Sin embargo, su presencia en los espacios públicos no garantiza seguridad.

Rey vive en constante peligro de ser víctima de desastres, provenientes de una ciudad devastada, compuesta de edificios en riesgo permanente de colapsar, así como de deficientes sistemas de seguridad de la infraestructura energética. Su vida transcurre en la lucha cotidiana por paliar el hambre, sobrevivir a la violencia presente en todos los espacios de la vida social, a la persecución policial y a los riesgos constantes de desastres en un mundo en el que la infraestructura existente, al igual que la vida política, se encuentran en ruinas.

Esta violencia sin tregua genera desesperación y rabia, pero no llega a producir una discursividad alternativa capaz de cruzar las subjetividades, alimentando vínculos entre ellas. Más bien la violencia permea a los sujetos, introyectándose como deseo. En el mercado de Varadero, Rey descubre el único trabajo que le gustaría desempeñar: carnicero. Al respecto, reflexiona: “Cómo me gustaría trabajar aquí y matar tres o cuatro puercos todos los días. Un palo por los sesos y partirles el corazón con un puñal largo, ja, ja, ja. Después a descuartizar, el reguero de sangre...” (Gutiérrez, 2017, p. 155). La experiencia de la violencia conduce al deseo de violentar a los otros. Los seres que habitan esta novela han perdido toda capacidad de reto al sistema. La solidaridad,

en esta lucha desesperada por la sobrevivencia cotidiana, no tiene cabida. Es un mundo de lobos hambrientos, dispuestos a lanzarse sobre su potencial presa, representada en todos aquellos que comparten el espacio de la calle.

En una de las escenas, Rey “salió caminando hasta el Malecón. Unas pipas de cerveza a granel. Estaban preparando para el carnaval. Compró un poco de cerveza barata. Sabía a vinagre. Bebió. Compró más. Bebió. Se acabó el dinero” (p. 84). Alrededor de una pipa se formó un tumulto de negros. Estos luchaban “por una jarra de cerveza pésima, barata, avinagrada” (p. 84). De repente, apareció una venta de alas de pollo frito. Las negras se precipitaron a comprarlas y entonces “una negra gorda y fuerte agarró a otra por los pelos y le gritaba: -¡Tú no vas ahí! Quítate” (p. 84); como insistió en quedarse “la negra gorda se puso más violenta. Con la mano izquierda la sostuvo por la nuca y con la derecha le dio un puñetazo por la boca” (p. 84).

En décadas previas a la escritura de este texto, en los barrios de La Habana las ventas de cerveza y ron a granel constituyeron festivos espacios de socialización. Sin embargo, la festividad constructora de vínculos solidarios se ha transmutado en luchas encarnizadas entre iguales, no solo por la escasez de los recursos, sino también porque la interacción subjetiva ya no existe y, por ello, la solidaridad y la dimensión de la política también se han perdido. La violencia se vuelca sobre la misma gente en condición de exclusión dentro de un mundo de excluidos.

En su periplo, Rey se aprovecha de gente vulnerable para sobrevivir, agrede a personas en la indefensión total, sin llegar a sentir remordimiento por ello. La culpa no existe, pues es un valor cultural que nunca ha internalizado y, de todas formas, la desesperación cotidiana por encontrar alimento y cobijo, no deja cabida para tales sentimientos. Sostiene Judith Butler que “la vida en la medida en que requiere supervivencia, debe de ser más que esto para que sea digna de vivir” (2017, p. 15). La marginalidad, la exclusión, producto de sociedades que convierten a los sujetos en desechos, destruyen toda posibilidad de construir una vida propia. Rey, como lo sostiene Birkenmaier (2001), es animalizado en cuanto está completamente incapacitado para superar la abyección en la que habita y a la cual pertenece. Vargas Zúñiga (2021) señala lo siguiente:

Se observa a Rey como perro callejero olisqueando la basura y escarbando entre desechos podridos para llenar su estómago. Este elemento se desarrolla en el texto desde el inicio, presentando una ciudad como selva llena de animales hambrientos que se mueven en función de sus búsquedas alimenticias. (p.156)

Este joven ha escapado a las disciplinas más elementales que permiten al sujeto moderno ubicarse en el mundo social y desenvolverse en el mercado laboral. Señala el narrador de la obra que Rey “odiaba tomar decisiones. Jamás pensaba en términos de coordinación, precisión, sistematicidad, perseverancia, esfuerzo” (Gutiérrez, 2017, p. 113). El concepto de hegemonía, que ofrece Gramsci, ilumina un mundo político donde el consenso es una construcción siempre inestable, ya que la resistencia del mundo subalterno conduce a transformaciones que hacen avanzar la historia. El sentido común, en términos gramscianos, fundado en saberes y destrezas, posibilita al individuo participar en las dinámicas de poder existentes y, a la vez, resistir y, en alguna medida, contribuir a transformar dicho poder (Carnoy, 1984).

Rey carece de sentido común y, siendo este personaje representativo del resto de la gente que en la obra deambula por las calles buscando cómo garantizarse el pan, dicho instrumento fundamental para ubicarse frente al poder y proyectarse en el espacio social, ha quedado pulverizado en el universo literario que aquí se explora. En una de las escenas que se desarrollan en el mercado, espacio público que expresa sucintamente el mundo social, señala el narrador de la obra lo siguiente:

El público circulaba por los pasillos, preguntaba precios, compraba muy poco o nada, y seguían mirando y asombrándose por los precios, y pasando hambre. Algún que otro viejo murmuraba: «Se están haciendo millonarios y el gobierno no hace nada. Es contra el pueblo, todo contra el pueblo». Nadie le hacía caso. Algunos viejos seguían esperando que el gobierno solucionara algo de vez en cuando. Les habían machacado esa idea y ya la tenían impregnada genéticamente. (Gutiérrez, 2017, p. 156)

Es decir, el sentido común que deviene de la experiencia revolucionaria pero también de la resistencia, resulta entonces, simplemente, obsoleto por cuanto carece de toda posibilidad de conducir al individuo a la acción. El sujeto ha sido despojado del instrumental existente en las sociedades hegemónicas para responder al poder.

Por otra parte, como sostiene Mazzaferro (2010), la obra no trata exclusivamente de Cuba o de los espacios geográficos que pretenden ser socialistas. Su potencialidad polisémica conduce a quienes la leemos a establecer analogías con procesos sociales y políticos característicos de la contemporaneidad. Zygmunt Bauman (1999), con agudeza, evidencia una de las crasas contradicciones de las sociedades del presente. Si bien dan por un hecho la conquista de la libertad, en estas impera el convencimiento de que no es razonable unir fuerzas sociales para imaginar un mundo distinto, pues el rumbo del que habitamos dista mucho de estar al alcance de la ciudadanía. Entonces, se pregunta el autor, “¿qué clase de libertad hemos conquistado si tan solo sirve para desalentar la imaginación y para tolerar la impotencia de las personas libres en cuanto a temas que atañen a todas ellas?” (p. 9). De tal forma, ese mundo contemporáneo que se autodenomina libre en cuanto aún fundamenta su discursividad política en los principios de la libertad, el equilibrio de los poderes públicos y la democracia representativa, tiende a clausurar los espacios que podrían propiciar la incidencia ciudadana en procesos de cambio social. La hegemonía, tal y como la entendió Gramsci, parece haberse entabado. Asimismo, una nueva teleología del cambio se ha impuesto, pues este deviene de fuerzas misteriosas, inasibles para el ciudadano medio, donde la precarización, tanto económica como simbólica se impone.

Aquile Mbembe expone el trágico destino de una humanidad que resulta prescindible al capital cuando afirma:

Si antes el drama del sujeto era ser explotado por el capital, ahora las tragedias de las multitudes es no poder ser explotadas en absoluto. Su fatalidad es la postergación en una ‘humanidad superflua’ librada al abandono y totalmente prescindible para el funcionamiento del capital. (p. 29)

Sin embargo, aun cuando el sujeto ha tenido acceso a recursos múltiples para situarse cómodamente en la sociedad, al igual que Rey, carece de herramientas intelectuales para transformarla. De acuerdo a Bauman, esa “impotencia colectiva”, aceptada con pasividad, tiene lugar, en tanto, “los puentes entre la vida pública y la vida privada están desmantelados, o ni siquiera fueron construidos

alguna vez” (1999, p. 10). De tal forma, “los agravios privados, no llegan a constituirse, por falta de condensación, en causas colectivas” (p. 10). Siguiendo a Cornelius Castoriadis, “el rasgo más conspicuo de la política contemporánea [...] es su insignificancia” (p. 11). Haría falta agregar que, precisamente, la erosión de la política, ha abierto las puertas a la afirmación de los autoritarismos a partir de la apropiación de la institucionalidad por parte de poderosos líderes con el beneplácito de sectores significativos de la ciudadanía. Estos se han afianzado en el poder controlando todo posible espacio de disidencia y han atraído a la opinión pública con la promesa de responder, no a demandas de cambio, sino a los constantes temores, reales o infundados, que desvelan al ciudadano medio. Sin horizontes de futuro, el tiempo aparece “congelado” en un presente eterno.

La vida en soledad es resultado inevitable de la erosión de la política. El mercado absorbe el espacio socialmente compartido y la televisión sustituye los lugares públicos propicios para la deliberación política. De acuerdo con Nelly Richard (2001), “formas vaciadas de representación que simulan débiles pertenencias ciudadanas”(p. 16) sustituyen la reflexión colectiva del presente que conduce a fundar imaginarios de futuro. Esos sujetos atemorizados permanentemente por la inseguridad laboral, la posibilidad de ser víctimas de violencia física por parte de otros peligrosos, pero también de violencia simbólica por parte de sus homólogos, aún en medio de espacios con alta densidad humana, se encuentran, simplemente, solos. La soledad despoja de la fuerza de la colectividad, acrecentando la sensación de vulnerabilidad frente a poderes que se han constituido en omnímodos, en buena medida, construyendo, “regímenes de verdad” (Foucault, 1999) fundados en un presente carente de futuro que los eterniza.

Bauman (1999) hace una aseveración que podría resultar bastante acertada para explorar el periplo vital de Rey: “Las penurias y los sufrimientos contemporáneos están fragmentados, dispersos y esparcidos y también lo está el disenso que ellos producen” (p. 23). No obstante, el autor citado refiere al mundo donde impera el poder del mercado y, particularmente, a las sociedades que concentran las mayores cuotas de riqueza, abanderadas en

el desarrollo tecnológico, aunque cada vez menos capaces de integrar a sus gentes alrededor de un discurso nacional.²¹

El riesgo de caer en la marginalidad debido a la precarización creciente del trabajo, el miedo a los otros, ya sea porque resultan peligrosos competidores o bien porque su procedencia extranjera los convierte en supuestos potenciales agresores, el deterioro sostenido de las instituciones orientadas a brindar protección a ciudadanos en situaciones límite, el temor a las recurrentes catástrofes naturales producto del manejo irresponsable del medio ambiente, el sentimiento de desprotección generado por la incapacidad del Estado de garantizar la seguridad de sus ciudadanos frente a eventuales conflictos bélicos transnacionales, aun cuando resultan preocupaciones compartidas, se experimentan en soledad.

Butler señala que el cuerpo es “un sitio de transferencia (y transitividad) en el que tu historia se convierte en la mía o una historia atraviesa la mía” (2017, p. 22). Desde la perspectiva de Bauman (1999), precisamente esa capacidad de identificarnos con la vida de los otros, de vivir en alguna forma su drama y de convertirlo en materia de reflexión que nos conduce a otros lugares, a otras formas de comprensión de la realidad vivida, se encuentra en crisis en el mundo contemporáneo. Rey es incapaz de identificarse con la gente que, como él, sufre las profundas carencias de la marginalidad. Así mismo, los encuentros sociales en el dilecto espacio público del consumo tampoco propician intercambios transformadores de subjetividades que conduzcan a la construcción de identificaciones colectivas. Mundo presentista, pues tanto el pasado como el futuro se han desdibujado.

²¹ En Reino Unido pese a la baja tasa de desempleo, de sus 65 millones de habitantes, 14 viven en la pobreza (Los trabajadores pobres, 2020). En España en el primer trimestre de 2022, el número de desempleados ascendió a 3.174.700 (Pérez, 2022). En Estados Unidos nada menos que 40 millones de personas viven en pobreza (Lissardy, 2020).

La desmemoria como antítesis del vínculo social

La memoria, sin duda, es fundamental en la construcción del vínculo intersubjetivo. El acto colectivo de recordar permite construir esos puentes imprescindibles en el delineamiento de las identificaciones colectivas. La reflexión generada alrededor del recuerdo de las vivencias colectivas, las lecturas del pasado que, en una comunidad determinada se constituyen en hegemónicas, ofrecen las claves necesarias para ubicarse en el presente y proyectarse hacia el futuro. Nelly Richard (2001) define el recuerdo como “nudo de significaciones en trance que se deshacen y se rehacen bajo las circunstancias de un presente que las selecciona y las recombina de acuerdo a sus urgencias críticas” (p. 20). La memoria está íntimamente vinculada al poder. Esas “urgencias críticas” son producto de una discursividad que se impone, no sin negociar, sobre otras posibilidades alternativas de asir el recuerdo.

Los eventos acontecidos son, necesariamente, sometidos a construcciones discursivas que recortan, dotan de nuevos sentidos, inducen al olvido, pero también iluminan hechos que habían pasado desapercibidos. Elizabeth Lira (2001) refiere al olvido como componente necesario de la memoria que, por su propia naturaleza, es selectiva. El olvido colectivo de eventos claves en la vida de las colectividades deviene ya sea de la pérdida de sentido de estos en el presente, o bien de la imposición victoriosa de memorias impuestas desde el poder del Estado. Este no es el caso de *El Rey de la Habana*, pues el olvido no necesitó ser impuesto por las autoridades nacionales. Simplemente, la memoria perdió sentido en un universo carente de horizontes de cambio.

Todo proyecto de futuro y por tanto, toda capacidad de resistencia, se fundamenta en la memoria (Calveiro, 2008). Es inconcebible la resistencia sin memoria. Pero también es inconcebible la existencia y sobrevivencia del poder al margen del recuerdo. El poder que emana de muy distintos espacios sociales (Foucault, 1999) opera a partir de narrativas del pasado que dan sentido a las jerarquías sociales.²² Tanto una pequeña comunidad

²²Michel Foucault, (1999) en el contexto de una conversación informal que sostuvo en 1978 con estudiantes de la Universidad de Los Ángeles California, explica en los siguientes términos su proyecto investigativo y reflexivo en torno al concepto de poder: “... no pretendo describir un paradigma del poder. Me gustaría señalar la forma en que distintos mecanismos de poder funcionan en la sociedad, entre nosotros, dentro y fuera de nosotros. Quisiera saber de qué manera nuestros cuerpos, nuestras conductas cotidianas, nuestros comportamientos sexuales, nuestro deseo, nuestros discursos científicos y teóricos se vinculan a numerosos sistemas de poder, que a su vez están ligados entre sí (p. 64).

étnica como un Estado-nación construyen relaciones de poder a partir de memorias internalizadas, aunque en proceso siempre de mutación, por la colectividad que las integra. La marginalidad se encuentra, valga la redundancia, al margen del poder y, por tanto, de la política. Si las resistencias han sido desactivadas, las prácticas de poder que implican construcción de consensos, pierden sentido. En la administración de la marginalidad solo queda la fuerza emanada de la violencia policiaca.

En la obra literaria explorada en estas páginas, Reynaldo vive en el presente inmediato. Las gentes con las que se encuentra casualmente en las calles ni siquiera tienen idea de la fecha, pues todos los días les son iguales. Recordar carece de derrotero. Se retorna al pasado para construir un espacio en el mundo y eso ya no es posible. Lo único que queda es la lucha tenaz por sobrevivir en un universo cruel y despiadado. Un mundo donde, en esa lucha cotidiana por la sobrevivencia que enfrenta a quienes comparten el mismo destino, los espacios solidarios se han reducido al mínimo. La política, y junto con esta, la asimétrica construcción del poder a partir de la interacción entre la ciudadanía y quienes concentran el dominio del espacio público y del capital, resulta ociosa. Ha perdido su razón de ser.

El espacio socialmente compartido es un lugar de sospecha, pues en este el riesgo de ser victimizado es inminente. Sacar provecho timando a otras personas con las que se comparte la condición de vulnerabilidad es una estrategia utilizada por el protagonista para garantizar su sobrevivencia. En un universo desmemoriado no hay espacios de reflexión sobre la experiencia vivida ni tampoco sobre aquella que está por vivirse. Cuando el vínculo social ha sido destruido, la memoria carece de sentido pues, como sostiene Butler (2017), “ninguna memoria es preservada sin un método de transmisión” (p. 22).

En consecuencia, el pasado y el futuro son devorados en este mundo ficcional, donde impera la agonía del día a día. Sus personajes no tienen interés por situarse en el tiempo. Rey pregunta a gente que encuentra en la calle qué día es, pero nadie sabe: “Total, nadie trabajaba, nadie tenía horarios, nadie tenía que levantarse temprano. No había empleo y todos vivían así, milagrosamente, sin prisa” (Gutiérrez, 2017, p. 118). Es el imperio absoluto de la marginalidad. En otro momento de la obra el narrador afirma: “Hay quien vive al día. Rey vivía al minuto” (p. 159). El tiempo de la pobreza tiene tal grado de homogeneidad que no existe, pues “el pobre en un país pobre solo puede esperar a que el tiempo pase y le llegue su hora” (p. 38).

Conclusiones

La presente lectura del universo literario de *El Rey de la Habana* ilumina una dimensión central de la obra: una sociedad en la cual la marginalidad se impone a tal grado que la cultura, las relaciones de poder y la vida política pierden sentido. Apenas quedan algunos resabios culturales como el machismo, mientras las posibilidades de la resistencia, junto con la desactivación de la política se han clausurado. No ha sido la intención de este artículo negar las potencialidades que aún pueden ofrecer disidencias sociales. Intelectuales citados en páginas previas, como Judith Butler, se ocupan precisamente de las resistencias colectivas generadas por aquellos que el sistema ha destinado a la precarización. Tampoco debe obviarse la existencia de movilizaciones sociales contra el desempleo, la destrucción ecológica, el armamentismo, a favor de los derechos de las mujeres y de la disidencia sexual, las cuales hacen evidente que en el mundo todavía existen esfuerzos significativos para seguir dando sentido a la dimensión política.

Más bien estas páginas exploran ese universo literario distópico donde toda esperanza parece perdida con el fin de reflexionar sobre las tendencias contemporáneas hacia nuevas formas autoritarias que se proponen la erosión de los espacios públicos como estrategia de dominación. Ya no resulta primordial poner esos espacios al servicio de poderes institucionalizados. El achicamiento de la vida política impone nuevas formas de dominación fundadas en la extrema soledad, la violencia que deviene de las devaluadas instituciones, pero, especialmente, del seno de estos mundos precarizados, donde la lucha cotidiana por la sobrevivencia enfrenta a quienes comparten el mismo destino, limitando el surgimiento de un tejido social capaz de construir resistencias colectivas revitalizadoras del espacio público. El universo literario de *El Rey de la Habana* constituye un espacio de exploración acerca de sociedades precarizadas no solo en términos económicos, sino fundamentalmente en cuanto las subjetividades que las integran han perdido la dimensionalidad que ofrece la capacidad reflexiva sobre el lugar que ocupamos y podemos ocupar en este mundo.

Referencias bibliográficas

- Bauman, Zygmunt. (1999). *En busca de la política*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. (2012). Experiencia y pobreza. En Walter Benjamin, *Escritos políticos*. Madrid: Abada Editores
- Birkenmaier, Anke. (2001). Más allá del realismo sucio: El rey de la Habana de Pedro Joaquín Gutiérrez. *Cuban Studies*, 32, 37-54.
- Butler, Judith. (abril, 2017). Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Nómadas*, 46, 13-29
- Calveiro, Pilar. (primer semestre 2008). La memoria como futuro. *Intervenciones*, 6, 59-74.
- Carnoy, Martin. (1984). *The State and Political Theory*. New Jersey: Princeton University Press.
- Dalmau, Miguel. (1º de diciembre de 1999). *Cuba como estercolero*. Revista de Libros [https://www.revistadelibros.com/el-rey-de-la-habana-de-pedro-juan-gutierrez/]
- Daneri, Cristina. (9 de octubre de 2015). *Breve comentario a La Cosa (Das Ding en alemán) freudiana*. Psicoanálisis en Azul https://www.cristinadaneripsicoanalista.com/breve-comentario-a-la-cosa-das-ding-en-aleman-freudiana/
- Edwards, Matthew. (2007). A La Sombra Del Macho: Pedro Juan Gutiérrez y El Desencuentro Con La Masculinidad En El Rey De La Habana. *Chasqui*, 36 (2),3-19
- Foucault, Michel. (1999). *Michel Foucault. Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales. Vol. III. Buenos Aires: Paidós.
- Gutiérrez, Pedro Juan. (2017). *El Rey de la Habana*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Kabalin Campos, Julieta Karol y Katia Viera Hernández. (2020). Sujetos racializados en la (s) Habana (s) de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría. *Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 5 (25), 19-48.
- [https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5309/pdf]

- Los trabajadores pobres cada vez más numerosos en el Reino Unido. (7/02/2020). *France 24*. [https://www.france24.com/es/20200207-los-trabajadores-pobres-cada-vez-m%C3%A1s-numerosos-en-el-reino-unido]
- Puñales-Alpízar, Damaris. (2012). La Habana de Pedro Juan Gutiérrez y Antonio José Ponte: el mapa de una ciudad marginal. *Mester*, 41(1), 49-63.
- Lira, Elizabeth. (2001). Memoria y olvido. En Raquel Olea y Olga Grau (Comps.), *Volver a la memoria* (pp.45-60) Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Lissardy, Gerardo. (27/7/2020) Por qué Estados Unidos tiene niveles de pobreza altos pese a los miles de millones que invierte en combatirla. *BBC News Mundo*. [https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-53440439]
- Mazzaferro, Alina. (2010). Puerco, iracundo y obscuro: representaciones del cuerpo abyecto en la literatura latinoamericana de los '90'. *Verso E Reverso*, 24 (57), 156–170. [https://doi.org/10.4013/ver.2010.24.57.04]
- Mbembe, Aquile. (2016). *Crítica de la razón negra*. Barcelona: Futuro Anterior Ediciones.
- Koo, Pedro. (2003). *Masculinidades en crisis. Representación masculina en cuatro novelas latinoamericanas*. [Tesis doctoral]. Universidad de Oklahoma.
- Pérez, Gorka (28 de abril de 2022) El paro sube en más de 70000 personas en los primeros tres meses del año. *El país*. [https://elpais.com/economia/2022-04-28/el-paro-sube-en-70900-personas-en-los-primeros-tres-meses-del-ano]
- Richard, Nelly. (2001) Recordar el olvido. En Raquel Olea y Olga Grau (Comps.), *Volver a la memoria* (15-20). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Vargas Zúñiga, Maybell. (2021). *Concepciones y representaciones de espacio, cuerpo y muerte en "El Rey de la Habana"*. [Tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana], Universidad de Costa Rica.

La sensibilidad gay como lugar de enunciación en la construcción de *Mar caníbal* (2016), de Uriel Quesada

Albino Chacón

Gonzalo se incorporó, fue hacia Gema y le arrebató todo lo que tenía en las manos. La hizo mirarlo a los ojos y preguntó de nuevo dónde estaban.

—Se fueron a buscarte a la playa. Ojalá que se hayan ido muy largo, y que cuando quieran volver el mar les haya cerrado el paso y se las coma. (Mar caníbal, p. 224)

Introducción

Uriel Quesada (Cartago, Costa Rica, 1962) ha mantenido una producción constante a lo largo de los años, que lo ha convertido en una figura incuestionable dentro de la narrativa contemporánea costarricense. Esto desde que publicó, en 1985, el tomo de cuentos *Ese día de los temblores*, libro que el propio autor considera como un típico libro de aprendizaje, en lo formal y en sus búsquedas personales. Luego de ese libro, comienzan a aparecer con más fuerza en su producción posterior temas que tienen que ver no con un asunto en particular, sino con problemas y estados de espíritu con los que cualquier lector se identifica y puede reconocer en sí mismo: el desconcierto, las inseguridades juveniles, una imposibilidad que viven los personajes para armonizar el plano individual con el plano colectivo o familiar, en fin, la búsqueda de una identidad cuyos trazos ellos mismos desconocen y con la que ciertos hechos o personas que aparecen

en su vida, casi marginalmente o por casualidad, los enfrenta. Esto lo veremos con mayor detenimiento más adelante en la novela *Mar caníbal* (Uruk, 2016), pero nuestra consideración es que, a lo largo de sus cuentos y novelas, Quesada ha ido tejiendo un texto básico sobre el que se asienta toda su narrativa de una manera asombrosamente coherente y consistente a lo largo de los años.

Los personajes de Quesada parecen ir de una geografía o de una realidad a otra, confrontados entre lo decible y lo no decible, lo experimentable en la realidad cotidiana y las constricciones de un discurso desde donde el 'yo' pueda digerir qué es lo que exactamente está experimentando o hasta dónde puede o no llegar. El motivo del viaje asume, entonces, una gran relevancia al expresar ese ir y venir de los personajes, nómadas de una realidad a otra, en un viaje hacia la esquizofrenia, como sucede en *El gato de sí mismo*. En esta novela, el personaje principal se reconoce mediante varios nombres y personalidades, y solamente puede lidiar con la realidad circundante "alegorizándola" mediante el lenguaje de los cuentos de hadas. Lo que halla al regresar a su casa es un mundo igualmente esquizofrénico y una reafirmación de la homofobia paterna, a pesar del tiempo transcurrido (Chacón, 2007, p. 364). En el tomo de cuentos *Lejos, tan lejos* los personajes son víctimas de la Ley, de las prohibiciones, explícitas e implícitas y en donde el placer irrumpe como forma de transgresión. A esto se añade el hecho de que se hace desde la marginalidad, y esa doble circunstancia impulsa el actuar de los normalizadores sociales.

En relación con lo anotado anteriormente, resulta claro que la narrativa de Quesada es una literatura intencionalmente escrita desde una «sensibilidad gay». David William Foster aclara bastante bien este concepto y sus implicaciones, de manera particular en los textos literarios. Para los efectos que nos interesan aquí, Foster la define de la manera siguiente:

Postulamos una primera hipótesis de trabajo: un texto homosexual, o, por ser más preciso, un texto de sensibilidad gay sería en primera instancia cualquier texto que se identifica como tal. Visto desde esta propuesta, no puede tratarse de someter el texto a una regla de medición, a colocarlo en la balanza del *avoirdufois* conceptual para ver si cumple o no cumple con la tabla periódica de las definiciones genéricas. De por sí,

el texto que se postula de tal naturaleza gana el derecho, por el mero atrevimiento del gesto de autodenominación, de convertirse en una fuente de conocimiento de un fenómeno así enmarcado, con lo cual no quiero decir que semejante gesto en sí le presta inapelable autoridad al discurso. Más bien, se trata de dar valor al trabajo de elaboración de un texto desde una determinada perspectiva conceptual, para centrarse en la proposición emitida como toma de posición desde la cual se puede indagar en el discurso que así autorreflexivamente se monta, confirmando o rechazando la coherencia que la auscultación crítica (aun cuando esta trate de la simple lectura ociosa) sea capaz de descubrirle. (Foster, 1993, pp. 89-90)

Asimismo, como una segunda propuesta, añade:

Nuestra aproximación a un texto como perteneciente al dominio de la escritura gay se fundamenta en aquellos trazos del texto que, dentro de una métrica de legitimidad interpretativa, se postule implícitamente tensado en la consideración de un segmento de un panorama de cuestiones gay. Desde la perspectiva de esta postulación, no urge que un texto tal se centre exclusivamente en una temática homosexual, ni que el personaje central manifieste la "problemática" de la identidad gay. (Foster, 1993, pp. 89-90)

Cuando nos referimos a *Mar caníbal*, y en general a la narrativa de Uriel Quesada, como escrita desde una sensibilidad gay, no hablamos de un tratamiento temático específico de lo homoerótico como programa narrativo de un texto, sino a un *lugar de enunciación* a partir del cual se construye una perspectiva, un haz de representaciones en donde la corporalidad y las relaciones amorosas y sexuales buscan generar un autoconocimiento de los sujetos implicados (incluso del lector mismo, inevitablemente interpelado por el texto). Ese lugar se plantea con independencia de su (auto)consideración masculina o femenina, frente a construcciones discursivas dominantes, esto es, su enfrentamiento con otro lugar de enunciación hegemónico, caracterizado por la homofobia, el patriarcado y el racismo.

En ese entrecruzamiento discursivo, la necesidad de construirse un 'yo' desde el cual abordar la sexualidad, la socialidad, las relaciones familiares y la construcción del sí mismo se torna un ejercicio de descolonización personal. Es de ese modo que podríamos sintetizar el programa narrativo, estético e ideológico de *Mar caníbal*, novela de Quesada que nos ocupa en este artículo.

Esta última operación requiere concientizarse de su condición de existencia, que solo dos personajes, ambos homosexuales, alcanzan: Chalito, cuando ya está en vías de convertirse en Gonzalo –luego de la iniciación sexual que busca y encuentra en Tobías, prostituto del pueblo (y quien morirá luego de VIH)– y su mentor, Natalio Rojas, a través del conocimiento de su condición homosexual y de experiencias traumáticas, sobre todo en el caso del segundo.

Para el personaje de Chalito es algo más natural, algo que va descubriendo. Los otros personajes comienzan y terminan presas de condiciones sociales que los desbordan y determinan: Gregorio Malverde como el viejo patriarca, gamonal autoritario, aunque en su relación con Natalio siempre queda un halo difuso en lo que se refiere a los verdaderos sentimientos que los unen; a esto nos referiremos adelante con detalle. Ya en su vejez, conocedor de que su casa está en un proceso humano y material de decadencia y ruina, Gregorio terminará suicidándose. Gema, su mujer, ya con demencia senil, está permanentemente habitada por fuertes imágenes sexuales que achaca a la negra Ventura, a quien imagina siempre entregada desenfrenadamente a hombres que la visitan durante las noches. Ada, la madre de Chalito, abandonada por su marido y carente de toda entrada económica, ve destruirse su matrimonio y regresa a la casa familiar Malverde solo para formar parte de la degradación familiar, junto con sus primas Berta y Antonia. Con todo, el caso más radical es el de la joven negra Ventura, presa de una fuerte animadversión racial por parte de la familia Malverde, su familia postiza, y de sus hermanastras y madrastra. Ventura sufre un racismo exacerbado, practicado incluso por ella misma por sus deseos de blanquitud, y en quien recaen todas las culpas, especie de chivo expiatorio familiar.

Como puede verse en este breve resumen inicial de los diversos tipos de situaciones y personajes, si bien se puede hacer una lectura de *Mar caníbal* desde la perspectiva de una novela sobre las sexualidades, y de manera particular de aprendizaje, si se focaliza desde el personaje Chalito, lo cierto es que se trata de un texto plural, con diversas perspectivas y problemáticas propias del país en las décadas de 1970 y 1980, con personajes que de ninguna manera son secundarios

en el tejido narrativo. A través de ellos, como ejemplificamos, se muestra un fresco de esa época bisagra en la historia contemporánea del país, marcada en mucho por la emergencia de una comunidad gay que apenas comienza a mostrarse y a encontrarse, como es el caso de Chalito, y el surgimiento del VIH. Pero, al mismo tiempo, la novela muestra un país aún sumergido en los lastres del patriarcalismo gamonal más fuerte, de la familia como estructura visible de una religiosidad llena de prejuicios y obsesiones, de una condición de la mujer llena de sentido de culpa, de un racismo sin límites y de una sexualidad llena de culpas y de cajones cerrados.

Esto, como vemos, desborda la lectura de la novela de Quesada como una novela específicamente gay, lo cual, por otra parte, sería monologizar la multiplicidad de posibilidades que esta ofrece, en tanto texto que funciona como un punto de condensación histórico, cultural, político de la historia reciente del país. Esa es, en nuestra consideración, más allá de sus condiciones literarias intrínsecas, la importancia que tiene como síntesis de un período que se ubica entre la Costa Rica aún tradicional y las fuerzas que comienzan a promover procesos incipientes de modernización en lo social y cultural.

Convengamos que la narrativa es, ante todo, un ejercicio de escritura plural: todo texto es, al mismo tiempo, múltiples textos, con diversos centros difusores de sentido. A partir de esta idea, podemos afirmar que, en su construcción polifónica, en su Babel organizada, *Mar caníbal* es una novela que, en ella misma, encierra diversas novelas, por lo que sus posibilidades de lectura se abren, se amplían. A eso nos referiremos en las páginas que siguen, con el fin de mostrar su complejidad y los diversos mundos narrativos que en ella conviven. En este artículo intentaremos mostrar esa diversidad polifónica de la novela de Quesada a través de tres ejes que vemos en ella y que iremos desarrollando en los acápites de la decadencia de la casa patriarcal, la confrontación entre el Valle Central, como zona hegemónica del país frente a la marginalidad Caribe, con las fuerzas que este desata y, finalmente, el carácter de novela de aprendizaje. Se trata de tres ejes atravesados de manera pulsional, a través de las fuerzas desatadas principalmente por el motor de la sexualidad.

Decadencia de la casa patriarcal

Tema recurrente en la literatura nacional, ya señalado en *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica* (Ovares, Rojas, Santander y Carballo, 1993), mediante el que se propone que en Costa Rica la nación se ha homologado con una familia jerarquizada de modo patriarcal. Tal homología del discurso nacional alude, por un lado, al tipo de relaciones que deberían existir idealmente, tanto en el espacio amplio de la nación como en la casa hogareña: concordia, ausencia de conflictos, origen común y respeto a la autoridad y el orden.

Frente a ese discurso idílico, la literatura, de manera particular la narrativa, ha desarrollado la idea de que la casa dejó de ser, hace mucho tiempo, albergue de relaciones armoniosas, para convertirse en un espacio conflictivo, cuando no de rencores, animadversión y conflicto de intereses entre los miembros de la familia. Basta con recordar, entre todo un corpus amplio de novelas o cuentos que podríamos citar, *Una casa en el barrio del Carmen* (1965), de Alberto Cañas; *Ceremonia de casta* (1976), de Samuel Rovinski; o *Cruz de olvido* (1997), de Carlos Cortés. En cuanto a la producción dramática, quien ha tratado más este tema ha sido Daniel Gallegos; tanto en *En el séptimo círculo* (1982) como en *La casa* (1984), donde la casa resulta una suerte de prisión para sus habitantes. En vez de albergue, esta funciona como escenario de violentos enfrentamientos generacionales, entre el ayer y el hoy, entre lo que no pudo ser porque ya no existe y las nuevas expectativas inalcanzables. Igualmente, en esa línea cabe mencionar las obras *De chapulines y otras langostas* (1986) y *De psicópatas y otros hombres* (2011), de Walter J. Fernández, en las que la violencia verbal y física es la atmósfera predominante en las relaciones entre los personajes, marcados por el declive moral y la brutalidad.

En esa tendencia se enmarca *Mar Caníbal*: la casa de los Malverde –cuyo nombre familiar no podría ser más significativo– va siendo habitada poco a poco por los fantasmas familiares, las carencias emocionales y los odios e intereses económicos de sus propios miembros, primero en Cartago, y luego en un pueblo costero rural llamado Hawksbill y, como las tortugas que llevan ese nombre, también en peligro de extinción. Ada, la madre del joven Chalito no quiere siquiera que este toque el agua del mar Caribe, “pues todo en Hawksbill es salvaje, peligroso, sucio” (Quesada, 2016, p. 23). Hawksbill retrata un pueblo/sociedad aprisionado entre la selva y el mar Caribe, y en donde la noción

de cultura, de refinamiento, de algo que vaya más allá de las pulsiones básicas de odio, muerte y sexo parece no tener cabida. Fuera de los límites de la cultura, es un medio en donde los seres humanos son canibalizados y cuya única salida es, precisamente, salir de él, huir, como termina haciendo Chalito para no terminar aniquilado por el mar Caribe/Caníbal. ¿Metáfora radical y espeluznante de un país marcado, por una parte, por el carácter mojigato, pudibundo de una ciudad como Cartago y, por otra, por el racismo, por la violencia, por el papel castrante de la casa familiar que, como un ser vivo, se come a sus habitantes? No podemos tampoco dejar de ver en la frase anterior de Ada un carácter radicalmente racista: los negros caribeños son salvajes, peligrosos, sucios, aunque finalmente es con uno de ellos, con el joven Tobías, con quien Chalito descubre y experimenta su sexualidad.

En concordancia con lo anterior, definimos *Mar caníbal* como una novela de época, en la medida en que va más allá de los micromundos cartago y caribeño que desarrolla como espacios privilegiados, para convertirse en una metáfora amplia de la Costa Rica patriarcal, violenta, de los años 60; una sociedad que desaparece tragada por sus propias limitaciones, marcada, además, por la culpa, los resentimientos y en la que, como en la familia Malverde, la reconciliación se vuelve algo casi inadmisibles, pues los personajes mismos, marcados por la aprensión mutua, hacen imposible cualquier proceso de comprensión o entendimiento; en fin, una casa, una sociedad en la que los afectos permanecen ocultos por la desconfianza y los prejuicios de clase y etnia. Chalito es el único personaje que, preocupado más por conocer los límites y posibilidades que puede ofrecerle su cuerpo, se distancia del entramado de rencores familiares, sea en lo que vive o en lo que relata cuando toma la voz narrativa. A través de ella se libra de las amarras de la casa y logra ir dándole forma a su subjetividad mediante la conciencia de su cuerpo y descubrimiento de su sexualidad. Por lo contrario, el mundo femenino es presentado como un ámbito de tensiones irresueltas que no evoluciona, sometidas todas las mujeres, sin excepción, a un orden patriarcal histórico y sin apelaciones²³.

²³J. P. Rojas lo describe de la siguiente manera: “La familia, entonces, se conforma como un espacio aprehensor (garante de la violencia simbólica y estructural que hace *sufrir* a sus miembros) y, desde nuestro punto de vista, hay que entenderla como una metáfora de la sociedad costarricense de la época (como se afirmó antes, la historia se centra en la década de los años setenta, entre la ciudad de Cartago y un pueblo en el Caribe). La novela de Quesada retrata una sociedad conservadora/patriarcal, sostenida por un sistema sexista, racista, clasista y homofóbico” (2018, p. 217).

El Valle Central y el Caribe frente a frente

Este es otro de los ejes que vertebran la novela. Ciertamente es que, entre la zona central del país y la zona norte, Guanacaste, se ha cultivado desde siempre una línea de continuidad cultural bastante aceptada en el imaginario nacional y en la construcción de un ‘nosotros’ compartido de manera armoniosa. No en balde, el folklore guanacasteco gastronómico, musical, dancístico, ha sido considerado e incorporado sin mayores problemas como la cuna del folklore nacional –a falta de un folklore propio del Valle Central– que se manifiesta en las festividades nacionales con sus bailes, su indumentaria y los gritos de celebración.

No ha sido así con la zona caribe, que siempre fue (¿fue?) vista como habitada por otredades amenazantes, tal como la describe el personaje Ada al inicio de la novela: salvaje, peligrosa y sucia. La relación con el Caribe, una región nunca totalmente asumida como parte del “nosotros costarricense”, siempre ha sido problemática para el resto del país. No es casual que la denominación para esta región siempre haya sido de “zona atlántica”, y no caribe, pues esta última conlleva connotaciones no deseables para una sociedad que hizo de la blanquitud y de la integración racial uno de sus ideogramas identitarios primordiales: el Caribe es el mar caníbal, en tanto la noción de Atlántico remite más al acercamiento histórico a una tradición y cultura europeas.

Imposible, por tanto, dejar de lado esa historicidad política, cultural y documental cuando se lee *Mar caníbal*, como marco en que esta se inscribe, más allá del despertar (homo)sexual de Chalito, eje que, si se focaliza demasiado, podría dejar por fuera esas otras referencias y connotaciones que son parte fundamental de su tejido narrativo. Es, por cierto, el peligro excluyente que puede correrse con los textos literarios que desarrollan una línea narrativa esencialmente gay. Como hemos señalado, el programa estético de Quesada es mucho más amplio, en la mostración de las contradicciones de una sociedad, de una época y de un discurso hegemónico de conciliación y de concordia, el cual desestructura de manera radical, tanto en lo que se refiere a la modosa y circunspecta Cartago, como al Caribe: especie de mundo de pasiones identificado en Hawksbill, algo así como un Macondo caribeño.

El encuentro/confrontación entre ambos espacios no hace sino mostrar las limitaciones históricas de un país que no ha sabido integrar las diversas regiones y

culturas locales dentro de un proyecto nacional integrador: negros, chinos e incluso indígenas son otredades de un concepto de nacionalidad manifestado de manera casi exclusiva en una noción de “tico”, *denominación de origen* casi reservada de manera exclusiva al habitante del Valle Central²⁴.

²⁴Las migraciones de origen no europeo fueron consideradas como altamente peligrosas para el orden social, la salud pública y las buenas costumbres, como lo muestran las siguientes tres citas, un poco extensas, pero que ilustran muy bien el atávico racismo practicado desde el Valle Central hacia los grupos humanos asentados en el Caribe. La primera es de 1875, publicada en la Gaceta Oficial, el 19 junio de 1875, referida a la migración china del s. XIX:

“Los chinos, en general los que vienen como concertados, tienen vicios de educación altamente perjudiciales a nuestras costumbres, al mismo tiempo que tienen males de organización o de raza más perjudiciales aún a la salud pública. En lo general son jugadores y ladrones; insubordinados, crueles y vengativos cuando se consideran en mayor número y más fuertes: el abuso del opio y la decidida inclinación al suicidio contribuye a que desprecien la vida haciéndolos peligrosos, principalmente para el servicio doméstico. Por lo que hace a los defectos orgánicos, la experiencia ha demostrado que la raza china inmigrante tiene en sí misma un principio o germen de una de las enfermedades que más daño han causado y causan a la humanidad y que parece que se desarrolla de una manera mortal con la unión con nuestra raza”.

En lo que se refiere a la población negra, las diferencias y conflictos no se hicieron esperar, como lo muestra una petición presentada al Congreso en julio de 1933, firmada por 543 habitantes “blancos” de la ciudad de Limón, la cual consta en los Archivos Nacionales, Sección Legislativa, N° 16753. La petición decía lo siguiente:

“Queremos referirnos especialmente al problema negro, que es de trascendental importancia [...]. No es posible llegar a convivir con ellos, porque sus malas costumbres no lo permiten: para ellos no existe la familia, ni el honor de la mujer, y de allí que vivan en un hacinamiento y una promiscuidad que resulta peligrosa para nuestros hogares fundados de acuerdo con los preceptos de la religión y las buenas costumbres costarricenses [...] Es por eso que venimos [...] a pedir al Soberano Congreso Constitucional [...] ponga remedio a esta situación humillante en nuestra propia patria por una raza inferior a la nuestra, que no tiene ningún derecho para invadir nuestros campos, nuestras ciudades y nuestros hogares [...] En definitiva bien puede dictarse una ley prohibiendo el ingreso de negros al país así como su naturalización por ser una raza inferior a la nuestra”.

Cuatro años después, en carta que circuló en el Diario de Costa Rica del 20 de mayo de 1939, nada menos que Clodomiro Picado, uno de los más prestigiosos científicos de nuestra historia nacional, escribió:

¡NUESTRA SANGRE SE ENNEGRECE!, y de seguir así, del crisol no saldrá un grano de oro sino un pedazo de carbón. Puede que aún sea tiempo de rescatar nuestro patrimonio sanguíneo europeo que es lo que posiblemente nos ha salvado hasta ahora de caer en sistemas de africana catadura, ya sea en lo político o, ya en aficiones que remedan el arte o la distinción, en tristes formas ridículas” (Chacón, 2000, p. 83).

Novela de aprendizaje y de ocultamiento

Mar caníbal es también, ya lo hemos señalado, una novela de aprendizaje, de pasaje de la niñez a la adultez, aspecto que ha sido muy bien señalado por Rojas cuando indica que estamos “ante un juego con el tiempo definido por la voz del narrador, quien cuenta su historia de vida desde la niñez, pasando por la adolescencia y hasta la adultez (desde donde mira la vida)” (Rojas, 2018, p. 215).

Tal como señalamos en la introducción de este artículo, la narrativa de aprendizaje, autodescubrimiento y búsqueda de una identidad es una constante en la escritura de Quesada. No es distinto para el niño Chalito, cuyo proceso de construcción como sujeto se inicia con el alejamiento hacia su familia, del peso que esta representa y donde el afianzamiento personal y la iniciación sexual forman parte de un mismo proceso.

El tema pasa, en esta ocasión, por un abordaje de diversas formas de la sexualidad; la muerte de Tobías a causa del sida es un testimonio textual de una crisis de época. Igualmente, encontramos esa atracción, no expresada explícitamente, apenas sugerida, de deseo y acercamiento homoerótico, entre Natalio, un amigo de la familia, y Gregorio, este último el patriarca de la familia Malverde, como lo muestra, entre otros pasajes, la declaración/ confesión de Natalio al propio Chalito sobre sus sentimientos:

Mi peor error fue serle leal a Gregorio Malverde. Yo sabía sobre su esposa, sus hijas y sus propiedades. A veces una carta o un telegrama, pero casi siempre una visita sin avisar, siempre como un fantasma, muy arropado y con el enorme Stetson hasta las orejas. No me sorprendía verlo llegar, ni dudaba un momento hacer como me pedía [...] Pude haberme puesto firme y ser sincero: debí haberle dicho que no, pero cómo resistirse al poder de esos ojos, a esa voz y esa presencia. También pude haberle mentido en lugar de mentirle a mi sobrino de crianza. Pero no, los deseos de Gregorio Malverde siempre fueron más fuertes, aunque yo no esperara nada a cambio, o creyera que no iba a recibir nada. Y no me refiero a riquezas, sino a no perderlo, a que siempre confiara en mí y me mirara con esos ojos que parecían leerme el corazón (Quesada, 2016, pp. 167-168).

Aunque en el nivel del espacio narrativo esta relación, en la vertiente que señalamos, no es de las más desarrolladas, sí nos parece de una gran importancia para comprender de mejor manera el amplio y diverso universo de relaciones que la novela despliega. El vínculo entre Gregorio y Natalio permite plantear una serie de consideraciones muy particulares. Eve Kosofsky Sedgwick propuso en 1985²⁵ el novedoso término *homosocial*, «para designar una intensa relación entre varones, desprovista de acercamiento realmente sexual, y que goza de la aprobación social [...] Algunos autores latinoamericanos prefieren denominar este tipo de vínculo “intimidad masculina” o “intimidad entre varones”» (Amícola, 2017, p. 137). Pueden ser relaciones que adquieren un sesgo complejo de amor/odio hacia los propios impulsos, hacia la persona que los provoca o hacia la homosexualidad misma. Gregorio encarna el típico caso del patriarca, casado dos veces, padre de dos hijas y que, en su acercamiento a Natalio –este, reconocido homosexual– lo trata con confianza, pero sobre el que, al mismo tiempo, ejerce un dominio total, lo que lo lleva a aprovecharse de sus servicios de manera incondicional.

Se trata de un evidente ejemplo de relación homosocial en que los dos personajes se envuelven e intiman, eso sí de manera dispar, porque resulta claro que los sentimientos de Natalio hacia Gregorio van más allá de una amistad y del vasallaje en cuanto a todo lo que Gregorio le solicita. A los ojos sociales, este tipo de relación homosocial intermasculina se presenta de manera naturalizada, por la condición “no sospechosa” de por lo menos uno de los participantes, de ahí su aceptación social y el carácter vicario que podrían jugar las mujeres que entran en ese “trío”, para que sobre esa relación homosocial no caiga algún tipo de aprensión o reparo.

Sobra mencionar la infelicidad de Gregorio con sus dos esposas: primero, Esperanza San Román, con quien tiene dos hijas, Berta y Antonia, que terminará siendo una relación de odio; luego, Gema, quien acaba con demencia senil. Por lo contrario, el vínculo homosocial con Natalio Rojas –con el aparente malestar de indefinición en que se mantiene hasta el final, en una especie de secreto no dicho–, atraviesa toda su vida, hasta que Gregorio comete suicidio, entregando su cuerpo a la voracidad de las hormigas.

²⁵El libro de Kosofsky es *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985, «Entre hombres: literatura inglesa y el deseo homosocial masculino»).

Un eje libidinal atraviesa toda la novela, con el que ofrece un marco interpretativo del tratamiento de la sexualidad –en general– en el país en la época de los años 70 y 80 del siglo pasado. Dentro del programa narrativo, Natalio Rojas es el portador del discurso sobre las constricciones sociales, la voz crítica recreadora de ese ambiente constreñido y castrante. Por eso, prácticamente conmina a Chalito a que se vaya de esa ciudad puritana que es Cartago: “Tenés que irte, Gonzalo, no vas a poder con las bestias, aunque sepás que sus virtudes son de dientes para afuera, mientras los vicios se ocultan vivos en el clóset” (Quesada, 2016, p. 160). Y presentándole el mundo al que se va a enfrentar, le dice a Chalito: “A personas como vos y como yo siempre nos acusan de los peores males, en nosotros cae la responsabilidad de los fracasos de la sociedad, somos lo que se llama corruptores, ¿sabías? Si no, debés empezar a prepararte” (Quesada, 2016, p. 166). Por tanto, Natalio funciona como una especie de alter ego de la voz narrativa y del planteamiento ideológico principal de la novela. Un dato muy importante, para nada secundario, es que es la misma Ada, madre de Chalo, quien lo envía para que hable y se instruya con Natalio, en una especie de pacto no explícito.

A manera de conclusión: una renovación en el género autoficcional

Como parte del pacto y del “manual de instrucciones”, Natalio le ruega a Chalo deshacerse del secreto: “Sobre todo te ruego que te liberés del secreto. Andá a Hawksbill y echalo al mar. Volvé liviano, listo para seguir creciendo y ser feliz. ¿Vas a poder, Gonzalo? ¿Me lo prometés?” (Quesada, 2016, p. 205). Efectivamente, Chalo, ya adulto y liberado del *secreto*, vuelve al Caribe con su pareja a contemplar las ruinas de la casa patriarcal, los orígenes de su propia historia personal y la decadencia de una familia y un mundo que ya no existe. Aquí el narrador ofrece, en primera persona, un guiño autoficcional, mediante un gesto autorreferencial de (posible) identificación entre Gonzalo, narrador/personaje, y el autor mismo:

Sería un buen negocio si ese hombre que soy yo se diera a la tarea de desarmar la pipa y buscar comprador para el colón. Tendría que ir, por supuesto, al Barrio Francés de New Orleans a conversar con esos viejos que guardan antiquísimos libros de numismática y que conciben el mundo en términos del arte de acuñar dinero. (Quesada, 2016, p. 172)

Como sabemos, al igual que el personaje protagonista Gonzalo, el autor Uriel Quesada es oriundo de Cartago, gay como el primero, y vive en New Orleans como profesor universitario. Imposible no ver en esas referencias un evidente guiño autoficcional. Sería un error ver esto como un simple juego autoral anecdótico; por el contrario, podemos verlo como una microhistoria, una marca autoral dentro del texto mismo, que permite reflexiones más amplias, colectivas y útiles, dentro de lo que Luciana Hidalgo denomina un *narcisismo útil* (Hidalgo, 2014, p. 53). Esto es, estaríamos ante una tecnología de escritura que rompe con lo simplemente personal biográfico –sea real o atribuido– que va más allá de lo ficcional, rompe los límites de este universo, y se entronca con una situación histórica de la que el autor sería un ejemplo, un modelo metatextual, inmerso en el tejido mismo del texto, pero que desborda este. Con ese movimiento, se produce un efecto político y estético, por su alcance supra individual y supra ficcional, de lo cual se plantea como garante la identidad autor/narrador/personaje, provocada por el autor mismo y reconocida o aceptada por el lector. Esto hace que, más allá de la ficcionalidad que reconocemos al texto novelesco, este se ubique como una *novela-límite* por su doble estatuto: ficción que se desborda a sí misma, al servirse de elementos discursivos testimoniales y plantearle al lector un personaje/autor gay que, al mismo tiempo que se ficcionaliza, también se historiza.

Ese último aspecto nos resulta de sumo interés; Philippe Gasparini apunta una característica peculiar en la autoficción: a pesar de haber surgido en el período de pos-liberación sexual, del descontrol, produjo en general abordajes de un cuerpo poco sexuado, poco lanzado a las experiencias placenteras, disminuido por sufrimientos, deficiencias y límites (citado en Hidalgo, 2014, p. 51). Probablemente, a ello contribuyó la politización de la época, unida a una moral revolucionaria para la que el placer era una especie de desviación pequeñoburguesa y que produjo un testimonio político, etnográfico muy asexual, tal como lo conocemos. De ahí consideramos la necesidad de tomar en cuenta y de estudiar más detenidamente las características de la *autoficción gay* pos-testimonio, como un tipo de producción discursiva que logró, ahora sí, incluir de manera abierta el tratamiento de la sexualidad en el nuevo universo de textos que, posterior al testimonio, comenzó a publicarse, con lo que ha provocado una renovación del género autoficcional, más allá de la convención onomástica entre autor, narrador y protagonista.

Corolario

Mar canibal forma parte de un texto mucho más amplio que Uriel desarrolla en su narrativa y en la cual encontramos un elemento recurrente, presente casi de manera obsesiva en sus textos: la búsqueda de un estado de conocimiento de sí mismo que el propio personaje desconoce, en un viaje hacia y desde la exclusión, el exilio y el extrañamiento, hacia la reconstrucción del ‘yo’; en síntesis, un viaje de anagnórisis.

Ese viaje es el producto de una perspectiva antropológica que se produce a través de la distancia, una mirada desde afuera que se construye través de diversas voces narradoras que ofrecen una visión caleidoscópica de dos mundos: uno en sus estertores de muerte y otro que nace, confrontados entre sí: es la voz del Chalo joven y adulto, también de Natalio; pero, al mismo tiempo las voces y perspectivas del patriarca Gregorio, de Ventura –la joven negra criada de la casa–, de Esperanza, Gema, Berta, Toña, Ada, víctimas de ese mundo patriarcal/matriarcal. Lo que las une, lo que tienen en común, es que se trata de historias de desamor, de abandono, de padres ausentes, de hipocresías, de intenciones ocultas, de pequeñas luchas de ambición, de racismo, de machismo, de familias desestructuradas.

En suma, son esos los vicios que se ocultan en lo que constituye el verdadero clóset de la sociedad tradicional costarricense. Es el clóset que Natalio, quien actúa como voz principal recreadora de ese pasado, le enseña a Chalo que hay que romper, no un closet personal, sino social, aquel en el que aún vive la sociedad costarricense. Y eso es justamente lo que hace de *Mar canibal* un texto plural: dentro de la trama general de la novela cada una de las historias particulares de los personajes ofrece un pedazo de la historia social y cultural de Costa Rica. Mayor aporte no le podíamos pedir.

Referencias bibliográficas

- Amícola, José. (2017). «Despecho macho». En Maristany, José y Peralta, Jorge L. (compiladores). *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (pp. 137-158). La Plata, Argentina: EDULP.
- Chacón, Albino (2000). «La etnicidad negra e indígena y los mitos de la nacionalidad costarricense». *Kípus: Revista Andina de Letras*, 11 (I semestre, 2000), 81-91.
- Chacón, Albino. (Coordinador). (2007). *Diccionario de la literatura centroamericana*. San José: EUNA/ECR.
- Foster, David William. (1993). «Consideraciones en torno a la sensibilidad gay en la narrativa de Reinaldo Arenas». *Revista chilena de literatura*. Universidad de Chile, 42, 89-94.
- Hidalgo, Luciana. (2014). Autoficção e o narcisismo útil. En Krieger, Heidrun y Schøllhammer, Karl E. (Eds.), *Literatura e espaços afetivos* (pp.44-54). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Ovares, Flora., Rojas, Margarita., Santander, Carlos y Carballo, María Elena. (1993). *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. Colección Identidad Cultural. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Quesada, Uriel. (2005). *El gato de sí mismo*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quesada Uriel. (2016). *Mar Canibal*. San José: Uruk Editores.
- Rojas González, José Pablo. (2018). “Por el cuerpo hasta la memoria”: emociones y subjetividad en *Mar Canibal* de Uriel Quesada. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 37, 206-231.

La invisibilización del mundo afrocaribeño en la adaptación cinematográfica de *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez

María Lourdes Cortés
Universidad de Costa Rica

Cuentan que el abuelo Nicolás Márquez llevaba a su nieto, en Aracataca, a ver las películas de Tom Mix. Del asombro nacido de aquellas imágenes hasta el final de su vida, la pasión de García Márquez por el cine fue constante y polifacética.

Durante su primera década como escritor, García Márquez pensó que el cine era la mejor manera de contar sus historias. Cuando se enfrentó a la industria cinematográfica comprendió que su mundo desmesurado era difícil de trasladar a la pantalla. Su revancha fue *Cien años de soledad* (1967). Nunca aceptó adaptarla, pero tras su muerte, está siendo producida como serie para Netflix, bajo la producción de sus hijos, Rodrigo, quien es cineasta, y Gonzalo. Su texto de no ficción *Noticia de un secuestro* (1996) ha sido convertida en una miniserie de televisión, por Amazon Prime Video y dirigida por Julio Jorquera Arriagada y Andrés Wood (Chile-Colombia, 2022).

Al principio de su carrera, *Gabo* escribió crónicas sobre cine y un experimento filmico que también dirigió, *La langosta azul* (1954). En México realizó guiones que se filmaron y otros que solo vieron la luz a través de las palabras. Adaptó a la pantalla cuentos y novelas de otros escritores y, una vez que se volvió célebre, sus propios textos se convirtieron en filmes.

Más de una veintena de directores latinoamericanos y europeos lo llevaron al cine y a la televisión. Pero aún más: la fama lo condujo a trabajar por la consolidación de una cinematografía iberoamericana, lo que en buena parte logró con la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), ubicada en Cuba y de la que se han egresado más de mil profesionales del audiovisual.

Hasta ahora ningún escritor latinoamericano ha sido llevado a la pantalla de tantas y de tan diversas maneras. 25 largometrajes se han hecho a partir de sus guiones y textos literarios. A la vez, él adaptó obras ajenas, escribió una serie de televisión de seis capítulos y varios medimetrajes. La Fundación de Patrimonio Fílmico Colombiano ha contabilizado más de un centenar de audiovisuales alrededor de su vida y obra, sin contar los innumerables trabajos estudiantiles que se encuentran en la red.

Los críticos han considerado que prácticamente todas las adaptaciones han sido obras fallidas; no me interesa entrar en dichas valoraciones. No creo en la fidelidad y, para mí, la adaptación consiste en la lectura que hace un realizador o realizadora de determinada obra y que con el lenguaje de imágenes y sonidos traslada a la pantalla. Prefiero cuando los creadores se apropian del texto y le imprimen un sello personal. Siempre es interesante analizar qué elementos del texto se escogieron, cuáles se desarrollaron y cuáles se omitieron, lo que muestra la visión ideológica y estética que subyace en la adaptación. Ese ejercicio de lectura es el que vuelvo a hacer²⁶ con la adaptación fílmica que realizó en el 2009 la costarricense Hilda Hidalgo de la novela *Del amor y otros demonios* (1994). Hilda Hidalgo es la primera estudiante de la EICTV y la única mujer que ha adaptado una novela de García Márquez.

²⁶Una primera lectura de esta adaptación y del resto de textos del actor colombiano que han sido llevados a la pantalla fueron objeto de mi libro *Amores contrariados. García Márquez y el cine* (México, 2015).

La adaptación de Hilda Hidalgo

Hilda Hidalgo situó su historia desde la mirada de la niña de 13 años para crear el universo poético y amoroso de Sierva María, en pleno despertar de su sexualidad. A diferencia de muchas otras adaptaciones que se han hecho de la obra de García Márquez no hay intención de recrear el realismo mágico o una Latinoamérica exótica. Hidalgo se concentró en la historia de amor entre Sierva María y el sacerdote Cayetano Delaura, así como en el poder de la Iglesia durante la colonia.

La propuesta artística es de tono minimalista, basada en una fotografía de claroscuros. La historia, sobre todo la de amor, se presenta en contrastes de luces y relatada en planos muy cerrados. Cortinas blancas difuminadas frente a barrotes oscuros, libertad y encierro son los opuestos sobre los cuales oscila el filme.

En la novela, Sierva María es una negra²⁷ con cuerpo de blanca, como decía su madre: “Lo único que esa criatura tiene de blanca es el color” (García Márquez, 1994, p. 62). Sin embargo, en la relectura de la adaptación que realicé para este trabajo, noto que Hidalgo ha prescindido de todos los elementos de origen africano que aparecen en el texto literario, muchos de los cuales son indispensables para comprender al personaje y al subtexto de choque de identidades que se presenta.

El filme representa un discurso “blanco” sobre españoles y criollos en decadencia y los afrocaribeños –que en la novela, quizá de un modo idílico representan la vitalidad y la alegría– aparecen brevemente como mero decorado o son reducidos a personajes de sirvientes con una participación muy breve. El único personaje de importancia que aparece en el filme y que cuestiona el discurso blanco y católico es el licenciado Abrenuncio de Sa Pereira Cao, un judío portugués, médico controvertido que no cree ni en Dios ni en la ciencia y que, obviamente, es vetado por la Iglesia.

²⁷Uso el término “negra/negro” en el sentido colonialista, propio de la época en que se contextualiza la novela y la película.

Del amor y otros demonios es la novela de García Márquez que aborda más profundamente el mundo de origen africano en la colonia, y el texto literario le otorga voz a una serie de personajes marginados, cuestionando los discursos del colonialismo blanco, erigidos en única voz y que han silenciado por años a los grupos subalternos o “diferentes”, en este caso: esclavos, negros libres e indígenas.

El texto literario inicia con un prólogo en el que el autor relata cómo –en su calidad de periodista– presencié la apertura de las criptas del convento de Santa Clara y en una de ellas:

Una cabellera viva de un color cobre intenso se derramó fuera de la cripta. El maestro de obra quiso sacarla completa con la ayuda de sus obreros, y cuanto más tiraban de ella más larga y abundante parecía, hasta que salieron las últimas hebras prendidas a un cráneo de niña. En la hornacina no quedó nada más que unos huesecillos menudos y dispersos, y en la lápida de cantería carcomida por el salitre sólo era legible un nombre sin apellidos: Sierva María de Todos los Ángeles. Extendida en el suelo, la cabellera espléndida medía veintidós metros con once centímetros. (García Márquez, 1994, p. 13)

La apertura de la tumba es la puerta metafórica que usa el autor para volver al pasado. De igual modo, es uno de los recursos más frecuentes en su literatura, al mezclar ficción y una supuesta verdad, que vendría de su oficio como periodista. Pero, en este caso, añade la tradición oral al referir que su abuela le contaba la leyenda de una marquesita de doce años “cuya cabellera le arrastraba como una cola de novia, que había muerto de mal de rabia por el mordisco de un perro, y era venerada en los pueblos del Caribe por sus muchos milagros” (García Márquez, 1994, p. 13). Este sería el origen de la novela; es decir, no la historia oficial de los archivos coloniales, sino la tradición oral de las clases populares.

La historia propiamente dicha arranca con el desencadenante de la mordedura de la niña por un perro rabioso mientras se encontraba en el mercado. Nos sitúa directamente en lo que va a ser el eje del relato: el posible contagio de rabia y la creencia eclesial de que dicha enfermedad es un subterfugio del demonio para introducirse en un alma inocente.

El ambiente inicial del texto es de alegría y vitalidad. El mercado es un lugar bullicioso, centro comercial de la ciudad y Sierva María está acompañada por su criada negra, Caridad del Cobre²⁸, comprando cascabeles para festejar –entre esclavos, mulatos e indios, su verdadera familia– los doce años. Ambas están transgrediendo las órdenes del Márquez y de la sociedad que no permitía la mezcla de blancos y negros en igualdad. La niña tiene prohibido ir a los lugares en que transitan los esclavos: el mercado, el puerto donde los rematan, o el arrabal de Getsemaní, donde vivían. El inicio del texto es de vida, carnaval y fiesta, de multitudes y de transgresión.

En la novela, la mordida no parecía importante, por lo que la fiesta de la niña continuó:

Bailaba con más gracia y más brío que los africanos de nación, cantaba con voces distintas de la suya en las diversas lenguas de África, o con voces de pájaros y animales, que los desconcertaban a ellos mismos. Por orden de Dominga de Adviento las esclavas más jóvenes le pintaban la cara con negro de humo, le colgaron collares de santería sobre el escapulario del bautismo y le cuidaban la cabellera que nunca le cortaron y que le habría estorbado para caminar de no ser por las trenzas de muchas vueltas que le hacían a diario. (...) En aquel mundo opresivo en el que nadie era libre, Sierva María lo era: sólo ella y solo allí. De modo que era allí donde se celebraba la fiesta, en su verdadera casa y con su verdadera familia. (García Márquez, 1994, p. 21).

Sierva María: tristeza y soledad

Por el contrario, la película de Hidalgo inicia en un ambiente de tristeza, desolación y muerte. Sobre fondo negro, aparecen los créditos. La primera imagen que vemos es la de un par de trenzas de un pelo rojo-naranja y la niña que le pregunta a Dominga de Adviento, en español: “Do, estás enferma? ¿Te vas a morir?” (Hidalgo, 2009, min. 01:23). Vemos a la negra que rema lentamente y en silencio por el río, especie de Aqueronte. Luego, en criollo palenquero la niña le dice: “Si te mueres me voy

²⁸El nombre de la esclava nos remite a la virgen de la Caridad del Cobre, una virgen negra simbolismo del sincretismo del continente y adorada en Cuba. Varios de los nombres que el autor utiliza para los personajes africanos están en estrecha relación con la tradición católica. Es el caso de Dominga de Adviento y Judas Iscariote, entre otros.

contigo”(Hidalgo, 2009, min. 01:56). Es curioso que la directora escoja el palenquero, ya que si bien es la lengua que se habla en San Basilio de Palenque, pueblo cercano a la ubicación de la novela, proviene de esclavos libertos y tiene una base de español, mientras que García Márquez se refiere a tres lenguas africanas: el yoruba, el congo y el mandinga (García Márquez, 1994, p. 171).

En la segunda escena vemos, en un primerísimo plano, a la niña que llora mientras acaricia con suavidad la cabeza de su nana muerta. En el fondo y fuera de foco intuimos algún ritual de muerte mientras oímos tambores y cantos en palenquero. Inmediatamente, un primerísimo plano nos muestra las manos de Sierva colocando collares y una vela bajo un enorme árbol mientras continúa hablando la lengua de su madre de crianza. El ritmo del filme es lento y el tono es de dolor. Hemos visto la doble condición de Sierva María: una niña blanca con lenguaje y conductas de negra. Pero esto es una especie de “antes” de lo que se quiere contar, ya que inmediatamente aparece el título del filme.

Nuestra propuesta es que, en adelante, esa identidad negra adquirida por Sierva María, cuyo nombre escogido por ella misma es María Mandinga, se borra en el relato filmico. Esto restringe la historia al mundo dominante de los blancos y a la imposibilidad del amor entre la niña y el cura, solamente por razones eclesiásticas y no como un choque de culturas. No se representa cinematográficamente el rechazo de la Iglesia a la cultura negra que encarna la niña y que la sociedad blanca no entiende y confunde con posesión diabólica. Sierva María nunca presenta síntomas de la enfermedad y mucho menos de posesión diabólica. Muere después de múltiples supuestos exorcismos.

En el filme la niña siempre va vestida con ropa occidental de la época y lo único que la distingue son sus collares de santería. Además, las escenas en que la vemos con los esclavos son solo tres: en el mercado, en el velorio de Dominga y cuando duerme en las hamacas en el galpón de las esclavas. El resto del tiempo está sola, con su padre, con Martina (una prisionera criolla del convento), entre monjas o con Cayetano Delaura, el joven cura del que se enamora.

En la novela hay personajes, esclavos y libertos, con voz propia y autoridad, que son clave para comprender el contexto étnico racial en el que se desarrolla la historia, así como la inversión de roles que propone el autor. Si bien algunos fungen únicamente como servidores –Neptuno, el cochero del Marqués, y Caridad, esclava y acompañante de Sierva– y se muestran en la película brevemente, el texto literario desarrolla en buena parte el mundo afrocaribeño de la época y algunos personajes imprescindibles para comprender la psicología de la protagonista y el contexto.

Durante la época de oro de Cartagena en la novela –en una especie de inversión carnavalesca–, las que mandan en la casa y en el negocio son dos mujeres: la negra Dominga de Adviento y Bernarda Cabrera, una mestiza²⁹.

En el filme, de Dominga de Adviento solo sabemos que fue su madre de crianza. Solo la vemos al inicio. Más adelante, en una breve escena en que la niña está con fiebre, la llama en su lengua. Sin embargo, Dominga fue la verdadera autoridad de la casa, la ley, una mujer fuerte capaz de mediar entre el Marqués y su esposa Bernarda, y que constituye el enlace entre los dos mundos, ya que era católica, aún cuando no había renunciado a su fe yoruba. A diferencia de los personajes de origen africano que aparecen en *El amor en los tiempos del cólera*, en posiciones subalternas y estereotipados (cfr. Cash, 2019), Dominga es descrita como: “alta y ósea, de una inteligencia casi clarividente” (García Márquez, 1994, p. 20). Y fue ella quien al nacer Sierva, ofreció a sus santos que si la niña vivía, no se le cortarían el cabello hasta su boda.

Dominga de Adviento la circundó de una corte jubilosa de esclavas negras, criadas mestizas, mandaderas indias, que la bañaban con aguas propicias, la purificaban con la verbena de Yemayá y le cuidaban como un rosal la rauda cabellera que a los cinco años le daba a la cintura. Poco a poco, las esclavas le habían ido colgando los collares de distintos dioses, hasta el número de dieciséis. (García Márquez, 1994, p. 60)

En el filme, Sierva María es una niña sola y triste, silenciosa, que mira el mundo de la casa, pero que no se integra a ningún espacio, porque aún en el galpón, también está casi siempre sola, jugando con abejorros y salamandras.

²⁹En el filme, Bernarda Cabrera está interpretada por la actriz colombiana Margarita Rosa de Francisco, una rubia de ojos celestes, protagonista de la telenovela *Café con aroma de mujer*, de Fernando Gaitán (Colombia, 1994) que fue un éxito de audiencia en prácticamente todo Latinoamérica.

Bernarda, la madre biológica, siempre aparece enferma en la película. Nunca sabemos qué le sucede o qué enfermedad padece. Tampoco que es mestiza, hija de indio ladino y blanca. Menos aún que en su pasado fue la más audaz negociante de esclavos. Tampoco cómo cayó en el vicio y la enfermedad y menos su amor desesperado por Judas Iscariote, un negro hermoso y fuerte. Bernarda lo intentó comprar “de por vida y solo por el placer de la vista” (García Márquez, 1994, p. 34) y Judas cobró un precio altísimo. Era libre, y él no solo se valoró a sí mismo como quiso, sino que siguió su vida de mujeriego. Judas tenía el poder en la relación con la mujer –paradójicamente, Bernarda era su esclava– y la hizo esperar dos semanas antes de tener sexo con ella. Judas siguió su vida acostándose y divirtiéndose con quien quisiera, mientras Bernarda, esperando retenerlo, se mimetizó al liberto e ingresó en una vida de carnaval donde él era el caballero y ella lo que él quisiera. Hasta que la mujer perdió el control en los negocios y en la vida. Se convirtió en adicta a todo tipo de drogas y, sobre todo, al sexo. Perseguida a sus propios esclavos, quienes huían escondiéndose de su lujuria. El estereotipo del negro altamente sexualizado se invierte y es Bernarda la “impura” –en términos de Mary Douglas (1973)– de la que hay que alejarse. En el filme, no sabemos de Judas ni de su muerte y lo que vemos es a una mujer fantasmal y adolorida.

El blanqueamiento del texto en el filme

Sabemos que no se pueden incluir todas las subtramas, pasados de los personajes y detalles de una novela en una película. Esto es algo básico en cualquier teoría de la adaptación (Cfr. Cortés, 1999). Y el pasado de Dominga y de Bernarda son previos al inicio del tiempo del filme y de la mordida del perro. No obstante, hay tres momentos del presente de la historia que explican la cultura negra de Sierva María y que tampoco se representan: primero, la fiesta de sus 12 años con su comunidad de esclavos, indios y pobres; segundo, el encuentro de Sierva María con las esclavas negras en el convento; tercero, la visita del sacerdote Tomás Aquino de Narvaez, también en el claustro.

Podríamos aducir que se debió a un presupuesto modesto, no obstante, la fiesta de cumpleaños, así como la muerte de Judas fueron filmadas³⁰ y se encuentran en el guion.

³⁰Como parte de la producción del filme, tuve acceso a las fotografías del rodaje y aparecen estas escenas filmadas. De igual manera corroboré el dato con Luis Salas, quien fungía como asistente de continuidad y estuvo en el set durante todo el rodaje. Conversación personal 28 de enero de 2022.

Por tanto, al privilegiar la historia de amor y el rígido mundo de la Inquisición hay un blanqueamiento del filme.

En la novela, cuando Sierva ingresa al convento dos esclavas la reconocen por sus collares de santería y le hablan en yoruba, a lo que la niña contesta alegre de encontrar dos jóvenes en quienes reconocerse.

Las mujeres la llevaron a la cocina, donde fue recibida con alborozo por la servidumbre. Allí Sierva se transforma en María Mandinga al recuperar su mundo. Ayudó a degollar un chivo que se resistía a morir. Le sacó los ojos y le cortó las criadillas, que eran las partes que más le gustaban. Jugó al diábolo con los adultos en la cocina y con los niños del patio, y les ganó a todos. Cantó en yoruba, en congo y en mandinga, y aun los que no entendían la escucharon absortos. (García Márquez, 1994, pp. 86-87)

La niña fue feliz, hasta que la abadesa apareció blandiendo un crucifijo y gritando: “Vade retro” y “Engendro de Satanás” (García Márquez, 1994, p. 90), y prohibiendo a cualquiera tocarla. El hecho de que su cultura no fuera comprendida la convierte en un ser sucio, corrupto –en el *Otro*, en el negro–, aunque su piel sea blanca.

De igual manera, el padre Tomás de Aquino Narváez, llega a visitar a Sierva al claustro y le devuelve sus preciados collares mientras le habla en yoruba, congo y mandinga, enumerando y citando a los orishas a los que pertenecen: Changó, Elegguá y Yemayá. La abadesa estaba incrédula “de que Sierva María fuera capaz de tanta dulzura” (García Márquez, 1994, p. 171)

El padre Aquino había sido fiscal del Santo Oficio en Sevilla, pero actualmente era el párroco del barrio de los esclavos, hijo de español y esclava, apasionado de las religiones y lenguas africanas y el sacerdote ideal para comprender a Sierva María. Explicó a la abadesa que la niña no estaba poseída y que simplemente era distinta, por haber sido criada en la cultura africana. Pero al día siguiente, sin razón alguna el Padre amaneció muerto, lo que sirvió de excusa a la abadesa para continuar con sus castigos.

Otros pequeños personajes –esclavos, el arrabiado– son cambiados en el texto filmico por mestizos o blancos. Sagunta, una vieja india, entre curandera y chismosa y que fue quien avisó al Marqués de la mordida de la niña tampoco se menciona. Asimismo, el Marqués, antes de ingresar a su hija en el claustro de las monjas, acudió a todo tipo de personajes, tanto médicos y boticarios, como curanderos y hechiceros, ampliando el espectro de sus creencias y de las múltiples capas de la sociedad, sobre todo las subalternas.

Pero ni la escena de la cocina, ni el personaje del padre Aquino son incluidos en la película, ni los otros personajes populares, como Sagunta o los curanderos.

Lo que en esta segunda lectura de la novela y el filme nos parece fundamental –la identidad negra adquirida por la niña blanca– como razón para su encarcelamiento y muerte, se reduce en la película a una frase que Cayetano Delaura le dice al Obispo: «...padre, no ve, lo que nos parece demoníaco son las costumbres que aprendió de los negros que la criaron” (Hidalgo, 2009: 00:49:11). El obispo, autoritario y contundente, ni lo escucha, y el cura no vuelve a mencionar el tema.

Al eliminar el mundo negro, la película se reduce al amor prohibido entre un cura y una niña, ambos blancos. El choque de culturas no se ve y Sierva María/María Mandinga, más que la fuerza humana de la fusión de dos culturas opuestas y en disputa, aparece como una mirada fantasmal perdida en un mundo ajeno.

En la novela, la niña escoge y defiende su identidad negra, que le ofrece un sentido de comunidad, familia y amor, frente a la blanca y española, que la deja huérfana, abandonada y sola. García Márquez presenta un proceso voluntario de ennegrecimiento a nivel cultural y espiritual que subvierte la tradicional jerarquía de razas y el orden colonial. La violencia contra la niña, por lo tanto, es una propuesta para mostrar la incomprensión colonial a los diferentes, a los otros (Cfr. Olsen, 2002).

El filme, al eliminar casi todos los elementos que construyen a Sierva María como negra, no solo debilita al personaje de la niña, sino que la hace incomprensible,

reduciéndola a una adolescente blanca, que descubre el amor y la sexualidad. Además, desaparece la contraparte fundamental a la rigidez de la autoridad colonial: el mundo afro trasladado a América, que no es representado. Es cierto que podría pensarse que este elemento “exotizaba” el filme, algo que la directora quiso evitar; sin embargo, ese universo, en la novela, no es un decorado, sino que representa el discurso social e ideológico del texto. Es la clave para entender la tensión entre una colonia que se quiere perpetuar blanca y que teme al mestizaje ya presente. Una sociedad disciplinaria en decadencia que utiliza la violencia ante la incapacidad de la razón de comprender fenómenos diferentes a su discurso, negando una nueva subjetividad –siempre marginada– que se encarna en Sierva María. Blanca, negra y nieta de indígena, la niña personifica la subversión racial, quizá la transgresión más fuerte a un orden jerárquico y rígido en decadencia.

El filme de Hilda Hidalgo es de una belleza estética deslumbrante, con momentos de gran sensualidad entre los amantes, poesía de Garcilaso de la Vega, sumada a escenas oníricas de intenso lirismo. El filme es como un poema de amor y muerte, como el eclipse en el que la luna oculta al sol, atemorizando a la gente por el misterio y la magia del fenómeno. Pero al igual que la hegemonía colonial, Hidalgo esconde³¹ la luna afrocaribeña y hace de Sierva una arrabiada poseída por el demonio, y no la encarnación de la fuerza de una cultura nueva que impregnará a todo el continente.

³¹Conozco personalmente a Hidalgo y fui testigo de todo el proceso de producción, desde que García Márquez le ofreció los derechos de adaptación, hasta el estreno del filme. Me consta que la decisión de blanqueamiento del filme no fue por razones de racismo, sino de su propuesta de enfocarse en la historia de amor, lo que no niega que pudo existir una mayor presencia del mundo africano presente en la novela.

Referencias bibliográficas

- Amor, A. (2014) “África y los negros en la obra de García Márquez”. *AnMal electrónica* (31) <https://amuafroc.wordpress.com/2014/04/22/africa-y-los-negros-en-la-obra-de-gabriel-garcia-marquez/>
- Cash, M. (2019) “Garcia Marquez’s Afro-Columbian Literary Identity”. *Making Literature Conference*. <https://pillars.taylor.edu/makingliterature/2019conference/ce2/1>
- Cortés, M.L. (1999) *Amor y traición. Cine y literatura en América Latina*. San José. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Cortés, M.L. (2015) *Amores contrariados. García Márquez y el cine*. México: Ariel.
- Douglas, M. (1973) *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI.
- García Márquez, G. (1994) *Del amor y otros demonios*. Barcelona: Mondadori.
- Hidalgo, H. (2009) *Del amor y otros demonios*. Costa Rica-Colombia-México. CMO Producciones, Alicia Films, Cacerola Films.
- Olsen, M. (2002) “La patología de la africanía en Del amor y otros demonios de García Márquez”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVIII, Núm. 201, Octubre-Diciembre 2002, pp. 1067-1080. University

Prácticas cinematográficas transgresoras. Los casos de *El despertar de las hormigas* (Sudasassi, 2019) y *El techo* (Ramos Hernández, 2016)

Amanda Alfaro Córdoba
University College London
Universidad de Costa Rica

Introducción

La hipótesis del *techo de cristal* debate desde los años 90 si las mujeres enfrentamos discriminación laboral en, al menos, dos aspectos: recibiendo menor remuneración por hacer el mismo trabajo o previniéndonos de escalar a puestos de jerarquía en las empresas, organizaciones o instituciones donde trabajamos (Baxter y Wright, 2000; Bucheli y Sanromán, 2005; Meza y Mora, 2013; Babic y Hansez, 2021). Diversas investigaciones hechas con casos de estudio en Australia, Suecia, Estados Unidos, Bélgica, Colombia, Uruguay y Japón, a lo largo de treinta años, coinciden en las dificultades para documentar una discriminación que se muestra en la práctica de que las mujeres “ejercen cargos bajos y medios, pero en el momento de un ascenso a un nivel jerárquico el empleador prefiere contratar a hombres” (Meza y Mora, 2013, p. 37). En general, la brecha de autoridad se distingue mayor para los percentiles superiores que para los tramos inferiores (Bucheli y Sanromán, 2005, p. 13). Así, el *techo de cristal* se puede definir “como barreras u obstáculos sutiles, pero persistentemente anclados

en prácticas conscientes o inconscientes de discriminación, así como actitudes que impiden que mujeres calificadas asuman posiciones de gerencia y jerarquía³²; tal como la de dirigir una película.

El feminismo, como movimiento político y discurso teórico, distingue y confronta las desigualdades de género. Como eje articulador de una aspiración hacia la equidad, el discurso feminista ha sido mucho más complejo y rico en las tensiones de la interseccionalidad. Deborah Martin y Deborah Shaw documentan en su libro *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics* (2017) cómo las estrategias de enunciación y arte son diversas; sus autoras reconocen “el importante impacto político que las cineastas han ejercido” (Martin y Shaw, 2017, *Introduction*, párr. 1) a pesar de las dificultades para exhibir o distribuir las películas. El trabajo de las mujeres en equipos de producción cinematográfica ha tenido lugar en el continente desde “la era silente” (Martin y Shaw, 2017, *An/other history of Latin American cinema*, párr. 1) –sobre todo desde los principales centros de producción activos durante el siglo XX, es decir México, Argentina y Brasil–; sin embargo, en la memoria de estas incursiones el aporte de las cineastas no se enlista o valida como textos clave dentro de los corpus estudiados³³. Los mecanismos de financiamiento transnacional, sobre todo a partir del establecimiento de Ibermedia en 1997, el Fondo de Fomento al Audiovisual de Centroamérica y Cuba (Cinergia), unido a los esquemas de ingreso a circuitos de desarrollo cinematográfico vinculados a los festivales de cine europeos (El Fondo Hubert Bals del Festival de cine de Rotterdam; el programa Cinéfondation del Festival de Cannes, el Fondo World Cinema Fund del Festival del Cine de Berlín) han impulsado decididamente las cinematografías globales independientes; estas plataformas y recursos han beneficiado a las directoras del continente (Martin y Shaw, *Ídem*, párr. 19).

³²En palabras de Babic y Hansez (2021, p.) “the glass ceiling can be defined as subtle but persistent barriers/obstacles, underpinned by discriminatory, conscious and unconscious practices, and attitudes that hinder access to top/senior management positions for qualified women” (traducción propia).

³³Algunos ejemplos de estos son el trabajo de Matilde Landeta en México, Margot Benacerraf en Venezuela, Martha Rodríguez en Colombia o Sara Gómez en Cuba, durante el siglo XX.

El panorama es más amplio y dinámico de lo que se pueda resumir en el presente aporte. Por esta vez, lo que me interesa destacar es: (i) los recursos con los que se producen dos películas específicas³⁴, (ii) el marco de discusión en el que se contextualiza la naturaleza de este cine latinoamericano e independiente y (iii) los temas que comparten estos textos, los cuales coinciden con una tendencia de colocar la vocación de cambio en fuerzas personales que increpan de una manera sutil pero efectiva las “expresiones sociales, políticas y públicas” (Martin y Shaw, 2017, *The chapters: approaches and arguments*, párr. 6).

Son estas tensiones las que inspecciono a través de dos casos de estudio recientes acerca de los dramas vividos por mujeres en la Cuba urbana y la Costa Rica rural. Ambos espacios son comparables según sus audiencias domésticas (demográficamente pequeñas), que para efectos de las “definiciones de industria en el contexto latinoamericano”³⁵ y, en una discusión más amplia acerca de la naturaleza de las industrias culturales (Ver. Middents 2009, p. 128; Falicov, 2019, pp. 2-8), resulta más preciso describirlos como espacios de “tradición filmica”, en lugar de industrias culturales.

³⁴A estas dos películas, las sostienen los mecanismos de financiamiento existentes en la región, si bien son casos específicos, sus condiciones se pueden aplicar a otros proyectos posibilitados por las mismas estructuras de producción y por lo tanto cumplen con las características de los Estudios de caso, según Lluís Codina (2021): generalización analítica y transferibilidad.

³⁵Tamara Falicov apunta los retos de definir la industria filmica latinoamericana en tres puntos: (i) la competencia desbalanceada en un contexto global liderado por “un vecino poderoso y hegemónico en el norte conocido como Hollywood” (p. 1), (ii) la naturaleza pequeña de las casas productoras latinoamericanas – dónde “más del 80% de los filmes hechos son producidos por pequeñas empresas que operan de manera independiente y trabajan duro para competir con los oligopolios globales” (pp. 2-3) –; en la mayoría de las producciones Latinoamericanas destacan esquemas de producción independientes DIY – do it yourself – y artesanales y (iii) el contexto de concentraciones históricas de producción muy específicas en espacios muy definidos. Como lo expone Octavio Getino (2007, p. 31) “[e]ntre las, aproximadamente, 12.500 películas producidas desde 1930 a 2000 en América Latina, 5.500 corresponden a México (45% del total), 3.000 a Brasil (25%) y 2.500 a la Argentina (20%). El 90% de la producción de películas se concentró en sólo tres países, correspondiendo el 10% restante a más de veinte repúblicas de la región, particularmente, las que decidieron producir imágenes propias a través de diversas políticas de fomento”.

Historias y audiencias

La primera película que examino es *El techo*, de Patricia Ramos Hernández. Patricia pertenece a la generación descrita por Ann Marie Stock, en su revisión del cine cubano contemporáneo –*On Location in Cuba* (2009)–, y Tamara Falicov, en su libro *Latin American Film Industries* (2019), como la generación de cineastas de la calle (Street Filmmakers), en el sentido de que se diferencia de la anterior pues han tenido una formación desde la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) y no desde el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC). Esta circunstancia le permitió a esta generación aprender el oficio desde la educación formal (y no “haciendo”), así como expandir las redes de producción y distribución explorando un alcance transnacional. Del rango de filmes hechos por esta generación, Patricia es una de las tres cineastas que han presentado su ópera prima en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (en La Habana) durante los últimos ocho años³⁶. *El techo* se estrenó el 10 de diciembre de 2016 durante el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana), y su estreno internacional fue en marzo de 2017 en el Festival Internacional de Cine de Miami. Hasta el momento, ha participado en más de 40 Festivales Internacionales. Comercialmente, estuvo 6 semanas en cartelera en los cines de La Habana entre julio y agosto de 2017, y otras tantas en salas de video de provincia. Dentro de la isla se calcula que la vieron unos 60.000 espectadores (ver Tabla N°1).

La *ópera prima* de Ramos inicia con los créditos en delgadas líneas blancas sobre la línea de los edificios de La Habana, como si fuera un lienzo en el cual bocetar. Los rectángulos forman pequeñas ventanas blancas mientras el plano se expande mostrando los cables que cuelgan desde la construcción vertical. La animación recuerda los créditos de *La muerte de un burócrata* (Gutiérrez Alea, 1966) o *Se permuta* (Tabío, 1985), donde las líneas rasgan las imágenes apuntando al tema en cuestión. Las terrazas (azoteas/techo) del centro de la ciudad aparecen como el lugar escogido para esta historia.

³⁶Los otros filmes son *Vestido de novia* (Solaya, 2014) y *Espejuelos oscuros* (Rodríguez, 2015). Estos filmes fueron premiados desde la Red de Realizadoras Cubanas (premio Sara Gómez), los cuáles se otorgan para darle visibilidad a las directoras cubanas. Antes del 2014 ninguna directora cubana había estrenado como selección del *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano*, consolidado desde los años ochenta.

En palabras de Ramos, “la azotea está a medio camino entre el exterior y el interior, porque es mucho más reservado que un exterior, como una calle, y está cercano al interior teniendo en cuenta que es su techo” (Luis Leonel León, 2017). Tres personajes se perfilan como una fuerza colectiva en una secuencia de transición en la que una bandada de pájaros vuela en el cielo abierto seguido de un contraplano de Yasmani, quien los ve desde la azotea. La secuencia inicial establece una metáfora de la libertad a la cual estos personajes aspiran desde la estructura cementada que los ancla.

Para Rubens Riol, las azoteas presentan “cierta analogía de la altura con la evasión, el refugio, los sueños, la nostalgia o el juego”. Este crítico de cine recuerda otros filmes que han explorado locaciones filmicas similares a la epítome de libertad de su pequeño protagonista criador de palomas (*Conducta*, Danaras, 2014) o de recuerdos de juventud (*Regreso a Ítaca*, Cantent, 2014). *El techo* continúa ambas líneas: inspecciona las vías para alcanzar la libertad para viajar, ganarse la vida o construir una comunidad, mientras se mantiene en el espacio vital de la juventud, permitiendo que esta energía ingrese las posibilidades de los personajes.

El despertar de las hormigas inicia con la banda sonora sobre los créditos; el canto de los pájaros nos introduce en un vecindario rural costarricense en el que las niñas juegan rayuela, corren, se acercan y se besan en un espacio abierto entre la acera, el pasillo de la casa y la cocina. En la terraza trasera los hombres hablan de los partidos más significativos de la selección de fútbol costarricense. De los planos detalle que encuadran vasos vacíos y cervezas, entre la conversación, pasamos al plano detalle de un queque de cumpleaños en otro espacio: la cocina. El tubo de lustre amarillo decorando la base blanca. El plano pasa a un americano en el que escuchamos su nombre: Isabel.

En el espacio cerrado de la cocina, las cuñadas y familiares le hacen reclamos a la protagonista acerca del café, el decorado y el ritmo de trabajo. Finalmente, hacia el minuto cuatro, se establece el tema: todas las mujeres, y Alcides, quieren que Isabel tenga un tercer hijo. Isa no reacciona bien, pero tampoco reacciona hacia afuera, y los reclamos nos llevan hacia el sonido de la pasta del queque, las voces de niños y adultos en un segundo plano. Las manos ingresan en la pasta que acaban de terminar de pulir y el sonido de esta se mezcla con la respiración de Isa mientras destruye su trabajo.

Nuestra respiración se acelera junto a la de Isa, ella devora la pasta de harina y lustre. ¿Qué está haciendo? ¿Habrá una confrontación? ¿Cuál será la reacción de parte de todas las personas que acaban de corregir y esperar el resultado del queque?

La alucinación se quiebra con la voz de la prima que le pregunta por el queque: “¿ya me lo puedo llevar?” (Sudasassi 2019, min: 6:31), al tiempo que lo levanta intacto. Isabel la mira estupefacta y asiente.

La *ópera prima* de Antonella Sudasassi fue desarrollada en las residencias de Guadalajara, Bolivia Lab y del Festival Ícaro; el grueso de su financiamiento provino de Ibermedia, el Fondo para el Fomento Audiovisual Cinematográfico (FAUNO) y el Instituto de Cinematografía y de las Artes (ICAA) de España, lo cual la posicionó como un proyecto de coproducción en el que, por ejemplo, siendo de financiamiento y tema costarricenses, se requiere tener un porcentaje de trabajadores españoles dentro del equipo.

Luego de ser seleccionada para la Sección Forum en la Berlinale pasó a ser nominada como película extranjera para los Premios Goya, en España. En Costa Rica se estrenó en el Costa Rica Festival Internacional de Cine (CRFIC) de 2019, ha participado en más de 65 Festivales Internacionales de Cine y ha cosechado 14 premios (ver Tabla N°1). En su calidad de co-producción estuvo cinco semanas en Costa Rica y varias semanas en diferentes localidades (municipios) españoles. Las cifras oficiales hablan de unos 7400 espectadores en España y 4000 en Costa Rica, pero esta cifra es difícil de precisar, justamente porque no hay un apoyo sistemático a la trayectoria vital de estas producciones.

| Filme | Costo aprox. | Recaudación | No. de festivales | Espectadores en sala |
|-------------------------------------|--------------|-------------|--------------------|----------------------|
| <i>El techo</i> | \$143,000.00 | \$60,000.00 | 40 (13 premios) | 60,000 |
| <i>El despertar de las hormigas</i> | \$380,000.00 | €40,000.00 | 65 (14 premios) | 11,400 |

Tabla N°1. Datos comerciales: El techo (2016) y El despertar de las hormigas (2019).

Fuente: Comunicación personal (A. Sudasassi, 2 de junio de 2021; H. Jiménez, 24 de abril de 2021)

Cine latinoamericano, perspectivas transnacionales

La tendencia transnacional de producción cinematográfica inicialmente contemplaba esquemas binarios (de coproducción), regionales o de exilio; muchas de las historias producidas dentro de este esquema se reconocen como historias de la diáspora desde antiguas colonias hacia sus centros. En este sentido, un tema recurrente es el de la migración y las conexiones cinematográficas transfronterizas (Fisher y Smith, 2013; Higbee y Hwee Lim, 2010). Regiones atomizadas desde sus herencias, de economías co-dependientes son imaginadas como insertas en los canales de circulación que aspiran a reelaborar modelos de “cine nacional”, “cine del mundo” y “cine global”³⁷. Sin una relación con los datos específicos de cada lugar esta aspiración se torna prescriptiva (en el lugar de descriptiva).

³⁷Andrew Dudley (2009) expone cómo el concepto de “cines nacionales” ha atravesado cinco fases: (1) la fase cosmopolita phase (1918); (2) la fase nacional (1935); (3) la fase federal (1945); (4) la fase del cine del mundo (“World Cinema”) (1968); y (5) del cine del mundo al cine global. La última fase presenta una asociación de espacios geográficos y dominios que a su vez han producido diferentes filmes, producciones multimillonarias, textos independientes y diaspóricos; una diversidad operacional de subsistencia cultural en resistencia a un sistema centralizado, moldeado económica y políticamente a la medida de la globalización neoliberal.

Deborah Shaw, por su lado, sugiere 15 agrupaciones que describe como formas transnacionales de producción, distribución, exhibición en el marco de esquemas de producción diaspóricos y de exilio; así como abordajes críticos y prácticas de visionado transnacionales Shaw (2013, p.52). Algunas de las iniciativas establecidas a través de tecnologías digitales como fondos de producción cinematográfica, como Ibermedia, o iniciativas de financiamiento de colaboración abierta (crowdsourcing) le han dado nuevos horizontes a los medios de producción.

Esto me lleva al punto en cuestión. Ni Costa Rica ni Cuba, a pesar de su trayectoria, han logrado avanzar en leyes cinematográficas que protejan sus producciones locales en el contexto actual de circulación cinematográfica. Costa Rica lleva catorce años enfrascada en una parálisis de negociaciones circulares que no arriban a los mecanismos comprobados de protección significativa –cuotas de pantalla y beneficios tributarios a la donación e inversión en producción cinematográfica local–. El último borrador de la ley ni siquiera considera cuotas de pantalla, la cual es una condición indispensable para el desarrollo de culturas e industrias cinematográficas locales (Kellner, 2004, p. 217; Falicov, 2019) e intenta consolidar fondos de producción formación y becas en un esquema sin porcentajes derivados de impuestos específicos y en el contexto de unas finanzas públicas gravemente afectadas por la elusión y evasión.

Por su lado, Cuba se enfrenta a una controversia profunda alrededor del decreto 349 que absorbería todos los marcos legales alrededor de la producción artística. El Movimiento San Isidro, articulado en febrero del año 2019 (Espinoza), ha canalizado las más recientes confrontaciones entre una burocracia cultural y una parte del gremio de artistas.

| País | Total aportado 1998 - 2016 | Total recibido 1998 - 2016 |
|-------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Cuba | \$ 2,301,135.54 | \$ 4,276,669.00 |
| Costa Rica | \$ 1,100,000.00 | \$ 2,044,677.00 |

Tabla N°2. Indicadores de ejecución Ibermedia para ambos países. Fuente: Programa Ibermedia. Informe Anual. Ejercicio 2016, p. 10

En un panorama regional, ambos Estados se benefician de la adscripción a Ibermedia. Desde su primera convocatoria para la presentación de proyectos, en 1998, Cuba ha estado activa dentro de este mecanismo de financiamiento cinematográfico. Hasta su último informe publicado, la isla había recuperado casi el doble de lo aportado (ver Tabla N°2); financiando, entre otros proyectos, *El techo*. Por su parte, Costa Rica,

ingresó a la lista de países seleccionables para coproducciones a partir de 2007 y en 11 años había recuperado un 183 % del aporte otorgado (ver Tabla N°2).

Más allá del aporte económico, el Programa Ibermedia ha promovido dos dinámicas. Por un lado, la profesionalización del sector cinematográfico (Mogillansky, 2019, p. 25) y, por otro, la conexión, comunicación y el apoyo de entidades en y entre cada uno de los estados participantes. Así, se crean organizaciones gremiales dentro de cada país, para asegurar la cuota –que proviene de fondos públicos– al tiempo que se sostienen redes de trabajo regionales, pues para el fondo “un requisito indispensable es contar con redes profesionales en los otros países elegibles” (Moguillasny, 2019). El recurso de Ibermedia es excelente, pero no es suficiente. La ausencia de un asidero legal y el trabajo reflexivo del gremio acerca de las condiciones en las que se produce en estos países, arriesgan deshacer el camino recorrido.

Fuerzas personales, estructuras en construcción

Más en *El techo* que en *El despertar...*, las inquietudes alrededor de la interdependencia y la conciencia de un “adentro” y un “afuera” son representadas en la historia. El filme explora el controversial tema de la migración desde el ángulo de la movilidad en vez del escape. Todos los personajes tienen conexiones con un mundo que transgrede las fronteras de la isla. Sus obsesiones gravitan alrededor de una división que intentan atravesar en ambas direcciones, yendo y viniendo, desde La Habana hacia Miami, desde Italia hasta Cuba.

Desde el punto de vista de la directora, el panorama desde la terraza ofrece esa perspectiva doble. Este tema lo trata en sus cortometrajes anteriores *El patio de mi casa* (2008) y *Na-Na* (2003), con lo cual transmite una especie de limbo que ella ve en la manera en la que la vida cotidiana transcurre en Cuba. Ninguno de los tres protagonistas de *El techo* tiene un papel destacado en la narrativa. El punto de vista se construye desde Ana, Yasmani y Vito; de esta manera, el filme construye una minitrama, sin un conflicto central, con varias anécdotas pequeñas que se hilvanan alrededor del lugar y la idea del negocio que comparten. El trío se presenta en posiciones aleatorias de la terraza, cambiando junto con el espacio compartido como vecinos y amigos. Vito, José Víctor,

está obsesionado con Sicilia, su abuelo, un turista italiano, las recetas italianas, y la herencia. Ana tiene su atención puesta en su embarazo, los síntomas del segundo trimestre –el más evidente es su hambre incontrolable– y el supuesto padre, así como su relación con su propia madre, quien está en Estados Unidos acompañando a su abuela. Mientras tanto, Yasmani inicia el relato con la obsesión por su vecino y las palomas que cría. A través de la historia vemos a su padre, quien muestra síntomas de depresión: no quiere salir de la cama con tal de no gastar dinero.

La idea de iniciar un negocio de pizzas la echa a andar Yasmani como una manera de ganarse la vida. Los tres amigos abren un restaurante ilícito y lo llaman “Sicilia Valdés”, un juego de palabras que funde el título de la novela de 1839, de Cirilo Villaverde (Cecilia Valdés) y el lugar de donde suponen que es el abuelo de Vito. De esta manera, echa mano a un ejercicio muy cubano de darle sentido a los proyectos, apropiándose las palabras y construyendo significados desde términos e identidades que dialogan con la *cubanía*, al tiempo que las referencias del mundo externo las permean.

El relato es una meditación en modelos de familia y la necesidad de rechazar o reivindicar versiones tradicionales de relación, al igual que en el de *Cecilia Valdés* se distiende alrededor de incógnitas de paternidad. La novela del siglo XIX retrata el universo de los mestizos libres en La Habana, antes de la abolición de la esclavitud (1886). También construye a tres personajes³⁸; sin embargo, Ramos actualiza las preguntas alrededor de la familia transformando las nociones de deseo, vínculos de familia, complicidad y amistad en una vía para imaginar nuevas formas de construir comunidad.

³⁸La novela retrata a tres personajes principales –José Dolores Pimienta, un mulato como Vito, Leonardo de Gamboa y Cecilia Valdés–; Leonardo y Cecilia se hacen amantes y Gamboa deja embarazada a Cecilia antes de abandonarla para casarse con una mujer ‘de su clase’. En la novela de 1839, ambos hombres se enamoran de Cecilia, Pimienta mata a Gamboa, y Cecilia termina en un hospital psiquiátrico donde encuentra a su madre. *El techo* reescribe la historia romántica, puesto que Ana ya está embarazada –antes de iniciar una relación con Yasmani– y Vito nunca parece atraído hacia, de esta manera las nociones de deseo transforman los vínculos familiares, la complicidad y la amistad en una travesía hacia la posibilidad de imaginar nuevas formas de construir comunidades.

Las religiones sincréticas que operan en la isla se enfocan en la puesta en escena a través de la Virgen de la Caridad del Cobre, una versión de Oxum, la orisha de la fertilidad, placer y belleza. Esta figura es la única señal de prácticas espirituales, colocando una distancia con representaciones previas de La Habana (*Fresa y chocolate*), que presentan a la Virgen de la Caridad en complemento con los rituales católicos. La deidad negra, vestida de amarillo es uno de los elementos –junto con las pizzas– que los personajes traen hacia la azotea por medio del sistema de cuerdas³⁹.

Mientras el gobierno cubano tiene únicamente una aparición marginal –si bien amenazante–, el mercado con sus reglas es representado al lado de la ya tradicional precariedad de los filmes hechos después del período especial. Las preocupaciones acerca de la escasez se traen a escena a través del apetito de Ana y su relación con la comida. Este es un aspecto que construye ansiedad, al igual que la forma en la que los vecinos piden pizzas a crédito de una manera cómica que contrasta con el amargo subtexto. Dentro de la misma película, ante la negativa de proveer pizza sin pago inmediato, la rivalidad entre los vecinos se enciende, destruyendo el tejido social⁴⁰.

El tema de *El techo* defiende una *cubanía* de una manera cercana a como lo hizo *Viva Cuba* hace 16 años; si bien este relato propone a personajes adultos que no están limitados al corto plazo, ya están a cargo de la siguiente generación. También explora

³⁹En La Habana, particularmente en La Habana Vieja, aunque también en Centro y Vedado, hay muy pocos edificios con elevador. Muchos de los residentes intercambian dinero, comida, llaves y otros objetos personales a través de un sistema de cuerdas para atar canastas o contenedores que los transporten hacia arriba y hacia abajo cruzando balcones y ventanas.

⁴⁰El “sucidio” del vecino se menciona en los diálogos de los personajes de *El techo*. Este recurso dramático aparece en algunos filmes cubanos (*Fresa y chocolate*, *Últimos días en La Habana*), en esta ocasión no aparece como un intento fallido o como una amenaza sino como un evento dramático. La anécdota calza con el cuadro depresivo del padre de Yasmani para exponer una escena, que de otra manera sería cómica, que representa un contexto crudo de condiciones de vida, órdenes y jerarquías precarias y arbitrarias que son los que atraviesan a los personajes en cada una de sus decisiones. El filme expone los temas tradicionales de la *cubanía*, como el sincretismo entre las religiones yoruba y cristiana, o la construcción y evolución de modelos de familia con temas que se repiten en las historias de la isla desde el período especial, como por ejemplo el sentido interno y externo, o lo público y lo privado; en la isla y en las esferas sociales, la migración, movilidad, escasez e ingenio. *El techo* construye una comunidad imaginativa y conmovedora que exhibe sus preocupaciones mientras apunta a las amenazas que el tejido social enfrenta bajo los cielos despejados de La Habana.

nuevas maneras de construir vínculos comunitarios mientras construyen su negocio de pizzas con limitadas ganancias, pero que interesa en su calidad de proyecto de vida, de sociabilidad y negocio.

El despertar de las hormigas representa a una familia tradicional costarricense; el conflicto se extiende en una estructura clásica, desde ingresos mínimos al relato. Predominan los planos detalle, de conjunto en un ingreso de cuerpos dentro del campo. Narrativamente, el control sobre el dinero de Isabel, sus incursiones para comprar pastillas anticonceptivas y la breve confrontación con su cuñada hacen que quede claro que el control sobre el cuerpo de Isabel genera un conflicto, si bien sutil, casi imperceptible, muy tangible para la estabilidad emocional de la protagonista.

El guion de la película de Sudasassi no es una adaptación, y se coloca en un triángulo con el cortometraje homónimo y un documental acerca de la sexualidad femenina en la tercera edad, que continúa en el proceso de producción. Los personajes practican un catolicismo tradicional que se vincula con el control sobre el cuerpo de las mujeres; Isabel sublima su inconformidad sobre la imposición que siente de parte de la familia con alucinaciones hasta que encuentra las palabras para hacer valer su voluntad.

El espacio narrativo se sitúa anclado en la percepción de Isabel: una costurera y ama de casa coaccionada para ser esposa, nuera y madre silenciosa. La complacencia y abnegación con las que Isabel aborda todas sus acciones, rápidamente revelan un conflicto interno que, al ser reprimido, la lleva a sublimar su inconformidad por medio de alucinaciones. La primera, mencionada hace unos párrafos, se muestra en los primeros cinco minutos de la película. En la destrucción simbólica de su trabajo, el personaje posiciona la atención en ambos temas: las demandas enormes de las que es objeto y su salud mental apenas contenida.

El tratamiento cinematográfico de las secuencias se muestra documental, los personajes son acompañados por perspectivas de cámara que nos describen la estrecha casa de madera, las calles de un pueblo caliente, el bar, la escuela, la iglesia. La irrupción de las dudas de Isabel, puestas en escena por medio de fantasías, episodios oníricos y la atención a un contexto lleno de insectos (hormigas),

se construye a través de una narrativa sutil, que subraya la invisibilidad de las ataduras impuestas por una cultura machista de baja intensidad.

El tema de *El despertar de las hormigas*, por su naturaleza minimalista, hiperlocal y culturalmente específico, hizo que la película enfrentara retos para colocarse como mercancía. Sin embargo, la atención ganada desde festivales de cine facilitó la circulación de ambas películas en plataformas de distribución transnacional. Para la película costarricense fue el caso con HBO, MUBI y Amazon Prime; mientras que el *Techo* circuló en HBO, Pragda y Somos TV. Estas formas de distribución aumentaron los márgenes de retorno, haciendo que llegaran al menos a un 12 % y 40 % del dinero invertido, respectivamente (Ver Tabla N°1).

Conclusiones

Con la expansión de recursos de producción se visibilizan nuevas voces, entre otras, las feministas. Las tendencias de producción marchan decididamente hacia la coproducción transnacional, esto implica cambios en los temas y tratamientos que apuntan a audiencias regionales y globales. Las nuevas plataformas de producción impactan los avances hechos en al menos dos maneras: por un lado, desde cada país se requiere la coordinación gremial y esto fortalece el sector cinematográfico desde cada Estado; por otro, el estímulo hacia los esquemas de coproducción expande las posibilidades de circulación en sala. Ambas películas estudiadas tuvieron estrenos nacionales e internacionales que posibilitaron una circulación más allá de las estrechas demografías de cada país. En el caso de *El despertar de las hormigas* asegurando casi el doble de audiencia fuera de Costa Rica. En el caso de *El techo*, alcanzando una audiencia transnacional —a través del Festival de Cine de Miami— que incluye a la población cubana migrante.

Las plataformas tecnológicas prometen un alcance que no se concreta en lo regional ante la ausencia de recursos para la exhibición y circulación, al tiempo que las instituciones curatoriales no terminan de fortalecerse. En este sentido, el debate alrededor de la naturaleza de la producción cinematográfica latinoamericana y la reflexión sobre su historia (Getino), las tradiciones filmicas (Middents, Falicov) —en lugar de “industrias”—, la descripción de tendencias

globales (Dudley) y la materialidad que la hace posible (Moguillansky) son en sí un campo de reflexión académica y no una simple acotación metodológica.

La cantidad y naturaleza de instituciones existentes quedan muy justas para las demandas que estas prácticas cinematográficas están exigiendo. Las condiciones laborales para las cineastas latinoamericanas no han alcanzado una equidad, aproximadamente un 30 % de los largometrajes hechos en Costa Rica durante el siglo XXI han sido dirigidos por mujeres (Centro Costarricense de Producción Cinematográfica); en Cuba esta relación no llega al 6 %. Dicha desigualdad ha articulado vínculos gremiales como la Unión de Directoras de Cine en Costa Rica o la Red de Realizadoras Cubanas, las cuales procuran impulsar el trabajo de las directoras, dándoles mayor mayor visibilidad en un contexto que ha sido duro durante el siglo pasado.

La invisibilización del trabajo de las cineastas se confronta con sólidos reconocimientos a nivel local, regional y global, que catapultan sus producciones hacia espacios transnacionales de circulación y crítica que, sin embargo, no terminan de recuperar los recursos invertidos.

Referencias bibliográficas

- Babic, Audrey y Hansez, Isabelle. (2021). *The Glass Ceiling for Women Managers: Antecedents and Consequences for Work-Family Interface and Well-Being at Work*. *Front. Psychol.* doi: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.618250>
- Baxter, Janeen y Wright, Erik Olin. (2000). The glass ceiling hypothesis. A comparative study of the United States, Sweden, and Australia. *Gender & Society*. Vol 14 No. 2. pp. 275-294.
- Bucheli, Marisa y Sanromán, Gabriela. (2005). *Salarios femeninos en el Uruguay ¿existe un techo de cristal?* Recuperado el 8 de febrero de 2019 de: <https://www.bcu.gub.uy/Comunicaciones/Jornadas%20de%20Economia/iees03j3380805.pdf>
- Centro Costarricense de Producción Cinematográfica. (2022). *Catálogos* Recuperado el 18 de marzo de 2022 de: <https://www.centrodecine.go.cr/catalogo/producciones-costarricenses>
- Codina, Lluís. (2021) *Estudios de caso: características, tipología y bibliografía comentada*. Recuperado el 15 de febrero de 2019 de: <https://www.lluiscodina.com/estudios-de-caso/>
- Dudley, Andrew. (2009). Time zones and jetlag. The flows and phases of world cinema. En: Durovicá, Natasha & Newman, Kathleen. *World Cinemas. Transnational Perspectives*. Routledge.
- Espinoza, Denisse. (23 de febrero de 2019). El decreto que vuelve a movilizar el arte en Cuba. *La tercera*. Recuperado el 28 de febrero de 2019 de: <https://www.latercera.com/culto/2019/02/23/decreto-arte-cuba/>
- Falicov, Tamara. (2019). *Latin American Film Industries*. Londres: British Film Institute.
- Fisher, Austin y Smith, Iain Robert. (2019). Second phase transnationalism: reflections on launching the SCMS transnational cinemas scholarly interest group, *Transnational Screens*, 10:2, pp. 114-125, DOI: <https://doi.org/10.1080/25785273.2019.1614323>

Getino, Octavio. (2007). *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. Ediciones Ciccus.

Ibermedia. (2016). *Programa Ibermedia Informe Anual. Ejercicio 2016*. Recuperado el 8 de febrero de 2019 de: https://segib.org/wp-content/uploads/Informe-2016_IBERMEDIA.pdf

Kellner, Douglas. (2004). *Culture Industries*. En: A Companion to Film Theory, 202–220. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470998410.ch12>

León, Luis Leonel. (10 de marzo de 2017). Patricia Ramos: “El techo tiene mucho de soledad y concordia”. *Diario Las Américas*. Recuperado el 8 de marzo de 2019 de: <https://www.diariolasamericas.com/cultura/patricia-ramos-el-techo-tiene-mucho-soledad-y-concordia-n4116821>

Martin, Deborah y Shaw, Deborah. (2017). Introduction. En: Martin, Deborah y Shaw, Deborah. *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*. [Kindle]. Bloomsbury.

Meza Martínez, C. A. y Mora López, Y. K. (2013). *Discriminación salarial por género “efecto techo de cristal”: Estudio para las siete áreas metropolitanas de Colombia (1984-2010)*. Recuperado el 8 de febrero de 2019 de: <https://ciencia.lasalle.edu.co/economia/67>

Middents, Jeffrey. (2009) *Writing National Cinema: Film Journals and Film Culture in Peru*. University Press of New England.

Moguillansky, Marina. (2019) Ibermedia, crisis y después. Acerca de las transformaciones recientes de la coproducción iberoamericana. *Archivos de la Filmoteca*. 76, pp. 21-34.

Movimiento San Isidro (2023) *Historia del movimiento*. Recuperado el 15 de febrero de 2023 de: <https://www.movimientosanisidro.com/>

Nagib, Lúcia; Perriam, Chris; Dudrah, Rajinder (2012) *Theorizing World Cinema*. IB Taurus.

Ramos Hernández, Patricia. (Directora). (2016). *El techo*. Producciones Mar y Cielo.

Riol, Rubens. (10 de marzo de 2017). Patricia Ramos filma ‘El techo’ para cambiar de horizonte. *El Nuevo Herald*. Recuperado el 15 de marzo de 2017 de: <https://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/article137722293.html>

Shaw, Deborah. (2013). *Deconstructing and reconstructing ‘transnational cinema’*. En: Contemporary Hispanic Cinema Stephanie Deninson (ed). Tamesis.

Stock, Anne Marie. (2009). *On Location in Cuba*. The University of North Carolina Press. <https://muse.jhu.edu/book/19267>

Sudasassi, Antonella (Directora). (2019). *El despertar de las hormigas*. Betta Films.

Will Higbee y Song Hwee Lim. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies, *Transnational Cinemas*, 1:1, 7-21, DOI: 10.1386/trac.1.1.7/1

Estrategias publicitarias en los anuncios de medicamentos en Costa Rica (1900-1946)

Patricia Vega Jiménez

Centro de Investigación en comunicación (CICOM)

Universidad de Costa Rica

Introducción

Los anuncios de medicamentos ocupaban el primer lugar de los artículos que se publicitan en los periódicos costarricenses desde inicios del siglo XX y aun antes. El temor a la enfermedad y a la muerte eran los principales motivadores para que los consumidores adquirieran los remedios, aunque no existiera prueba de su efectividad real.

Lo que era indudable es que para los fabricantes y para los publicistas, lo mismo que para el periódico, la venta de medicamentos era un estupendo negocio.

Se evidencia en los avisos publicitarios que ni los fabricantes ni los vendedores dejaban a los compradores al azar; buscaban formas de atraer a los mismos o a nuevos consumidores con estrategias de venta cada vez más persuasivas.

Una de las bases prioritarias del mensaje publicitario y del cual depende actualmente su efectividad es el uso de técnicas de persuasión. La comunicación persuasiva se caracteriza por la intención manifiesta de la fuente –anunciante– orientada clara

y deliberadamente a dar a conocer un producto, servicio, idea o institución, con el objeto de ejercer presión en las personas e influir en su compra o aceptación.

Molina y Ramos (2014) advierten que la publicidad es algo más que una técnica o herramienta para inducir la compra de un bien o servicio. La publicidad es una forma de comunicación que afecta no solo al individuo, sino también a la organización social, económica y política de la sociedad. Es entonces una forma de comunicación, productora de un tipo de conocimiento que sirve a los sujetos para hacer comprensible su entorno y su propia vida. Se puede hablar por lo tanto de la publicidad como un marco comunicativo singular, donde hay una “puesta en escena” con características diferenciables de otros discursos mediáticos.

Esos recursos son utilizados por los anunciantes costarricenses desde los inicios de la impresión de periódicos en el país, pero se tornan más sofisticados a partir de la segunda mitad del siglo XX debido al uso de nuevas técnicas basadas en investigaciones sobre el comportamiento de los consumidores, cuyos resultados permiten determinar los elementos y prácticas útiles que conducen a persuadir a la clientela para adquirir el o los productos, servicios o ideas que se ofrecen.

Con el uso de estrategias publicitarias los anunciantes logran convertir los medicamentos en objetos de deseo gracias a las estrategias retóricas, persuasivas que utiliza para seducir al comprador.

En resumen, las estrategias publicitarias son los recursos a los que apelan las empresas para convencer a los compradores de adquirir el producto o servicio que ofrecen.

El objetivo de la publicidad y de la promoción es vender, y realizan acciones complementarias: la publicidad da a conocer una marca o producto mientras la promoción atrae a las personas para que adquieran el bien.

En suma, la misión de la publicidad es crear y mantener ese deseo asignándoles a los bienes valores imaginarios que se relacionan, cercana y lejanamente, con la realidad de los compradores.

El propósito de este artículo es acercarnos al análisis de las estrategias persuasivas usadas en los anuncios publicados en los dos periódicos de mayor circulación en el país en las décadas 1930 y 1940: *Diario de Costa Rica* y *La Voz del Atlántico*. Se seleccionaron estos dos periódicos porque están dirigidos a públicos distintos, el uno en el Valle Central y cabeceras de provincias y el otro a la región atlántica del país, una zona culturalmente muy distinta al resto del territorio. Esto permite acercarse al análisis comparativo en lo que a estrategias publicitarias se refiere.

Específicamente, el estudio se centra en cinco productos: Emulsión Scott, Laxol, Sal Hepática, aspirina y Señora Pickham. Estos remedios son los que se publican en los dos periódicos mencionados, y para la década de 1930 ya tienen más de tres décadas de estar en el mercado nacional.

Lo que se pretende es seguir la evolución –cambios y continuidades– de una de las estrategias persuasivas más frecuentes: las marcas.

Estrategias publicitarias

Las estrategias persuasivas son muchas y variadas, no obstante, se destacan cinco en los anuncios de medicamentos que publican el *Diario de Costa Rica* y *La Voz del Atlántico*: las virtudes del producto que se caracteriza por exponer extensos discursos destacando y reiterando las cualidades del bien o del servicio. Los testimonios que tienen como propósito despertar las emociones de los potenciales compradores tras el relato de alguien que sufrió el mal y después de la ingesta del brebaje o remedio al que se refieren, sanan completamente.

El origen o procedencia del producto es una estrategia frecuente. Le proporciona garantía de calidad si proviene, por ejemplo, de Francia, Alemania, Inglaterra o Estados Unidos, países considerados superiores y a los que se tiene como ejemplo de desarrollo. Entre tanto, la autoridad de respaldo apela a la racionalidad. Se confía en los profesionales o expertos que conocen del tema y que rubrican el anuncio, lo que le da al medicamento un sello de confianza. Recurrir a una figura de autoridad, especialmente médicos, tiene como fin transformar a los galenos en agentes de recomendación de dichos productos (Biernat y Simonetto, 2017, p. 273).

Parte fundamental de la estrategia de persuasión es la marca; esta es el resultado «del marcaje» [acción de marcar] como gestión estratégica de comunicación. Su sistema de significaciones implica las interacciones entre cuatro manifestaciones del signo marcario: lingüística, escritural, icónico y cromático». De manera tal que la marca es un signo de designación y de identidad de un producto. La marca empieza entonces por el nombre, es así un signo verbal «signo que designa: da nombre y señala a la vez. Sirve para nombrar, para referirse al producto a través de la marca (verbal)». El nombre se transforma por medio del diseño en logotipo y un logo es una firma comercial. «Este signo visual basado en el nombre, al mismo tiempo que designa y señala, significa». Esa es la función de los signos, de modo que el logo significa un producto, una marca. La marca también tiene otro signo, el icónico, ese es el símbolo de la marca (o la marca/símbolo). Puede este sustituir el nombre o incluso el logo (Ortega, 1997, p. 2).

Adicionalmente, los colores constituyen otra clase de signos o señales que tienen capacidad comunicativa instantánea, pero los periódicos costarricenses del periodo en estudio aún no los habían desarrollado.

Con el propósito de conocer el proceso de creación y posicionamiento de las marcas que con más frecuencia se publican en los periódicos, se seleccionaron cinco medicamentos:

- Emulsión de Scott
- Laxol
- Sal Hepática
- Señora Pickham
- Aspirina

Como el objetivo es darle seguimiento al desarrollo de la marca, se recurre a periódicos publicados en los primeros 30 años del siglo XX y se comparan con los anuncios que, sobre esos productos, son impresos por el *Diario de Costa Rica* y *La Voz del Atlántico*.

Emulsión de Scott evidencia cambios radicales en las estrategias publicitarias del mismo producto en un lapso de 10 años, pero en los siguientes 20 años se mantiene intacto (véase Figura N°. 1).



Figura N°. 1. Evolución de los anuncios de Emulsión de Scott (1900-1936).

En 1895, cuando el compuesto cumple dos décadas de estar en el mercado, ensaya en Estados Unidos una mercantilización que incluye propaganda masiva con afirmaciones exageradas, aprovechando la confianza del público y la ausencia de regulaciones. Paralelamente, acuden tanto al humor como al temor de los públicos, mientras que utilizan testimonios de personas que afirman las bondades del medicamento. En 1906 se aprueba su distintivo: un hombre con gorra de ballenero –posiblemente noruego, pues el bacalao, base para la confección del preparado, se importa masivamente de ese país europeo–, que lleva un pescado sobre el hombro. Con este logotipo identifican el producto, lo diferencian de sus competidores –«busquen el hombre con el pez en la etiqueta», reza un anuncio publicado en *La Prensa Libre* en 1914, para distinguirlo de las múltiples imitaciones que se publicitan en los periódicos costarricenses–. Este símbolo brinda información acerca de su origen, le añade valor, representa el producto y, además, constituye una propiedad legal.

Estas son las estrategias usadas por los periódicos costarricenses. Si se compara el anuncio publicado en 1900, se diferencia radicalmente del emitido en 1910, cuatro años después de definido el logo del artículo. En la primera abunda el texto explicativo, exagerando las bondades del remedio. La segunda combina texto e imágenes compuestas por múltiples figuras decorativas distribuidas en una diagramación lineal, en cuyo centro se ubica el nombre del reconstituyente, no su logo. En cambio, en la siguiente publicada en 1914 cuando el texto y las orlas magnificadas se eliminan, se prepondera el logo que identifica, sin mayor complejidad, la Emulsión de Scott. Y así se mantiene hasta la actualidad, lo que indica que el distintivo es efectivo y adquiere solidez con los años de uso.

El aceite de hígado de bacalao (Emulsión de Scott) usaba la misma estrategia publicitaria: el mismo logo, el mismo texto, el mismo público meta, en América Latina y España. Es un tónico que iba dirigido al público infantil. En el México posrevolucionario, por ejemplo, un anuncio rezaba, en formato de adivinanza: “Los niños la toman por temporadas asegurándoles un desarrollo sano y evitándome molestias y costosas enfermedades (Emulsión de Scott)” (Molina y Ramos, 2014, p. 115).

Durante todo el periodo, pero fundamentalmente hacia inicios de 1900, los anuncios publicitarios eran un conjunto de imágenes y textos combinados con cierta profusión. Predominan las ilustraciones acompañadas de elementos emblemáticos y ornamentales, conjuntos notablemente retóricos, escenas discursivas donde las figuras realizaban acciones o exaltaban gestos. Tienen las mismas características que las marcas industriales usaban en Inglaterra y Estados Unidos a mediados del siglo XIX. La imagen del anuncio donde una mujer mayor ofrece Laxol a una niña, es un ejemplo (véase Figura N°. 2). En este caso, se emplea simultáneamente la emotividad de la imagen y la racionalidad del texto. La marca se combina con la ilustración. La ilustración del envase, la etiqueta o el cartel, se convierten en la marca. La alegoría y el realismo figurativo parecen predominar entonces.



Figura N°. 2. Estrategias publicitarias usadas por Laxol (1908-1940)

El laxol es un laxante que se anunciaba en el país desde finales del siglo XIX. Para las décadas de 1930 y 1940, mantiene la misma grafía, pero sustituye la imagen por textos. Usa frases cortas explicativas y directas: sabroso como la miel, purgante de confianza, mejor que el aceite de ricino, entre otras.

En la actualidad mantiene la misma grafía, pero incorporó color al envase. Este último sigue siendo similar al original.

Combinación de técnicas persuasivas

Por lo general, el anuncio combina la estrategia de la marca con otras técnicas de persuasión: testimonios, origen, autoridad y virtudes.

Entre la gama de anuncios expuestos en los medios impresos costarricenses entre 1900 y 1940, los medicamentos son las mercancías que usan con más frecuencia la estrategia de destacar las ventajas o consecuencias del producto que se ofrece, pero además, son los más osados en el uso de imágenes diversas para convencer al demandante. Con ellos se ensaya la introducción de la imagen femenina y esporádicamente la masculina. Se usan, ciertamente, dibujos de forma mayoritaria, aunque las fotografías empiezan a hacer su ingreso. Es evidente un interés por acentuar en los trazos de las caricaturas los senos y las piernas de las mujeres, incluso sin que ello evidencie una relación directa con el artículo que se promueve. Por ejemplo, en el anuncio de sal hepática, se destaca una cuchara gigante en primer plano, sostenida por una chica, que es un hada con sus alas semiabiertas, con su parte superior desnuda al igual que sus piernas, solo cubierta con un atuendo ligero similar al usado en la Roma clásica. Un nomo, que en los cuentos siempre acompaña a las hadas, sostiene el medicamento cuyo atributo es mejorar la digestión de quien lo ingiere, haciendo especial alusión a la magia del remedio (de ahí la presencia de personajes imaginarios frecuentes en los cuentos de hadas). Lo llamativo del anuncio es que, a través de sus orlas y la referencia al nombre del preparado en primera línea, indica que se está en presencia de un cartel que recurre a múltiples estrategias para conseguir su objetivo, además de haber posicionado el nombre de la marca. Este aviso en particular está hecho por una empresa denominada «Promociones Artísticas Valls», según la rúbrica de la firma. Posiblemente para entonces ya se ha desarrollado una industria de diseño gráfico que, a su vez, actúa como agencia publicitaria (véase Figura N°. 3).



Figura N°. 3. *Uso de la imagen femenina en las estrategias publicitarias.*

Finalmente, el compuesto vegetal de Lydia E. Pinkham dirigido exclusivamente a las mujeres que, según el imaginario de la época, eran dadas al cansancio y a los nervios, es uno de los más anunciados desde las primeras décadas del siglo XX. Se trata de una marca reconocida que está vigente aun al finalizar la década de 1940. Insiste en que todo lo que dicen es cierto y publica incluso los testimonios.

Una señora, cuyo nombre se omite, narra su aflicción: “[...] había perdido tres hijos y estaba achacosa y débil. Todo lo que comía me indigestaba y a veces no podía ver, estaba sumamente nerviosa y me era imposible trabajar pues comenzaba a barrer, me sentía tan cansada que tenía que suspender el barrido y acostarme. Un día leí en el periódico el testimonio de una mujer que tenía los mismos síntomas que yo sufría y se mejoró con el compuesto Vegetal de Lydia Pinknam. Tomé la medicina y me es grato manifestar que estoy bien y que he dado a luz un niño. Él es mi ‘bebé Pinkham’. Siempre tengo una botella de su compuesto en casa...” (*La Información*, 2 de marzo de 1928, p. 4).

Casi dos décadas después, en 1946, otra mujer contaba su experiencia con la ingesta del brebaje. Ciertamente, no tan detallado como el expuesto, pero igualmente convincente (véase Figura N°. 4). Este anuncia la sanación de otros males. Aseveraba:

Si sufre usted mensualmente de calambres, de dolor de cabeza y de espalda, si se siente nerviosa, inquieta y malhumorada con motivo del desarreglo periódico funcional, pruebe el famoso compuesto vegetal de Lydia E. Pinkham. El compuesto de Pinkham alivia esos síntomas y algo más: Alivia también el deshacimiento que los acompaña. Si se toma todo el mes, ayuda a crear resistencia. Y es además un gran tónico estomacal”. Asegura que se han vendido más de 100 millones de botellas. Por ello, significa que tiene que ser bueno. “Miles de mujeres lo recomiendan satisfechas. Vea usted si no puede ser una de ellas.” (*Diario de Costa Rica*, 20 de julio de 1946, p. 4).



Figura N°. 4. Estrategia publicitaria utilizado por el Compuesto Vegetal de Lydia E. Pinkham

Por otra parte, aunque la marca Bayer está claramente posicionada en el mercado desde finales del siglo XIX, la aspirina, que es uno de sus productos principales, aparece

muy esporádicamente en los periódicos costarricenses. En cambio, se exponen imitaciones: aspirina St. Joseph que “se encuentra en todas las boticas del país” (*La Voz del Atlántico*, 20-05-1944, p. 5) y cuyos únicos distribuidores era Castro & Zeledón Co. Ltda. o la Sipirina.

En este anuncio en particular (véase Figura N°. 5), en letras pequeñas señala que esta pastilla sustituye a la Aspirina con la frase subrayada “en vez de Aspirina”, esta es una típica estratégica para engañar y confundir al potencial demandante. La palabra “Aspirina” ocupa el centro de la página y se destaca con negrita, igual que Sipirina, que como es evidente, lo único diferente que tiene ambas es la ausencia de la A en la palabra Sipirina. Se trata de una competencia publicitaria de dos medicamentos que sanan las mismas dolencias con igual efectividad.

Agregaban, además, que se trataba de una pastilla tan inofensiva que se adquiría en boticas y pulperías.

Bayer para entonces, tenía un logo claramente establecido: la cruz con la palabra Bayer en horizontal y vertical. Los productos se ofrecían en empaques rotulados. Estos tres anuncios, que nunca se divulgaron en los periódicos costarricenses, exhibían una cuidadosa diagramación, destacando el logo en primer plano y resaltando en negrita el nombre de las tabletas.

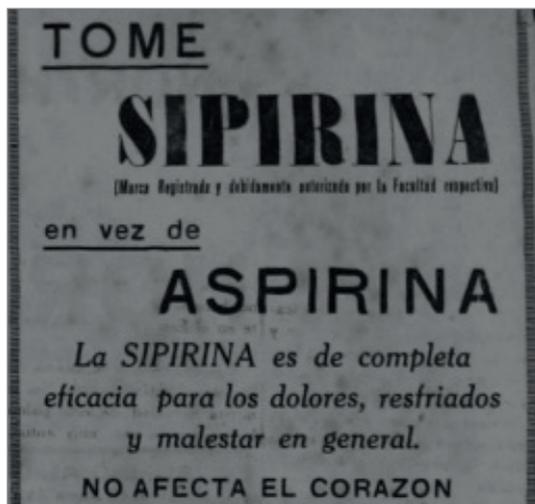


Figura N°. 5. Comparación de los anuncios sobre Sipiрина y Aspirina Bayer.

Otras marcas ingresan al mercado para quedarse mientras las técnicas de persuasión son cada vez más sofisticadas y basadas en estudios de mercado que no existían durante nuestro periodo de estudio.

No solo las técnicas de persuasión afectan la colocación de remedios en el mercado. La evolución de la medicina, es decir, preparados cada vez más efectivos, favoreció no solo el aumento en el consumo, sino también en la expansión de la industria farmacéutica.

Los remedios secretos: Píldoras de vida del doctor Ross, las tabletas de OK Gómez Plata para el dolor, Píldoras Hermosina (de Zoilo Ruiz) para la mujer, Agua Mineral de Walter Carroll o la Emulsión de Scott (el eterno aceite de hígado de bacalao) dieron paso a la producción en la posguerra de cantidades industriales de penicilinas, aspirinas, corticoides, antiácidos y demás, para luego entrar en la sofisticación de los agonistas y antagonistas de los receptores, del manejo del sistema neurovegetativo, de los elaborados antibióticos o de los inhibidores enzimáticos (Jacomé, 2008).

Conclusiones

Al decir de Montero y Rodríguez (2019), “la publicidad es uno de los fenómenos culturales más característicos de la sociedad contemporánea, una herramienta comunicativa que ha contribuido decisivamente a moldear los valores, aspiraciones, estilos de vida y arquetipos sociales a lo largo de los dos últimos siglos”. No es entonces de extrañar que las marcas, en especial las de los medicamentos, se han convertido en productos tan reconocidos que se consumen sin considerar sus contraindicaciones en caso de que existan, o simplemente las personas se automedican dada la confianza que le inspira el bien o el servicio. No se cuestiona, solo se consume; las personas creen en el discurso de los anuncios y actúan en consecuencia.

Las estrategias utilizadas en los anuncios, particularmente la del uso de la marca, se imponen sobre el producto mismo, lo identifica y sustituye el bien. El hombre con el bacalao en el hombro, por ejemplo, no requiere de más información para reconocerlo como Emulsión de Scott.

Bayer, es uno de los logotipos más antiguos y más conocidos en todo el mundo (Control Publicidad, 2018).

Además de sanar el dolor de cabeza, tonifica, enriquece la sangre, combate el paludismo o elimina el decaimiento entre otros beneficios, que son adquiridos por los consumidores copiosamente. Confían en la marca, independientemente de su efectividad.

La marca sustituye y simplifica el mensaje. Aunque buena parte de los anuncios que publican los periódicos costarricenses utilizan simultáneamente varias estrategias, la marca prevalece para finalmente imponerse en la publicidad conforme avanza el siglo XX.

Casi en su mayoría, los anuncios que utilizan la marca como estrategia, exponen realidades lejanas a la del público meta al que va dirigido. Esto, más el hecho de que los anuncios que se publican en Costa Rica se reproducen en periódicos que circulan allende el océano, permite suponer que son ideados y diseñados y producidos fuera de las fronteras, por tanto, son lejanamente cercanos a la realidad de los consumidores

Referencias bibliográficas

- Biernat, C.; Simonetto, P. (2017). Provisión pública y oferta de medicamentos contra las enfermedades venéreas. Argentina 1930-1945. *Revista Ciencias de la Salud*. 2017;15(2):273-291. Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/revsalud/a.5763>
- Böhme, H. (2020). Bayer o la historia de un grupo empresario indestructible. <https://www.dw.com/es/bayer-o-la-historia-de-un-grupo-empresario-indestructible/a-53941578>. Accedido el 26 de marzo 2022.
- Control Publicidad. (10 de abril de 2018). *La imagen de Bayer se renueva de manera sutil*. <https://controlpublicidad.com/campanas-publicitarias/la-imagen-de-bayer-se-renueva/>. Accedido el 25 de marzo 2022.
- Costa, J. (2004): *La imagen de marca un fenómeno social*, Barcelona, Paidós, p. 24.
- Diario de Costa Rica. <http://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/periodicos/Diario%20de%20Costa%20Rica.aspx#.YLUw3C2ZP-Y>
- Molina, E. y Ramos, M. (2014). Diferencias por género en el discurso publicitario impreso de la industria farmacéutica durante los primeros años del México postrevolucionario. *Revista de Comunicación de la SEECI*. Número extraordinario, 110-120. <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2014.35E.110-120>
- Montero, M. y Rodríguez-Martín, N. (2019). Cambios sociales y comunicativos a través de la publicidad médica y farmacéutica en la prensa histórica de Bilbao, 1885-1936. *Revista de Comunicación y Salud*, 9(2), 27-46. doi: [http://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2019.9\(2\).27-46](http://doi.org/10.35669/revistadecomunicacionysalud.2019.9(2).27-46)
- Ortega, E. (1997): *La comunicación publicitaria*, Madrid, Ediciones Pirámide, 22.
- Sierra, Xavier (2020). Historia de la aspirina (III): publicidad. Los primeros años. Blog: un dermatólogo en el museo. <http://xsierrav.blogspot.com/2020/07/historia-de-la-aspirina-iii-publicidad.html> Accedido el 26 de marzo 2022.
- SINABI. (s. f.). *La Voz del Atlántico*. http://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/periodicos/La%20voz%20del%20Atlantico.aspx#.YLUw_S2ZP-Y

Los contratos bananeros entre la United Fruit Company y el Estado Costarricense 1930-1938: discursos nacionalistas y racistas⁴¹

Sonia Angulo Brenes
Universidad de Costa Rica

Gutzmore y Nathan, acusados de hechicería y subversión, fueron deportados. Antes de meterlos al barco los pasearon amarrados por la ciudad para escarmiento de los revoltosos.

Los miembros de la Unión renunciaron al sindicato para poder trabajar. Y regresaron al trabajo los cientos de huelguistas después de meses de cárcel y garrote. Los hombres de St. Kitts, demacrados y hediondos, seguían viviendo en la calle y reclamando la repatriación (Rossi, 2015, 92).

Introducción

Los contratos bananeros constituyen uno de los aspectos primordiales para comprender la relación entre los trabajadores, los productores nacionales, el Estado y la United Fruit Company (UFCo). Al mismo tiempo, evidencian las relaciones de

⁴¹El presente artículo está basado en la tesis doctoral titulada «La era del desencanto: protesta social organización laboral y poder en Costa Rica, 1929-1940» presentada en el 2021.

racismo y exclusión tanto de la población afrocaribeña como extranjera, especialmente provenientes del Caribe y de Centroamérica, amparadas en discursos nacionalistas. Estos acuerdos iniciaron desde 1884 con el contrato Soto-Keith, la Ley N° 82 del 29 de octubre de 1910, las discusiones de los contratos de 1926⁴² y con mayor importancia los contratos de 1930, 1934 y 1938, los cuales evidencian algunas tensiones entre los trabajadores, la compañía y la progresiva intervención estatal en las cuestiones laborales.

En este artículo, la discusión se centra en las discusiones emergidas de la negociación de los contratos de los años treinta, los cuales son analizados a partir de las expresiones de racismo, nacionalismo y exclusión hacia los trabajadores afrocaribeños y/o migrantes. Una breve síntesis de los contratos permite dilucidar tres elementos: primero, la concentración de riqueza y poder por parte de la Compañía; segundo, la dependencia económica del Estado en la producción del banano, de ahí la serie de concesiones brindadas; tercero, las luchas entre los trabajadores y las élites políticas para que se excluyera a los trabajadores no costarricenses en toda contratación. Específicamente, los contratos bananeros estudiados fueron:

- Contrato bananero de 1930, el cual poseía dos acuerdos, cuyas principales cláusulas fueron el aumento de impuesto de dos centavos oro por cada racimo de exportación, la siembra de nuevas plantaciones de banano para la exportación con extensiones mínimas de 3000 ha. Uno de los aspectos novedosos, que aparecen en estos documentos son los acuerdos sobre las condiciones de vida y de trabajo de los trabajadores bananeros, específicamente cuestiones de salud y vivienda. Los contratos fueron discutidos por el apoderado de la Compañía Marvin Melvin Marsh y el secretario de Fomento León Cortés Castro. Se aprobaron el 6 de setiembre de 1930 como decretos N.º 2 y N.º 3 (ANCR, Fondo Manuel Mora, N°2742, 1930, pp. 2-6 y ANCR, Fondo Congreso, 1930, N°15699, pp. 153-159).

⁴²Los contratos bananeros de 1926 se discutieron en el Congreso de forma permanente, alrededor de ese año, pero finalmente no se aprobaron porque la UFCo no estuvo de acuerdo con estos.

- Contrato bananero de 1934, el cual es uno de los más importantes, pues se constituye como antecedente de la huelga bananera de ese año. Al igual que el anterior, se compone de dos contratos, cuyos principales acuerdos fueron el aumento de la industria bananera debido a la incorporación de nuevos cultivos, la regulación de los precios del banano, la revisión de las contrataciones realizadas a partir de los acuerdos anteriores y mejoras en las condiciones laborales de los trabajadores bananeros. La negociación se realizó por George Peters Chittenden, como apoderado de la UFCO y León Cortés Castro, como Secretario de Fomento. Publicándose a través de los decretos N.º 30 y N.º 31 firmados el 20 de julio y el 10 de diciembre de 1934 respectivamente (ANCR, Fondo Congreso, N°17004, 1934, pp. 1-5).
- Contrato bananero de 1938, el cual se aprueba el 23 de julio de ese año. Contiene la negociación del traslado de la United Fruit Company desde el Atlántico hasta el Pacífico para la explotación de un total de 4000 ha, la importación de agroquímicos, la construcción de un muelle en Golfo Dulce y de un hospital moderno en la zona para los trabajadores. La negociación se realizó entre George Peters Chittenden, como gerente de la UFCo y Ricardo Pacheco Lara, Secretario de Fomento y (Sistema costarricense de información Jurídica, 2004).

Los contratos o contrataciones bananeras son producto de una serie de discusiones y controversias que se desarrollaron tanto por parte de los trabajadores, los productores, la prensa, el Congreso y el Estado. Por esto, la metodología se basó en la revisión de los tres contratos bananeros citados y de la documentación y discusión sobre ellos a través de la búsqueda en el Archivo Nacional, así como la revisión de la prensa de la época.

En este sentido, el objetivo es exponer las controversias nacionalistas y racistas que surgieron en la discusión de estos, pues si bien el tema remite a lo que LeGrand (2006) ha denominado los estudios tradicionales de enclaves bananeros, el presente artículo brinda una reconstrucción más allá de estos contratos y sus consecuencias productivas, sociales y culturales, y se centra en los discursos que impregnaron estas negociaciones. Pues como expone Bourgois (1994), el concepto de etnia y etnicidad, especialmente este último se constituye como un “fenómeno ideológico”, que implica un “(...) conjunto

de significaciones que estructuran las relaciones de poder” (p. 16) y permiten entender la importancia de estas significaciones no solo en la organización de los trabajadores bananeros, sino también en la construcción de un conjunto de discursos racistas y nacionalistas, los cuales, en el período de estudio “justificaron” el actuar de diversos actores.

La propuesta se centra en tratar de evidenciar los diversos conflictos entre los mismos trabajadores por su etnia, pero también los intereses nacionalistas que se impusieron, los cuales limitaron las posibilidades de trabajo, especialmente para los afrocaribeños en el Pacífico Sur.

Antecedentes de los contratos bananeros de los años treinta

La historia de la United Fruit Company como enclave bananero ha sido ampliamente analizada por diferentes estudiosos; en este contexto, los acuerdos entre esta y el Estado datan desde 1884⁴³ y se mantienen a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Una de las discusiones más importantes en estas negociaciones fue el papel del Estado, en cuanto brindaba las mejores condiciones a la Compañía para su permanencia en el Caribe costarricense y la apertura de un conjunto de condiciones tales como: impuestos mínimos y explotación de sus trabajadores (Kepney y Soothill, 1949 y Chomsky, 1996).

A lo largo de las primeras décadas del siglo XX, la Compañía Bananera prosperó y su dominio se acrecentó en tierras y capital; así, según Ellis (1983), entre 1900 y 1930 el crecimiento financiero pasó de 16.9 a 242.4 millones de dólares y el volumen de la exportación de bananos en Costa Rica pasó de 3.420.176 a 5.834.05 racimos. Sin embargo, las ganancias netas a partir de 1920 fueron disminuyendo, debido a diferentes factores; entre ellos, la concentración en la producción a partir de la especie Gros Michel (Soluri, 2013), lo que conllevó su traslado al Pacífico, tal cual se muestra en la Tabla N°. 1:

⁴³En 1884, este primer contrato implicó la concesión por parte del Gobierno de tierras, materiales, trabajadores, es decir, todo lo necesario para su construcción. Se constituye en el inicio de una relación desigual entre el Estado y la pronta constitución de la Compañía Bananera (Quesada, 2013, pp. 274-275).

| Año | Millones de racimos de banano |
|------|-------------------------------|
| 1929 | 6,1 |
| 1930 | 5,8 |
| 1931 | 5,1 |
| 1932 | 4,3 |
| 1933 | 4,3 |
| 1934 | 3,2 |
| 1935 | 2,9 |
| 1936 | 3,9 |
| 1937 | 5,5 |
| 1938 | 5,0 |
| 1939 | 3,4 |

Tabla N°.1. Exportaciones del banano en Costa Rica, entre 1929 a 1939. Fuente: Elaboración propia de acuerdo con Bulmer, 1989, 64.

Por esto, una de las negociaciones más interesantes fueron los contratos bananeros de 1926, que generaron diversidad de controversias en el Congreso, lo que produjo que las contrataciones no fueran aprobadas por diferencias con la misma Compañía Bananera y retiradas del plenario el 28 de febrero de 1927. Este constaba de dos contratos, en los cuales se establecía como cláusulas principales, por un lado, la construcción de una vía férrea del ferrocarril a Río Frío (Estación Guácimo-Sarapiquí) y, por el otro, la concesión de tierras para el cultivo del banano en Sarapiquí (5.000 hectáreas). La negociación se efectuó entre el administrador y apoderado de la UFCo, Marvin Melvin Marsh y el Secretario de Fomento, Carlos Volio Tinoco⁴⁴ (ANCR, Fondo Congreso, N°14725, 1927, pp. 1-11).

En este convenio, con mayor fuerza, se evidenciaban los intereses de la Compañía y sus ventajas frente a los demás productores bananeros, con respecto al Estado. La relación desigual con este último demostraba la dependencia de la economía nacional

⁴⁴Fungió como Secretario de Fomento desde el 8 de mayo de 1924 al 8 de mayo de 1928 en la segunda administración de Ricardo Jiménez Oreamuno.

al aporte de la producción del banano; esta situación contradictoria fomentaba, a su vez, posiciones nacionalistas. La caricatura de *La Tribuna* del 21 de mayo de 1929 (Figura N° 1) representa esta situación descrita:



Figura N° 1. Caricatura sobre la discusión de los contratos bananeros. Fuente: *La Tribuna*, 21 de mayo de 1929.

Esta situación de dependencia permitía comprender el porqué de la aceptación de las condiciones impuestas en los contratos, aun cuando en el discurso se leía “la supuesta mano fuerte” del Estado, véase el siguiente ejemplo:

Como resultado de varias negociaciones con la Compañía exportadora de este artículo [el banano]: “United Fruit Company” esta conviene; en la construcción de un ferrocarril, en la extensión del cultivo, por su parte, a cinco mil hectáreas más y en renunciar, desde ahora, al derecho de que el gravamen de exportación no sufra aumento, con tal de que se le garantice hasta 1950 un impuesto máximo del doble del que actualmente paga, esto

es: un impuesto de dos centavos de dólar por la exportación de cada racimo. (ANCR, Fondo Congreso, N°14725, 1930, p. 14)

En el caso de los contratos de 1926, en el Congreso fueron recibidas múltiples cartas y memoriales por parte de los productores nacionales incitándoles a repensar las cláusulas, pues según ellos le proveían a la Compañía de mayor poder. Sin embargo, sus posiciones no eran escuchadas, lo que provocó críticas hacia la relación de dependencia del Estado con la UFCo. Estos contratos evidenciaban las condiciones desiguales hacia los productores, principalmente hacia los más pequeños y a los trabajadores bananeros, como se verá en la discusión y aprobación de los contratos de 1930, 1934 y 1938; este último incluso alejándose del Caribe debido a condiciones del cultivo, pero principalmente por los resultados de la huelga bananera de 1934.

Estas discusiones, como ya se mencionó produjeron un fortalecimiento del discurso nacionalista por parte de algunos sectores, así como también de posiciones antiimperialistas. Especialmente, los argumentos nacionalistas aumentaron en la década de los años treinta, como se verá a continuación, a través de expresiones racistas hacia los trabajadores afrocaribeños.

Discursos racistas y nacionalistas en las negociaciones de los contratos bananeros

En el desarrollo histórico de la Compañía Bananera, un elemento imprescindible es la división étnica/ocupacional, la cual formó parte de sus estrategias de desorganización desde el inicio. Pues a lo largo del tiempo la UFCo fue creando una relación tensa entre los trabajadores “blancos”, “negros”, migrantes e indígenas (Bourgeois, 1994). Esta relación producto de diferencias étnicas y culturales fue constantemente manipulada por la empresa, de un lado y de otro, según sus propios intereses. En algunos momentos, la animadversión era contra los trabajadores afrocaribeños y en otros contra los latinos, especialmente los nicaragüenses. Para los años treinta, la Compañía cuenta con una jerarquía, en donde convergen diferentes nacionalidades: jamaíquinos, costarricenses, nicaragüenses, entre otras, esta:

(...) se volvió más rígida en las décadas de 1930 y 1940, cuando mayores contingentes de latinos empobrecidos emigraron hacia la zona bananera, a la vez que más negros abandonaron el empleo directo en la compañía para trabajar en las propias fincas. (Bourgois, 1994, 121)

La división fue utilizada en términos ideológicos para limitar la organización y generar conflictos entre los trabajadores, obviando sus condiciones de trabajo, como lo retrata Carlos Luis Fallas:

La Compañía, para vivir a salvo de posibles rebeliones serias, azuzaba el odio de blancos contra negros y de negros contra blancos. Y tuvo éxito. Más de una vez, cuando los trabajadores negros, allá en la ciudad de Limón, exasperados, intentaron rebelarse, los trabajadores blancos corrieron gustosos a ofrecerse para abortar ese intento; por supuesto, los trabajadores negros, por su parte, correspondían con la misma moneda cuando eran los blancos los que intentaban protestar; y la Compañía explotaba tranquilamente a unos y otros por igual. (Fallas, 2010, p. 234)

Esta relación entre los trabajadores afrocaribeños y nacionales no se puede obviar, en tanto no solo la Compañía la utilizaba para su propio beneficio, brindando condiciones a determinados grupos de trabajadores, para crear una división de clase a través de la etnia. Además, las diferencias eran acentuadas por la Compañía Bananera para profundizar la división entre ellos; Bourgois (1994) detalla que en los años treinta esta jerarquía etnia-ocupacional se acentuó más, debido a la mayor incorporación de trabajadores latinos empobrecidos frente a mejores condiciones laborales de los afrocaribeños.

El racismo y nacionalismo se evidenciaban en el proceso de negociación de los contratos bananeros, tanto por parte de los diputados en el Congreso como por los trabajadores costarricenses. En estas negociaciones, en muchos casos, se utilizaba un discurso “antinegro”, racista y nacionalista; véase por un ejemplo los contratos tanto de 1930 como de 1934, en donde en reiteradas ocasiones se determinaba que no se contratarían ni personas afrocaribeñas o extranjeros en los puestos de trabajo, exigiendo que se destinaran a los costarricenses. Por ejemplo, en el contrato bananero de 1934, en su artículo n° 5 del Decreto n° 31 se expone:

En los trabajos de producción y explotación de la industria bananera del país, se procurará dar preferencia a los costarricenses, y estos gozarán en igualdad de las mismas ventajas y prerrogativas que los empleados y trabajadores de otras nacionalidades. Para proveer al personal de empleados de oficinas y talleres las empresas deberán ocupar por lo menos un 60% de costarricenses aptos para el desempeño de sus respectivas funciones. **Queda prohibido, en la zona del Pacífico, ocupar gentes de color en dichos trabajos**⁴⁵. (ANCR, Fondo Congreso, N°17004, 1934, p. 37)

En estos contratos bananeros se solicitaban medidas como la contratación de trabajadores costarricenses y se hablaba de lo perjudicioso de la inmigración negra y de la preocupación de diferentes sectores por la “africanización”⁴⁶ de la zona Atlántica, demostrando su posición abiertamente racista:

La inmigración negra no es apetecible y resulta ilógico que se fomente aquí, cuando ciegameamente le impiden el paso a los amarillos y le ponen trabas a sirios y otras ramas blancas de buena sangre y laboriosas. El negro solo resulta bueno para la Compañía como macho de carga y para la Junta de Caridad como comprador de Lotería; pero en cambio es funesto para el orden social vicioso, criminoso por lo general (véase la delincuencia en el Atlántico); mestiza nuestra raza, que ya se está oscureciendo, y todo el ahorro lo traslada a Jamaica. (ANCR, Fondo Congreso, N° 14725, 1927, p. 76)

Asimismo, esta posición se reproducía en varios trabajadores, los cuales solicitaban que se les diera trabajo exclusivamente a los costarricenses, y más por la situación de desocupación en el país. En una carta anónima enviada al Congreso por un obrero, específicamente a los diputados integrantes⁴⁷ de la Comisión que estudiaban el cumplimiento de los contratos de 1930, se lee lo siguiente:

⁴⁵La negrita es propia.

⁴⁶Ver por ejemplo el memorial dirigido al Congreso Constitucional. *Informe sobre la situación bananera*. Informe de Minoría. ANCR, Fondo Congreso, N°16689, 1933 y el memorial presentado por los diputados Otilio Ulate, Rafael Calderón, Ramón Bedoya entre otros presentado al Congreso el 29 de mayo de 1930, en el cual se expone esa preocupación.

⁴⁷Los tres diputados encargados del estudio del cumplimiento de los contratos de 1930 fueron Otilio Ulate, Adriano Urbina y Jorge Ortiz.

Como obrero y costarricense que soy, creo un deber de mi parte poner en conocimiento de Uds para que se ayuden en sus investigaciones que la United Fruit Company para evadir la ley que la obliga a tener cierto número de empleados costarricenses, está instruyendo a sus empleados negros para que se naturalicen y les facilita todos los medios posibles para que lo consigan cuanto antes de manera que cuando le exijan ese requisito poder presentar toda la negrada que tienen empleados como costarricenses y burlar así los beneficios que se persiguen pues si la compañía quisiera ayudar al país en su problema de los sin trabajo este no existiría en la zona atlántica con solo dar preferencia a los nuestros; pero ellos solo dan preferencia a los negros. (...) (ANCR, Fondo Congreso, N°16358, 1932, p. 56)

Esta postura tanto de algunos diputados como de trabajadores se acrecentó cuando el Estado aprobó en los contratos bananeros algunas de estas medidas citadas, negando la posibilidad a los trabajadores afrocaribeños tanto de ser contratados por la Compañía como de poder movilizarse a otros lugares del país en busca de trabajo, lo que se plasmó en el contrato de 1938 cuando se prohibió la contratación de trabajadores afrocaribeños en el Pacífico Sur.

Asimismo, en los contratos de 1934 se incorporan un conjunto de especificaciones sobre las condiciones de trabajo de los obreros bananeros, que hasta el momento eran nuevas en este tipo de documentos, por ejemplo, el derecho a la hospitalización y adecuados precios en los comisariatos, tal como se expone en la Tabla N°. 2.

| Artículo | Contenido |
|---------------------------|--|
| N°3 (Decreto N° 30) | Gastos de hospitalización de los trabajadores “Los contratos de compraventa de bananos que la Compañía Bananera de Costa Rica otorga a particulares, tanto en la zona del Atlántico como en la del Pacífico, contendrán la estipulación de que la Compañía retendrá hasta un 1% del valor de la fruta que reciba, para cubrir los gastos de hospitalización de los trabajadores en esa industria”. |
| N°2 (Decreto N°31) | Viviendas higiénicas y medicamentos accesibles “Los productores de bananos están en la obligación de proporcionar a sus trabajadores viviendas apropiadas e higiénicas (amplias, secas y ventiladas) y de tener en sus fincas para suministrar a los trabajadores, gratuitamente y con oportunidad, los medicamentos corrientes y sueros que se emplean en la curación de las enfermedades del lugar y mordeduras de culebra”. |
| N°3 | Precios adecuados en los comisariatos “Las autoridades respectivas negarán el permiso correspondiente para el establecimiento de comisariatos en las fincas de bananos, y cancelarán los permisos otorgados, cuando los dueños de dichos comisariatos no se comprometan a vender, o no vendan las mercaderías, a los precios corrientes de las mismas en los centros de población próximos, y con su pesa exacta”. |
| N°4 | Agente de policía “El Poder Ejecutivo procederá a nombrar desde ahora para la zona del Atlántico, y cuando lo crea conveniente para la del Pacífico, un Agente de Policía en cada zona, que tendrá a su cargo la vigilancia y cumplimiento de las obligaciones a que se refieren los Artículos 4° y 5° anteriores, y de las leyes y reglamentos generales de Sanidad en las zonas bananeras” |
| N°5 | Preferencia de contratación a los trabajadores costarricenses |

Tabla N°. 2. Cláusulas sobre condiciones de los trabajadores en el contrato bananero de 1934. Fuente: Elaboración propia, de acuerdo con ANCR, Fondo Congreso, N°17004, 1934, 148-150.

Particularmente, la última cláusula sobre la preferencia de contratación de forma exclusiva a trabajadores costarricenses evidenciaba la división de los trabajadores bananeros, el racismo y nacionalismo imperante en varios sectores del país, entre ellos el Congreso y el Estado.

Por otro lado, también la postura de los periódicos representantes de la zona caribeña como *The Atlantic Voice* fomentaban esta división y, con una posición anticomunista, prevenían a los jóvenes limonenses y principalmente a los trabajadores afrocaribeños del virus o de la enfermedad del comunismo:

We deplore infectiousness of Communism, it spreads with conflagratory rapidity. The impassioned youths who hold forth in Hyde Park, England, their bretheren (SIC-brethren) on soap boxes in metropolitan New York, Brazil, Mexico, Panama or even our own beloved Costa Rica are all more or less affected with the soul and freedom destroying virus as are the most rabid hell spitting Red veteran- just give the disease time to run its course, then watch results! (*The Atlantic Voice*, 21 de julio de 1934, p. 3)

Todo esto hará difícil el proceso de organización de los trabajadores, en términos de los prejuicios, estereotipos⁴⁸ y racismo que existía entre ellos debido a la incomprensión de la existencia de una diversidad étnica y cultural.

Por otro lado, también la prensa nacionalista acrecentaba estas posturas racistas, que se establecían como parte de estas discusiones; véase, por ejemplo, la caricatura del 16 de mayo de 1929 (Figura N°2), en la cual no solo se hace mofa de la forma de hablar de los trabajadores afrocaribeños sino también de sus características físicas:



Figura N°. 2. Caricatura racista sobre discusiones de los contratos bananeros, 1929. Fuente: *La Tribuna*, 16 de mayo de 1929.

Un elemento identificado en los contratos y sus respectivos dictámenes es la preocupación por la desocupación, por la escasez de trabajadores y la constante migración; un ejemplo de esto se encuentra en el documento realizado por Ernesto Ortiz y Raúl Sequeira, en el cual retomaban la situación desde una mirada nacionalista:

⁴⁸Por ejemplo, con el caso de los trabajadores nicaragüenses en la *Voz del Atlántico* del 21 de julio de 1934 se señala por parte del Agente de Policía de Cahuita lo siguiente: "(...) pues ahora este lugar se está llenando de gentes nicaragüenses, que son pendenciosos y que en ese lugar no hay más que un calabozo en mal estado" (*Voz del Atlántico*, 21 de julio de 1934, 1).

Para el desarrollo agrícola que se pretende y de que nos hablan los contratos tendría que apelar la Compañía a la inmigración, asunto delicado y serio y cabría pedir, en su oportunidad, una situación para saber qué clase de inmigrantes tiene en mente la Compañía traer a convivir con nosotros pues sabido es lo funesto que es para una nación el cruce de razas inferiores. (ANCR, Fondo Congreso, N° 14725, 1930, p. 27)

Otra de las medidas para mejorar las condiciones de vida y, al mismo tiempo, impedir la migración, fue la discusión sobre la devolución de tierras por parte de la Compañía al Estado para el establecimiento de colonias agrícolas⁴⁹, especialmente en los contratos de 1930. Debido a la necesidad de dotar parcelas a agricultores nacionales e intentar solucionar la situación de los sin trabajo, la cual, para ese momento, estaba empezando a aumentar en Costa Rica.

Tanto el racismo como el nacionalismo se constituyeron en los discursos predominantes para intentar la contratación de trabajadores costarricenses; como se evidenciaba, se rechazaba la contratación tanto de obreros afrocaribeños como extranjeros, y estos últimos eran vistos como agitadores profesionales que impulsaban las huelgas obreras. Los prejuicios se expresaban, por un lado, en el desinterés político de los afrocaribeños en la organización obrera, y por el otro lado, en el supuesto de que los trabajadores migrantes eran los causantes de los disturbios en el Caribe. De allí, su ahínco para que en los contratos de 1938 no se contratarán ni uno ni otro trabajador.

La migración y la construcción de los discursos nacionalistas

Los contratos bananeros expresan el paso de un Estado cada vez más interventivo tanto en lo económico como en lo social y de la intromisión del nacionalismo constituido como un foco de lucha, especialmente en el Congreso. En los casos estudiados, una posición nacionalista se encuentra en las discusiones y convenios acordados; por ejemplo, en la negociación de los contratos de 1926, la *Sociedad económica de amigos del país* llama a la defensa de Costa Rica contra la UFCo:

⁴⁹Ver la cláusula V del Decreto N°3 de los contratos bananeros de 1930.

(...) la Compañía frutera, a más de haberse adueñado de una vasta extensión de la zona Atlántica, ejerce sobre ella un predominio y control como no lo ejerce ni el mismo gobierno de la República, allá la Compañía es la que manda. (ANCR, Fondo Congreso, N°14725, 1930, 51)

Asimismo, en el informe realizado por José Guerrero, Eduardo Carrillo, Octavio Jiménez y Julio Padilla para la discusión de 1926, se expone:

Estas compañías como la United Fruit Company con carácter de trusts no son el Gobierno de los Estados Unidos y que en materia de negocios no tenemos por qué tratarlas como a embajadas norteamericanas. No permitamos –miopes de ambición por el oro y en este delirio de las comodidades del presente, y olvidándonos totalmente de lo que sucedan- que nuestro poder se limite en la misma proporción en que concedamos que la United Fruit Company extienda sin control alguno, la fuerza económica y política que avanza sobre la región atlántica como un inmenso tanque de guerra. (ANCR, Fondo Congreso, N°14725, 1930, 51)

Sin embargo, ante la crisis económica eminente de los años treinta, los discursos nacionalistas alrededor de los contratos tenían un impacto políticamente importante, pero en la práctica, en términos económicos, se convertían en ficción, en tanto se necesitaba de la Compañía para sostener económicamente la exportación del banano, aun cuando desde 1930 las exportaciones cada vez disminuían⁵⁰.

Al mismo tiempo, la Compañía determinaba en términos económicos y políticos la intervención del Estado, ejemplo contundente se establece en el conflicto entre el Poder Legislativo y esta por el incumplimiento de los contratos bananeros de 1930, cuya resolución al problema llega a su fin cuando el Ejecutivo toma posición a favor de la Compañía. En los años treinta, las condiciones de la Compañía bananera se sobreponían a los intereses del Estado, de los productores bananeros y de los trabajadores. Pues para este período, la organización de la producción del banano había cambiado y estaba supeditada principalmente en los productores nacionales, alrededor del 75 %, debido,

⁵⁰Ver tabla 1 en este mismo capítulo.

principalmente, al impacto de la crisis económica de 1929, la cual repercutió fuertemente en la primera mitad de la década. Al mismo tiempo, los productores dependían de la UFCo como única compradora (ANCR, Fondo Congreso, N°14725, 1930, p. 14).

La situación de los productores nacionales bananeros no cambió a lo largo de los contratos, ya que en repetidas ocasiones se propuso la necesidad de protegerlos, en cuanto a la cantidad de fruta recibida por la Compañía y el precio. Esta dependencia de los productores bananeros a la Compañía generó que en la discusión de los contratos se discutieran diversas posturas; una de ellas fue la de la *Liga de Bananeros Nacionales*⁵¹, la cual proponía un equilibrio entre lo solicitado por la Compañía y la posibilidad de mejorar sus condiciones (ANCR, Fondo Congreso, N° 14725, 1930, p. 20).

Sus limitaciones se expresaban en muchas formas, por ejemplo, en el precio de transporte de la fruta en los tranvías de la Compañía, en la renovación de contratos, en la cantidad de fruta que era botada por no cumplir con los estándares, entre otros (ANCR, Fondo Congreso, N°17004, 1934). Por otro lado, entre los mismos productores había distinciones, y quienes sufrían las principales consecuencias eran los pequeños pues dependían en su totalidad de la relación comercial con la UFCo. En los contratos de 1930 se encuentra un intento del Estado y del Congreso de proteger los intereses y condiciones de los productores, como se presenta en la cláusula II del decreto N°3:

También se obliga la Compañía a facilitar en la zona Atlántica la siembra y cultivo de una extensión de tres mil hectáreas, por lo menos, por medio de aquellos empresarios o individuos que quieran hacerlo; y al efecto les otorgará contratos para comprarles y recibirles la fruta de su producción en los mismos términos y condiciones que contienen los que ahora rigen con particulares. Estos nuevos contratos se darán por un plazo mínimo de cinco años renovables a voluntad de la Compañía, en la inteligencia de que haya personas que los soliciten y asuman la obligación de vender los bananos de su producción a la Compañía en las condiciones expresadas. (ANCR, Fondo Congreso, 1930, N°15699,155)

⁵¹En el memorial presentado al Congreso por la Liga de Bananeros Nacionales, la agrupación retoma que son tratados por la Compañía como “súbditos de un bajalato” y no clientes, productores (ANCR, Fondo Congreso, N° 14725, 1930, p. 20).

Esta cláusula se manifestaba en el contrato de 1930 debido a la presión ejercida por productores nacionales producto de sus condiciones de vaivén por los intereses de la Compañía, pero también las posiciones encontradas se expresan en estas discusiones, pues por un lado, algunos de los productores, diputados y trabajadores no estaban a favor debido a lo que implicaban más concentración de tierras y de dominio del Caribe y, por otro lado, se criticaba la postura nacionalista para no aprobarlos. Como se refleja en la Figura N°.3, las caricaturas del 15 de mayo de 1930 y la del 27 de julio de 1930 ambas en *La Tribuna*:



Figura N°. 3. Caricaturas sobre discusiones de los contratos bananeros, 1930. Fuente: *La Tribuna*, 15 de mayo y 27 de julio de 1930.

Sin embargo, generalmente en estos contratos ganaba la posición de la empresa y por esto desde 1932 el Congreso constantemente los discutía, pues la Compañía no cumplía con algunas cláusulas; por ejemplo, en la discusión de los contratos de 1934,⁵² nuevamente uno de los sectores más golpeados por la crisis y el incumplimiento de las cláusulas fueron los productores nacionales:

⁵²Los contratos bananeros de 1934 se establecen para solucionar el incumplimiento por parte de la Compañía de los convenios de 1930 con una nueva cláusula incorporada por primera vez en estos contratos que es el cultivo del banano al Pacífico. En realidad estos contratos surgieron como la respuesta más diplomática por parte del Estado ante el incumplimiento de la UFCo, pues la idea inicial fue llevarla a juicio.

En efecto, es grande el número de costarricenses que han puesto todo su valioso empeño en la siembra y cultivos de bananos en la región del Atlántico, y los cuales, debido a la incertidumbre del negocio, están confrontando hoy día una situación dura e insostenible, que el Gobierno se ve compelido a aliviar por los mejores medios que estén a su alcance. (ANCR, Fondo Congreso, N°17004, 1934, p. 1)

En los contratos de 1934 se pretende resolver la situación de los productores nacionales a través de la disponibilidad para sembrar un área de 3.000 hectáreas (ha)⁵³ tanto en la zona Atlántica como en el Pacífico, en cuanto se estipulaba que se les otorgaría contratos a aquellas personas que podían hacerse cargo de la siembra de 300 ha y con un préstamo de \$15.000 como máximo. Sin embargo, al observar con cuidado el contrato de 1934, principalmente el decreto N°30, se puede concluir que la Compañía se convirtió en la mayor beneficiara, pues muchas de las cláusulas quedaban supeditadas a la cantidad de productores que puedan acceder a la cantidad de tierra mencionada, los cuales eran pocos.

En el caso del contrato de 1938, la situación de los productores bananeros no se retoma, pues la estrategia de la Compañía es el traslado al Pacífico Sur, para la obtención de mayor cantidad de tierras, con otras variedades de banano y además sin productores ni trabajadores del Caribe.

Conclusiones

En los tres contratos y sus diferentes estudios queda claro que cada una de las negociaciones entre la United y el Estado conllevó la presión de diferentes grupos que manifestaban su posición, los cuales podían estar a favor o en contra de estos.

Por ejemplo, para la aprobación de los contratos de 1930 se presentaron cartas tanto de la Municipalidad de Limón y Turrialba, en las cuales brindan su aprobación, lo que evidencia los intereses que resguardaba la Compañía en la provincia de Limón y alrededores (ANCR, Fondo Congreso, N°15747bis, 1930).

⁵³Condición que se encontraba en las cláusulas de los contratos bananeros de 1930 pero que era una de las que se había incumplido ante el incumplimiento de la UFCo, pues la idea inicial fue llevarla a juicio.

Asimismo, la publicidad de la *Voz del Atlántico* a los contratos de 1934, en cada número a lo largo de ese año, en los cuales se expresaban constantes opiniones favorables comprueba los intereses y las relaciones entre sí. Los contratos estudiados evidencian una concentración del poder económico y político por parte de la UFCo frente al Estado, en los diferentes gobiernos en los que se negoció, a saber: Cleto González Víquez, Ricardo Jiménez Oreamuno y León Cortés. La tendencia era mejores y mayores condiciones hacia la Compañía aun en contra de principios o determinaciones de los gobiernos, como se refleja en el contrato de 1938, en el cual la demanda era el retiro del Caribe, dejando esta zona en las peores condiciones.

En este contexto, el racismo y el nacionalismo fueron parte de los discursos que giraron alrededor de las negociaciones de los contratos, los cuales no solo incluían a la prensa o al Congreso, sino también a los mismos trabajadores costarricenses que situaban como a sus enemigos a los obreros afrocaribeños y extranjeros, solicitándole al Gobierno limitaciones para su contratación en la Compañía Bananera, situación que favorecía y era acrecentaba por la misma, pues generaba la división de los trabajadores, lo que permitía que no colectivizarán sus luchas. Aun cuando en los contratos bananeros los grandes perdedores fueron los trabajadores y los productores nacionales, pues, aunque constantemente demandaban intervención en la negociación, no se les permitía; su única forma de incidir fue a través de memoriales y, en el caso de los obreros, a través de la lucha por mejores condiciones de vida y laborales en 1934.

Los discursos racistas pululaban en el contexto de los años treinta, provenientes desde el siglo XIX, y por ello las discusiones presentadas y en los contratos bananeros en sí evidencian este tipo de prejuicios a los trabajadores afrocaribeños tanto por parte de los trabajadores costarricenses, el Estado y el Congreso. Aunado al fomento de ideas nacionalistas que reiteraban la contratación solamente de trabajadores nacionales a pesar de la escasez de trabajo y de la contribución a la economía de las personas afrocaribeñas y migrantes, especialmente nicaragüenses.

Referencias bibliográficas

- ANCR. Fondo Congreso, N°14725, 1927.
- ANCR. Fondo Congreso, N°15699, 1930.
- ANCR. Fondo Congreso, N°14725, 1930.
- ANCR. Fondo Congreso, N°15747bis, 1930.
- ANCR, Fondo Congreso, N°16358, 1932.
- ANCR, Fondo Congreso, N°16689, 1933.
- ANCR. Fondo Congreso, N°17004, 1934.
- ANCR. Fondo Manuel Mora, N°2742, 1930.
- Bulmer Thomas, V. *La Economía política de Centroamérica desde 1920*. San José, Costa Rica: EDUCA, 1989.
- Bourgois, P. (1994). *Banano, etnia y lucha social en Centro América*. San José, Costa Rica: Departamento Ecuménico de Investigaciones.
- Chomsky, A. (1996). *West Indian Workers and the United Fruit Company in Costa Rica, 1870-1940*. Estados Unidos: Louisiana State University Press.
- Ellis, F. (1983). *Las transnacionales del Banano en Centroamérica*. San José, Costa Rica: EDUCA.
- Fallas, C. (2010). *Mamita Yunai*. Costa Rica: Editorial de Costa Rica.
- Kepner, C. y Soothill J. (1949). *El imperio del banano*. México: Ediciones del Caribe.
- La Tribuna. (21 de mayo de 1929). «*A burro muerto, la cebada al rabo!*».
- La Tribuna. (15 de mayo de 1930). «*Con hambre y quieren que aguante*».
- La Tribuna. (16 de mayo de 1929). «*La madre del cordero*».

La Tribuna. (27 de julio de 1930). «*Predicando el sacrificio...ajeno!*».

La Voz del Atlántico. (21 de julio de 1934).

Le Grand, C. (2006) Historias transnacionales: nuevas interpretaciones de los enclaves en América Latina, *Nómadas* (25), pp. 144-154.

Quesada, R. (2013). *Keith en Centroamérica. Imperios y empresarios en el siglo XIX*. San José, Costa Rica: EUNED.

Rossi, A. (2015). *Limón Blues*. México: Punto de Lectura.

Royo, Antoni. (2004). La ocupación del Pacífico Sur costarricense por parte de la Compañía bananera (1938-1984). *Revista Diálogos* 4(2), s.p Dirección web: <http://historia.fcs.ucr.ac.cr/dialogos.htm>

Sistema costarricense de información Jurídica (s.f). *Contrato con Compañía Bananera para Explotación en Golfito y Zona Sur*. Recuperado 30 de mayo del 2022 de <http://www.pgrweb.go.cr/TextoCompleto>.

Soluri, J. (2013). *Culturas Bananeras: producción, consumo y transformaciones socioambientales*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores.

The Voice Atlantic, «Utopia y way of the menace?», 21 de julio de 1934.

Editores y editora del libro

Mauricio Menjívar Ochoa es doctor en Historia por la Universidad de Costa Rica. Docente e investigador de la Escuela de Estudios Generales en la misma Universidad.

Su trabajo se interesa por la construcción histórica de las masculinidades en Costa Rica y El Salvador. Sus publicaciones más recientes son «Neocolonial masculinities in Costa Rica: an analytical proposal», *Men and Masculinities*, 0(0). 2023 y «Dinámicas de construcción temprana de la ciudadanía de la población afrodescendiente en Costa Rica, 1880-1924». *Revista Complutense de Historia de América* 47, 2021.

Recibió el Premio en Historia Cleto González Víquez de la Academia de Geografía e Historia de Costa Rica 2018, por el libro *Miradas tramposas. Visiones antropológicas de viajeros por Centroamérica y México* (Editorial UCR, 2018), junto con Patricia Alvarenga Venutolo y María Esther Montanaro Mena.

Luis Adrián Mora Rodríguez es doctor en filosofía política por la Universidad de la Sorbona, París 5. Actualmente es director del Instituto de Estudios Avanzados de Nantes, en Francia y profesor e investigador de la Universidad de Costa Rica.

Su trabajo se interesa por la filosofía latinoamericana y caribeña, así como por los debates filosóficos en torno a la conquista y la cuestión colonial. Reflexiona también sobre la relación entre filosofía, ecología e historia. Sus más recientes publicaciones son *Bartolomé de Las Casas: conquista, dominación, soberanía*, publicado por Editorial Crítica, México, 2023, «Las Casas's Apologética historia sumaria and His Vision of the Other»

en *The Transatlantic Las Casas : Historical Trajectories, Indigenous Cultures, Scholastic Thought, and Reception in History*, Brill, 2022 y «Las mujeres de Calibán», *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las ideas*, número 26, 1-8, 2023.

Karen Poe Lang es doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura (DESC). Investigadora y profesora catedrática en la Universidad de Costa Rica. Coordinadora del Programa de Maestría en Cinematografía.

Ha publicado tres libros: *Boleros* (Heredia: EUNA, 1996); *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010) Premio de Ensayo Academia Costarricense de la Lengua (2012) y *Almodóvar y Freud* (Barcelona: Laertes, 2013). Ha escrito artículos sobre literatura, cine y arte en el ámbito de las culturas hispanoamericana, caribeña y española en los cuales ha centrado su interés en el estudio del cuerpo, las sexualidades minoritarias y el duelo.

Catedrática Humboldt 2015, distinción otorgada por el DAAD y la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.

Actualmente desarrolla una investigación sobre “La muerte y el duelo en un corpus de literatura y cine del Caribe y Centroamérica”, en el marco del Proyecto de investigación ConneCaribbean, financiado por el Programa RICE de la Comunidad Europea.