

Meridional

Revista Chilena de Estudios
Latinoamericanos

N° 24

Abril-septiembre 2025



Meridional

Revista Chilena de Estudios
Latinoamericanos

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos
Av. Capitán Ignacio Carrera Pinto 1025, Ñuñoa

Rector: Rosa Devés Alessandri
Decano: Raúl Villarroel Soto
Directora CECLA: Claudia Zapata Silva

MERIDIONAL. REVISTA CHILENA DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Fundador: Grínor Rojo de la Rosa

Director: Leonel Delgado Aburto

Coordinadores del dossier: Carlos F. Grigsby y Antonio Monte

Asistente editorial: Diego Leiva Quilabrán

Comité editorial

Interno: HORST NITSCHACK (Universidad de Chile, Chile), IGNACIO ÁLVAREZ (Universidad de Chile, Chile), ALEJANDRA VEGA (Universidad de Chile, Chile), CLAUDIA ZAPATA (Universidad de Chile, Chile), MARCELO SÁNCHEZ (Universidad de Chile, Chile).

Externo: WERNER MACKENBACH (Universidad de Costa Rica, Costa Rica), SOPHIE ESCH (Rice University, Estados Unidos), ALBINO CHACÓN GUTIÉRREZ (Universidad Nacional de Costa Rica, Costa Rica), LORENA AMARO CASTRO (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), MARÍA ELENA OLIVA (Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile), ALEJANDRO VIVEROS (Universidad de Talca, Chile), HUGO HERRERA PARDO (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile), ANA MARÍA LÓPEZ CARMONA (Universidad de Antioquia, Colombia), JORGE FORNET (Casa de las Américas, Cuba), VÍCTOR BARRERA ENDERLE (Universidad Autónoma de Nuevo León, México), ENRIQUE ANTILEO BAEZA (Universidad Alberto Hurtado, Chile), YÉSSICA GONZÁLEZ (Universidad de La Frontera, Chile), ROLANDO CARRASCO Monsalve (Investigador independiente, Alemania).

Consejo editorial: ROLENA ADORNO (Yale University, Estados Unidos), HORACIO CRESPO (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México), THOMAS B. F. CUMMINS (Harvard University, Estados Unidos), HÉCTOR DÍAZ-POLANCO (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México), ELIZABETH JELIN (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), JORGE LARRAÍN IBÁÑEZ (Universidad Alberto Hurtado, Chile), GUILLERMO MARIACA (Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia), ANA PIZARRO (Universidad de Santiago, Chile), SILVIA RIVERA CUSICANQUI (Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia), JORGE RUFINELLI (Stanford University, Estados Unidos), CARMEN RUIZ BARRIONUEVO (Universidad de Salamanca, España), ARTURO TARACENA (Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales y Humanidades-UNAM, México).

Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos se encuentra incorporada en los siguientes índices y bases de datos: ERIH-Plus, Latindex Catálogo, DOAJ, Dialnet, Gale-Cengage, Prisma.

ISSN (edición en línea): 0719-4862

www.meridional.uchile.cl • Correo electrónico: revistameridional@gmail.com

Corrección de textos: Simón López Trujillo

Diagramación: J&P Editoras

Derechos reservados: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos

Meridional

Revista Chilena de Estudios
Latinoamericanos

N° 24

Abril-septiembre 2025

ISSN (edición en línea): 0719-4862

SUMARIO

DOSSIER: CENTROAMÉRICA EN EL CARIBE/EL CARIBE EN CENTROAMÉRICA

Carta del director
LEONEL DELGADO ABURTO 7

Presentación.
CARLOS F. GRIGSBY Y ANTONIO MONTE 9

1. ARTÍCULOS

LUIS PULIDO RITTER. Conceptos, imaginarios y metáforas en Panamá: entre el enclave y las metáforas nacionales panameñas 21

JULIA MEDINA. Visiones y revisiones de June Beer: miradas (eco)críticas desde el Caribe centroamericano 49

ESTEBAN CORELLA OVARES. Una ciudad-puerto: el largo proceso de formación del puerto de Limón, Costa Rica, 1820-1910 83

WERNER MACKENBACH. De la novela bananera en la *Banana Republic*. Algunas reflexiones sobre la canonización de un subgénero novelístico y la ausencia de otro 113

JENNIFER GÓMEZ MENJÍVAR. *Cine Móvil: Lights, Projectors, and Screenings on Nicaragua's Caribbean Coast* 143

LEONEL XAVIER PANCHAMÉ. La representación del héroe en la narrativa criminal: Los días y los muertos de Giovanni Rodríguez 167

2. NOTA

ROCÍO ZAMORA-SAUMA Y FELIPE BARRANTES REYNOLDS. “Mi universidad fue el bosque”: una conversación con Yolanda Rodríguez 183

3. RESEÑA

Reparto y exterminio de la inocencia.
Carlos M-Castro. *Cantar de inocencia*.
Lector Disléxico, 2022
Por Enrique Delgadillo 201

Carta del director

A través de una serie de tópicos se ha exotizado secularmente a Centroamérica, región de las “repúblicas bananas” y la violencia política, cuando no de la violencia sin más. Estas concepciones arraigadas terminan por esconder procesos históricos dificultosos y de resonancias geopolíticas importantes, así como escenarios culturales de gran riqueza.

Este número de *Meridional* aborda parte de estos procesos y profundiza principalmente en uno de sus escenarios paradigmáticos. Se trata del Caribe centroamericano, un área extensa del territorio ístmico con una compleja articulación histórica, social y cultural. Objeto de deseo y de conquista de grandes potencias, espacio de confluencia de culturas y lenguas diversas, área fundamental para comprender la colonialidad centroamericana, borde y frontera con el Caribe insular.

Por lo general, los estados modernos centroamericanos, con su ascendencia hispanoamericana, han dado la espalda a lo que se consideraba remoto y ajeno, cuando no objeto de colonialismo interno. Se puede tomar por ejemplo el caso de la llamada Mosquitia y su relación con el Estado nacional nicaragüense. Una historia secular de dominio e integración, así como de negación de la historia regional.

En las últimas décadas, esta mirada remota y exotizante sobre el Caribe centroamericano, de la que participaban no pocos de los intelectuales nacionales, ha ido cambiando, sin que esto signifique que la región caribeña centroamericana haya dejado de tener un rol

subalterno frente a los discursos nacionales. No obstante, en las últimas décadas nuevas perspectivas académicas, así como las intervenciones de artistas, fotógrafos, cineastas y escritores, han comenzado a alterar los tópicos predominantes.

El dossier que presentamos en este número 24 de *Meridional* muestra parte de estas posturas y alcances, ofreciendo diversos acercamientos a problemáticas del Caribe centroamericano y a su historia, así como a procesos culturales particulares que ayudan a pensar una región que merece mucha más atención desde los estudios latinoamericanos.

No vacilo en afirmar, por eso, que en esta ocasión *Meridional* contribuye de manera significativa a esta relectura caribeña de lo centroamericano. Agradezco por eso a los editores del número, Carlos F. Grigsby y Antonio Monte Casablanca, por la organización del dossier, así como a los y las participantes como articulistas quienes, nos ayudan a pensar de nuevo la región y a enriquecer nuestras miradas.

LEONEL DELGADO ABURTO

Director

<https://orcid.org/0000-0001-5466-8792>

revistameridional@gmail.com

Abril de 2025

Presentación. Centroamérica en el Caribe/El Caribe en Centroamérica

PRESENTATION. CENTRAL AMERICA IN THE CARIBBEAN/THE
CARIBBEAN IN CENTRAL AMERICA

En noviembre de 2023, a lo largo de dos días, tuvo lugar el taller virtual titulado “Centroamérica en el Caribe/El Caribe en Centroamérica”, el cual reunió a dieciocho centroamericanistas de distintos rincones del hemisferio: Estados Unidos, Chile, Alemania y Costa Rica, entre otros. La idea era juntar a investigadores en distintas fases de su carrera, de manera que hubiese un diálogo entre los más jóvenes y los de mayor trayectoria. El taller fue posible gracias a los auspicios de la Fundación Alexander von Humboldt y el apoyo de la Universidad de Colonia, en Alemania, donde Carlos F. Grigsby realizaba una estancia de investigación de posdoctorado. De algún modo, este dossier empezó a escribirse en esas dos jornadas de ponencias, debate y discusión, en las que se revisitó el arrumbado tema del Caribe centroamericano.

El presente dossier aglutina una serie de artículos productos de dicho taller, que se han propuesto repasar, repensar e intervenir las concepciones, metáforas, narrativas e historiografías que usualmente han dividido al Istmo Centroamericano en la topografía demarcada típica de Centroamérica y el Caribe. Esta iniciativa académica y

metodológica concuerda con los planteamientos ya expuestos por Juliet Hooker en 2017, en su libro *Theorizing Race in the Americas*, en especial su propuesta por elaborar “un marco conceptual hemisférico que revele las conexiones intelectuales y las genealogías políticas del pensamiento racial en América” (2), a la cual agregamos aquí el pensamiento con respecto a los artefactos culturales divididos mediante topografías transnacionales y transístmicas.

Este dossier reflexiona, en seis artículos diferentes, en torno a conceptos de la república bananera y la novela bananera; el —o la zona de— enclave; los paisajes, retratos y representaciones inter-especie en la obra de la artista caribeña June Beer; la historia de la ciudad y el puerto de Limón; el proyecto del *Cine Móvil*, puesto en marcha en las regiones del Caribe por el gobierno sandinista durante la década del ochenta; y la configuración del héroe en la novela criminal contemporánea del escritor hondureño Giovanni Rodríguez.

Las lecturas hemisféricas de estos temas resaltan que el Caribe es un crisol no solo de cuerpos, lenguas y culturas diversas, sino de pensadores e ideas. Los cubanos Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Antonio Benítez Rojo; los martiniqueños Aimé Césaire, Frantz Fanon y Édouard Glissant; el trinitense C.L.R. James; y el barbadense Kamau Brathwaite son algunos de sus intelectuales más influyentes. Estos pensadores coincidieron con José Vasconcelos, Pablo Antonio Cuadra o Domingo Faustino Sarmiento, por ejemplo, en temporalidades e intereses sobre los temas pertinentes de la historia en larga duración de la región, como la raza, identidad, ciudadanía, el imperialismo estadounidense o los modelos de desarrollo llevados a cabo por los Estados liberales latinoamericanos. Con esto en mente, el dossier también revela que los conceptos, imaginarios, tropos e ideologías que han formado a Centroamérica y el Caribe no han estado aislados o definidos solamente por sus relaciones conflictivas con respecto del “otro” identificado desde el Pacífico en las figuras de las poblaciones indígenas y afrodescendientes del Caribe. Más bien, al reflexionar de manera (im)pertinente, como propone Werner Mackenbach en este dossier, las ideas acerca de la poscolonialidad, la

transculturación y la relación entre dialecto y nación, pasando por la creolización, hasta llegar al barroco americano y la singularidad del Caribe, han estado en constante traducción, mediación, interpretación y negociación de manera hemisférica –transnacional y transísmica– aunque no exentas de tensiones y controversias.

Por un lado, la idea de que la insularidad es algo esencial al Caribe, que hallamos especialmente en Benítez Rojo y en menor medida en pensadores como Glissant, ha llevado a lo que Juan Duchesne Winter llama el “tropo dominante de la isla” (16). Este termina por borrar los espacios que corresponden a la larga costa del Caribe continental, desde Venezuela hasta Yucatán, en la que también podríamos incluir Nueva Orleans y la Florida. Como apunta Tatiana Argüello, otros académicos como Guillermina de Ferrari, Juan Duchesne Winter y Rubén Ríos Ávila han remarcado que la teoría de Benítez Rojo crea una noción abstracta del Caribe que tiene a Cuba como su centro (213).

Por otro lado, desde la misma orilla del continente se le ha dado la espalda al mar Caribe. Como explica Leonel Delgado en relación con Centroamérica, la lógica modernizante del discurso del mestizaje ha excluido históricamente a las regiones caribeñas, pues la diferencia de lengua, raza y religión pone en entredicho la veracidad del proyecto de la moderna nación mestiza (66). Es decir, Centroamérica no solo está marginada dentro del Caribe, sino que el Caribe ha sido marginado dentro de Centroamérica. Parafraseando al poeta nicaragüense y caribeño Carl Rigby, es por esa razón que los artistas afronicaragüenses son artistas “nicaribe”, es decir, no son “ni caribe”.

Justamente es desde esa brecha donde quisiéramos que se leyera este dossier. Si bien se han realizado grandes avances sobre el estudio de las relaciones, tensiones y desencuentros entre las regiones Pacífico y Caribe del Istmo (cf. Ete 2008; Putnam 2013), aún queda mucho por hacer. A través de estos seis artículos de diversas disciplinas – estudios literarios, estudios culturales, historia social y política, entre otros–, más una sección de notas que incluye entrevistas y reseñas, este dossier propone visitar las relaciones sociales y culturales de

Centroamérica en el Caribe y del Caribe en Centroamérica. Como fue dicho anteriormente, compartimos el marco hemisférico de lectura sobre los pensadores caribeños y latinoamericanos propuesto por Hooker, en el sentido de indagar y leer a contrapelo “una tradición filosófica que es simultáneamente occidental y marginal”, ya que “los pensadores latinoamericanos han estado constantemente preocupados por las cuestiones de autenticidad y las acusaciones de derivabilidad”, por lo que subrayamos la importancia actual de analizar las ideas, conceptos, tropos, imaginarios, ideologías, etcétera, del hemisferio en sus propios términos, así como las resonancias entre los pensadores de “ambas Américas” (22), en nuestro caso pensando en Centroamérica en el Caribe y el Caribe en Centroamérica.

El artículo de Luis Pulido Ritter, titulado “Conceptos, imaginarios y metáforas en Panamá: entre el enclave y las metáforas nacionales panameñas”, realiza un repaso desde la historia cultural y de los conceptos del concepto de “enclave”, entendido como eje central en la construcción de los imaginarios culturales y políticos de Panamá, particularmente en torno a la Zona del Canal y su herencia colonial. La crítica principal de Pulido se dirige hacia los discursos nacionalistas esencialistas. A través de una revisión crítica de metáforas identitarias como “crisol de razas”, “sancocho” e “inclusión”, el autor sostiene que reproducen un nacionalismo romántico que excluye la complejidad transnacional y afrocaribeña del país. Contrastando voces como las de Carlos Russell y Eric Walrond, el autor propone una mirada crítica más allá del esencialismo cultural, para comprender el enclave como un fenómeno de larga duración aún presente en –y decidor de– la cultura panameña. A partir de la obra de Walrond, se propone una alternativa más inclusiva, crítica y transnacional para pensar la identidad panameña y caribeña. Con esto en mente, Pulido concluye que la obra de Eric Walrond “abre la posibilidad de pensar el Caribe en toda su complejidad y contradicciones, en fin, una perspectiva más allá de los paradigmas ideológicos y fundacionales del paisaje romántico de los enclaves culturales, caracterizados por la exclusión y la delimitación de fronteras”.

Por su parte, el artículo de Julia Medina, “Visiones y revisiones de June Beer: Miradas (eco)críticas desde el Caribe centroamericano”, revisita de manera crítica y necesaria la obra visual y literaria de June Beer, artista creole de la Costa Caribe de Nicaragua, haciendo énfasis en su visión ecocrítica, afro-femicentrista y anticolonial. Mediante la lectura y descripción de sus paisajes, retratos y representaciones interespecie, particularmente de las obras *Corn Island vista desde el muelle de Brig Bay*, *Bahía de Bluefields*, *Paisaje de Taspapownie*, *Mujer y niño*, y *Sandino y el águila herida*, Medina postula que Beer propone una ontología que descentraliza lo humano, enfatiza vínculos entre humanos y seres no-humanos y subraya la experiencia de las poblaciones afrodescendientes en el Atlántico nicaragüense. Según Medina, la obra de Beer cuestiona tanto el mestizaje hegemónico del Pacífico como las jerarquías raciales y patriarcales, ofreciendo una estética de pertenencia y cuidado que articula lo doméstico, lo ecológico y lo político desde una perspectiva caribeña y decolonial. El artículo de Medina es una contribución importante, porque va más allá de los lugares comunes de la crítica nacional en torno al trabajo pictórico de Beer. Nos propone una visión translocal de su vida y obra que la conecta con los patrones migratorios de otras mujeres centroamericanas, así como con la gran migración de afroamericanos al sur de Estados Unidos. En este sentido, Medina arroja luz sobre episodios biográficos poco discutidos, tal como el contexto de la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos durante el tiempo de residencia de la artista en este país, así como su colaboración con Ruby Dee, que Medina propone como ejemplo de alianza entre mujeres negras. La autora postula que June Beer ofrece una visión alternativa al antropocentrismo, centrada en la interrelación entre seres humanos, naturaleza y comunidad desde el Caribe afrodescendiente, para concluir que, en “el contexto de la realidad antropocénica y extractivista que se experimenta en el Caribe centroamericano y en el mundo, la mirada de Beer y su política de ver nos permite vislumbrar y activar otras posibilidades de relación, otras realidades, en las cuales la horizontalidad de seres y saberes marca un existir planetario digno”.

Esteban Corella realiza un trabajo de archivo exhaustivo y la exposición de fuentes históricas innovadoras en su artículo “Una ciudad-puerto: el largo proceso de formación del puerto de Limón, Costa Rica, 1820-1910”. Corella historiza los factores políticos, económicos, migratorios y de infraestructura que influenciaron los procesos que llevaron, primero, a la fundación de la ciudad y, segundo, a la consolidación del puerto de Limón en Costa Rica, entre 1820 y 1910. A partir del interés del Estado costarricense por controlar el Caribe, el texto estudia cómo se transformó una región disputada por actores indígenas y extranjeros en un nodo comercial clave, como ha sido la bahía y puerto de Limón. Corella argumenta que la construcción del ferrocarril y la instalación de enclaves bananeros con capital transnacional fueron decisivos para establecer el puerto de Limón; pero hace énfasis en que la población y la ciudad existían anteriormente a la consolidación de esta obra de infraestructura.

El artículo destaca que la creación del puerto implicó tanto el sometimiento territorial como la incorporación de poblaciones diversas, configurando una ciudad caribeña de importancia nacional para el gobierno costarricense, cuyo asiento se ubica en la zona del Valle Central del país. Gracias a la información empírica provista en el artículo, Corella afirma que la transformación de Limón en un centro urbano y portuario estratégico fue el resultado de un largo proceso de control territorial, inversión estatal y participación de actores transnacionales. El artículo concluye señalando que “se puede afirmar que para la década de 1910 la ciudad de Limón ya se había consolidado como una población estable, gracias a que su puerto se convirtió en la principal vía de comunicación y comercio de Costa Rica”.

En “De la novela bananera en la Banana Republic. Algunas reflexiones (im)pertinentes”, Werner Mackenbach vuelve sobre uno de los *topoi* más investigados y polemizados con respecto a los imaginarios y discursos sobre Centroamérica y el Caribe. El artículo analiza la centralidad del *topos* de la *Banana Republic* y su larga vida en la novela bananera, centrándose en imágenes o representaciones del arte con-

temporáneo centroamericano. Mackenbach contrasta esta dominancia de la república bananera en la tradición literaria centroamericana con la escasa visibilidad del café en la narrativa regional. A partir de las diferencias en las condiciones de producción y el contexto histórico de ambos cultivos, el autor argumenta que la novela bananera emergió como una forma literaria vinculada al pensamiento antiimperialista, los movimientos obreros y el compromiso político de la izquierda, tanto centroamericana como latinoamericana.

Además, el autor reflexiona sobre la persistencia del imaginario de la *Banana Republic* como una narrativa dominante que atraviesa discursos históricos y culturales en distintas tradiciones literarias pertenecientes a la mayoría de países que comprenden el istmo centroamericano e, incluso, los Estados Unidos. Sin embargo, Mackenbach es puntual al anotar que, aunque la novela bananera critica el imperialismo y busca una representación desde los sectores subalternos, también reproduce los imaginarios excluyentes que pretende superar, mostrando así sus profundas contradicciones. Por ello, el autor concluye que la novela bananera demuestra también “la limitación del proyecto nación desde abajo” en Centroamérica y el Caribe.

El artículo de Jennifer Gómez, “The *Cine Móvil* Project: Race, Revolution, and Reception in Sandinista Nicaragua”, analiza la iniciativa del *Cine Móvil*, impulsada por el gobierno sandinista durante la década del ochenta. Esta iniciativa fue un proyecto mediático revolucionario, orientado a superar divisiones raciales y regionales entre el discurso identitario de desarrollo nacional del Pacífico nicaragüense por un lado, implementado por el gobierno sandinista, y las identidades indígenas y afrodescendientes en el Caribe, por el otro. Centrándose en su implementación en comunidades afroindígenas históricamente marginadas del Caribe nicaragüense, el ensayo examina cómo las proyecciones de cine ambulante constituyeron una de las principales herramientas de educación política, inclusión cultural e integración nacional durante los años ochenta, marcados por la guerra y las tensas relaciones entre el gobierno revolucionario liderado por el Frente Sandinista y las poblaciones afrodescendientes e indígenas del Caribe.

Tomando como referencia los precedentes de Cuba y la Unión Soviética, el artículo sostiene que el *Cine Móvil* fue central en las estrategias multiculturalistas del sandinismo, promoviendo prácticas mediáticas descentralizadas y participativas para incluir a todos los nicaragüenses en el imaginario nacional revolucionario, ideado principalmente por las vanguardias intelectuales de abolengo ubicadas en el Pacífico. Gómez concluye indicando que el proyecto de *Cine Móvil* cristalizó la intención más amplia de la dirección del Frente Sandinista de corregir, mediante las artes visuales y la educación, la marginalización racial, geográfica y cultural de las poblaciones del Caribe desde el punto de vista de las clases gobernantes del Pacífico.

El dossier cierra con el artículo de Leonel Xavier Pancharmé, “La representación del héroe en la narrativa criminal: *Los días y los muertos* de Giovanni Rodríguez”. El autor analiza la figura del héroe investigador en la narrativa criminal centroamericana contemporánea, centrándose en la novela *Los días y los muertos* de Giovanni Rodríguez. A través del personaje principal, el periodista López, un personaje llano sin cualidades extraordinarias, se cuestionan los límites del género policial tradicional en Centroamérica, particularmente en Honduras. En un contexto de violencia estructural evidenciado tanto en la realidad como en la narrativa literaria contemporánea que toma lugar en la ciudad de San Pedro Sula, Pancharmé argumenta que el periodista asume el rol de investigador moral, guiado por el deseo de comprender más que de resolver.

De acuerdo con el autor, la novela de Rodríguez combina técnicas periodísticas y narrativas para ofrecer una crítica social, donde la verdad se construye a partir de crónicas, testimonios y ficciones, en la coyuntura definida por un Estado ausente. El corolario principal de Pancharmé es evidenciar en la novela de Rodríguez el paso de una figura heroica tradicional a la de un héroe postclásico, moralmente comprometido, que investiga desde la precariedad y el caos social de San Pedro Sula. Como afirma el autor, el “tránsito en la representación de los personajes investigadores en las ficciones criminales de Centroamérica se debe a que estos individuos no tienen cualidades

extraordinarias, pero suficiente coraje y valor, a veces movidos por la moral y la ética, para asumir el proceso de la pesquisa”.

Finalmente, la sección de notas y reseñas ofrece primero la entrevista “Mi universidad fue el bosque: una conversación con Yolanda Rodríguez”, realizada por Rocío Zamora y Felipe Barrantes de la Universidad de Costa Rica, en el marco del proyecto titulado “Memorias Vivas” de la misma universidad; y, en segundo lugar, la reseña escrita por Enrique Delgadillo de la colección de cuentos *Cantar de inocencia* (Lector disléxico, 2022) del autor nicaragüense Carlos M-Castro.

La entrevista con Yolanda Rodríguez, lideresa comunitaria de Rancho Quemado en la Península de Osa, en el Pacífico sur de Costa Rica, documenta su compromiso con la conservación ambiental desde una perspectiva comunitaria y basada en la experiencia vivencial. Yolanda relata cómo su “universidad fue el bosque” y cómo transformó, junto a otras personas, una cultura de caza a una de protección del chanco de monte (*Tayassu pecari*). Detalla el surgimiento del Grupo de Monitoreo Biológico, su estructura intergeneracional y sus estrategias de patrullaje comunitario. Su historia es testimonio de la resistencia inter-especie, la educación ambiental y las redes locales que articulan memoria viva, biodiversidad y justicia ecológica.

El conocimiento de Yolanda y la comunidad que lidera dialoga directamente con los artículos de Medina y Mackenbach de este dossier, en cuanto a proponer miradas, saberes y epistemes más allá de las configuraciones antropocénicas de la naturaleza en clave colonial y extractivista. La entrevista documenta la experiencia de Yolanda de aprender “cuando uno se enamora de lo que está a su alrededor”, ya que esto abre la oportunidad de que surja la “facilidad o la habilidad de aprender a identificar las plantas, y aprender a identificar los árboles, aprender a identificar los insectos, los animales y a querer saber todo sobre ellos”. Es mediante este nuevo marco de relación con la comunidad y la naturaleza que Yolanda concluye: “disfrutar, no solamente mirar el bosque por ser un bosque, sino disfrutarlo,

conocerlo y cada vez que estoy en él me siento como que realmente estoy en mi casa, siento que soy parte de él”.

Según Delgadillo, el libro de M-Castro se suma a otros textos centroamericanos recientes que abordan la historia nacional desde la ficción. Sin embargo, presenta la particularidad de también ficcionalizar el campo cultural de Managua, ofreciendo un comentario crítico a su historia reciente. Libro de género híbrido y entramado donde se difuminan relato, novela y ensayo, encontramos en estas ficciones un doble fondo donde las tensiones de clase y de generación que arrastran sus personajes los hace entrecuchar y relacionarse de maneras diversas a través de sus historias privadas e individuales, a la vez que se vinculan con la historia nacional. En particular, Delgadillo ahonda en una lectura del relato “Redención (o la pasión del pico rojo)”, ganador del Premio Centroamericano Carátula de Cuento Breve 2021, donde se nos muestra cómo la política gubernamental sandinista de los años recientes deviene en necropolítica.

En una conferencia memorable, el poeta y pensador barbadense Kamau Brathwaite habló sugerentemente de la historia geológica del Caribe, describiendo sus islas como montañas que emergieron verticalmente desde las honduras del océano hasta flotar en su superficie al convertirse en islas, tal como las conocemos hoy. Este dossier busca ampliar esa imagen de aquellas estructuras geológicas milenarias, ora flotantes, ora sumergidas, que nos dio el poeta, para mostrar una visión más compleja, más diversa, más amplia, en fin, del Caribe no solo como archipiélago, sino como istmo, costa y continente.

DR. CARLOS F. GRIGSBY

Universidad de Bristol, Reino Unido

<https://orcid.org/0000-0002-4935-6396>

carlos.grigsby@bristol.ac.uk

DR. ANTONIO MONTE CASABLANCA

UNA, Costa Rica

<https://orcid.org/0000-0002-7366-1104>

antonio.monte@una.cr

REFERENCIAS

- CULTURA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE. “Kamau Brathwaite”. *YouTube*, 30 julio de 2015, <https://youtu.be/pDFQOGSgSPw?si=idv8go-5hxVXu5f2l>
- ETTE, OTTMAR (ED.). *Caribbean(s) on the Move - Archipiélagos Literarios Del Caribe: A TransArea Symposium*. Frankfurt am Main/Berlín/Berna/Bruselas/Nueva York/Oxford/Viena, Lang, 2008.
- HOOKE, JULIET. *Theorizing Race in the Americas: Douglass, Sarmiento, Du Bois, and Vasconcelos*. Oxford, Oxford University Press, 2017.
- PUTNAM, LARA. *Radical Moves: Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age*. Carolina del Norte, University of North Carolina Press, 2013.

Conceptos, imaginarios y metáforas en Panamá: entre el enclave y las metáforas nacionales panameñas

CONCEPTS, IMAGINARIES AND METAPHORS IN PANAMA:
BETWEEN THE ENCLAVE AND PANAMANIAN NATIONAL METAPHORS

Luis Pulido Ritter

Universidad de Panamá, Ciudad de Panamá, Panamá

luispulidoritter54@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-6300-8271>

RESUMEN: El enclave, como parte del imaginario cultural y académico de Panamá, corresponde con la elaboración de un concepto que, a partir de los años setenta, se posiciona por la historia del país, determinado por la llamada función “transitista” que, desde la época colonial, marca su historia. La nombrada Zona de Tránsito, que implica la Zona del Canal, involucró la construcción del Canal (1904-1914) y la inmigración de cientos de miles trabajadores caribeños que impulsaron la construcción de conceptos culturales y fundacionales que cruzaron todo el campo de representación. A través de un método comparativo y hermenéutico, que consiste en la interpretación de textos, se hará una historia literaria y cultural de la conformación de los enclaves conceptuales para comprender, finalmente, cómo entonces se puede ir o reflexionar más allá del enclave.

PALABRAS CLAVE: enclave, transitismo, larga duración, Caribe, imaginario.

ABSTRACT: The enclave, as part of the cultural and academic imaginary of Panama, corresponds to the development of a concept that, starting in the seventies, is positioned by the history of the country, determined by the so-called “transitista” function that, since the colonial era, marks its history. The so-called Transit Zone, which implies the Canal Zone, involved with the construction of the Canal (1904-1914), the immigration of hundreds of thousands of Caribbean workers that promoted the construction of cultural and foundational concepts that crossed the entire field of representation. Through a comparative and hermeneutic method, literary and cultural history will be made of the formation of conceptual enclaves to finally understand how one can then go or reflect beyond the enclave.

KEYWORDS: enclave, transitism, long-term, Caribbean, imaginary.

INTRODUCCIÓN

Probablemente, el concepto de “enclave” sea uno de los más importantes para hacer una historia conceptual de los imaginarios políticos, sociales, culturales, económicos y culturales de Panamá. En principio, podría afirmarse que este concepto, en el marco de la teoría de la dependencia, aparece con fuerza en la década del setenta. Con él se define la situación “colonial”, de “dependencia” y “subordinada” del país, donde se tiene la presencia de los Estados Unidos en la Zona del Canal. Al respecto, Alfredo Castillero Calvo, en *La historia del enclave panameño frente al tratado Torrijos-Carter* (1978), nos entrega una definición del concepto aplicado a aquella realidad de la Zona del Canal. Por otra parte, el concepto de enclave no solo era aplicado en el medio académico, sino también en la denuncia política de la presencia de los Estados Unidos en el país. Todos hablaban del enclave norteamericano, pero también se hablaba del enclave bananero en Chiriquí y Bocas del Toro para hacer referencia a la economía bananera administrada por la United Fruit Company, una compañía que cerró sus operaciones en Panamá en medio de las huelgas obreras de la década del setenta

y, en este sentido, el estudio de Jorge Arosemena (1974), es otro clásico de la época:

Resumiendo, podemos concluir que la UFCO ha establecido desde finales del S. XIX un enclave comercial bananero en Panamá que, si bien ha sido opacado en parte por la particularidad y magnitud del enclave colonial caracterizado por la presencia de los Estados Unidos en la Zona del Canal de Panamá, no ha sido por eso de menos importancia al consolidar la dependencia económica de nuestro país de los centros hegemónicos del sistema capitalista (19).

El concepto de enclave es, en efecto, articulado en Panamá en la década del setenta. Sin embargo, no deja de ser cierto que el fenómeno que describe —es decir, la implantación de una situación colonial, como la Zona del Canal— es caracterizado y mencionado décadas atrás en ensayos políticos y textos literarios. Es una situación que provoca una fuerte tensión intelectual, determinada por la creación de un Estado nacional moderno y la presencia norteamericana y, además, antillana, que lleva al país a tener décadas de una fructífera producción intelectual en todos los terrenos. Por una extraña paradoja, sin embargo, los panameños han sufrido o, mejor dicho, sufrieron de un cierto complejo de inferioridad intelectual al considerar que esta tierra tropical no era apta para la reflexión, el ensayo, la filosofía o la polémica intelectual, como lo escribiera el demiurgo de la literatura panameña Rodrigo Miró en 1954. Pero una somera revisión bibliográfica de la historia intelectual de Panamá —trabajo que aún está en el tintero— echaría por la borda esta falsa percepción que todavía sobrevive en algunos. Ahora bien, mi tesis es que lo que se designó con el concepto de enclave en la década del setenta siempre ha estado en el medio del debate intelectual; ha sido el motor de una ingente producción en todos los terrenos y aquí utilizo este concepto para referirme al imaginario del enclave o, mejor dicho, a los imaginarios culturales producidos por el enclave o la percepción del enclave que hizo de Panamá un país ocupado y sometido a otro,

una situación que tuvo sus ondas expansivas en cómo se leía lo que era la cultura panameña. Es de aquí, entonces, que divido este trabajo en dos secciones: la primera da cuenta de que no fue necesario este concepto para registrar la idea del enclave en el país, y la segunda muestra cómo un escritor e intelectual como Eric Walrond –quien describió la situación del enclave sin ser parte de alguna idea de la nación panameña– estuvo muy lejos de las metáforas nacionales, productos del enclave, como de las de Russel (“inclusión”), Fortune (“sanchocho”) o Fábrega (“crisol de razas”). El punto de partida de este ensayo es que la situación del enclave, que se había definido por la presencia norteamericana en el país (lengua, raza y cultura), produjo y solidificó una respuesta romántica (definir la nacionalidad por la cultura, y, especialmente, por la lengua) por parte de los nacionales, ya fuesen de origen panameño o antillanos.

Ahora bien, no deja de ser cierto que si bien el enclave ha desaparecido –con la firma de los tratados Torrijos Carter, en 1977, y la integración de la Zona del Canal, como territorio, a Panamá en 1979–, todavía permanece en el imaginario, ya sea como motivo para realizar programas y productos culturales, como la bienal “Entrar en la Zona del Canal” (2008), o recientes documentales como *Hijo de Tigre y Mula* (2025) que, en torno a la figura de Torrijos, arma todo el escenario marcado por la recuperación del Canal que implicaba la desaparición de la Zona del Canal. Pero lo que más permanece en torno al enclave, como fenómeno de larga duración, es la no realización del carácter transnacional de la cultura panameña (por la intensas migraciones y desplazamientos) que todavía no deja de esencializarse a través de recursos romantizados de identidades.

EL ENCLAVE COMO IMAGINARIO DE LARGA DURACIÓN

En el libro para niños *Ruby visita el Museo Afroantillano de Panamá* (2022), de Juan Ríos Vega y Melva Lowe de Goodin, se cuenta la

historia de una niña, Ruby, quien es llevada por su abuelo Charles a visitar el edificio de lo que hoy es el Museo Afroantillano de Panamá, construido entre 1909 y 1910, y que había sido la antigua capilla de la Misión Cristiana. Ambos se dirigen en bus hacia la Ciudad de Panamá, donde queda el museo, pues en Colón, que es la ciudad atlántica de Panamá, separada de la capital por 90 kilómetros, no existe hasta el día de hoy un museo que recoja la larga historia caribeña de aquella ciudad fundada originalmente sobre una isla (Manzanillo) conocida también como Aspinwall –según Eduardo Tejeira, esta no se fundó, en 1850, por la Compañía del Ferrocarril Transistmico como una “ciudad de gran empaque”, sino “como un campamento de carácter utilitario; quizás fue el primer enclave de una empresa estadounidense en América Latina” (37)–. En efecto, Tejeira menciona aquí el concepto de enclave que, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, es un territorio o grupo étnico, inserto o incluido, dentro de otro, con características propias¹. Tejeira asocia el concepto de enclave a la ciudad de Colón, un concepto que, en Panamá, amerita todavía su “historia conceptual” (Koselleck), porque el enclave o el imaginario del enclave ha marcado, hasta hoy día, la historia del país por la existencia de la antigua Zona del Canal. Esta existencia de lo que fue la Zona del Canal, como un enclave, ha determinado la producción de muchos textos importantes en los últimos cinco años como *Erased (the Untold History of the Panama Canal)* (2019) de Marixa Lasso, donde analiza como los pueblos de la Línea fueron expulsados de sus territorios para construir el Canal; *Panama in Black (Afro-Caribbean World Making in the Twentieth Century)* (2022) de Kaysha Corinealdi, que estudia cómo la población antillana debe navegar y sobrevivir entre dos poderes, la Zona del Canal y Estado nacional panameño; y *The Silver Women (How Black Women’s Labor Made the Panama Canal)* (2023) de Joan Flores-Villalobos, quien observa el rol de las mujeres antillanas en la reproducción de la

¹ Para los efectos, ver <https://dle.rae.es/enclave>.

fuerza de trabajo en la Zona del Canal². No obstante, ninguno de estos textos problematiza el concepto mismo de enclave, su historia y sus giros, una tarea que queda por hacer y a la que aquí damos una aproximación.

Ahora bien, la idea fuerte del enclave es, sobre todo, la de algo que no tiene relación con la cultura de la gente local; un cuerpo extraño a la economía y, en todo caso, al país³. Y, en efecto, el enclave fue parte del estudio, en los años sesenta y setenta, de la llamada teoría de la dependencia. En Panamá, el historiador Alfredo Castillero Calvo utilizó el concepto “enclave” para referirse (o denunciar) a Colombia que manejaba el destino de Panamá como si fuese un “enclave colonialista” (18). Su tesis consistía en la relación de dependencia ente el centro metropolitano y la periferia, una relación de dependencia que no pasaba en el Istmo por la agricultura, explotación y exportación de materias primas, sino por el carácter transitista del Istmo, que, por su “vocación geográfica” (20), desde la época colonial, ya tenía sellado su destino como lugar de tránsito de los centros hegemónicos⁴. Pero,

² Otros textos se han ocupado de la Zona del Canal y del Canal de Panamá, como *Borderland of the Isthmus: Race, Culture and Struggle for the Canal Zone* (2014), de Michael E. Donoghue; *The Canal Builders: Making America's Empire at the Panama Canal* (2009), de Julie Greene; *The Silver Men: West Indian Labour Migration to Panama 1850-1914* (2000), de Velma Newton; y *The Path Between the Seas: The Creation of the Panama Canal, 1870-1914* (1977), de David McCullough.

³ Quizás uno de los mitos con respecto a la economía de enclave es que, por su dependencia del exterior, la economía local sufre cuando esta quiebra o fracasa, porque, en verdad, no ocurre otra cosa con la economía local cuando ramas económicas, industriales, comerciales o agrícolas, a pesar de estar articuladas con el mercado interior, dejan de ser productivas o son poco rentables, ineficientes o muy caras de mantener. Aquí también sufre la economía local.

⁴ En la narrativa de Panamá como lugar de tránsito de mercancías, ferias y gente, desde la época colonial, en el siglo XVII y XVIII –a la que se unen el ferrocarril y el Canal en el siglo XIX y XX–, habría que agregar el sistema financiero contemporáneo que, según la narrativa del transitismo, depende de los vaivenes del comercio y las finanzas del mundo exterior. Sin embargo, la crisis financiera del 2008, que fue un remezón a los mercados financieros globales, apenas se hizo sentir en Panamá como centro financiero.

como señala el mismo Castellero Calvo, en su estudio ya clásico hoy día, ese “enclave del ferrocarril” – designado así por Tejeira Davis, para referirse a la ruta transístmica– en el siglo XIX forma parte de ese fenómeno de “larga duración” (Braudel) que ha marcado al país⁵. Este fenómeno de “larga duración”, que en Panamá ha sido identificado como el transitismo, está marcado por el concepto (y el imaginario) de enclave, a pesar de que este concepto no aparezca en los textos. Este último es el caso de Rogelio Sinán (1902-1994), quien realiza una filosofía de las rutas, donde discute la identidad panameña y se pregunta sobre las “rutas” de la novela en el país. Así, de hecho, Sinán entra en polémica con Ramón H. Jurado (1922-1978), quien había propuesto el “ruralismo” como único marco de la novela panameña⁶. En opinión de Sinán, en cambio, no era posible reducir la novela al espacio designado como propiamente panameño –aunque tampoco de designar la zona de tránsito como extranjera–. En efecto, para Sinán, la economía de tránsito, que domina el eje transversal –del Atlántico al Pacífico, de las ciudades de Panamá y Colón– y que ha servido de “transito al comercio mundial” (103), es la ruta de los enclaves, que se opone a la ruta “nacional”, “vegetal” y “longitudinal” –la ruta de Jurado–. Después de explicar esta ruta “nacional”, el autor señala:

En cambio, la otra, que va de mar a mar, se desliza sobre una zona de tránsito, que cuenta con modernísimos medios

- ⁵ Braudel diferenciaba entre fenómenos de corta, media y larga duración en la historia. Tanto el primer fenómeno como el segundo abarcan la historia de acontecimientos, episodios, que pueden ser unos más duraderos que otros. Los fenómenos de larga duración, en tanto, refieren a las estructuras o cimientos como la geografía, el clima, los tráficos comerciales y de navegación e, incluso, a estructuras mentales que soportan siglos de variaciones, como las religiones, ideologías, y practicas artísticas y literarias (64-76).
- ⁶ Jurado, que para entonces ya había escrito dos novelas –*San Cristóbal* (1944) y *Desertores* (1949)–, describe el ruralismo de la siguiente forma: “El Ruralismo, pues, es el empeño manifiesto de valorizar las zonas campesinas, presentarlas como base de la nacionalidad, proponiendo como futuro inmediato de la República la vuelta al campo. Ocurre justamente cuando el estado canalero fracasa rotundamente a medio siglo de ejercicio” (60).

de transporte (ferrocarril, canal y carreteras) en lo que todo está muy limpiecito, barnizado, “prohibido”. Esta ruta, que es como una infernal Babel de lenguas, de mezquinos apetitos, tiene para nosotros un carácter virtualmente extranjero, cicatriz imborrable que duele a veces según soplen los vientos y que se ahonda cada día más y más como esos surcos que en los caminos de herradura deja el paso continuo de las caballerías (104).

Ciertamente, Sinán está pensando aquí en la Zona del Canal, antiguo territorio administrado por los Estados Unidos que tuvo una vigencia de setenta y seis años. ¿Qué otro enclave pudo haber sido, sino precisamente el enclave en el medio de la República que la separa en dos? Pero esta cita no solo hace referencia a la Zona del Canal, un enclave que era un paraíso tropical para los *zonians* o zoneítas –apelativo para las personas nacidas en la Zona del Canal durante la administración estadounidense–, sino que también hace referencia a una de las primeras novelas panameñas, *Las Noches de Babel* (1913), del reconocido poeta nacional, Ricardo Miró (1883-1940). Esta, según Gewecke, es “una de las primeras novelas urbanas hispanoamericanas” (173), por desarrollarse en la Ciudad de Panamá en el contexto de la inauguración del Canal de Panamá en 1914. Al leer esta novela de Miró, quien antes había escrito su célebre poema *Patria* (1904) en la migración, en Barcelona, salta a la vista la pretensión del autor de presentar una ciudad moderna, cosmopolita, una Babel de lenguas, desde la primera página:

Las calles de la moderna Babel interoceánica zum-baban llenas de una multitud heterogénea que hormigueaba, alegre y vocinglera, con aquel contento del pueblo trabajador en vísperas de una fiesta. Los coches, los tranvías y los automóviles pasaban cargados de hombres y mujeres que expresaban en sus rostros la alegría de vivir, y de vivir bien. De las puertas de la gran estación del ferrocarril brotaba una multitud cosmopolita y pintoresca, que se disgregaba por la gran explanada que existe al frente, y precipitándose en tranvías y coches se repartía, tomando distintas direcciones. El Gran

Hotel Internacional resplandecía, profusamente iluminado, y una orquesta de señoritas alemanas llenaba de animación los comedores. Después, a lo largo de la avenida Central, los restaurantes y los comercios, todo lleno de gente, se sucedían en un desorden inquietante y febril que denotaba la fuerza y la vida de la joven ciudad que vigila la entrada del océano Pacífico” (21).

A diferencia de *Patria*, cuyo tono nostálgico marca el espíritu del poema, *Las Noches de Babel* se inserta dinámicamente en el proceso de modernización que atraviesa el país: canal, ferrocarril, electrificación, tranvía y crecimiento y masificación urbanas. Pero, a medida que vamos leyendo la novela, se hace evidente la siguiente pregunta: ¿dónde está la población caribeña en este drama e imaginario novelesco? En efecto, cuando uno se pregunta sobre esta población, que está concentrada en las ciudades principales (y barrios populosos) de Panamá –y no en áreas periféricas, costeras o marginales– se comprende que es la población que habla predominantemente el inglés y el *créole*, de Barbados y Jamaica, que son cristianos protestantes y afrodescendientes. Es decir, se excluye a la población llegada por la construcción del Canal, resultado del enclave que se extiende más allá de los límites de la Zona del Canal, pero que es también un enclave empobrecido y negro, que ocupa el espacio citadino con sus edificaciones o barracas de madera⁷. La novela, ciertamente, transcurre en el Barrio de La Exposición, una de las áreas más burguesas de Panamá, construida bajo la administración de Belisario Porras, cuyas edificaciones en estilo neoclásico y neocolonial se levantaron para conmemorar el descubrimiento del Mar del Sur en 1513 y realizar la Exposición Universal de Panamá aquel mismo año.

⁷ El poeta Demetrio Herrera Sevillano (1902-1950), muy conocido por su poema *Cuartos*, donde describe la pobreza de estos barrios de madera, tiene un poema que se llama “Calidonia” (1937) que, entre frases en inglés, dice mostrando el peso y la presencia de la población caribeña en la ciudad: “Negros. Más Negros. Más Negros/—what are you doing my brother? /—Nothing, nothing” (43).

Como elemento de modernización, estos personajes blancos de Miró se movilizan en automóvil y deben pasar –porque no hay manera de no pasar por allí– por la Avenida Central, que cruza las áreas populares, caribeñas y negras de Calidonia, Marañón, Guachapalí y Santa Ana, donde se habla el inglés caribeño. Aun así, la novela solo alcanza a decir que el “parque de Santa Ana era un hermoso hormiguero de mil colores” (47).

En esta afición de Miró por el mundo de las hormigas, el poeta no dice lo que ve, es decir, una ciudad que, en contra de su sesgo racista, se había convertido en un centro cosmopolita, caribeño, en la región; un centro transnacional, donde el Caribe, según palabras de Corinealdi, comenzó a realizar un *world making*, diaspórico, más allá de las fronteras de las islas (5). Para esta autora, esto coincidió con la etapa fundacional de Panamá en la década del veinte:

Algo crucial para entender la forma en que este *world making* se desplegó en Panamá es que este proceso coincidió directamente con las campañas para definir a Panamá, durante el siglo XX, como un espacio, una idea y una nación. A inicios de los años veinte, diversas narrativas competían por quién lograría afirmar que Panamá permeaba el paisaje del Istmo (2, la traducción es nuestra).

En efecto, la Academia Panameña de la Lengua, en manos de Ricardo J. Alfaro –quien fuera ministro de Estado en la Cancillería y autor de un *Diccionario de anglicismos* (1950)–, definió muy claramente que, en Panamá, por estar “más sujeta a las influencias de una raza extraña” (“Primeras Gestiones” 11), refiriéndose a la población de habla inglesa en la Zona del Canal, necesitaba de una Academia que se preocupara por la “conservación y pureza de la hermosa lengua que hablamos” (*ibid.*)⁸. Ahora bien, si uno observa los datos biográ-

⁸ En la década del veinte se crearon las Academias de la Lengua de Nicaragua, Costa Rica, República Dominicana y Cuba. Filipinas, a pesar de no pertenecer al conjunto de países independientes de origen español, fundó su academia en

ficos de Alfaro –polígrafo, político y expresidente, promocionado por becas y matrimonio dentro de la elite urbana panameña y que gozaba de los privilegios de los cargos públicos que le permitían viajar y representar a Panamá como canciller y negociador de tratados en los Estados Unidos–, no debe sorprender que el dominio del inglés era una prerrogativa de sus funciones y de su condición social y política. Y precisamente con este personaje se articula, hacia adentro del país, un fundamentalismo cultural con su *Diccionario de anglicismos* sobre el que los mismos reseñistas españoles, en plena época franquista, se ven obligados a afirmar –sobre la segunda edición de su obra, publicada en Madrid, por la editorial Credos– que “es imposible que haya pureza en un idioma vivo, de cultura, como el nuestro” (Flores 150). Este reseñista, del Instituto Caro y Cuervo, no deja, sin embargo, de justificar estos “juicios un poco cerrados” (*ibid.*) del panameño por estar más expuesto a la influencia norteamericana, que es el mismo argumento de Alfaro. No obstante, lo que ambos invisibilizan, tal y como ha sido la constante del fundamentalismo cultural y romántico en Panamá, fue la amplia presencia de los afroantillanos en las ciudades terminales de Panamá y Colón, una presencia lingüística que impactó al panameño urbano en su vida cotidiana. En ese sentido, no es de extrañar que, en 1924, se lea en la prensa nacional lo siguiente:

Los antillanos que abundan en nuestras ciudades terminales rebajan nuestros niveles de vida y con sus costumbres extrañas le imprimen a Panamá, Colón y Bocas del Toro la apariencia de ciudades africanas y constituyen uno de los problemas más serios a resolver (cit. en Westerman 96)⁹.

1924. Hay que decir que Panamá, que fue parte de Colombia (cuya academia fue fundada en 1871) como departamento hasta 1903, tuvo el impacto del gobierno conservador de Rafael Núñez, conocido como el de “La Regeneración”, donde el ensayista, Miguel Antonio Caro, había definido el hispanismo, contra la ilustración y la razón, por el recuperamiento de las tradiciones castellanas, mitos y leyendas, la religión y la raza hispana. En esta época, el clero se encargó de la educación en Colombia.

⁹ La cita original aparece en Olmedo Alfaro, así: “Uno de los serios problemas

Olmedo Alfaro, quien publica ese mismo año el folleto *El Peligro Antillano en América Central* (1924), resume el miedo, el nacionalismo y el racismo que no dice abiertamente si lo que pretende es repatriar o asimilar, “panameñizar”, a los negros de las Antillas¹⁰. Aquí, sin embargo, el autor les trata como el enemigo interno de la nación, por ser eternos súbditos de los anglosajones, y formula lo que de generación en generación se ha transmitido en el imaginario romántico de la nación mestiza panameña, un imaginario marcado por la presencia del enclave, de un cuerpo extraño a la nación: “la rebeldía es extraña en estos negros y muy en especial en lo que respecta al negro estadounidense” (10). El antillano, según este imaginario nacionalista hispano, por hablar inglés y por estar en la esfera de influencia anglosajona, protestante y especialmente norteamericana en la Zona del Canal, siempre estaría en ventaja con respecto al panameño en el empleo, los salarios, los beneficios y las oportunidades¹¹. Pero basta leer una novela, *Susan Proudleigh* (1913), del jamaicano Herman H. de Lisser (1878-1944) –considerada como la primera novela de migración en el Caribe, y que en Panamá debería ser considerada como la fundadora del subgénero literario de la novela canalera¹²–, para saber el alto grado de conflictividad y resistencia que tenía el trabajador antillano con respecto a las autoridades zoneítas, porque, además, de que el

que el país debe resolver es el de los antillanos que infestan nuestras principales ciudades, que están rebajando el *standard* de nuestra vida con sus costumbres exóticas y que han dado a Panamá, Colon y Bocas, amén de otros lugares, el aspecto de barcas africanas” (14).

¹⁰ “Educar, panameñizar al antillano, traerlo más cerca, crear escuelas mixtas, o vivir siempre completamente separados, creando así gérmenes de eternas luchas, diferencias y rencillas?” (8).

¹¹ En Panamá se hizo una división entre el negro antillano (de lengua inglesa y caribeño) y el negro hispano (de lengua española y colonial) y uno de los que la interpelan para superarla es, por ejemplo, Carlos Guillermo Wilson, con su novela *Los nietos de Felicidad Dolores* (1991).

¹² Para los efectos, véase mi artículo, “El Canal de Panamá: una historia literaria”, *La Jornada Semanal*, núm. 1009, 6 de julio de 2014. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2014/07/06/sem-luis.html>

antillano apelara a su condición de ser un *British subject*, esto era una instrumento pragmático de resistencia en la condiciones desiguales tanto en la Zona del Canal como en Panamá¹³. Pero, sin duda alguna, el texto más polémico y representativo del conflicto antillano con las autoridades zoneítas, fue el cuento “Subjection”, incluido en *Tropic Death* (1927), de Eric Walrond (1898-1966). Este relato aborda la historia de un joven trabajador rebelde, Ballet, que es perseguido por un Marine después de que este le respondiera insolentemente por haber agredido a otro joven trabajador. Esta historia muestra qué tan conflictiva era esta relación, pues estaba en el límite del racismo expresado en la crudeza del lenguaje del Marine que, más de una vez reclamó a los trabajadores lo siguiente: “I’ll show you goddam niggers how to talk back to a White man” (100). El norteamericano, en la Zona del Canal, vivía sobre todo en su enclave, acompañado de una buena presencia de antillanos, que habían sido alojados en el sector de la Boca hasta la década del cincuenta, cuando en virtud del Tratado Remón-Eisenhower debieron ir abandonando esta área canalera y, si bien habían gozado allí de un cierto bienestar, por la buena infraestructura canalera, era una población tremendamente segregada, donde incluso el acceso a la educación solo era permitido hasta terminar la escuela primaria¹⁴.

Dentro de este imaginario del enclave —que se convierte en la Zona del Canal, en particular— y la llamada zona de tránsito, que incluye

¹³ Se lee de Jones, uno de los personajes de la novela, que migra a Panamá después de haber trabajado con el ferrocarril en Jamaica, lo siguiente: “Jones had grumbled at his chiefs at the railway, but now he thought of them with pride and was determined to show the Americans bosses that a British subject who has served the Government was in no wise inferior to any man from the states” (155).

¹⁴ El estado débil y frágil de la educación en la Zona del Canal, que era segregada y limitada, no era diferente en Panamá, donde los antillanos debieron crear escuelas privadas, en casas de particulares, para ofrecer clases donde además se impartieran en inglés. La desconexión con respecto a las necesidades y problemas educativos con respecto a población antillana era prácticamente total, como se muestra en *La educación en Panamá* (1957), donde no hay una sola mención de esta realidad en las ciudades de Panamá y Colón.

la ciudad de Panamá y Colón, se da un fenómeno que he llamado la “extranjerización del espacio”¹⁵. Aquí el panameño no reconoce el espacio transitista como propio: es el espacio del enclave, que se imagina expropiado por alguien que es resignificado como Otro, y que es definido –como lo hace Sinán, aunque sea para recuperarlo para la narrativa de la nación– como extranjero¹⁶. Es un espacio donde el Otro, en este caso, la inmigración caribeña, obliga a los afectados a aclararle al mundo que Panamá no es como aparenta; que Panamá, contra lo que se piensa, no es solo habitada por individuos de raza negra, como lo hace Eusebio A. Morales en el Ateneo Hispanoamericano en Washington. A pesar de que afirma que esta falsa afirmación, según él, es difícil de combatir, no escatima en decir que a Panamá, sin embargo, esto “no le afecta ni le hiera” (131). Y en nombre de un “blanco primitivo”, heredero de la colonia, que habita en los pueblos

¹⁵ “La “extranjerización del espacio” es un concepto que me ha ayudado a comprender la posición de los intelectuales panameños para referirse a la “usurpación” del espacio nacional en las ciudades terminales de Panamá y Colón. Es una “usurpación” que es producida, por un lado, por la inmigración antillana, y, por otro lado, en la Zona del Canal, por los Estados Unidos. Pero esta “usurpación”, más que una connotación física de una fractura es una construcción de la pérdida del espacio nacional considerado como propio. Es esta “usurpación”, como construcción, lo que ha marcado la conformación de la literatura panameña en la situación neocolonial. Las formas en que han reaccionado los intelectuales panameños frente a esta “usurpación” han sido diversas: “batallones escandalosos de negros jamaicanos” aparecen en Ramón H. Jurado; “un carácter esencialmente extranjero” en Rogelio Sinán; “el cosmopolitismo” en Baltasar Isaza Calderón; “una parte mínima de la realidad de Panamá” en Rodrigo Miró, entre varios ejemplos más. Todas estas designaciones de la “extranjerización del espacio” han sido posiciones y reacciones con respecto a la “usurpación” imaginada o real del espacio nacional (cit. en Pulido Ritter, “Lord Cobra” 11).

¹⁶ En este sentido, es interesante lo que plantea Westerman sobre esta “extranjerización del espacio” que, seguramente por la presión ejercida contra los antillanos, escribe: “El hecho de que los antillanos hubiesen estado circunscritos en residencias aisladas en las poblaciones de la Zona del Canal y aislados en ciertas áreas de las ciudades terminales de Panamá y Colón, con relaciones restringidas con la población nativa, prácticamente imposibilitó a éstos para que pudieran apreciar y comprender a plenitud, las costumbres, el folklore y las tradiciones panameñas” (105-106).

y aldeas del país, pretende corregir “esta impresión falsa de que todos los habitantes de Panamá son negros antillanos” (*ibid.*).

Todo esto está articulado dentro del mundo del enclave panameño¹⁷. Es un mundo que, como fenómeno de larga duración, pervive en las narrativas literarias, artísticas y culturales, ya sea por visibilización o, más complicado aún, por omisión de un conflicto que impide, incluso, que una niña colonense, como Ruby, escuche de su abuelo, Charles, que el racismo, la discriminación y el temor a ser deportados no solo ocurrieron en la antigua Zona del Canal, administrada por los norteamericanos, sino en Panamá mismo, fuera del enclave canalero. En efecto, este pequeño libro, dirigido a niños, muestra que esto no deja de ser una herida abierta en el país, precisamente por la imposibilidad del abuelo de transmitirle este tema. La visita de Ruby en el museo afroantillano es una visita que tampoco le permite saber que sus antepasados caribeños fueron antiguos esclavos en el Caribe. Ruby es una niña que no se entera de su vida en este enclave, a pesar de que el abuelo tiene la mejor voluntad del mundo de mostrarle su identidad, un sistema narrativo basado en el color de la piel, su pelo y sus productos materiales, que, no obstante, no le permite ir más allá del enclave, no solo por lo que no se cuenta, sino por lo que se cuenta, lo que no termina de sanar la herida que pretende remediar precisamente por no hablar de ella.

CUANDO EL OTRO HABLA: ERIC WALROND ENTRE LAS METÁFORAS DEL ENCLAVE

Uno de los textos más polémicos en Panamá, desde el Otro —es decir, quien es definido como Otro por un poder romántico cultural, político,

¹⁷ En fechas recientes han aparecido diversos intentos por salir de este enclave, es decir, por establecer relaciones de comunicación y conexión, como puede verse en los trabajos de Eduardo Tejeira Davis, Marixa Lasso, Ariel Pérez Price, Kaysha Corinealdi, Patricia Zárate de Pérez y este servidor.

lingüístico¹⁸—, salió de la mano de un poeta, ensayista, diplomático, profesor y político: Carlos Russell (1934-2018), quien vivió durante décadas entre Panamá y los Estados Unidos¹⁹. En los años setenta, en medio de las negociaciones de los Tratados Torrijos-Carter, representó al país ante las Naciones Unidas y articuló el lobby panameño caribeño en Nueva York en apoyo a los tratados. Russell, en este sentido, participó del nacionalismo político que ya tenía una larga historia proveniente desde los tiempos en que Panamá era un departamento de Colombia²⁰. Pero este periodo de nacionalismo político, liderado por Torrijos, fue acompañado de un fuerte nacionalismo cultural que no dejaba de afirmar, en su constitución de 1972, artículo 77, que “El Estado velará por la defensa, difusión y pureza del idioma español” (23). Se trataba aquí de un nacionalismo cultural que ya venía articulándose desde la década del veinte, con la fundación de La Academia Panameña de la Lengua, y que encontró su expresión más problemática en la década del cuarenta, con el despojo de la naciona-

¹⁸ Lo romántico es el nacionalismo cultural que equipara la pertenencia a la nación por la cultura, en este caso, la lengua, la religión y, en caso extremo, la raza. La lengua, desde el siglo XIX, es central para el nacionalismo cultural, un nacionalismo que es cultivado en las letras y las artes y elevado a cultura oficial en los Estados nacionales.

¹⁹ Aquí habría que mencionar también a Carlos Guillermo Wilson (Pulido Ritter, “La novela”) que, a pesar de que no propuso un concepto determinado o una contrapropuesta a la idea de nación, sí escribió libros o novelas opuestas al concepto romántico de nación, por ejemplo, contra el mestizaje que negaba los “aportes” de los africanos y de los antillanos en particular: “A decir verdad —dijo el hijo— no sé cuál es peor: la bomba de dinamita o el mestizaje. Por todas partes dicen que hay que mejorar la raza, o sea, hay que blanquearse. Opino que este tipo de racismo es peor que la dinamita asesina porque el mestizaje es una muerte lenta, muy lenta, lentísima” (Wilson 28).

²⁰ Justo Arosemena, en el siglo XIX, fue el mejor exponente de la particularidad panameña con respecto al resto de Colombia. Sin embargo, en el *Estado Federal de Panamá* (1855), que se publica en Bogotá, justo al terminarse el ferrocarril transistmico, que implicó la llegada de los norteamericanos y los cientos de trabajadores del Caribe a Panamá, no esgrimía la cultura —en este caso, el español— como diferenciador de Panamá. Su principal diferenciador era la geografía, la economía y la historia.

lidad panameña a cientos de inmigrantes antillanos, convirtiéndoles en apátridas, tras ser declarados “inmigración prohibida”²¹. Como puede observarse, el lenguaje es el punto central de este nacionalismo cultural, romántico, que cruza toda la sociedad panameña, y lo paradójico de esta situación, es decir, del imaginario del enclave, es que es reproducido en el texto de Russell, *The Last Buffalo* (1995), cuyo subtítulo es, formulado como pregunta, “Are Panamanians of Caribbean Ancestry an Endangered Species?”:

Let me also underscore that I have chosen, by design, to address this audience in English. It is not accidental. If there are those who feel that my choice of language was in deference to an unfamiliarity with Spanish, please be assured that is not the case. “YO SOY AGUILUCHO Y SERIA RARO EGRESAR DEL NIDO DE AGUILAS Y NO DOMINAR EL ESPAÑOL”. My reason for choosing English is in keeping with my commitment to that “Last Buffalo”, and my sense that there is a desperate need to preserve our heritage. To do so we must master the English language of our Caribbean forbearers (32).

Este texto fue leído en La Sociedad de Amigos del Museo Afroantillano de Panamá. Y, como puede observarse, el autor hace énfasis en el lenguaje, sin dejar de aclarar que domina el español –seguramente como afirmación a la nacionalidad panameña romantizada– y que, además, fue un graduado del Instituto Nacional, un plantel escolar público fundado por los liberales panameños en 1909, que sería el centro de los movimientos estudiantiles nacionalistas de los años cuarenta, cincuenta, y sesenta del siglo XX²². Afirmar esto es poseer, frente a

²¹ En la constitución de 1941, el artículo 23 afirma lo siguiente: “Son de inmigración prohibida: la raza negra cuyo idioma originario no sea el Castellano, la raza amarilla y las razas originarias de la India, el Asia Menor y el Norte de África” (7).

²² Basándose en una entrevista que le hice a Russell en 2010, Sonja Watson escribió: “Stereotypes abounded in the Institute where a racist teacher acknowledged how surprised she was that a black West Indian could write so well in Spanish.

la audiencia, un capital cultural que Russell maneja estratégicamente para evitar ser estigmatizado como un resentido o un marginal. Es claro que la condición étnica de ser antillano, negro e inglés parlante, no le impide incluir un elemento de clase, revolucionario, al afirmar que es cierto que no todos los blancos panameños mostraban antipatía hacia ellos y que la constante era la “marginalization”, porque eran “the laborers producing wealth for the upper classes” (39)²³. El documento citado a pie de página hace referencia, además, a otra realidad producida por el enclave: la separación entre la población antillana y el negro colonial, una separación que es reimaginada por la presencia del lenguaje y que Russell, en su mirada romántica, por pretender definir a la comunidad por su lenguaje, no hace otra cosa que los hispanistas, del otro lado del enclave. Sin embargo, le instruye a su audiencia que eso no significa no saber expresarse en español y, más aún, que también es posible aprender francés y así “we safeguard our collective culture” (32).

El llamado de Russell es el llamado de un intelectual, de un académico y un activista, que olvida que el Caribe, por donde se le tome, fue el espacio, reproducido en pequeño, de lo que sucedió en África con los poderes coloniales desde el siglo XIX: la repartición

This stifled his literary creation in Spanish because the teacher told him bluntly, ‘Tú no pudiste haber escrito este cuento... porque tú eres jamaquino...’ (...) The effects were devastating. Russell acknowledged the impact of the teacher’s statements: ‘Yo nunca más podía escribir ningún artículo o cuento literario en español porque yo no puedo según ella...’ (Watson 3).

²³ Sin embargo, no puede dejar de preguntarse, como lo afirma el “Documento Central del Primer Congreso del Negro Panameño”, en 1981, si no se podría hablar de una “aristocracia obrera antillana”, como se deja entrever de su lectura: “Tal como ha quedado constatado en varios ensayos interpretativos de la realidad del negro antillano, la presencia masiva de este destacamento de obreros, con un pasado histórico propio, lo cual dice de una acumulación cultural también propia, amén de un idioma disímil al español, conjugado con el hecho de ganar mejores salarios y ser preferido –en relación al criollo–, por los gringos para trabajar en la empresa canalera, produjo serios conflictos con el conjunto de los sectores populares y dirigentes, incluyendo también a la población de negros coloniales (81).

imperial. Reclamar una “cultura propia”, sin hacer mención de esta fractura histórica imperial, a la cual los antillanos se vieron sometidos por siglos, es reproducir el enclave imaginario, romántico, de definir la nacionalidad por la cultura sin develar el entramado colonial discursivo; es decir, no es más que reproducir, de este lado del Atlántico, la tradición romántica europea, que se articula en oposición a la Ilustración desde finales del siglo XVIII, cuando la cultura –entendida como las tradiciones y, sobre todo, la lengua– es el corpus esencialista, excluyente, que le da contenido a los Estados nacionales. Dentro de este contexto discursivo, es posible comprender el llamado de Russell por negarse a la asimilación que, a primera vista puede aceptarse. La dificultad, no obstante, radica en que no hace otra cosa que los hispanistas criollos, que definen al Estado nacional panameño (y al panameño) por el lenguaje. De este nudo problemático, entonces, nace el concepto más fuerte de los que Russell propone en su conferencia, que es el concepto de “inclusión”:

I would suggest to those who argue that in the process of assimilation one culture absorbs the others: soon the absorbed culture cease to be. If that occurs then there is no buffalo, no heritage to preserve. What I am suggesting is not assimilation but strengthening of Panamanian culture by retaining within it a strong and visible Caribbean presence that adds to the social, political, and economic vitality of Panama. It is this concept of “inclusión” at its best (46).

En efecto, este concepto, ayudado por la metáfora del último búfalo como especie en extinción, apela y se articula dentro de un imaginario de enclaves, que se encuentra justificado por asumir que existe una “Panamanian culture”, utilizando así los mismos instrumentos de los hispanistas criollos que articulan un discurso esencialista y excluyente de lo panameño. Y es que Russell, al igual que muchos de los que le escuchaban en la audiencia, pertenecían, por educación, a la élite bilingüe antillana de Panamá, una población acostumbrada a lidiar entre la presencia de los imperios y los Estados nacionales, y con un

gran capital de vida y sobrevivencia acumulada por la experiencia de deportación, desplazamiento e inmigración transnacional²⁴. Esta era una élite que, desde los años veinte hasta la década del setenta, se había articulado alrededor de un periódico que le dio voz a la comunidad antillana: *The New Tribune*, fundado en 1928 y que se publicaba en inglés. Junto con el *Workman*, estos periódicos fueron instrumentos de la comunidad que siguieron a la fundación de la imprenta, en Colón, en 1904, que editó el *Independent*, “uno de los primeros periódicos de la ciudad de Colón” (Westerman 123).

Por otra parte, a Panamá, en efecto, no solo llegaron trabajadores para la construcción del Canal, sino también un personal adscrito al servicio educacional y eclesiástico de la comunidad. Si bien su posición, con respecto a las estructuras de poder, tanto en Panamá, como en la Zona del Canal, era subalterna, la élite antillana era una comunidad que no carecía de voz²⁵ ni, mucho menos, de espacios de negociación y resistencias (sindicatos, escuelas privadas, lobbys políticos) que se daban a ambos lados de la frontera, del enclave sentido, imaginado y vivido, e, incluso, articulador de utopías (el retorno a África), como la de Marcus Garvey, que tuvo un gran impacto en Panamá y, especialmente, en Colón: “as migrant they specially appreciated the discourse of self-making and Negro pride that shaped the Union movement” (Corinealdi 9).

Dentro de este contexto, fue importante el aporte de Eric Walrond (1898-1966), uno de los participantes del Renacimiento de Harlem, en Nueva York. Este guyanés-barbadiense, que de niño emigró con

²⁴ En un libro publicado antes de esta conferencia, *Miss Anna's Son remembers* (1976), Russell mantiene una posición menos cerrada con respecto a la identidad antillana y da cuenta de la complejidad del problema: “... - Panamanians of West Indian – understand who, why and what we are. The African blood that runs in our veins, the Panamanian culture which forged us, and the American value system which imposed its products upon us three important elements in making us what we are” (iii).

²⁵ Aquí recorro a una de las preguntas de Spivak con respecto a la problemática de la construcción del Otro, como recurso etnocéntrico, ¿puede hablar el subalterno?

su madre y hermanos a Panamá, es uno de los primeros intelectuales que, como escritor y periodista, se enfrentan con esta problemática del enclave en Panamá –desde la perspectiva de quien es definido como Otro– y que, al igual que Russell, reconoce la impronta inglesa en la comunidad antillana, pero no para preservarla como signo de identidad –como un Otro utilizando los mismos instrumentos de exclusión (la lengua) dentro de una relación de poder que reproduce el etnocentrismo–, sino como un impedimento para que la comunidad y los negros afrontaran el racismo y su historia en el Caribe. Walrond, en efecto, no está interesado como Russell en el Estado nacional panameño ni tampoco tiene la necesidad de crear una metáfora como la del “último búfalo”, una forma de aproximarse a la identidad antillana desde una perspectiva romántica, fundada en la lengua. Por el contrario, Walrond se preocupa sobre todo de presentar las realidades antillanas y al negro sin maquillajes ni distorsiones que le presenten bajo una luz positiva. Largamente olvidado en la historia literaria del Caribe, Walrond publica su libro de cuentos, *Tropic Death* en 1926, sin el menor interés por lo que ocurre dentro de las elites hispanas con respecto a ser definido como un Otro; en otras palabras, la problemática fundacional del Estado nacional panameño, que es una problemática definida por la creación de fronteras, le es completamente indiferente, aunque no así la posición subalterna y transnacional del racismo y los prejuicios, especialmente, las vinculadas respecto al negro anglosajón, que cruza todo el Caribe, pues así lo constata al visitar casi todas las islas, incluyendo Haití, a fines de la década del veinte, donde constató que no por ser negro eso le guardaba de haber sido tratado como un extranjero. Al llegar a Republica Dominicana, es decir, al cruzar la frontera, “I crossed the frontier” (280), Walrond escribe:

In the northern part of Hayti I crossed the frontier into Santo Domingo. It was as if was again in Panama. A Spanish country with a hybrid mixture of Indians, Negroes and Gallegos. Only the terms of endearment, the epithets slyly hurled at me, were not the same. I suddenly found that

instead of a Chombo I was called a Cocolo. I scratched my head, mystified (cit. en Parascandola 280).

Walrond, como el viajero que era, vivía la realidad de las fronteras. Había que cruzarlas. Era un exiliado, un negro decepcionado en Londres, la capital “of the largest Negro Empire in the world” (*ibid.*), un descendiente de esclavos, un niño que creció bajo protección maternal y un padre ausente que desapareció en medio de la construcción del Canal. Era un cosmopolita de abajo, que denuncia el complejo de inferioridad de los escritores negros en los Estados Unidos, “still enslaved spiritually” y que, frente a la estructura racista, temen de poner a los negros “in a disparaging light” (130). Es alguien consciente de que pertenece a un pueblo de deportados y exiliados y por ello, en 1925, en *The Negro Literati*, escribe que “In the entire world I cannot imagine a people who’ve dared and died and suffered more, who’ve traveled and experienced more, who’ve sipped more of the wine of joy and tragedy, of comedy and despair” (cit. en Parascandola 129).

Es en este contexto que habría que comprender la afirmación de Walrond de que estar en República Dominicana es como “if I was again in Panama”, pues este pueblo es una “hybrid mixture of Indians, Negroes and Gallegos”. En efecto, estos pueblos son resultados de la migración, las deportaciones y los viajes. La intención de Walrond, sin embargo, no es crear una idea fundacional, mestiza o híbrida del Estado nacional, pues tampoco el reconocimiento de esta hibridez lo llevó a crear una metáfora como la del “sancocho”, apuntalada por Armando Fortune (1921-1974) en contra de otra metáfora: la del “crisol de razas”, propuesta por José Isaac Fábrega en su novela, *Crisol* (1936), mestizaje del español y del indio, sin el negro antillano:

El pueblo panameño ha tenido, como el sancocho, elementos nuevos. Es pues un conglomerado heterogéneo de diversas gentes, razas y culturas que se agitan, alternan, entremezclan y disgregan en un mismo hervidero social y que en esencia ha dado por resultado una mixtura rica y bien aderezada, que ya tiene un carácter propio de creación. Panamá es, por tanto, un

pueblo mestizo en donde, desde su descubrimiento, siempre ha existido el mestizaje de raza, el mestizaje de cultura y el mestizaje de cocinas (cit. en Maloney 295).

Ahora bien, la metáfora de que Panamá es un sancocho tampoco terminaba de superar la nacionalidad por la cultura y por la “raza”, es decir, no trascendía el paradigma romántico. Por el contrario, lo que le interesaba a Walrond era constatar que, a pesar de esa mixtura híbrida, que se observa entre los de abajo, no se dejaba de insultar con palabras (chombo o cocolo) la condición racista del Otro²⁶ y, sobre todo, como se muestra en su ópera prima, *Tropic Death*, el Otro, por intermedio de su lenguaje, popular y diverso, es proyectado en su autenticidad más allá de la idea fundacional de una nacionalidad por intermedio del Estado nacional, donde no se encuentran acartonados y falsos héroes o heroínas.

Como hemos visto, la cultura del enclave panameño ha sido prolija produciendo metáforas culturales, metáforas que cruzan y fundan el Estado nacional, dentro de la relación de poder que trata de definir al Otro: crisol de razas, sancocho, el último búfalo²⁷. Walrond no propone, en este sentido, ninguna metáfora para el enclave romántico panameño. Su condición de exiliado o la de considerarse, incluso, un renegado sujeto británico, le permitió mencionar la condición de la “voiceless mass” (cit. en Parascandola 291) de los sujetos británicos, regados por medio mundo y que, a diferencia de las colonias francesas, donde hubo representación de las posesiones de ultramar (colonias),

²⁶ En Panamá se ha discutido mucho sobre la proveniencia y el origen de la palabra *chombo*. En una de mis lecturas, me encontré con la novela de George Lamming, *The Immigrants* (1980), que narra el viaje de los trabajadores caribeños a la Inglaterra de posguerra y ellos se llamaban entre ellos *my chomb*, que es amigo, y presumo que, posiblemente, en Panamá, esto quedó transformado como *chombo* entre los nacionales.

²⁷ Para mayor ampliación sobre las metáforas nacionales, leer mi artículo, “Panamá es un sancocho: Armando Fortune y el mestizaje en la identidad cultural panameña”, *Revista Istmo*, n.º 23, s/p, disponible en: http://istmo.denison.edu/n23/articulos/21_pulido_luis_form.pdf

no tenían un solo representante en Westminster. Por eso es que el autor preguntaba: “Under such conditions, can anybody seriously call England a democracy?” (*ibid.*). Y precisamente esta condición de mirar desde quien es definido como el Otro lo que le abrió las puertas para dar voz, en sus cuentos, a la gente de ese enorme imperio y, particularmente del Caribe anglosajón. Como afirma Parascandola, “he is particularly concerned with the language of the people... using language to probe both the European and the African aspects of Caribbean identity” (25), pero a diferencia de Russell —que se mueve dentro del enclave, sin salir del laberinto de la dialéctica de lo Mismo y de lo Otro del Estado nacional, y cuyo objetivo es mantener el inglés como pilar de la identidad caribeña— los cuentos de Walrond nos llegan como esa voz auténtica, más allá de los enclaves, y de los paradigmas metafóricos identitarios, autoritarios y excluyentes, porque lo que le interesa es encontrar lo contradictorio, lo fragmentario, lo que cruza las fronteras, las dualidades y, sobre todo, las paradojas de lo humano en toda su diversidad.

CONCLUSIÓN

En la elaboración conceptual, fundacional, del Estado-nacional panameño, tras la construcción del Canal de Panamá, en 1914, se creó un corpus romántico, hispánico y mestizo, basado en la lengua española, que, con la fundación de la Academia Panameña de la Lengua en la década del veinte, encontró un depositario institucional que fue la base cultural del enclave romántico en el país —un imaginario que ya estaba presente en la época de la regeneración colombiana en el siglo XIX, cuando Panamá pertenecía a Colombia como departamento (Chirú Barrios)—. A partir de esta base se elaboran, además, desde la perspectiva de quien se ha construido como el Otro —es decir, los caribeños anglosajones—, diversos conceptos o metáforas que son resultado de ese enclave, como el de “inclusión”, en Russell, que se agrega a otras metáforas construidas anteriormente, como el

“sancocho” de Fortune y el “crisol de razas” de Fábrega, que entran también dentro del juego romántico de definir la nacionalidad por la cultura y el mestizaje de la “raza”. Dada esta situación, donde los conceptos y las metáforas articuladas en el enclave no permiten el giro necesario para tener una mirada compleja del Caribe en Panamá y la región, la obra de Eric Walrond abre la posibilidad de pensar el Caribe en toda su complejidad y contradicciones; en fin, una perspectiva más allá de los paradigmas ideológicos y fundacionales del paisaje romántico de los enclaves culturales, caracterizados por la exclusión y la delimitación de fronteras.

REFERENCIAS

- ALFARO, OLMEDO. *El peligro antillano en la América Central. La defensa de la raza*. Ciudad de Panamá, Imprenta Nacional, 1924.
- ALFARO, RICARDO J. *Diccionario de anglicismos (enumeración, análisis y equivalencias castizas de los barbarismos, extranjerismos, neologismos y solecismos que se han introducido en el castellano contemporáneo)*. Ciudad de Panamá, Imprenta Nacional, 1950.
- _____. “Primeras gestiones del Dr. Ricardo J. Alfaro para la creación de la academia”. *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua*, n.º 4, 1969, pp. 11-12.
- AROSEMENA, JORGE. “LA UNITED FRUIT CO.: Enclave Colonial Panameño”. *Tareas*, n.º 27, 1974, pp. 3-22.
- AROSEMENA, JUSTO. *El Estado Federal de Panamá*. Ciudad de Panamá, Editorial Universitaria, 1982 [1855].
- BELEÑO, JOAQUÍN. *Gamboa Road Gang*. Ciudad de Panamá, Departamento de Bellas Artes y publicaciones del Ministerio de Educación, 1951.

- BRAUDEL, FERNAND. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- CASTILLERO CALVO, ALFREDO. “La historia del enclave panameño frente al tratado Torrijos-Carter”. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, n.º 4, 1978, pp. 509-534.
- _____. *La ruta transísmica y las comunicaciones marítimas hispanas (siglos XVI a XIX)*. Ciudad de Panamá, Lito Arte, 1984.
- Constitución de 1972.
- Constitución de 1941.
- CORINEALDI, KAYSHA. *Panama in Black (Afro-Caribbean World Making in the Twentieth Century)*. Durham/Londres, Duke University Press, 2022.
- CHIRÚ BARRIOS, FÉLIX. *Panamá 1903-1931*. Ciudad de Panamá, Editorial Universitaria Carlos Manuel Gasteazoro, 2024.
- FÁBREGA, JOSÉ ISAAC. *Crisol*. Ciudad de Panamá, Edición Conmemorativa del Centenario de la República, 2002 [1936].
- FLORES, LUIS. “Diccionario de anglicismos de Ricardo J. Alfaro”. *Thesaurus*, n.º 1, 1965, pp. 150-151.
- GEWECKE, FRAUKE. “La heterogeneidad como rasgo fundamental y del Modernismo Hispanoamericano: Las Noches de Babel de Ricardo Miró”. En Inke Gunia, Katharina Niemeyer, Sabine Schlickers y Hans Paschen (eds.), *Modernidad Revis(it)ada: Literatura y Cultura Latinoamericana de los siglos XIX y XXI*, Berlín, Tranvía, 2000, pp. 168-181.
- JURADO, RAMON H. *Itinerario y rumbo de la novela panameña*. Ciudad de Panamá, Cultural Panameña, 1978.
- KOSELLECK, REINHART. “Historia de los conceptos y conceptos de la historia”. *Ayer*, n.º 53, 2004, pp. 27-45.
- La educación en Panamá*. “Mesa redonda sobre los problemas de la educación nacional”. Ciudad de Panamá, Imprenta Nacional, 1957.
- MALONEY, GERARDO (ED.). *Armando Fortune: obras selectas*. Ciudad de Panamá, Instituto Nacional de Cultura, 1993.

- MARINI, RUY MAURO. *Dialéctica de la Dependencia*. Ciudad de México, Serie Popular Era, 1973.
- Memorias del Ier Congreso del Negro Panameño (nuestra identidad es clave en la integración popular)*. Ciudad de Panamá, Impresora de la Nación, 1981.
- MIRÓ, RICARDO. *Las Noches de Babel*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, (2020 [1913]).
- MORALES, EUSEBIO A. *Ensayos, documentos y discursos*. Ciudad de Panamá, Biblioteca de la Nacionalidad, 1999.
- “Primeras gestiones del Dr. Ricardo J. Alfaro para la creación de la academia”. *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua*, n.º 4, 1969, pp. 11-12.
- PARASCANDOLA, LOUIS (ED.). “*Winds Can Wake up the Dead*”: *An Eric Walrond Reader*. Detroit, Wayne State University Press, 1998.
- PULIDO RITTER, LUIS. “El Canal de Panamá: una historia literaria”. *La Jornada*, 2014. Visitado el 25 de junio del 2024. <https://www.jornada.com.mx/2014/07/06/sem-luis.html>.
- _____. “La novela canalera en Carlos Guillermo ‘Cubena’ Wilson”. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, n.º 11, pp. 31-47, 2013.
- _____. “Lord Cobra, cosmopolitismo y la diáspora caribeña en Panamá”. *Istmo (revista centroamericana de estudios literarios y culturales)*, n.º 20. Visitado el 24 de junio del 2024. http://istmo.denison.edu/n20/articulos/22-pulido_luis_form.pdf
- RÍOS VEGA, JUAN Y MELVA LOWE DE GOODIN. *Ruby visita el museo Afroantillano*. Ciudad de Panamá, Modus Ludicus editorial, 2022.
- RUSSELL, CARLOS. *The Last Buffalo (Are Panamanians of Caribbean Ancestry an Endangered Species?)*. Ciudad de Panamá, Sociedad de Amigos del Museo Afroantillano de Panamá, 1995.
- _____. *Miss Anna’s Son Remembers*. Brooklyn, N. Y., Bayano Publications Inc., 1976.

- SEVILLANO H., DEMETRIO. *Antología poética*. Ciudad de Panamá, Impresora de la Academia, 1945.
- SINÁN, ROGELIO. “Rutas de la novela panameña”. *Lotería*, n.º 23, 1957, pp. 103-111.
- SOLER, RICAURTE. *Pensamiento panameño y concepción de la nacionalidad durante el siglo XIX*. Prólogo de Rodrigo Miró. Ciudad de Panamá, Imprenta Nacional, 1954.
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY. “¿Puede hablar el subalterno?”. *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, 2003, pp. 297-364.
- TEJEIRA, EDUARDO. “Los orígenes de la ciudad de Panamá”. *Canto Rodado*, n.º6, 2011, pp. 33-73.
- WALROND, ERIC. *Tropic Death*. Nueva York, Collier Books, 1972 [1926].
- WATSON, SONJA. “Tribute to the ‘Last Buffalo’: Panamanian West Indian Writer Dr. Carlos E. Russell (1934-2018)”. *Palara*, n.º 22, 2018, pp. 3-5.
- WESTERMAN, GEORGE W. *Los inmigrantes antillanos en Panamá*. Panamá, Impresora de la Nación, 1980.
- WILSON, CARLOS GUILLERMO ‘CUBENA’. *Chombo*. Miami, Ediciones Universal, 1981.

Visiones y revisiones de June Beer: miradas (eco)críticas desde el Caribe centroamericano

VISIONS AND REVISIONS OF JUNE BEER: AN ECO/ CRITICAL GAZE
FROM THE CENTRAL AMERICAN CARIBBEAN

Julia Medina

University of San Diego, California, Estados Unidos

<https://orcid.org/0009-0007-5821-1600>

jmedina@sandiego.edu

RESUMEN: Basándose en su producción pictórica, este artículo se enfoca en la experiencia translocal y transaccional de June Beer, la cual expande el Atlántico Negro en el Caribe litoral a la vez que introduce la perspectiva de mujer kriol al Pacífico de Nicaragua. Centrando el enfoque en paisajes y retratos tanto de humanos como no-humanos, esta lectura considera representaciones de relaciones de inter-especies y de lo más allá de lo humano desde una perspectiva negra feminicentrista. Con una mirada que interrumpe el humanismo occidental, la obra de Beer desestabiliza y cuestiona la configuración nacional, al igual que el individualismo antropocéntrico para apostar por ontologías horizontales entre seres humanos y seres más allá de lo humano. Su visión nos abre posibilidades especulativas de cuidado y de pertenencia hacia el presente y hacia otros futuros posibles.

PALABRAS CLAVES: ecocrítica, humanidades ambientales, cultural visual, Caribe, kriol, Centroamérica.

ABSTRACT: Based on her pictorial production, this essay considers how June Beer's translocal and transnational experience reconfigures and expands the

Black Atlantic into the littoral Caribbean, while inserting a Kriol female perspective into the Pacific of Nicaragua. With a focus on landscapes and portraits, these readings center inter-species and other than human representations from a Black-femcentrist perspective. With an optic that disavows Western humanism Beer's gaze destabilizes and questions the nation as configuration and anthropocentric individualism to propose ontologies that trace a horizontal relationship between human and more than human beings. Her vision provides us with speculative possibilities of care and of belonging towards the present and towards other possible futures.

KEYWORDS: environmental humanities, visual culture, Caribbean, Kriol, Central America.

June Gloria Beer Thompson (1935-1986) tiene la distinción de haber sido la primera escritora creole de la Costa Atlántica de Nicaragua, pero su obra se destaca sobre todo por su producción en las artes plásticas. La incursión literaria de la artista coincide con sus cargos públicos, los cuales recibió inmediatamente después del triunfo de la Revolución Sandinista en 1979¹. Ese mismo año, el nuevo Ministerio de Cultura le pide hacer inventario de los libros en el Caribe. Cabe recordar que la Costa Caribe de Nicaragua no se incorpora al Estado nación hasta el año 1894 bajo el mandato de José Santos Zelaya. Antes de esa época el territorio había sido parte de la Nación Misquita (*Aidrubaiun Miskitu*, conocido como el Reino Misquito) a principios del siglo XVII, para luego convertirse en un protectorado

¹ Respecto a su aporte literario, Steven White reconoce su importancia ecocrítica al incluir a Beer en su libro *Arando el aire: La ecología en la poesía y la música de Nicaragua* (2011). En ese texto comenta el poema "Chunku Faam" y en particular la cita "An afta dem brut wi land an riba dem halaclean ass, dem did kno lef nata dam tin fa we" ("Y después de que los brutos destruyeron toda la tierra y los ríos se largaron tranquilos y no dejaron absolutamente nada para nosotros" [mi traducción]), la cual dice que se puede leer como complemento a los ensayos y estudios científicos que denuncian la depredación ambiental que aniquila los recursos de la región (502-03).

británico a finales de ese siglo y luego en espacio disputado entre Estados Unidos y el Reino Unido². La incorporación territorial tardía de la Mosquitia al Estado nación nicaragüense no empezó a llevarse a cabo a nivel cultural hasta los años sesenta, formalizándose con la Revolución Sandinista³.

En este contexto de incorporación cultural de la Costa Atlántica al Pacífico hispano, June Beer fue parte del proceso no solo por catalogar libros y por su producción artística, sino al ser nombrada la primera directora de la biblioteca de Bluefields por cuatro años (1979-1983). Durante ese periodo fundó también la biblioteca de Pearl Lagoon y la de Cukra Hill, lugares que se habían mantenido al margen de los proyectos de modernización nacional. Llenando un enorme vacío de documentación y de registro cultural de las culturas kriol —es decir comunidades negras del Caribe que hablan inglés, a diferencia de los Creoles, cuya influencia lingüística es el francés—, Beer empieza a escribir y a publicar poesía, complementando su trayecto en las artes visuales, una práctica que había empezado desde finales de los años cincuenta. Fuera del ámbito literario, se proyecta internacionalmente en 1981 al viajar con otros artistas locales al Festival Caribeño de las Artes en Barbados, donde su obra fue bien recibida. En 1983, decide dejar la faceta letrada o gestora de su carrera cultural para retomar plenamente la pintura, y ese año se integra a la Unión Nacional de Artistas Plásticos de Nicaragua (UNAP) y a la Asociación Sandinista

² El Tratado de Clayton Bulwer de 1850 entre el Reino Unido y los Estados Unidos ejemplifica la contienda entre las dos potencias por la construcción del canal interoceánico en esa región y la acelerada hegemonía de este último país.

³ Para una contextualización histórica y étnica de la región caribeña de Nicaragua, referirse por ejemplo al texto *Black and Blackness in Central America: Between Race and Place* (2010), editado por Lowel Gudmonson y Justin Worlf. Tres capítulos de este libro son particularmente útiles para esta contextualización, por Karl H. Offen “Race and Place in Colonial Mosquitia (1600-1787)” (92-128); por Justin Wolfe, “‘The Cruel Whip’: Race and Place in Nineteenth-Century Nicaragua” (177-207); y por Juliet Hooker, “Race and Space of Citizenship: The Mosquito Coast and the Place of Blackness and Indigeneity in Nicaragua” (246-276).

de Trabajadores Culturales (ASTC). Con el apoyo de este grupo, logra exhibir su obra artística en Barbados, España, México, Costa Rica, Cuba, Alemania, la antigua Unión Soviética, Italia, Japón y Estados Unidos. Es interesante notar que su breve intervención en la producción literaria se suspende durante el periodo de alfabetización sandinista, cuando pretendía imponer el español en la zona Caribe, homogeneizando el Estado nación. La artista fallece prematuramente en 1986, un año antes de que las regiones del Caribe fueran declaradas regiones autónomas. Teniendo de trasfondo su relación con la Costa Atlántica, con las letras y con la gestión cultural, aquí interesa comentar la pintura de June Beer, especialmente su mirada del lugar, de los seres no-humanos y de las relaciones inter-especie.

El aporte de Beer al feminismo y a las cuestiones identitarias del Atlántico Negro⁴ en sus cuadros ya ha sido comentado por críticos como Morris, LaDuke y White. Partiendo de esas consideraciones, aquí interesa profundizar cómo la artista presenta el medioambiente, cómo propone encuadrar la relación colectiva inter-especie desde su mirada artística y lo que esa perspectiva implica. Como parte de la mirada del Atlántico Negro desde Estados Unidos, bell hooks explica que en su experiencia “la naturaleza era la base de la sub-cultura Negra. La naturaleza era el lugar de victoria. En el ambiente natural todo tenía su lugar, incluyendo lo humano” (*Belonging* 8). En este contexto, lo humano se presenta como parte del ambiente natural, no como punto de partida. Dentro de este marco translocal, pero desde el Atlántico relegado de Nicaragua, la obra de Beer capta ontologías que cuestionan el racionalismo occidental y presenta alternativas especulativas al devenir del Antropoceno⁵. El entramado estético y conceptual que presenta en sus cuadros insiste en la reconfiguración

⁴ Paul Gilroy hace referencia al alcance transcontinental del fenómeno en su libro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993).

⁵ El concepto de Antropoceno lo introdujeron en el año 2000 el químico Paul J. Crutzen y su colaborador Eugene F. Stroemer y se refiere a una época geológica marcada por el impacto de los seres humanos y sus actividades sobre el planeta (17-18).

del lugar no como espacio nacional sino como eje afectivo y práctico. La obra de Beer capta “la cultura de pertenencia” y de lugar que bell hooks presenta, “una cultura de lugar, un sentido de significado y vitalidad de un lugar geográfico” (*Belonging* 23). Para aproximarnos a esa mirada de lugar es necesario primero introducir la trayectoria biogeográfica de la artista.



FIGURA 1. Mapa de Nicaragua que incluye los lugares destacados en la “cartografía de lugar” (hooks) de Beer, entre ellos Kukra Hill, Pearl Lagoon, Bluefields, Río San Juan, San Carlos, Granada, Managua.

CARTOGRAFÍA ARTÍSTICA Y “GEOGRAFÍA DEL CORAZÓN”⁶

Oriunda de Bluefields, congénitamente se vinculaba a Laguna de Perlas y a Corn Island, tres lugares destacados en el circuito de pertenencia de June Beer. Tomando en cuenta su trayecto profesional, ese mapa incluiría Kukra Hill, San Carlos y Managua, los cuales también se pueden encontrar en la figura 1. A los veinte años se suma a la diás-

⁶ La “geografía del corazón” se refiere a la intersección de temas de raza, género y clase al definir nuestro sentido de comunidad y pertenencia. Según explica hooks, su infancia en las montañas le inculcó amor por la naturaleza, para mostrar la importancia de la geografía en constituir la espiritualidad y la forma de ver el mundo (*Belonging* 25-33).

pora y a la mano de obra migrante tras irse a Los Ángeles, California, para trabajar por dos años (1954-1956). Ese viaje fue decisivo en su carrera artística y en su trayecto personal, a la vez que anticipa un patrón migratorio de mujeres centroamericanas de finales del siglo XX y del XXI, como resultado de las guerras civiles y de la inestabilidad económica y política posterior⁷. Melanie Morris explica que la vida de Beer presenta un modelo del sujeto migratorio radical, cuyas políticas se caracterizan por una visión diaspórica transnacional que reconceptualiza la negritud, la feminidad y las políticas revolucionarias a través de las prácticas artísticas (121), y se añadiría aquí una visión translocal que pone en jaque las conceptualizaciones nacionales hegemónicas del mestizaje en Nicaragua.

Coincidiendo con la lucha por los derechos civiles en Los Ángeles, durante su estadía Beer entró en contacto directo con distintas culturas, religiones y potencialidades sociales. El año de su llegada (1954) marca un hito en la lucha por los derechos civiles porque coincide con fallo de *Brown vs. the Board of Education*, en el cual se buscaba des-segregar las escuelas públicas. Un año antes de su llegada, el país experimentó la convulsión del asesinato de Emmett Till. Estos dos eventos que enmarcan su llegada propulsaron la pugna contra la discriminación racial. Mientras tanto, en el contexto de Nicaragua, el asesinato de Anastasio Somoza García en 1956 agita el país para darle inicio a la dinastía Somocista, cuando Luis Somoza Debayle asume la presidencia, seguido por su hermano Anastasio Somoza Debayle, quien sería luego expulsado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional en 1979. El contexto de ambos países forma una inflexión interesante en el alcance de lo que puede haber figurado este recorrido en su experiencia y en su mirada.

⁷ El viaje de Beer a Los Ángeles coincide con la Gran Migración (1910-1970): el desplazamiento de millones de Afroamericanos del sur de los Estados Unidos a otras partes del país incluyendo Los Ángeles. Este movimiento forjó barrios y redes de solidaridad negra importantes en dichos centros urbanos, incluyendo donde llegó la artista.

En ese lapso de efervescencia social en los Estados Unidos, Beer trabajó en una lavandería y posando para artistas. Como modelo, encontró trabajo en algunas de las escuelas de arte más importantes de la zona, incluyendo el Instituto de Arte Chouinard y el Colegio Otis de Arte y Diseño. Esta experiencia la hizo experimentar exotización, racialización y avances inoportunos de parte de personas que usaban su cuerpo más como objeto que como sujeto (White, “June Beer”). A pesar de estos retos laborales el modelaje fue lo que la introdujo a la pintura, y específicamente el trabajar con la artista afroamericana Ruby Dee, para quien modeló de forma particular. Según Beer, Ruby Dee⁸ fue la persona que le sugirió que empezara a pintar y quien le regaló sus primeros pinceles, acuarelas y papel (LaDuke, “June Beer, Nicaragua” 36). Es muy sugerente esta relación en cuanto a la alianza y a la hermandad femenina y al empoderamiento transcontinental de la mujer negra. Este tipo de alianza se repetiría más adelante en su trayecto artístico cuando conoce y es entrevistada por June Jordan en 1983⁹. Los escritos de Jordan sobre su encuentro con Beer ayudarían a proyectar a la artista kriol en el ámbito artístico y académico afroamericano, como explica Morris (115-120). Junto a su viaje al festival de Barbados en 1981, Beer recibe reconocimiento internacional del Caribe y de Estados Unidos antes de ser reconocida cabalmente en el ámbito nacional. Este desfase apunta a la hegemonía cultural mestiza del Pacífico de Nicaragua y a la configuración de

⁸ Además de haber sido nominada por los Academy Awards, Ruby Dee fue la primera mujer negra en ser protagonista de una serie de televisión en Estados Unidos. También fue una activista política multifacética en el movimiento por los derechos civiles.

⁹ June Jordan fue una periodista, ensayista, activista y poeta jamaicano-estadounidense autora de numerosas obras. Fue una figura importante en los movimientos por los derechos civiles, feministas y por los derechos LGTBQ+. Sobre su viaje a Nicaragua, en 1983, publicó al año siguiente el artículo “Nicaragua: Why I had to go there” en *Essence Magazine*. Existe además un artículo inédito de Jordan, titulado “Black Power on Nicaragua” (1983), donde empieza con un intercambio con Dora María Téllez, y otro ensayo llamado “Nicaragua: a Lesson in Revolution.”

una experiencia negra continental-atlántica desde la mirada de una mujer kriol.

Para afirmar su corporalidad y agencia, según la artista, lo primero que pintó fue su cuerpo desnudo sin cabeza, dándole continuidad a su experiencia como sujeto de la mirada del otro: en este caso, de su propia mirada despersonalizada. Según Melony White, Beer empieza su esmero creativo a través de una búsqueda por su “propio-hacerse artístico” (*artistic self-making*) (“A Caribbean Coast Feeling” 23). Desde que empezó a pintar, Beer se dedicó a meditar sobre la subjetividad de la mujer negra y de la mujer caribeña en Nicaragua, destacando sobre todo los retratos que hacía de mujeres costeñas (Morris 117). Utilizando un término de la artista Freida High Tesfagiorgis, LaDuke explica que la visión de Beer fue afrofemicentrista, a diferencia de feminista, en el sentido de que el enfoque está en las mujeres negras y en lo que constituye su esfera de identidad (“June Beer: An Artist”). June Beer esperaría más de diez años después de regresar de Los Ángeles para retomar oficialmente la pintura.

Una vez de vuelta a Nicaragua, en 1956, se casó y tuvo tres hijos más. Dada la inestabilidad de su pareja, empezó a buscarse la vida para procurar sustento para sus cuatro hijos. Entre sus tantas faenas se dedicó a transportar y a vender verduras del Pacífico a la Costa Atlántica, y a recoger y vender contenedores de plástico. Los viajes de Beer pertenecen al vaivén rutinario entre el Atlántico y el Pacífico, que apunta a una de las tantas rutas materiales y afectivas de la experiencia negra en Nicaragua a la vez que resalta la centralidad económica del Pacífico en su relación hegemónica con el Atlántico. En pleno deslinde y en contrapunto con el Antropoceno, Beer empieza su carrera artística transportando consumos orgánicos y desechos plásticos. Materialmente, sus cuadros se convierten en mercancías que vienen a formar parte de su comercio doméstico. A la vez, esos cuadros registran las formas de ver y de ser del Caribe kriol de Nicaragua. Tras trece años de vaivén comercial a través de la ruta colonial del Río San Juan por el lago de Nicaragua hacia Granada, en 1969, Beer empezó a hacer circular también su obra artística.

En ese recorrido comercial, la ciudad de San Carlos (fig. 1) le sirvió de columpio entre el Atlántico y el Pacífico de Nicaragua, no solo geográficamente, sino también afectivamente, porque su padre biológico, Abraham Moses Down, vivía allí. Fue allí, a la distancia de su propio ámbito doméstico, en tránsito, donde empezó nuevamente a pintar. En esa misma ruta que habían recorrido los filibusteros estadounidenses, Beer llegaba a la costa del Pacífico a la ciudad colonial de Granada, donde conoció al poeta Francisco Asís de Fernández, quien la presentaría a las redes artísticas locales, incluyendo a Omar D'León, que la indujo a los integrantes del grupo Praxis (Morris 139). Entre los años 1971-1972, Beer trabajó con Róger Pérez de la Rocha, Leonel Vanegas, Leoncio Sáenz, Orlando Sobalvarro y otros artistas importantes de su época. Aunque formó parte del colectivo Praxis que estos artistas constituyeron en Managua, Beer fue invisibilizada y no llegó a exponer su obra en la cooperativa. A pesar de ello, en un par de las redadas militares a dicho colectivo, Beer fue arrestada y maltratada por la guardia nacional de Somoza¹⁰. Esto nos dice mucho sobre la política cultural de las mujeres artistas negras en cuanto al riesgo por asociación sin la proyección propia de su obra. En forma de denuncia, Beer se empezó a dar a conocer en el ámbito artístico con una obra titulada *Funeral del machismo*. Aunque no contamos con una ilustración de este cuadro, se sabe que consiste en un gallo que ocupa el primer plano, con mujeres en distintas etapas de madurez rodeándolo, incluyendo una embarazada, una joven y otra mayor, mostrándoles su puño al animal que representa el machismo (LaDuke, "June Beer: An Artist" 145)¹¹.

¹⁰ Beer fue detenida dos veces y en ambas ocasiones pasó una noche en la cárcel.

¹¹ Además de la referencia que hace LaDuke sobre este cuadro, Richard Prieto lo describe en "Afro Nicaraguans: The Persistent Struggle for Equality". En ese texto se refiere al cuadro como su *magnum opus*, donde refleja la doble carga de trabajo que enfrentan las mujeres en el mundo y en Nicaragua, en particular. Dice que Beer ahí presenta el hecho que muchas de las mujeres que conocía tenían que seguir trabajando cuando llegaban a casa del trabajo sin la ayuda de sus parejas.

A pesar de la perseverancia sistemática del patriarcado racista, Beer tejió redes intelectuales y artísticas que le permitieron abrirse campo para dedicarse al arte y a los idearios que la impulsaron a pintar. Es oportuno que el trayecto entre Granada y San Carlos haya constituido un eje de producción para Beer, pues se trata del mismo espacio que generó a las tres grandes innovadoras “primitivistas”: Asilia Guillén (1887-1964), Salvadora Henríquez de Noguera (mediados del siglo XIX) y Adela Vargas (1910-2000) (Morris 141-2). En el contexto nacional, Beer ha sido ubicada dentro del canon “primitivista” y de la vanguardia de los círculos artísticos de la Revolución Sandinista. Esa primera categoría de primitivismo se ha utilizado para folklorizar y vaciar de su contenido político la perspectiva de mujeres y de otros sujetos subalternos (Morris 143). Antes del colectivo de Solentiname, a mediados de la década de los años cincuenta, mujeres, entre ellas las ya mencionadas, fueron quienes comenzaron a pintar la naturaleza y las fiestas tradicionales de Nicaragua en el siglo XX.

Matizando los apelativos y las categorías que se han utilizado para caracterizar su obra, como artista *naif* o primitivista¹², Juan Chow insiste que la obra de Beer no es ni la una ni la otra, sino que es una artista de la corriente primitiva:

Beer no fue primitivista; fue primitiva, descendiente de esa corriente pictórica que aprehende la candidez del modelo, trasladándola a nuestros ojos para que sospechemos que, tras esa ingenuidad representada como la esperanza en la caja pandórica, late el corazón del paraíso perdido (61).

A pesar de querer esquivar la despolitización del primitivismo como tal, Chow cae en lo que pasa con la literatura caribeña desde

¹² Dolores Torres resalta la obra de Beer pero la considera una pintora “*naif* autodidacta” y, esencializando, afirma que “pinta con una mayor frecuencia al óleo manchado bastante original; tiene la sensualidad y exuberancia de la negritud” (8). También cae en lo que señala más adelante Delgado Aburto, cuando describe que la pintura de Beer tiene una “simbología mágico-religiosa de la naturaleza como eterna fuerza de vida y como recuperación de un paraíso perdido” (9).

la mirada del mestizo letrado, según explica Leonel Delgado Aburto. Esas formas de ver el Caribe desde el Pacífico incluyen una “recuperación arcaica de la comunidad o lo comunitario”, una “maquinaria de producción identitaria que interrumpe la visión general de lo nacional, pero que deviene también de lo Otro absoluto”, y como la “raíz racial de lo nacional que debe ser rescatada en contexto de la globalización para ser disciplinada e inventariada” (Delgado 67). La valoración interna de la crítica de las artes visuales local ha repetido una combinación de estos tropos para caracterizar la obra de Beer. En el contexto de las artes plásticas, el rechazo inicial a su obra por no encajar con un modelo establecido de la pintura local muestra lo que bell hooks denomina la política visual y la política del ver¹³ (*Art on My Mind*), sobre todo aquella que gira en torno a la obra de artistas negros, cuya visión queda socavada por la mirada occidental, en el caso de Nicaragua, reflejada por los estándares artísticos del Pacífico del país.

Sin embargo, gracias a críticas afroamericanas, norteamericanas y caribeñas, el alcance artístico de Beer ha superado la especificidad pictórica de color local¹⁴. En particular, interesa amplificar lo que Melanie White sugiere en su artículo “A Caribbean Coast Feeling: On Black Central American Women’s Landscape Portraiture” (2023), donde se enfoca en un paisaje de la isla de Corn Island (fig. 2). Retomando la experiencia negra en el Caribe, White empieza comentando la embarcación para contextualizar históricamente la escena. Este tipo de barco de vapor, explica, representa la época de 1920-1970, en la que Estados Unidos y Canadá mantenían empresas bananeras, de madera y de minería en la Costa Caribe. Es decir, se trata de un

¹³ Según hooks, la política de ver es cómo percibimos lo visual, como lo comentamos y cómo lo escribimos, el acercamiento al arte va sobredeterminado por su lugar (*Art on my mind* 2).

¹⁴ Entre las expertas destacadas del tema se encuentran Courtney Desiree Morris que le dedicó parte importante de su tesis doctoral, Melanie White ha escrito artículos importantes sobre su obra y Betty LaDuke la insertó formalmente en el mapa de arte africano.

comentario sobre el capitalismo imperial extractivista que ha marcado la región a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. La centralidad y la proporción del equipaje en el muelle, junto a la embarcación insiste en lo que conllevan los viajes, el transporte y sus formas, a la vez que sugiere la propia experiencia de la artista.



FIGURA 2. *Corn Island vista desde el muelle de Brig Bay [Corn Island seen from the Brig Bay Pier]*, 1970. Aceite en madera 57.5 × 37 cm. Colección Claudia Gordillo © Lorena Ancona. En Melanie White, *AWARE*, 2023.]

Los colores primarios destacan una vitalidad que contrarresta esa otra fuerza extractiva. White propone que la isla de Corn Island se presenta como lugar diaspórico y como centro cosmopolita del Caribe, que centra a sujetos negros mientras cuestiona la imagen de la Nicaragua mestiza (“A Caribbean Coast Feeling” 23). Si bien no vemos explícitamente un contenido feminista negro, dice White, vemos que las mujeres constituyen parte del movimiento y del vaivén del puerto, algo similar al tránsito de la propia Beer entre Bluefields y Managua. White concluye que este paisaje capta la nostalgia de una soberanía regional caribeña que centra y da lugar a la experiencia negra, a la vez que cuestiona los límites nacionales de identidad (“A

Caribbean Coast Feeling” 17-18). Además de lo dicho por White, la idea de “intimidad diaspórica” que Gilroy explica como parte de la creatividad del Atlántico Negro también es sugerente en este contexto (16)¹⁵.

Las palmeras y los cocoteros se presentan como parte del código caribeño del lugar que se suma a la nostalgia por el espacio de esa intimidad diaspórica en acción. Más allá de localizar este espacio, interesa observar cómo esos mismos árboles y otros seres no-humanos figuran desde la mirada de la artista para encuadrar un lugar. Efectivamente, Beer forma parte de lo que Frazier llama pensamiento ecologista feminista negro. Esta postura no solo combina los principios del feminismo negro con la ecocrítica, sino que transforma ambos movimientos. Se trata de un mundo interpretativo y creativo, dispuesto a desentrañar la intersección de género y clase y dar lugar a discusiones de acercamiento ecocrítico a la literatura y el arte. Se trata, así, de percibir qué o cuáles nuevas ideas y mundos son posibles cuando ambos movimientos se juntan (Frazier).

Quizás haya sido por combinar tantos elementos contestatarios que, en su momento, la crítica local cuestionó el tipo de paisaje que Beer plasmaba. Esto, pues sus paisajes no se conformaban al modelo primitivista tradicional ni al que surgía de Solentiname. De hecho, en una entrevista, la propia Beer explicó que su realidad y la realidad de Solentiname eran dos cosas distintas: “En Bluefields tenemos espacio y mis pinturas reflejan esta realidad” (LaDuke, “June Beer: An Artist” 144). Los paisajes y los retratos de Beer utilizan las proporciones y las formas para jugar y extender el concepto de espacio como recipiente también del tiempo. En este paisaje de Corn Island, al igual que en otros, vemos cómo presenta su trato del espacio ampliado y localizado. En ese espacio, más allá de representar el color local y de enmarcar la

¹⁵ El concepto de Gilroy también problematiza el nacionalismo como categoría válida para este fenómeno y lo define más bien como estructuras rizomórficas, fractales estructurales de la formación transnacional e internacional del llamado Atlántico Negro (4).

experiencia nostálgica de los humanos viajeros, los cocoteros, las relaciones inter-especies y los seres no-humanos, como podrían ser los cuerpos de agua, son parte constituyente del entramado visual y ontológico que capta la artista. Se trata de captar lo que sería una “zona de contacto inter-especie”, según Mary-Louise Pratt: una zona que descentraliza no solo lo europeo –en su sentido originario del concepto de “zona de contacto”–, sino que además descentraliza lo humano (131-133). Esta zona de contacto inter-especie desplaza el antropocentrismo y se enfoca en los lugares de interacción e intercambio entre humanos y seres no-humanos (131). En este cuadro de Beer, esa relación se presenta entre el equino y el humano, en la tortuga que se encuentra a la entrada del muelle como parte de la dieta local, al igual que en la redondez de la bahía y en las plantas como seres constituyentes de la escena. Con estos elementos queda configurada la forma de ser humana en un pueblo costeño-atlántico rural de pesca artesanal¹⁶. La forma del agua interrumpe o redondea la cuadrícula del rectángulo obligatorio del medio. El cocotero caído y doblado al centro del cuadro, que podría protagonizar la escena, le da una ondulación continuada a la forma redondeada del agua, aquí transformada en tronco del árbol. En efecto, las plantas y los cocoteros, en particular, pueden verse como contrapunto material del agua. Invocando también al viento, pese a cualquier tormenta, el cocotero se dobla, pero no se quiebra. Este canto a la resiliencia de lo vegetal sugiere la misma fuerza que caracteriza a la comunidad que estará antes y después de los barcos de vapor.

Siguiendo los paisajes afectivos de su mirada, el cuadro de la bahía de Bluefields (fig. 3) centra un espacio hecho lugar constituido por un colectivo de seres¹⁷. En cuanto a esta idea, Bruno Latour explica

¹⁶ Pratt explica que las zonas de contacto inter-especies logran captar diferentes formas de ser humano frente a distintas formas de saber y vivir con seres y con otras formas de ser humano (133).

¹⁷ Según Bruno Latour, “[e]l colectivo lo implica todo excepto una separación en dos” (105). Así, “[e]n lugar de una ciencia de los objetos y una política de los sujetos, deberíamos disponer [...] de una ecología política de los colectivos de humanos y no-humanos” (108).

que se trata de un proceso de recolectar asociaciones entre seres humanos y no-humanos (97-147). Con otro tipo de embarcaciones marítimas, que responden más bien al transporte artesanal local y no al transnacional, como en el primer ejemplo, los seres no-humanos también figuran de forma central al colectivo. Consistente con la centralidad del cocotero en la figura 2, acá también se destaca un árbol insinuado y doblado, cuyo tronco podría interpretarse como parte de o como el inicio de un camino. El tronco sale casi de la parte inferior de la costa, y pareciera tener frutos. Dado el color anaranjado de los puntos, podría ser referencia a un árbol de mango. Si en el primer ejemplo el tronco del cocotero seguía el agua, visualmente acá el tronco opera como un camino, una vereda, parte de la tierra que conecta el agua con las personas.

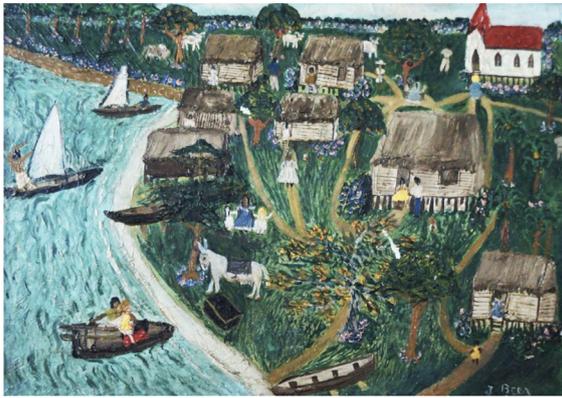


FIGURA 3. *Bahía de Bluefields [Bluefields Bay]*. © Arnulfo Agüero, “Pinturas del Caribe”, *NODAL Cultura: Noticias de América Latina y el Caribe*, 15 de noviembre, 2016.

A diferencia de la isla marcada por cocoteros, aquí los árboles predominan junto a las viviendas que también están hechas con el mismo material. La atención a las flores y a lo florido también prevalece en esa representación bucólica de Bluefields como parte de la asociación inter-especie. Si en la metafísica tradicional las flores han

representado el idealismo –tal y como sugiere Marder en su texto sobre la filosofía de la vida vegetal (61)–, el Bluefields de Beer está organizado y enmarcado por esa proyección; ideales que bordean y organizan los espacios domésticos (casas) y los límites con el agua para enmarcar otro tipo de caminos. Las flores también pueden implicar un contacto con los ancestros y con la condición humana, pues borran y transforman la división entre la muerte o lo muerto y la vida (Marder 67).

Por otra parte, los sujetos femeninos superan la presencia masculina en este cuadro. Cuatro figuras femeninas se encuentran por esos caminos. Primero, una niña de vestido amarillo en la parte inferior derecha, en una bifurcación de camino que por un lado va a una casa y por el otro sigue una ruta. Luego, una segunda figura femenina, más grande, en el centro del cuadro, que lleva un vestido blanco y ocupa y cubre el centro de un camino que dirige hacia una casa. En el fondo del cuadro, una tercera mujer se encuentra junto a un árbol por sendero y finalmente aparece otra más en la bifurcación hacia la iglesia. Mujeres y niños, junto a algunos hombres, forman esta estampa de la cotidianidad local. En términos institucionales, la iglesia del trasfondo aparece como una presencia angular de esa vida en la aldea. Fuera de la lógica capitalista, se trata de una existencia comunitaria, en la cual no existen cercos ni divisiones entre los pobladores ni entre sus seres constituyentes.

Por otro lado, la relación con las vacas y con los equinos también prevalece en este paisaje, empezando con el burro blanco que protagoniza en la costa. Como parte del ajetreo, el burro junto al agua pareciera esperar a quienes entran y salen del agua. Además de su especie como tal, el sudadero que porta apunta a su interconexión con lo humano. En este ejemplo y en los otros, los seres humanos son incidentales o casi secundarios al entorno topográfico y a las plantas y otros seres que lo habitan. No se trata de coexistencia ni de representación romántica del medioambiente, sino que la propuesta de Beer apuesta por la ciudad como parte de una “ecología mundializada” (*world ecology*). Esta forma de crear mundos se refiere a “la

preservación de un mundo entre humanos y con los no-humanos”¹⁸. Es decir, de una modernidad fuera de los esquemas de la Ilustración, la cual destaca más bien las asociaciones de inter-especie y lo más allá de humano¹⁹, seres de la tierra²⁰ que incluyen y el agua/la bahía.

Cerramos el mapa de pertenencia de los lugares de Beer con un cuadro de Taspapownie (fig. 4), donde el agua también ocupa un primer plano en el campo visual. El agua como centro del pueblo figura como medio de y para la flor. Otras plantas y flores circundan el cuerpo acuático que más que estanque pudiera ser laguna. El trasfondo también incluye otro cuerpo de agua lineal y horizontal como un canal o un río o una bahía. En vez de flores, ese otro ser acuático alberga canoas o lanchas, insistiendo en la movilidad que implica el llegar o estar en el lugar del agua. Lo acuático aquí organiza o determina la organización humana, al igual que la distribución vegetal de las plantas y de las personas. A través de la representación de proporciones y espacios, la mirada reconceptualizada de Beer descentraliza lo humano. En esa configuración, las mujeres prevalecen y bordean el agua, dos el estanque y otra el río. Una cuarta mujer parece estar junto a un árbol en una encrucijada de vivienda. Registrando diferentes etapas de la niñez, algunos niños parecen estar jugando al lado superior derecho mientras otros parecen estar en fila junto al agua, lo que implica un juego o salidas estructuradas, y otro más pequeño acompaña a la mujer que se encuentra frente al estanque. Lo

¹⁸ Malcom Ferdinand explica: “In this sense, by world-ecology I mean the preservation of a world between humans and with non-humans. Animal diplomacy, collective human/non-human compositions, the recognition of legal status of ecosystems, animals, and of this wild part of the world are ways to account for the existence and interests of the non-humans within a common world” (234).

¹⁹ Esta idea aparece elaborada en el libro *Más allá de lo humano* (2018), editado por Antonio Giráldez López y Pablo Ibáñez Ferrera. El punto de este concepto es descentralizar al ser humano de la producción espacial.

²⁰ El concepto de “seres de la tierra” es la traducción de la palabra *tirakuna* (tierra y *kuna*), entidades sintientes que no habitan, como montañas, ríos, lagunas y otras marcas topográficas del paisaje que se mantiene en relación con los sujetos humanos, algo desarrollado por Marisol de la Cadena (106-107).

femenino y lo infantil constituyen la fuerza de la comunidad, retomando la idea de lo afro-femicentrista imbricado por el pensamiento ecológico feminista negro. La organización de este cuadro se enmarca por el colectivo de lo vegetal, la flor con el ser de la tierra acuático y lo humano no como centro de estos espacios sino como parte de estos. Así mismo, las estructuras insisten en colectivos comunitarios, en este caso representados por las dos iglesias y por cinco casas.



FIGURA 4. *Paisaje de Taspapownie*. Óleo sobre tela (39.5 × 75 cm), 1978.

Así, el centro del paisaje no es las personas, ni el agua, gracias al estanque o a la laguna, la flor de loto, aguapé blanco o azucena de agua que abarca el primer plano del cuadro. Se trata de una flor que nace del lodo y que se encoge cada noche y vuelve a retomar su forma con el sol en las mañanas, insistiendo en su receptividad. El ejemplar que presenta la figura 4 se trata de un *Nelumbo lutea*, una especie nativa del norte de América y el Caribe, cuya planta ha sido una fuente importante de comida para los grupos indígenas de esta región. Dejando de lado su carácter estético, esta flor cumple con una función material nutritiva que estrecha los lazos entre los seres humanos y los no-humanos. Incluso representa un elemento medicinal y curativo para tratar la insolación y diversos problemas digestivos. Y en el sentido tradicional de representación estética, la flor blanca puede entenderse como símbolo de la pureza de espíritu, de transcendencia, de fuerza y de la persistencia del lugar y de su gente como parte del lugar. Orientalismo aparte, este tipo de flor tiene muchos significados simbólicos en las antiguas tradiciones egipcia,

budista e hindú, donde simboliza pureza, renacimiento y divinidad. En el contexto específico del budismo, la flor de loto blanca significa pureza mental, perfección espiritual y se le considera ser el vientre del mundo. Desde la perspectiva vegetal, la flor apunta a la sexualidad de las plantas, y se trata de una sexualidad indiferenciada –que incluye lo masculino y lo femenino– (Marder 86-7). La flor es un devenir literal y figurado. Este encuadre apunta a un colectivo importante del agua y la planta que prescinde de la tierra y de sus seres. La combinación de agua y planta apunta al colectivo originario de la vida en la tierra.

RETRATANDO LO DOMÉSTICO

Si retraemos la mirada del paisaje de estos poblados hacia los espacios internos particulares que lo constituyen entramos en el ámbito doméstico que presenta June Beer desde la distancia. Dentro del hogar, el enfoque se centra en las mujeres como agentes de cuidado en el marco doméstico –como vemos en las figuras 5 y 6–. Aquí destaca la dignidad con la que las mujeres cargan a un niño o niña. La mirada de los sujetos humanos esquiva al espectador y los distancia de su ámbito inmediato. La pulcritud de la ropa, junto al maquillaje de la mujer, incluyendo el lunar hiperfeminizado al lado de su boca, enajenan a la vez que insisten en la pulcritud del lugar. En tono con la construcción de madera, los humanos parecen ser una extensión de la estructura, que refleja las casas típicas de la costa del Caribe, hechas de tablas porque se trata de vivir de lo que hay alrededor. Lo que explica bell hooks sobre la obra fotográfica de la artista afroamericana Carrie Mae Weems se encuentra en el plano de la pintura en la obra de Beer. En particular, cuando dice que la artista nos obliga a encarar al sujeto negro más allá de la otredad de su raza y capta su paisaje emocional de experiencias cotidianas, como una suerte de representación correctiva (*Art on My Mind* 66-67). Parte de la corrección que aquí se lleva a cabo es mostrar la cotidianidad rural costeña fuera de la lógica de la pobreza o la miseria.

El interior está penetrado por el mundo externo y por los seres no-humanos. La perspectiva de Beer encaja en la cartografía del sujeto negro rural, quien según hooks conceptualiza el patio y el espacio externo como una continuidad de su espacio interior. Al documentar esta estética, la vivienda y su entorno se convierten en un espacio liminal que estrecha los límites del deseo y de la imaginación para formar parte de una genealogía de resistencia a la mirada deshumanizante (*Art on My Mind* 149-151). Es más, esta mirada expande los límites de la comunidad y de lo colectivo para incluir lo no-humano. En la figura 5, la ventana funciona como foco de condensación del entramado inter-especie. A la par de la mujer, la ventana como sujeto capta ese otro entorno que incluye lo vegetal, lo acuático y los animales domésticos (gato y gallo) y no-domésticos (garza) como parte del retrato matriarcal. Echado en el marco de la ventana, el gato sirve de intermediario entre lo interior y lo exterior, entre la maternidad doméstica y la labor externa de producción. El felino también intermedia entre los humanos y los seres aviares. Esa presencia aviar pasa del gallo domesticado a la garza como agente propio de libertad que depende del agua, aquí en forma de río. Entre lo doméstico y el río se observan artefactos de la labor humana que utiliza plantas para crear distintos componentes, como lo que pareciera una choza cubriendo una embarcación de madero o quizás algún tipo de horno.



FIGURA 5. *Mother and Child*, 1978.



FIGURA 6. Cortesía de María José Sacasa Álvarez, mayo de 2024.

El inventario de la cultura material y de la labor doméstica del retrato incluye otros instrumentos en la elaboración de comida, enmarcando a la mujer con la niña (o niño). Lo que pareciera una fogata u horno de leña se encuentra debajo de la ventana, mientras que a la derecha de la mujer cuelga un rallador utilizado para procesar la yuca. Ese mismo instrumento se encuentra en la figura 6, junto a la puerta del fondo. Balanceando los elementos visuales del retrato, en la figura 5 el tacú (mortero gigante) utilizado para manipular estos alimentos se encuentra al lado derecho. Estos objetos corresponden al lugar y a la dieta de ese espacio, la cual podría encontrarse en cualquier parte del Atlántico Negro. Como parte de este, el mortero junto al sonajero que sujeta a la niña (o niño) le aportan sonoridad al paisaje doméstico.

Por su parte, la figura 6 marca una distancia entre la producción de la comida y la mujer con el niño, como enfoque principal. A pesar de estar en el regazo de la mujer, fuera de las convenciones del retrato, el niño o niña se escabulle de la domesticidad occidentalizada al aparecer sin vestimenta. En contraste con el primer retrato, aquí el color de la piel de la mujer es más oscuro que la madera y también que el niño. Apuntando quizás a otra configuración de clase, este

retrato juega con tres planos, pues la mujer y el niño están frente a una puerta que lleva a una cocina con tubérculos y verduras en el piso, aludiendo a los frutos del mismo jardín que vemos a través de la puerta. Como umbral entre lo humano y su labor se encuentra un perro, cuya sombra desdobra su figura, insistiendo en su importancia en este ámbito íntimo. La perspectiva que presenta el retrato hacia el exterior, como parte de lo doméstico, insiste en esa otra modernidad que no marca distancia entre lo privado y lo público (afuera y adentro), una modernidad que incluye la presencia preponderante de lo vegetal y lo comunitario como parte de un mismo existir. El mundo que crea y que forja Beer en sus cuadros, tanto en los paisajes como en los retratos que hemos visto hasta ahora, presentan una “ecología mundializada” que cuestiona y remienda las fracturas de la modernidad occidental²¹.

En este sentido, si lo doméstico se puede referir también a un espacio local, interesa comentar los retratos que hizo Beer de Augusto C. Sandino. A diferencia de gran parte de la iconografía del héroe nacional, la cual se basa usualmente en imágenes fotográficas suyas, aunque sean pintadas, la perspectiva de la artista incluye en su interpretación y representación lo no-humano. Al proponer una versión propia del sujeto revolucionario, Beer hace un comentario político sobre la historia y sobre los agentes no-humanos que participan o son parte de esta. El primero de los dos retratos que hizo proviene de 1978 y se puede considerar parte del arsenal visual de la última etapa de la Revolución Sandinista (fig. 7) (LaDuke, “June Beer: An Artist” 145). Hoy en día, este cuadro se encuentra en el Museo Histórico Cultural de la Costa Caribe BICU-CIDCA, donde se confunde con el Sandino Negro, pues el sujeto se presenta con piel

²¹ Malcom Ferdinand explica que la modernidad se constituye por una doble fractura colonial y ambiental. Dicha fractura, que se encuentra en el centro de la crisis ecológica actual, separa la historia colonial del mundo de la historia ambiental. Esa historia colonial implica la jerarquización y valorización de los seres humanos y de los seres no-humanos (3-12).

morena, al menos más morena que las representaciones tradicionales del sujeto histórico.



FIGURA 7. *Sandino y el águila herida*. Museo Histórico Cultural de la Costa Caribe BICU- CIDCA, 1978.

De la misma manera en que acá se altera el color de piel del prócer, la iconografía de Sandino no suele incluir plantas, aunque sí existe alguna en la que monta a caballo, donde se insiste en la verticalidad del hombre sobre el animal. Las relaciones inter-especies que resalta la mirada de Beer no necesariamente incluyen dominio, incluso aquí, con el ave ensangrentada a su lado. Sin pretensiones técnicas ni miméticas, se observa cierto carácter (im)provisional por la pintura sobreimpuesta sobre lo que pareciera una columna vertical al lado izquierdo del sujeto. El palimpsesto como producto y efecto visual apunta a la re-inscripción de la historia. Insistiendo en la verticalidad de la masa verde, el barril del rifle encuadra lo vegetal a la vez que se sobrepone por el sombrero de Sandino, restando veracidad a la vez que recalca el carácter armado de su lucha. Al otro lado del sujeto, se respeta esa forma fantasma, pero a su derecha la columna está hecha de una incierta forma vegetal que cuelga. Dado el tamaño y la forma de cada unidad, estos podrían verse como los frutos de una inmensa

cabeza de plátano. Si no fueran frutos, lo verde podría representar hojas, sean de helecho o de enredaderas. Como las ventanas de los retratos domésticos, en la columna de lo verde, lo vegetal se desintegra y se funde con un águila que se encuentra a los pies de Sandino.

La bota desalineada parece amorfa o incompleta, mientras el ave casi se pierde en lo verde y el color del trasfondo. Según LaDuke, el ave representa un águila herida a sus pies (“June Beer: An Artist” 145), que evidentemente representaría el imperialismo estadounidense. Desde luego, no se trata de un águila imperial calva, lo cual competiría en contraste con la camisa del sujeto y ubicaría cabalmente el simbolismo del ave y la narrativa visual. Esta imagen permite otras posibles miradas interpretativas; por ejemplo, si observamos detalladamente, más bien pareciera que el ave tiene el rojo y negro de la bandera sandinista en su hombro, enmarcando el ala. Aunque pareciera que hay algo de rojo o de gotas de sangre debajo de los colores rojo y negro, el pico rojo del ave y las gotas que parecen caer de ahí, sugieren la posibilidad que se trate de un ave carroñera. No sabemos si el ave aquí es víctima o cómplice del sujeto en la lucha. El enigma del retrato se presenta también en el ceño fruncido de Sandino, que aquí, casi como un tercer ojo, materializa la carga histórica y el misticismo que conlleva su figura como símbolo.

El segundo retrato de Sandino, hecho en 1984 –según la firma en el miso– transforma la figura histórica y lo presenta como un sujeto negro, en un esmero por centrar las experiencias y la centralidad negra (fig. 8)²². Se dice que este cuadro obtuvo un premio nacional por su determinación revolucionaria y por el orgullo negro que presenta (LaDuke, “June Beer: An Artist” 147).

²² Toda la bibliografía sobre Beer suele hacer referencia a este cuadro de Sandino, aunque en algunos contextos, incluyendo en Bluefields, se cree que la figura 7 es el Sandino Negro, por lo que aparece de color más moreno y porque la imagen de figura 8 no se encuentra disponible en el contexto local. Es probable que este cuadro pertenezca a una colección privada y por eso solo queda esta copia en alguna publicación que lo mostró en su momento.



FIGURA 8. *Sandino Negro*, 1984.

Sin duda, *Sandino Negro* cuestiona las construcciones étnicas de los discursos históricos nacionalistas. El sombrero aquí se confunde con un halo o con una aureola que le añade un carácter místico y sagrado al sujeto. Sabemos que se trata de un sombrero por las cuerdas que cuelgan. Esta reconfiguración mantiene la bandolera que entrecruza el cuerpo y las botas militares, pero destaca sobre todo el machete. El machete retoma la lucha y la labor (como sustantivo y verbo) de una militancia popular histórica negra. Si tenemos en cuenta que este cuadro se pinta después de que Beer haya abandonado sus cargos culturales políticos para dedicarse al arte, surge la pregunta de si ese cuestionamiento del nacionalismo mestizo forma parte de esta reinterpretación. Como sugiere Morris, aunque Beer apoyó ideológicamente la Revolución Sandinista, “mantuvo un filo crítico y vocalmente criticó lo que vio como elementos reaccionarios problemáticos del FSLN, específicamente su etnocentrismo, el machismo persistente y su actitud paternalista hacia la gente de la costa Atlántica” (121, mi traducción)²³. *Sandino Negro* se presenta como

²³ “As an ideological supporter of the Sandinista Revolution she would maintain her

una alternativa a esa hegemonía del Pacífico que ha prevalecido en todas las variantes políticas del país.

Aparte de las implicaciones que una lectura étnica de este retrato nos pueda brindar, aquí interesa resaltar la presencia de lo vegetal también como parte de la representación del héroe y como marco o parte de la acción. La iconografía de Sandino no suele incluir plantas, aunque sí hemos visto alguna imagen de él montando a caballo, donde se insiste en la supremacía del hombre sobre el animal. Las relaciones inter-especies que resalta la mirada de Beer son otras. Por un lado, vemos palmeras de un cocotero y las hojas de lo que pudiera ser un árbol. Al otro lado se encuentra una planta que pareciera ser de maíz. Como parte de las hojas de esa planta, junto a la figura pareciera vislumbrarse una hoja en forma de hoz que sale de la planta. El machete y la insinuación de la hoz como instrumentos agrícolas apuntan a otro tipo de domesticidad en este retrato. A su vez, el cocotero y el maíz implican las prácticas gastronómicas y económicas de los sectores rurales de la Costa. El nuevo héroe nacional va enmarcado por lo vegetal como parte constituyente de su acción.

HACIA LO AVIAR

Se concluye esta lectura de la obra artística de Beer considerando su insistencia o su relación con lo aviar. Teniendo en cuenta que dos de los retratos domésticos aquí comentados incluyen distintos tipos de aves (fig. 5) y el retrato de Sandino con el “águila herida” (fig. 7), además del referido cuadro *Funeral del machismo*—donde se presenta al machismo como un gallo—, en la obra de la artista los pájaros forman parte de un panorama simbólico y simbiótico. Precisamente por su

critical edge and vocally criticize what she saw to be the problematic reactionary elements within the FSLN, specifically its ethnocentrism, persistent machismo and paternalistic attitudes towards the people of the Atlantic Coast.” (Morris 121). Respecto a la relación entre los sandinistas y los sujetos negros en la Costa, lo dicho por Morris hace eco con el estudio que presenta Edmund Gordon (227-38).

importancia, estos seres no aparecen en tamaño reducido en ninguna de las representaciones de paisajes que hemos visto. Esto contrasta con las representaciones primitivistas tradicionales, que suelen siempre incluir a los pájaros como parte minúscula del entorno natural. En el caso de la obra de Beer se observa casi lo opuesto. Por ejemplo, en el retrato de la *Mujer con lapa* (fig. 9), el ave no se encuentra en el hombro de la figura humana, ni en el dedo, sino en su brazo, sobre el cuerpo, cubriendo el pecho de la mujer²⁴. Con un guiño lúdico escatológico, se ha de notar que la firma de Beer se encuentra en la manga de la mujer, justo en el lugar de lo que podría ser producto fecal del ave. La representación de la autoría artística de Beer no enmarca ni firma el cuadro, más bien pareciera ser parte del comentario, de la escena y del -cambio entre ave y mujer. Como parte de esa interacción inter-especie, las plantas o lo vegetal, forman parte del trasfondo de la escena. La tonalidad verdosa de la mujer especula sobre un devenir humano de lo planta y/ o un devenir planta de lo humano.

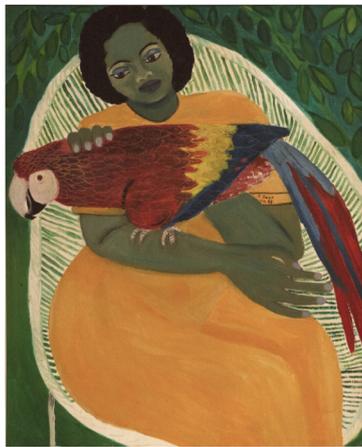


FIGURA 9. *Mujer con lapa*, 1984. Óleo sobre tela (61 × 50 cm) colección Fundación Ortiz-Guardián. © Lorena Ancona, cortesía de Oliver Martínez Kandt.

²⁴ Este retrato es de una amiga suya, según el hijo de June Beer, Camilo Largaespada.

Insistiendo en la centralidad de la mujer negra, el cuidado acá deja de ser hacia un niño y se dirige a la lapa que carga y acaricia. La ternura de la mujer hacia el ave pareciera superar el afecto que expresaban las mujeres en el ámbito doméstico para con los niños, en cuyos retratos su mirada era distante, enajenadas a las criaturas, mientras que aquí la mirada de ternura es hacia el ser en su regazo, el ave. Interpretando a Ailton Krenak, dice Coccia, “la relación entre los seres vivos es una forma cultural de parentesco que debe renegociarse constantemente, así como nuestros vínculos de parentesco tienen que ser formulados y negociados” (175, mi traducción). En esa formulación de relacionalidad, la autora, con su firma dentro del retrato, participa en el vínculo orgánico que traduce y ejemplifica este otro tipo de ontología regenerativa. El mensaje escatológico en cuanto a la autoría de la obra y de su contenido produce una política visual lúdica que carnavaliza el antropocentrismo en todas sus capas que incluye la jerarquización inter-especie y el individualismo.

En el panorama visual de Beer, los seres aviares adquieren tal grado de significancia que también son protagonistas o sujetos/modelos de retratos (fig. 10). El zanate (*Quiscalus mexicanus*), también conocido como “clarinero” por las tonalidades impresionantes que capta su amplia gama de agudez y de sonido. El canto del zanate es una parte importante del paisaje auditivo de toda esta región centroamericana que incluye el Caribe. En contraste con el ave nacional, el guardabarranco (*Eumotota superciliosa*)²⁵, cuyas plumas coloridas fueron y siguen siendo apreciadas como objetos estéticos, el monocromático zanate sobresale por cantar, no por su apariencia. En este retrato, dada la abertura del pico, el pájaro pareciera estar en el acto del canto. Este ser tan cotidiano y alejado de los símbolos nacionales y patrios se presenta como personaje principal, sin necesidad de seres humanos que justifiquen su presencia, tan digno como cualquier otro ser. En

²⁵ También conocido como “torogoz” o “momoto cejazul”, ese pájaro también es el ave nacional de El Salvador.

el cuadro, el ave pareciera estar fuera de su entorno y de posar en un retrato de estudio, parado en lo que pareciera ser la tierra. Las flores de hibisco y su planta encuadrándolo, conmemoran al sujeto a la vez que lo ubican en su medio. El tono azul de las plumas de este cuadro capta la iridiscencia azul que caracteriza a los machos de esta especie²⁶. Enfatizando la relacionalidad de inter-especie, este cuadro no se pintó en lona sino directamente en madera, al igual que la figura 1. A través de este homenaje a este ser no-humano cotidiano, Beer insiste en la horizontalidad de los seres vivos.



FIGURA 10. *Zanate [Grackle]*, 1985, aceite en madera, 30 × 40 cm. Colección Miguel D'Escoto. © Lorena Ancona, cortesía de Oliver Martínez Krandt.

En conclusión, los paisajes de June Beer interrumpen el primitivismo clásico del Pacífico para presentar una política visual que centra una ontología indivisible de lugar y de los seres que lo constituyen. Estas pinturas documentan las “zonas de contacto inter-especie” del Atlántico Negro en la costa Caribe de Nicaragua. Dentro de este

²⁶ La simbología de esta ave adquiere densidad cuando Sheynnis Palacios (ganadora del Miss Universo en 2023) utiliza un traje de zanate en la sección de Traje tradicional de la competencia. Kevin Guevara Laguna, conocido como Vink, fue arrestado por varios meses por el gobierno sandinista, junto a su ayudante, por querer pintar un mural de la galardonada en el que vestía con el traje del zanate.

recorrido, los retratos de Sandino anclan la producción de Beer a una pertenencia/historia nacional a la vez que la interpelan. Siempre allanando la relacionalidad inter-especie –sea con plantas o con aves–, su intervención centraliza la experiencia heroica del sujeto negro rural (fig. 8), a la vez que cuestiona las configuraciones raciales del Pacífico mestizo (fig. 7). En cuanto a los retratos tanto de sujetos cotidianos humanos como no-humanos, estos interrumpen las jerarquías bióticas y espaciales del humanismo patriarcal renacentista. En el contexto de la realidad antropocénica y extractivista que se experimenta en el Caribe centroamericano y en el mundo, la mirada de Beer y su política de ver nos permite vislumbrar y activar otras posibilidades de relación, otras realidades, en las cuales la horizontalidad de seres y saberes marca un existir planetario digno.

REFERENCIAS

- “X Bienal de Nicaragua: June Beer at Palacio Nacional de Cultura”. *Art Viewer*, 7 de abril de 2016. Visitado el 10 de julio de 2024. Disponible en: <https://artviewer.org/x-bienal-de-nicaragua-june-beer-at-palacio-nacional-de-cultura/>
- AGÜERO, ARNULFO. “Pinturas del Caribe”. *NODAL Cultura: Noticias de América Latina y el Caribe*, 15 de noviembre de 2016. Visitado el 30 de julio de 2024. Disponible en: <https://www.nodalcultura.am/2016/11/pinturas-del-caribe-nicaraguense/>
- CHOW, JUAN. “Rostro Cultural del Caribe nicaragüense”. *Wani: Revista del Caribe Nicaragüense*, n. ° 40, 2005, pp. 58-62.
- COCCIA, EMANUELE. *Metamorphoses*. Cambridge, Polity Press, 2020.
- CRUTZE, PAUL J. Y EUGENE F. STOERMER. “The ‘Anthropocene’”. *IGBP Newsletter*, vol. 41, 2000, pp. 17-18.

- DE LA CADENA, MARISOL. *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*. Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 2015.
- DE LA ROCHA, VILMA. “Nuestra June Beer, orgullo caribeño Nacional”. *La gente: Radio la Primerísima*, Managua, 17 de mayo de 2023. Visitado el 22 de julio de 2024. Disponible en: https://radiolaprimerisima.com/nuestra-june-beer-orgullo-caribeno-y-nacional/#google_vignette.
- DELGADO ABURTO, LEONEL. “El Caribe nicaragua en textos de la literatura nacional moderna: de la civilización protectorista a la mulatidad global”. *América Latina Hoy*, n. ° 58, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 63-80.
- FRAZIER, CHELSEA MIKAEL. “Black Feminist Ecological Thought: A Manifiesto”. *Atmos*, 1 de octubre de 2020. Visitado el 2 de agosto de 2024. Disponible en: <https://atmos.earth/black-feminist-ecological-thought-essay/>
- FERDINAND, MALCOM. *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Cambridge, Polity Books, 2022.
- GILROY, PAUL. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- GIRÁLDEZ LÓPEZ ANTONIO Y PABLO IBAÑÉZ FERRERA (EDS.). *Más allá de lo humano*. Lugo/La Coruña, Bartlebooth, 2018.
- GORDON, EDMUND TAYLOE *Disparate Diasporas: Identity and Politics in African Nicaraguan Community*. Austin, University of Texas Press, 1998.
- GUDMONSON LOWELL Y JUSTIN WOLFE (EDS.). *Black and Blackness in Central America: Between Race and Place*. Durham and London, Duke University Press, 2010.
- HOOKS, BELL. *Art on My Mind: Visual Politics*. Nueva York, The New Press, 1995.
- _____. *Belonging: A Culture of Place*. Nueva Jersey, Routledge, 2008.

- LADUKE, BETTY. "June Beer: An Artist of New Nicaragua". *Africa Through the Eyes of the Women Artist*, prefacio por Elizabeth Catlett, Nueva Jersey, African World Press Inc., 1991, pp. 141-148.
- _____. "June Beer, Nicaraguan Artist". *Sage*, vol. 3, n. ° 2, 1986, pp. 35-39.
- LATOURE, BRUNO. *Políticas de la naturaleza: Por una democracia de las ciencias*. Barcelona, RBA Libros, 2013.
- MARDER, MICHAEL. *Plant Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. Nueva York, Columbia University Press, 2013.
- MORRIS, COURTNEY DESIREE. "Engendering Possibility: Creole Women's Geographies in the Revolutionary Art of June Beer". En *To Defend This Sunrise: Place and Creole Women's Political Subjectivity on the Caribbean Coast of Nicaragua*. Tesis doctoral. Austin, University of Texas, 2012, pp.115-210.
- PINEDA, BARON L. *Shipwrecked Identities: Navigating Race on Nicaragua's Mosquito Coast*. Nueva Jersey, Rutgers University Press, 2006.
- PRATT, MARY-LOUISE. *Planetary Longings*. Chapell Hill/Durham/Londres, Duke University Press, 2022.
- PRIETO, RICHARD. "Afro Nicaraguans: The persistent Struggle for Equality". *Cisneros Hispanic Leadership Institute: Columbian College of Arts and Science*, 1 de marzo de 2021. Visitado el 29 de julio 2024. Disponible en: <https://cisneros.columbian.gwu.edu/afro-nicaraguans-persistent-struggle-equality#:~:text=Her%20magnum%20opus%2C%20El%20Funeral.no%20help%20from%20their%20husbands>.
- SÁNCHEZ, SOFÍA. "El florecimiento del arte primitivista en Nicaragua". *Latice Literario*, enero de 2011. Visitado el 3 de agosto, 2024. Disponible en: <https://www.latice.org/kul/es/sofsanc1101es.html>
- TORRES, MARÍA DOLORES G. "June Beer (Blefields, RACS, 1935-1986)". *Temas nicaragüenses: una revista dedicada a documentar asuntos referentes a Nicaragua*, n. ° 96, abril de 2016, pp. 7-13. Visitado el 20 de agosto, 2024. Disponible en: <http://web.archive>.

[org/web/20170220194117/http://sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/RevistaTemasNicaraguenses96abril2016.pdf](http://web/20170220194117/http://sajurin.enriquebolanos.org/vega/docs/RevistaTemasNicaraguenses96abril2016.pdf)

_____. *La modernidad en la pintura nicaragüense, 1948-1990*. Managua, Fondo de Promoción Cultural Banic, 1995.

WHITE, MELANIE. "June Beer". *AWARE: Archive of Women Artists Research & Exhibitions*, 2023. Visitado el 18 de julio de 2024. Disponible en: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/june-beer/>

_____. "A Caribbean Coast Feeling: On Black Central American Women's Landscape Portraiture". *Small Axe*, vol. 27, n. ° 3, 2023, pp. 15-31.

_____. *As Long as you are a Black Wo/Man You're an African: Creole Diasporic Politics in the Age of Mestizo Nationalism*. Tesis de licenciatura en Antropología. University of Pennsylvania, 2015. Visitado el 29 de agosto de 2024. Disponible en: <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/1a0e5230-e7e7-4c87-ab33-a6cd0af1a9bc/content>.

Una ciudad-puerto: el largo proceso de formación del puerto de Limón, Costa Rica, 1820-1910

A CITY-PORT: THE LONG PROCESS OF FORMATION OF THE PORT
OF LIMÓN, COSTA RICA, 1820-1910

Esteban Corella Ovares

Universidad de Costa Rica-Escuela, San José, Costa Rica

<https://orcid.org/0009-0008-1923-3097>

esteban.corellaovares@ucr.ac.cr

RESUMEN: Este trabajo analiza el proceso que llevó a la fundación de la ciudad-puerto de Limón a finales del siglo XIX. El mismo se divide en tres partes: la primera de ellas examina las razones por las que las autoridades costarricenses necesitaban la fundación de una ciudad en el Caribe; la segunda describe las condiciones que existían en la región entre finales del siglo XVIII y el establecimiento de la ciudad en 1870; la tercera analiza el proceso de fundación de la ciudad-puerto y el crecimiento de este durante sus primeras décadas de funcionamiento. Se describirá la elección del emplazamiento y las primeras obras llevadas a cabo para dotar de la infraestructura necesaria al puerto, a partir de fuentes primarias.

PALABRAS CLAVE: Limón, fundación, colonización, Caribe, Puerto.

ABSTRACT: This paper analyses the process that led to the founding of the port city of Limón at the end of the 19th century. It is divided into three parts. The first examines the reasons of why the Costa Rican authorities needed

to found a city in the Caribbean. The second describes the conditions that existed in the region between the end of the 18th century and the establishment of the city in 1870. The third analyses the process of founding the port city and its growth during its first decades of operation. The choice of the site and the first works carried out to provide the necessary infrastructure for the port will be described based on primary sources.

KEYWORDS: Limón, foundation, colonization, Caribbean, port.

INTRODUCCIÓN: UN PUERTO EN EL CARIBE

A principios del siglo XIX, el coronel Tomás Acosta, gobernador de la provincia de Costa Rica, informaba al ministro universal de Hacienda las dificultades de la provincia para establecer relaciones comerciales por la falta de buenos puertos en el Mar del Norte. El gobernador se quejaba de los defectos de los puertos de Matina y Moín: el primero se encontraba desabrigado de los vientos que lo abatían la mayor parte del año y el mareaje dificultaba el anclaje de los barcos; el segundo contaba con buen abrigo y fondeadero, sin embargo, su estrecha entrada solo permitía el paso de pequeños botes (González y Cartín 41-43).

La inquietud del gobernador Acosta se mantuvo a lo largo del siglo XIX, constantemente los distintos gobiernos hicieron esfuerzos por establecer un control efectivo de la costa, establecer un puerto comercial y consolidar caminos que condujeran desde el interior. Esto ocurría porque durante buena parte del periodo colonial amplios sectores de esta área quedaron prácticamente fuera del control de las autoridades establecidas en Cartago.

Pero esto ocurrió también porque durante el siglo XVIII la actividad cacaotera perdió importancia económica y, asimismo, diversos rivales del imperio español tuvieron la capacidad de instalarse en el Caribe y disputarles a espacios geoestratégicos importantes. A esto se suma que el ciclo del tabaco (Aldave) y el proceso de colonización de las tierras hacia el occidente del Valle Central (Molina) fomentaron la ausencia

de poblaciones de importancia en el Caribe y el poco tráfico comercial de la región registrado propiamente por el Estado.

A pesar de ello, durante las primeras cinco décadas posteriores a la independencia no se abandonó la pretensión de reclamar soberanía sobre los territorios de la costa caribeña, como lo prueban los proyectos para establecer caminos que conectaran a las poblaciones del centro del país con las costas del Caribe (Corella). Este interés creció a partir de la década de 1840, cuando el auge del cultivo del café hizo que se buscaran rutas más expeditas para conectar las zonas productoras del café –localizadas en el Valle Central– con los principales mercados europeos.

El principal puerto de embarque de café –y principal puerto del país– durante la primera mitad del siglo XIX fue Puntarenas, pero su ubicación en la costa Pacífica obligaba a las embarcaciones a hacer un largo viaje hacia el sur para rodear por el Cabo de Hornos y entrar en el Atlántico. Esto aumentaba los costos del café costarricense, por lo que la opción de “abrir” una ruta más directa para la exportación a través de un puerto en la costa caribeña se convirtió en una de las principales ambiciones de los comerciantes del Valle Central.

La ciudad portuaria, que empezó a crecer en 1870, fue el resultado de un proceso largo para consolidar el control de la costa desde el Valle Central, incorporando el territorio al Estado costarricense. Una ciudad no es solo un conjunto de edificaciones, es un centro de control territorial y social, utilizado desde el periodo colonial como centro de poder, nodo de comercio y espacio económico en donde se encuentran los centros administrativos, religiosos y culturales (Bernabéu y Varela 17). En ese sentido, el Estado costarricense seguía los pasos de otras unidades políticas. Por ejemplo, Herrera (31) explica cómo el ordenamiento del territorio y el establecimiento de poblaciones, aunque fueran pueblos rurales, fue importante para el control del Caribe neogranadino en el siglo XVIII.

En este artículo examinaremos la fundación de la ciudad de Limón no como un evento aislado, sino como la culminación de una serie de

procesos que se extendieron por décadas, permitiéndole al Estado de Costa Rica consolidar su soberanía sobre las costas caribeñas –aunque tuviera que compartirla con entidades transnacionales– al someter a poblaciones y recursos bajo su control.

El trabajo está dividido en tres partes. En la primera se describe las condiciones y poblaciones que habitaban el territorio del Caribe costarricense y que fueron, con el tiempo, incorporadas de maneras distintas al proyecto nacional. La segunda analiza los planes desarrollados por las autoridades costarricenses para controlar el Caribe como parte de la consolidación de su proyecto político y económico. Finalmente, la tercera parte examinará la fundación de la ciudad-puerto y su consolidación durante las primeras décadas de existencia.

MOSQUITOS, PESCA DE TORTUGAS Y EL AUGE DEL PUERTO DE MOÍN

Que las autoridades establecidas en el Valle Central no tuvieran mucho control sobre la zona o que no existieran centros de población grandes no significaba que la costa caribeña estuviera “vacía” o desconectada de circuitos comerciales. La costa caribeña de la actual Costa Rica se encontraba inmersa, desde la colonia, en una lógica de disputa y poder de las potencias imperiales, principalmente entre la Corona española, que reclamaba su derecho sobre el territorio, y la inglesa, que acrecentaba su influencia en la región a través del comercio de contrabando (Ollien).

Esa disputa geoestratégica no acabó con la independencia: se mantuvo a lo largo del siglo XIX. Ejemplo de ello es la queja de las autoridades costarricenses –fechada en abril de 1832– sobre la presencia de barcos ingleses que comerciaban de manera irregular en Matina (“Queja por comercio ilegal [1831]”). Los ingleses habían asegurado su presencia en la costa mediante su alianza con los miskitos; esta alianza les permitió a los miskitos mantener cierto nivel de autonomía y crear un reino independiente reconocido tácitamente por las

propias autoridades costarricenses. Carolyn Hall señala, a partir de documentos británicos, que aun a finales de la década de 1830, el gobierno de Costa Rica “no disputaba al rey de los Mosquitos sus derechos territoriales sobre la región Atlántico” (60).

En medio de esa disputa, se desarrolló en la costa caribeña una importante red comercial, fomentada por la pesca y comercialización de tortugas verdes y de carey. Esto permitió que Moín se convirtiera en un punto de encuentro de comerciantes mosquitos, ingleses, neogranadinos, afrocaribeños, costarricenses y nicaragüenses e indígenas de Talamanca, al ser el punto de desembarque de comerciantes procedentes, quienes intercambiaban distintos productos en la costa (León 58). Esta dinámica comercial, como lo explica Payne, era propia de procesos que habían conectado diferentes puntos del Caribe desde épocas coloniales, como lo ejemplifica la importación de productos desde Portobelo a través del puerto de Matina a principios del siglo XVIII (83).

Esto es confirmado por documentos de la época, como el de Enrique Cooper, quien informó, en 1839, que los miskitos habían monopolizado el comercio de las tortugas en toda la costa del Norte, desde Belice hasta Bocas del Toro. Tanto la carne como el carey de las tortugas eran vendidos a los comerciantes europeos: los barcos que zarpaban de la región “siempre llevan algunas sobre la cubierta á Inglaterra i Francia para adornar las mesas de los ricos, las fondas públicas i Hoteles, i rara vez falta un caldo ó potaje de Tortuga.” (12).

Hasta la década de 1860, la vida en la costa caribeña de Costa Rica estuvo basada en el comercio de tortugas, zarzaparrilla y hule. Así lo describe el ingeniero Luis Wolfran, que en 1860 señalaba que la aldea de Moín contaba con 37 casas habitadas por una población de 200 personas, las cuales se ocupaban principalmente de la pesca de tortugas de Carey y la extracción de zarza y hule (Wolfran). La zarzaparrilla era un producto que los indígenas cambiaban en el puerto por vestimentas, fusiles de carga y herramientas para labrar la tierra (“Informe actividades en la costa [1862]”).

Este comercio fomentó la consolidación de Moín como un punto comercial importante, con la presencia de miskitos, nicaragüenses, costarricenses, neogranadinos, afrocaribeños y algunos pobladores de origen europeo. La significativa dinámica comercial del puerto —que se aleja del mito liberal de considerar la costa como vacía e improductiva— impulsó al establecimiento de población en la región (Cooper 13; “Informe de Moín” [1842]; “Informe Moín” [1861]; “Informe Moín” [1864]). La existencia de esa población y la necesidad de establecer el control sobre la misma llevaron a las autoridades costarricenses a legislar para ordenar Moín. Así, en 1849, intentaron impulsar el ordenamiento de la administración política y judicial del puerto y el establecimiento de barrios según conviniera (“Plan organización Moín” [1849]).

Estos intentos de organización son propios de proyectos económicos contruidos desde afuera de la región, con el objeto de ordenar el territorio, para que concuerde con esos intereses externos. Estas formas de organización del territorio continuaron ocurriendo, construyendo discursos sobre la provincia de Limón como una zona periférica y simplificando su complejidad como una forma de asegurar la extracción de recursos (Arguedas *et al.* 235).

A pesar de ello, la realidad de la costa caribeña durante la primera mitad del siglo XIX era que la zona estaba en disputa entre distintas unidades políticas que reclamaban el territorio como propio. La situación se fue aclarando hacia mediados del siglo XIX, cuando las autoridades costarricenses y nicaragüenses se hicieron con el control efectivo del territorio gracias al acuerdo alcanzado entre Estados Unidos e Inglaterra, en el que se definió el área de influencia de cada una de esas potencias (León 58).

Ese acuerdo condenó a los miskitos a perder la autonomía con la que contaron durante siglos. Por ello, no es de extrañar que todavía a mediados del siglo XIX se encuentren reclamos miskitos sobre territorios que el Estado costarricense tomó como propios. Por ejemplo, en 1844, el Comandante de Bluefields reclamó por la presencia de

particulares y autoridades de Costa Rica en el territorio de Salt Creek (Moín), argumentando que la presencia de esas personas estorbaba las actividades de pesca y comercio desarrolladas por los miskitos en el área (“Queja comandante Bluefields” [1844]). Hasta la década de 1850, las autoridades miskitas levantaban reclamos por la ocupación de territorios, ocasionando el desconcierto de la colonia alemana que había adquirido terrenos vendidos por el gobierno de Costa Rica (“Queja miskitos” [1853]).

Colombia estaba involucrada en la disputa por las costas del Caribe. Desde 1824, declaraba que desde el cabo de Gracias a Dios, la Costa de la Mosquitia, hasta el río Chagres, incluyendo la actual Costa Rica, constituían parte de su territorio (Sibaja 16-41). Todavía en 1862 se presentó una denuncia ante un oficial costarricense por la presencia de autoridades colombianas en la zona. Al parecer, los representantes colombianos habían hecho circular entre los indígenas de la región que sus quejas debían ser tramitadas por las autoridades de Bocas del Toro y no por las costarricenses (“Sobre la presencia de autoridades colombianas” [1862]).

Las autoridades costarricenses consideraban que la costa debía ser controlada, poblada y explotada siguiendo las políticas dictadas desde San José. Por ello, se tomaban muy en serio los reportes sobre la presencia de representantes de otras entidades políticas que aseguraban contar con soberanía sobre la costa. El mejor medio para combatir esa intromisión de otras entidades políticas era desarrollar proyectos de colonización y construcción de caminos.

Dentro de esa lógica se encuentran los constantes informes elaborados por enviados del gobierno costarricense; en ellos, como lo señalan diversas personas y autores, se fue construyendo un discurso sobre la región como una zona periférica, pero llena de recursos. Esto ayuda a explicar los diversos proyectos de construcción de infraestructura que se examinarán en el próximo apartado.

EN BUSCA DE UN CAMINO Y UN PUERTO

En 1852, el ingeniero Francisco Kurtze describía Moín como un pueblo miserable e insalubre, donde descargaban pescadores de tortugas y los indígenas llegaban a comercializar zarzaparrilla, bajo el control de una sola persona (Kurtze s/p). Catorce años después, el mismo ingeniero describía Moín como una aldea de quinientos habitantes, con un activo tráfico de hule, tortugas, palos de tinte, drogas y cocos (González y Cartín 121). Las expediciones y los informes que se encuentran a lo largo de la década de 1850 y principios de 1860 tienen como objetivo primordial establecer la mejor ruta para un camino y el mejor lugar para establecer un puerto.

Es importante señalar que, a pesar de ese interés, las autoridades no consideraban que Moín pudiera ser un puerto importante. Ya desde 1850 se buscaba la forma de habilitar otro espacio en una zona cercana a Moín, conocida como “Limón”. Un decreto emitido por el Congreso en 1850 autorizaba la formación de la Sociedad Itineraria del Norte, que debía abrir un camino carretero hacia el puerto de Moín o al “del Limón”, y construir las barcas y puentes necesarios en los ríos que atraviesa la línea del camino (“Decreto de creación Sociedad Itineraria del Norte” [1850]). De tal manera se iniciaba un lento proceso de pérdida de hegemonía de Moín ante los intentos de habilitar el punto “del Limón” para el comercio internacional.

Los informes y proyectos tienen un fin claro: dominar la naturaleza. Como veremos, los intentos de conocer el territorio, plantear proyectos de infraestructura y atraer a la población necesaria, todos tenían ese objetivo. Y, como lo propone Durán, sería la construcción del ferrocarril el proyecto que finalmente lo consiguió, al conectar territorios articulados gracias a una actividad agroexportadora (140). Este argumento se complementa con lo planteado por Montero, quien explica cómo, junto con el ferrocarril, se fueron consolidando los espacios jurídicos y administrativos de Limón (11-15).

Con estos elementos en mente podemos leer los informes como ejemplos de ese proceso por el control de la naturaleza, ordenándola según las necesidades del proyecto económico y político. Ejemplo de ello es el informe de la expedición de Enrique Cooper en 1839, donde los expedicionarios prefirieron la situación que presenta “el Limón”. Cooper consideraba los materiales con los que contaba Moín y la fertilidad de sus terrenos y, no obstante, insistía en que en “el Limón” existían mejores condiciones para la navegación y el desembarco de los buques. El autor afirmaba que:

Un americano marino me ha asegurado que en todos tiempos hai buen anclaje sin peligro alguno [...] Es el mejor Puerto entre San Juan i Boca del Toro; i cuando los Buques no pueden quedarse en Moin van á fondear al Puerto del Limon (Cooper 15-16).

El informe de Cooper resalta las supuestas ventajas de Limón como puerto, señalando que, desde antes de su veredicto, los marineros lo preferían sobre el puerto oficial. En las décadas de 1850 y 1860, cuando se reactivan los intereses por construir un camino hacia el Atlántico –en beneficio del comercio nacional y de la colonización efectiva del territorio–, el alemán Francisco Kurtze aseguraba –en 1852– que “el Limón” era mucho mejor puerto que Moín, debido a que se encontraba protegido de los vientos y contaba con suficiente calado para barcos grandes (Kurtze s/p).

Diez años después, encontramos una opinión similar, expresada por otro de los expertos contratados por el gobierno costarricense para buscar el mejor emplazamiento para un puerto. Luis Wolfran estimaba que el puerto podía recibir la visita de buques de hasta seiscientas toneladas y descargar sin complicaciones (González y Cartín 89-90). En 1864, Juan Mechan describió el Puerto “del Limón” como abrigado contra los vientos y las olas del mar, por su misma costa y la línea de arrecifes (1-2). Kurtze, por su parte, también se refirió al beneficio que presentaban los arrecifes de coral, debido a

que funcionaban como una defensa contra los vientos y las fuertes corrientes (Kurtze s/p).

Al analizar los reportes, parece que la protección contra las corrientes y vientos fue uno de los aspectos que pesaron para definir a Limón como el lugar de emplazamiento del puerto. Según varios de ellos la existencia de la Isla Uvita –como es nombrada en las fuentes de la época– fue fundamental para determinar el emplazamiento del futuro puerto, ya que se esperaba poder utilizar la isla para establecer en ella el faro del puerto, baterías para la defensa, cárceles y un hospital marítimo (“Informe sobre Limón” [1865]).

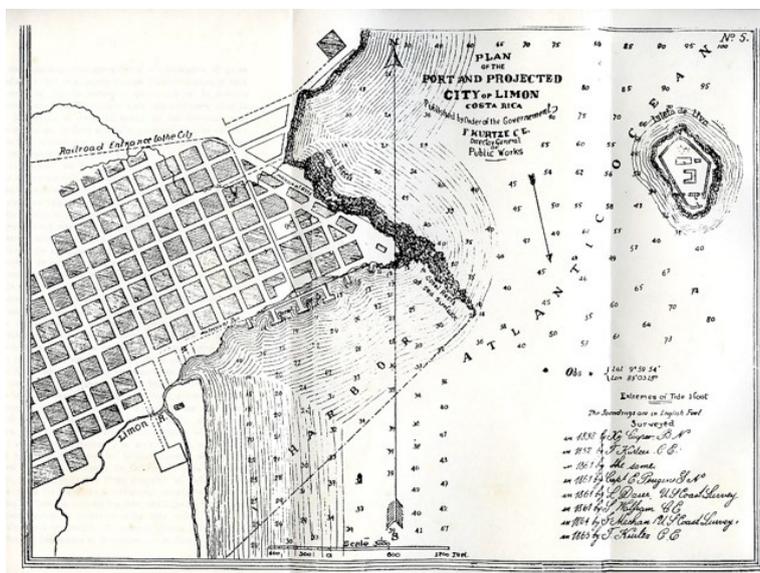
La propuesta de establecer en Limón el puerto se puede rastrear hasta mediados del siglo XIX, así la década de 1850, cuando Francisco Kurtze proponía el traslado del puerto y la población de Moín al “del Limón” (Kurtze s/p). En esa misma época, la Sociedad Itineraria del Norte y la Compañía Berlinesa de Colonización en Centroamérica –representada por el Barón Bülow y de la cual el mismo Kurtze formaba parte– establecieron un contrato y en octubre de 1852 el presidente de la República, Juan Rafael Mora Porras, habilitó para el comercio el Puerto “del Limón” con el fin de “favorecer la empresa de colonización alemana, cuyos primeros trabajos prometen ya los más felices resultados y de alentar los esfuerzos de la compañía del Norte para abrir una importante vía de comunicación con el Atlántico” (República de Costa Rica, “Decreto LXXXIV del 6 de octubre de 1852”).

Los miembros de la Compañía Berlinesa de Colonización exhortaban a las autoridades nacionales al establecimiento de una ciudad y puerto en “el Limón” y el mismo Kurtze diseñó los planos (ver plano 1) que proyectaban la distribución de la futura ciudad; planos que fueron aprobados por el gobierno de la República. En las comunicaciones enviadas por la Sociedad Itineraria y la de Colonización, se proyecta establecer una aduana en el puerto, construir un muelle de madera y la urgencia de enviar trabajadores que agilicen los trabajos de la apertura del camino (“Comunicaciones Sociedad Itineraria” [1851]).

Sin embargo, los proyectos no pasaron del papel en la década de 1850. Casi diez años después, el gobierno de Costa Rica denunció los contratos con la compañía berlinesa, acabando con sus compromisos con la misma, e inmediatamente después firmó nuevos acuerdos con Edmundo Pongin para continuar los trabajos del camino hacia el puerto “Limón” (República de Costa Rica, “Decreto XLI y XLIII del 12 de agosto de 1861”).

En su propuesta, Pongin se comprometía a llevar el camino hasta la bahía “del Limón” y construir la infraestructura necesaria para el embarque y desembarque de mercaderías. Para ello, se establecía una concesión por noventa años desde el momento de apertura del camino, mientras que el gobierno se comprometía a otorgar a la compañía una cantidad de terrenos a la orilla del mencionado camino y los necesarios para la construcción de la ciudad y puerto proyectados (“Propuesta Pongin” [1861]). El contrato firmado por el gobierno y Pongin respondía a una dinámica concesionaria ya practicada con anterioridad y comparte muchas de las características que tendría el contrato para la construcción del ferrocarril años después. Igualmente, se concretaba la idea de que el anhelado camino dirigiera a una nueva ciudad portuaria fijada en el punto “del Limón”.

En 1864, el informe de Juan Mehan llegaría a reafirmar las condiciones “del Limón” en contraposición a las dificultades del Puerto de Moín; sin embargo, el destino de Limón dependía totalmente de la evolución de los trabajos en el camino. En un informe de Francisco Kurtze, en 1865 –en ese momento director general de Obras Públicas–, advertía que, de no tener el paso listo hasta el Pacuare, no se podrían iniciar los trabajos en “el Limón” debido a la escasez de personal en las obras (“Informe de Francisco Kurtze” [1865]). Ese mismo año, en noviembre, se declaraba el “Limón” como el principal puerto del país en la costa atlántica, y se autorizaba al Poder Ejecutivo a abrirlo al comercio y establecer las autoridades competentes (República de Costa Rica, “Decreto XXXIII, noviembre de 1865”).



PLANO I. Proyección de la Ciudad-Puerto de Limón, elaborada por Francisco Kurtze [Fuente: Francisco Kurtze, *La ruta ferroviaria interoceánica de Costa Rica*, Imprenta Nacional, 1990, pp. 29-30].

El nacimiento del puerto y la ciudad de Limón propiamente dicha respondió a los intereses de conectar el Valle Central con el Caribe y, sobre todo, al hecho de que se presentaba como una promesa de negocio para distintos sectores, que esperaban no solo mejorar las conexiones comerciales con Europa, sino también explotar los recursos una vez conseguido el control de la naturaleza. Así, incluso al inicio de los trabajos en el punto “del Limón” se discutió la forma en la que se llevaría a cabo la distribución de los solares (“Informe trabajos en Limón” [1865]).

Para 1866, Kurtze anunciaba que ya se habían iniciado los trabajos en el puerto “del Limón”, con la presencia de doscientos peones que trabajaban en el desmonte del lugar, la siembra de maíz, caña de azúcar, frijoles y hortalizas, y el levantamiento de edificaciones. Para el ingeniero, los terrenos, el arrecife y la isla constituían elementos

perfectos para la erección del puerto, el cual prometía relanzar el comercio del país (González y Cartín 113-123).

Como se ha señalado, el elemento común aquí es la descripción de la naturaleza, para su posterior uso, de acuerdo con las necesidades de los proyectos económicos o políticos. La propia elección del lugar de la ciudad responde a ello, por eso se “escoge” el punto que permitía la llegada de barcos más grandes y la construcción de infraestructura para actividades económicas que no eran necesariamente las que habían desarrollado las poblaciones que ocuparon el espacio antes. Como veremos, la ciudad portuaria que surgió de este proceso respondió a esta dinámica durante los primeros años de existencia.

SURGIMIENTO DE UNA CIUDAD Y UN PUERTO (1870-1910)

Hasta este punto, se ha demostrado que el interés por la construcción de un puerto y una ciudad en la zona surgió de la necesidad de las autoridades del Valle Central por asegurarse el control del territorio y recursos sobre el que pesaban las pretensiones de Colombia y de los miskitos. La ciudad-puerto surgió como la culminación del proceso mediante el que se aseguró la soberanía costarricense, al establecer un centro administrativo, político, económico y cultural.

El emplazamiento moderno de la ciudad de Limón se escogió tomando en cuenta las condiciones más favorables para la construcción de un puerto. Por esa razón, a fines de 1871, la guarnición militar que se ubicaba en la cercana población de Moín se trasladó hacia el actual sitio. En octubre de ese año se ordenaba al comandante de Moín que, debido a que:

Las autoridades y guarniciones que deben establecerse en el Puerto de Limón se hace indispensable hacer barracas provisionales mientras llegan las casas que se pidieron de Estados Unidos, “el señor General Presidente ha dispuesto que usted pase [Fernández] inmediatamente á dicho puerto con el Señor

Temístocles Peñarada [...] para que entre ambos examinen aquel lugar y escogiendo el mejor punto hagan el desmonte necesario y levanten en él dos barracas provisionales con las maderas que se encuentran más cercanas (“Orden de traslado de guarnición a Limón” [1871]).

El traslado de la guarnición resulta importante porque marca el inicio del proceso de construcción de una ciudad moderna en la zona. Debemos señalar que en el lugar ya existían algunos pobladores, como se desprende del reporte del comandante y primer Gobernador de la Comarca, Federico Fernández, quien en diciembre de 1871 describió Moín en los siguientes términos:

Unas doce miserables casuchas, unas un poco mejor i otra grande i hermosa está abandonada i en mal estado. Su población casi en su totalidad se compone de extranjeros, jente de color que habla una jerga mezclada de ingles, sus costumbres son intensamente libres, i no labran la tierra, la vida que han acostumbrado llevar es ir errantes por los bosques en busca de hule i zarza i alguna vez pesca (Fernández).

El inicio de los trabajos de construcción del puerto y la ciudad de Limón estuvieron relacionados con la decisión del gobierno costarricense de construir una línea férrea entre el Valle Central y el mar Caribe. Como explica Soto, esta vía se convirtió pronto en un espacio simbólico que unía el territorio y al mismo tiempo creaba espacios racializados (319). En esto concuerdan varios autores, quienes señalan que el ferrocarril permitió la formación de Limón como un espacio periférico que al mismo tiempo era necesario para el desarrollo económico del país (Corrales y Pels). Esa construcción periférica llegó, incluso, a que la provincia de Limón tuviera casi las características de un gueto (Soto).

La llegada de trabajadores desde las Antillas permitió que la ciudad se constituyera como un espacio particular dentro del imaginario social e identitario de la nación costarricense, al concentrar una fuerte presencia de grupos afrodescendientes (Hutchinson 77-81). Esta población se asentó en la región, creando espacio de sociabilidad (Luna 199), redes

económicas y, en general, una cultura propia que caracteriza a la región hasta el día de hoy en rasgos como el idioma (Carranza 24).

La creación de la ciudad de Limón estuvo fuertemente ligada al proceso de apertura del puerto. Por lo tanto, algunos han situado la fecha de fundación de la ciudad a partir de los sucesivos decretos que abrieron el puerto de Limón al comercio. Sobre esto hay que señalar que estos decretos solo marcan el momento a partir del cual las autoridades del gobierno de Costa Rica se proponen habilitar ese punto de la costa como puerto, pues, como se ha demostrado, en la zona existieron centros poblados desde mucho tiempo atrás.

Esto inició a principios de la década de 1870, cuando se tomó la decisión de crear la comarca de Limón, abrir el puerto del mismo nombre al comercio y trasladar a las autoridades costarricenses establecidas en Moín al emplazamiento de la nueva ciudad. A cargo de este proceso se designó, a finales de 1871, a Federico Fernández, general del Ejército de Costa Rica, que asumió la posición de comandante de puerto y gobernador de comarca de Limón (“Orden de traslado de guarnición a Limón” [1871]; “Juramento Fernández” [1871]).

Gracias a sus reportes y los de otros individuos que vivieron en Limón o visitaron la zona en los primeros años de existencia de la ciudad, es posible describir el rápido proceso de crecimiento del puerto y la ciudad durante las primeras décadas de existencia de la población. Por ejemplo, a finales de 1871 –poco tiempo después de ser nombrado gobernador–, Fernández escribió un reporte para las autoridades de San José, en el que indicó que la situación era complicada, pues al parecer no existían ni siquiera edificios adecuados para albergar las oficinas, el clima era insalubre y se dependía de un comerciante de Bocas del Toro para conseguir alimentos. Además, la población de la zona era difícil de controlar. El comandante resume así la situación que se encuentra en 1872: “Vivimos sin mujeres y casi a la intemperie” (“Reporte del gobernador Limón” [1872]).

Treinta años después, la descripción es muy distinta, según un informe contenido en la memoria de gobernación del año 1900:

La bahía es visitada por un gran número de buques que traen viajeros de todas partes, quienes se admiran de hallar una ciudad moderna con anchas y rectas calles, bonitas construcciones y un precioso parquecito donde hace poco más o menos veinte años apenas existían unas cuantas casas edificadas sobre pantanos (“Memoria de la Secretaría de Gobernación y Fomento” 157).

Este rápido crecimiento puede explicarse siguiendo lo planteado por Bird, quien, como explica Borusso, desarrolló el modelo de Anyport para entender la forma en la que crecen las ciudades y puertos, estableciendo que conforme crece el comercio que pasa por los puertos crecen las ciudades, superando siempre el planeamiento urbano original (Borruso 128). En el caso particular de Limón, el crecimiento durante esta primera fase estuvo fuertemente influenciado por los elementos transnacionales. En 2008, Zapata y Meza ya señalaban la importancia de la presencia anglosajona en la formación de la ciudad y las actividades económicas que permitieron su crecimiento (2415).

Concuerda con esta posición el trabajo de Solano, Alemán y Ramírez, quienes argumentan que el desarrollo territorial del Caribe costarricense fue posible gracias a la unión del proyecto estatal con la presencia de la compañía bananera, que, actuando como un agente imperial, fomentó el particular crecimiento de la ciudad (Solano *et al.*). Esto se reflejó en la arquitectura propia de la ciudad, por lo menos en lo que se puede definir como el centro histórico, en el cual es evidente el desarrollo de una arquitectura con influencias caribeñas, reflejo de una sociedad multicultural (Flores 133). Pero antes de que se consolidara la ciudad-puerto, las autoridades debían resolver algunos problemas.

Uno de ellos fue el escaso personal. Por ello, una de las primeras acciones tomadas fue nombrar a personas en puestos de administración tanto civil como militar (“Reporte comandante Moín” [1872]). Además, las autoridades del Valle Central aumentaron su presencia en la zona, incrementando el número de soldados en la guarnición del nuevo puerto, que pasaron de ser menos de una decena a ser casi

cincuenta, la mitad de ellos enviados desde el Valle Central (“Envío de tropas a Limón” [1872]).

El aumento de la presencia militar tenía como objetivo asegurar el control de una zona que hasta hacía pocos años estaba en disputa con otras entidades políticas, pero además expresa el compromiso de las autoridades costarricenses a construir el puerto. Una prueba de ese compromiso se encuentra en los contratos que, casi inmediatamente, se firmaron con diferentes contratistas para la habilitación del terreno de la ciudad. Según algunos recuentos, en el proceso de “voltrear monte” para abrir las calles y los solares de la proyectada ciudad trabajaron los propios soldados de la guarnición (“Reporte Gobernador Limón” [1872]).

Teniendo en cuenta que muchos de estos soldados provenían del Valle Central, se puede suponer que el trabajo resultaba bastante pesado para ellos, poco acostumbrados al clima de la zona (“Reporte de soldados enfermos” [1873]). De hecho, el propio comandante admitió que las condiciones para estos hombres hacían que solo se dedicaran a las labores de limpieza de los cuadrantes de la ciudad dos horas por día.

En 1874, se firmaron contratos con varias personas para que se encargaran de obras de vital importancia para la ciudad, como la apertura de las calles (“Contrato apertura de calles” [1874]) o el relleno del terreno sobre el cual se ubica la población (“Contrato para relleno y nivelación de las calles de Limón” [1874]).

Ese trabajo era necesario porque el terreno sobre el cual se construyó la ciudad era pantanoso y propenso a inundarse durante la prolongada estación lluviosa. Esa característica provocaba muchas de las enfermedades de las cuales se quejaban las autoridades en las comunicaciones de las últimas décadas del siglo XIX y que le ganaron a Limón la fama de un lugar insalubre para los habitantes del Valle Central. A pesar de los problemas de salud causados por el tipo de terreno en el cual se construyó la ciudad –que favorecía enfermedades como malaria, fiebre amarilla y otras enfermedades transmitidas por

mosquitos— la construcción del puerto en Limón y el inicio de los trabajos en el ferrocarril dinamizaron de tal forma la economía de la región que, para 1874, la zona de Limón había pasado de ser el asentamiento de algunos pocos cazadores de tortugas y huleros a ser una ciudad en pleno crecimiento. Las autoridades se aseguraron de atraer población otorgando solares en la ciudad a cualquiera que se comprometiera a:

Se darán gratis los solares del Puerto del Limón á todas las personas que lo soliciten ante el Director Jeneral de Obras Públicas siempre que se obliguen á construir en cada solar y dentro de dos años contados desde esta echa, una casa de habitación ó comercial que preste las comodidades necesarias para su objeto, y que por el lado de la calle tenga por lo menos cuatro varas de altura (“Acuerdo II del 11 de Mayo de 1872” 44).

Queda claro, entonces, que el auge económico derivado de la construcción del ferrocarril le dio vida a la nueva ciudad, lo que potenció los vínculos económicos y comerciales que ya conectaban la zona con el resto del Caribe desde la época colonial. Solo de esta forma se puede explicar el rápido crecimiento de la ciudad, protagonizado por trabajadores de todo el Caribe que se trasladaron a la nueva población, atraídos por las posibilidades de trabajo en el proceso de construcción del ferrocarril y posteriormente en las plantaciones bananeras (Murillo).

El crecimiento de la industria bananera en la zona y sus consecuencias han sido el objeto de estudio de numerosos trabajos; por tanto, no se concentrarán esfuerzos en explicar su desarrollo. Solo hay que recordar que el auge del cultivo de banano comenzó hacia la década de 1880, cuando el gobierno costarricense otorgó a Minor Keith una serie de privilegios como parte del contrato para la finalización de las obras del ferrocarril al Atlántico. Entre ellos, se encontraba la cesión de amplias extensiones de terreno en la zona (García; Viales).

Gracias al desarrollo de una red ferroviaria en la zona y a las ventajas otorgadas para el transporte, Keith pudo desarrollar un lucrativo negocio de exportación de banano que, para finales del siglo XIX, se había convertido en una de las primeras transnacionales del mundo. La importancia del enclave bananero en la economía de la región y en el desarrollo de la ciudad se puede notar en la cantidad de racimos de banano exportados desde el puerto de Limón durante las primeras décadas de existencia de ese puerto.

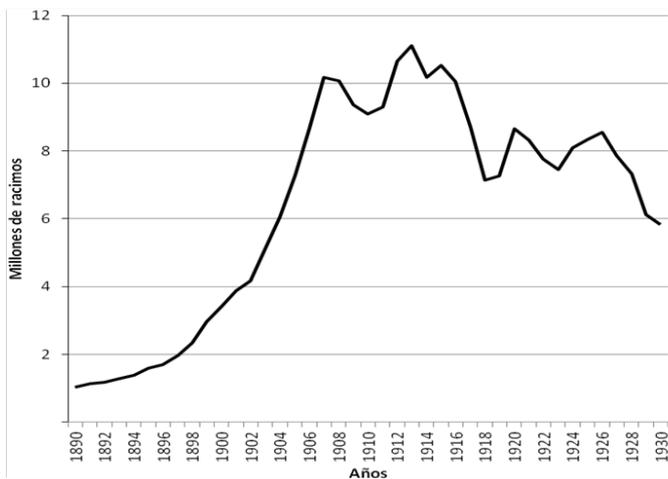


FIGURA 1. Exportación total de racimos de bananos de Costa Rica, 1890-1930. [Elaboración propia a partir de Reinaldo Carcanholo, "Sobre la evolución de las actividades bananeras en Costa Rica". *Estudios Sociales Centroamericanos*, n.º 19, enero-abril, 1978, pp. 145-146].

Como se aprecia en la figura 1, para principios de la década de 1890 ya se exportaban cerca de un millón de racimos de bananos desde el puerto de Limón, llegando a su pico máximo en 1914, cuando por el puerto de Limón salieron cerca de diez millones de racimos. Ahora bien, la exportación de bananos era una de las actividades más importantes de la zona, pero no era la única. Los trabajos del ferrocarril y la creación del puerto de Limón crearon una vía de

comunicación más rápida entre los productores del Valle Central y los mercados europeos y norteamericanos.

Con la apertura del puerto y vías de comunicación –más o menos confiables–, el puerto de Limón desplazó rápidamente a Puntarenas como el principal puerto del país. Así lo revelan los datos de Jorge León sobre el comercio exterior de Costa Rica y también los datos presentados en las memorias de fomento de finales del siglo XIX, en las cuales se consignaba que las importaciones del puerto de Limón superaban ampliamente a las que salían por el Puerto de Puntarenas. Por ejemplo, en 1892 las importaciones por el Puerto de Limón alcanzaron la suma de 13.583.694 pesos, mientras que en Puntarenas solo se reportaron 2.265.932 pesos (“Informe de importaciones y exportaciones” [1892]).

Como ya se ha mencionado, otro de los problemas fue la falta de infraestructura para sostener el crecimiento de la ciudad. Por esa razón, a partir de la década de 1890, se iniciaron proyectos de construcción. Entre ellos destacan las obras del tajamar, las cañerías de la ciudad, obras de relleno de la ciudad y nuevos muelles en el puerto.

La mayoría de estas obras fueron adjudicadas al empresario norteamericano Minor Keith, quien asumió el compromiso de construir mucha de la infraestructura de la ciudad, en tanto que la realización de esas obras le resultaba necesaria para el crecimiento del enclave bananero que estaba desarrollando en el país¹. Prueba de que el desarrollo de la ciudad fue un proyecto conjunto entre el gobierno nacional y los intereses de actores transnacionales.

No obstante, esa relación no fue siempre armoniosa; hubo, por ejemplo, algunas quejas sobre trabajos que se efectuaban de manera inadecuada. Por otra parte, cabe resaltar que las obras del tajamar y el relleno del terreno en la ciudad (“Contrato construcción tajamar” [1896]) eran parte de las obras de saneamiento de la población,

¹ Por eso, dentro de esos contratos se incluyó la construcción de un muelle, que se inauguró en 1901.

que para principios del siglo XX sufría de problemas provocados por haber construido parte de la ciudad sobre terrenos pantanosos (“Costo de obras de relleno de la ciudad” [1900]). En ocasiones, las quejas provenían de personas comunes y corrientes. Por ejemplo, en 1894, Benito Beltrán se quejó porque los trabajos de construcción de desagües estaban siendo mal ejecutados, lo cual causaba –según él– que las construcciones se falsearan (“Queja por obras públicas en Limón” [1894]).

A pesar de estas quejas, durante ese periodo de la historia de la ciudad (1890-1910) y bajo la supervisión del gobernador de la comarca de Limón, Balvanero Vargas –gobernador entre 1893 y 1905– se llevaron a cabo muchas de las obras que le darán forma al puerto. Entre esas obras destacan muchos de los edificios que en la actualidad son considerados patrimonio histórico de la ciudad, como los edificios de la United Fruit Company, del antiguo correo o el tajarar.

Estos edificios comparten una serie de características estructurales propias del Caribe, lo que refleja la vinculación del puerto de Limón y la ciudad con el resto del Caribe (Fonseca y Garnier). De hecho, en algunos casos las estructuras eran compradas en el exterior y luego traídas hasta Limón, para ser armadas en el lugar. Un ejemplo de este tipo de estructuras fue la antigua –ya desaparecida– casa de cuarentena que se instaló en la Isla de Uvita hacia mediados de la década de 1880 (“Sobre casa de Cuarentena” [1887]).

CONSIDERACIONES FINALES

A grandes rasgos, es posible argumentar que para principios del siglo XX la ciudad de Limón se había consolidado como una de las poblaciones más importantes del país, debido a la importancia del puerto en la economía nacional. Esa importancia explica el rápido crecimiento demográfico de la ciudad y la llegada de diferentes grupos étnicos que hicieron de Limón su hogar durante la última parte del

siglo XIX. Por ejemplo, se estima que solo entre 1891 y 1911 cerca de 43.000 jamaicanos se trasladaron a la región caribeña de Costa Rica (Harpelle 25). Poco a poco, el asentamiento de estos grupos le fue dando a Limón parte de las características que hoy en día identifican a la ciudad y, en general, a la región caribeña costarricense.

Por lo tanto, en líneas generales se puede afirmar que para la década de 1910 la ciudad de Limón ya se había consolidado como una población estable, gracias a que su puerto se convirtió en la principal vía de comunicación y comercio de Costa Rica. También para ese momento ya se había creado mucha de la infraestructura que caracterizaría a la ciudad y se habían establecido en la región prácticamente todas las autoridades.

Esto coincide perfectamente con el modelo de Anyport propuesto por Bird: el puerto como nodo de comunicación había resultado exitoso y las autoridades costarricenses habían conseguido establecer el control sobre la costa, aunque para ello habían tenido que transar con actores transnacionales que, a cambio de su colaboración en el desarrollo de la infraestructura, habían establecido un modelo de enclave para la producción y exportación de un producto tropical hacia los mercados del Atlántico norte.

Esa convivencia también permitió la construcción de la infraestructura de la ciudad. Las principales obras fueron encargadas a los mismos empresarios relacionados con la exportación del banano. Esto era el resultado de un largo proceso histórico que pretendía civilizar el territorio, cuya conclusión lógica fue la construcción de una ciudad-puerto con una “infraestructura moderna”, reflejo del progreso y orden. De allí la necesidad de trasladar a la población establecida a otros espacios como Moín, al tiempo que se imponían normas para la construcción en la nueva ciudad.

Como nodo que conectaba a las poblaciones del Valle Central con los mercados internacionales, el puerto de Limón creció rápidamente. En cuestión de un par de décadas, la ciudad tomó forma, se construyó gran parte de la infraestructura necesaria e incluso se desarrolló un

centro urbano con características arquitectónicas propias, que hasta el día de hoy son identificables en el país.

Además, para la primera década del siglo XX ya se encuentran asentados en la ciudad prácticamente todos los grupos étnicos que le dieron a la región caribeña costarricense, en general, y a la ciudad de Limón, en particular, sus rasgos culturales y sociales característicos. Miles de personas, de distintos orígenes, se dirigieron a la comarca de Limón, atraídas por las obras en el puerto o las plantaciones de banano que prosperaban en las tierras del Caribe costarricense. Estas poblaciones construyeron una cultura propia en estos territorios, que a pesar de ser marginada por mucho tiempo, pudo consolidarse como parte de la sociedad costarricense.

No obstante, el éxito de la ciudad-puerto durante esas primeras décadas también fue la causa de algunos de sus problemas posteriores. Siguiendo el modelo de Bird, la actividad portuaria marcó, durante las décadas siguientes, el ritmo de crecimiento de la ciudad, en muchos casos superando su capacidad para suplir necesidades básicas de la población como vivienda o infraestructura sanitaria. A su vez, el volumen de las actividades económicas y la prosperidad general de la población de la ciudad ha estado ligado históricamente al éxito del puerto.

REFERENCIAS

- “Acuerdo II del 11 de mayo de 1872”. *Colección de leyes y decretos*. Imprenta de la Paz, San José, 1874.
- ALDAVE, JESÚS. *La renta del tabaco en Costa Rica y su influencia en el desarrollo del campesinado del Valle Central Occidental (1766-1825)*. Tesis de maestría en Historia. Universidad de Costa Rica, 1988.
- ARGUEDAS, ALBERTO GUTIÉRREZ, ANDRÉS JIMÉNEZ CORRALES Y LUIS CARLOS MARTÍNEZ SOLANO. “Construcción geográfica

de la provincia de Limón, Costa Rica: Poder, cultura y territorio”. *Anuario Centro de Investigación y Estudios Políticos*, vol. 4, 2013, pp. 228-245.

BORRUSO, GIUSEPPE. “Port-City relationship in the era of hybridization. A development model”. *J-Reading-Journal of Research and Didactics In Geography*, vol. 11, n. ° 2, 2022, pp. 125-137.

CARRANZA, LUZ MARINA VÁSQUEZ. “El criollo limonense: evidencia de su vitalidad dentro y fuera de la provincia de Limón”. *Revista Rupturas*, vol. 15, n. ° 1, 2025, pp. 19-37.

“Comunicaciones Sociedad Itineraria”. Fondo: Fomento, signatura: 4467, folios: 20-24. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1851.

“Contrato de apertura de calles”. Fondo: Congreso, Signatura: 8230. Folio: 44. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1874.

“Contrato de construcción tajamar”. Fondo: Congreso, signatura: 21398. Folios: 214-219. Manuscrito. Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1896.

“Contrato para relleno y nivelación de las calles de Limón”. Fondo: Gobernación, signatura: 29502, folios: 16-18. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1874.

COOPER, ENRIQUE. *Informe sobre el camino a Matina y la costa del Norte*. Tipografía Nacional, Costa Rica, 1896 [1839].

CORELLA OVARES, ESTEBAN. “La ruta a un nuevo puerto en el Caribe: el proyecto del camino entre el Valle Central y Moín (1864-1870)”. *Vínculos*, vol. 37, n. ° 1-2, 2016, pp. 23-52.

CORRALES, ANDRÉS JIMÉNEZ Y MATTHÍAS PELZ SEYFARTH. “Políticas de espacio en Limón, Costa Rica: articulación y materialización de un desarrollo geográfico desigual”. *Études caribéennes*, vol. 59, 2024. Edición en línea. Disponible en: <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/33123#quotation>

- “Costo de obras de relleno de la ciudad”. Fondo: Congreso, signatura: 2635. Folio: 11-13. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1900.
- “Decreto de creación de la Sociedad Itineraria del Norte”. Fondo: Congreso, signatura: 5298. Manuscrito. Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1850.
- “Envío de tropas a Limón”. Fondo: Gobernación, signatura: 3509. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1872.
- FERNÁNDEZ, FEDERICO. Informe del gobernador Limón, 1871. Fondo: Gobernación, signatura: 28463. Folio 38. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- FLORES, LAURA CHAVERRI. “Centro Histórico de Puerto Limón, transformaciones sociales que han contribuido a su patrimonización”. *Trama, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 8, n. ° 1, 2019, pp. 107-149.
- FONSECA CORRALES, ELIZABETH Y JOSÉ ENRIQUE GARNIER (EDS.). *Historia de la arquitectura en Costa Rica*. Fundación Museos del Banco Central/Centro de Investigaciones Históricas de América Central, Universidad de Costa Rica, 1998.
- GARCÍA BUCHARD, ETHEL. *Sociedad, política y enclave bananero. Un estudio comparativo: Costa Rica (1884-1938) y Honduras (1902-1958)*. Tesis de maestría. Universidad de Costa Rica, 1992.
- GONZÁLEZ, FERNANDO Y ELÍAS ZELEDÓN. *Crónicas y relatos para la historia de Puerto Limón*. MCJD, San José, CR, 1999.
- HALL, CAROLYN. *El café y el desarrollo histórico-geográfico de Costa Rica*. San José, Editorial Costa Rica y Universidad Nacional, 1976.
- HARPELLE, RONALD. *West Indians of Costa Rica: Race, Class, and the Integration of Ethnic minority*. Montreal, McGill University Press, 2001.
- HERRERA BALGARRY, EUGENIO. *Los alemanes y el estado cafetalero*. San José, EUNED, 1988.

- HUTCHINSON MILLER, CARMEN. *The Providence and Port of Limón: Metaphors for Afro-Costa Rican Black Identity*. San José, Universidad Nacional, 2015.
- “Informe actividades en la costa”. Fondo: Policía, signatura: 4622, folios: 5-11. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1862.
- “Informe de importaciones y exportaciones”. Fondo: Congreso, signatura: 3884, folio: 5. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1892.
- “Informe de Moín”. Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, Gobernación, Signatura: 025298. Manuscrito, 1842.
- “Informe Moín”. Fondo: Gobernación, signatura: 25212. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1861.
- “Informe Moín”. Fondo: Gobernación, signatura: 25839. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1864.
- “Informe sobre la costa”. Fondo: Fomento, Signatura: 1759. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1852.
- “Informe sobre Limón”. Fondo: Hacienda, signatura: 17592. Folio: 2. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1865.
- “Informe de trabajos en Limón”. Fondo: Fomento, signatura: 4474, folio 2. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1865.
- “Juramento Fernández”. Fondo: Gobernación, signatura: 28463, folio: 13. Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1872.
- KURTZE, FRANCISCO. “Informe de Francisco Kurtze”. Fondo: Fomento, signatura: 762. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1865.
- LEÓN SÁENZ, JORGE. *Evolución del comercio exterior y del transporte marítimo de Costa Rica: 1821-1900*. Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.

- LUNA, AXEL ALVARADO. "Historia de la pocomía en Limón (Costa Rica) y Bocas del Toro (Panamá). De finales del siglo XIX a la actualidad". *REHMLAC. Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña*, vol. 8, n. ° 2, 2016, pp. 195-221.
- MECHAN, JUAN. "Informe de Juan Mechan". Fondo: Fomento, signatura: 1854, folios: 1-2. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1864.
- "Memoria de la Secretaría de Gobernación y Fomento". Fondo: Gobernación, signatura: 2638, folio: 157. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1900.
- MOLINA, IVÁN, *El país del café, génesis y consolidación del capitalismo agrario en Costa Rica. 1821-1890*. San José, Centro de Investigaciones Históricas, 1987.
- MONTERO MORA, ANDREA, *Club Alemán de Costa Rica: más de un siglo de historia*. San José, Litografía e Imprenta LIL, 2010.
- _____. "Entre la frontera nacional y transnacional. La expansión del banano en Costa Rica en el contexto de su comoditización (1899-1930)". *Historia Agraria de América Latina* 5.02 (2024): 1-28.
- MURILLO CHAVERRI, CARMEN. *Identidades de hierro y humo: la construcción del Ferrocarril al Atlántico 1870-1890*. San José, Editorial Provenir, 1995.
- OLIEN, MICHAEL D. "General, Governor, and Admiral: Three Miskito lines of succession". *Ethnohistory*, vol. 45, n. ° 2, 1998, pp. 277-318.
- "Orden de traslado de guarnición a Limón". Fondo: Guerra y Marina, signatura: 6890. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1871.
- "Orden de traslado de guarnición a Limón". Fondo: Gobernación, signatura: 28619. folios: 10-11. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1871.
- PAYNE IGLESIAS, E. *Robos, ultrajes y cautiverios: los puertos del Caribe de Costa Rica (siglos XVI al XIX)*. San José, Universidad de Costa Rica, CIHAC, 2022.

- “Plan de organización Moín”. Fondo: Congreso, Signatura: 5478, folios: 2-3, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1849.
- “Propuesta Pongin”. Fondo: Fomento, signatura: 863. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1861.
- “Queja comandante Bluefields”. Fondo: Congreso, signatura: 6342, folios: 1-3. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1844.
- “Queja miskitos”. Fondo: Hacienda, signatura: 6330. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1853.
- “Queja por comercio ilegal”. Fondo: Hacienda, signatura: 7990. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1831.
- “Queja por obras públicas en Limón”. Fondo: Fomento, signatura: 255, folio: 144. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1894.
- “Reporte del comandante Moín”. Fondo: Guerra y Marina, signatura: 6634, folio: 12. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1872.
- “Reporte de soldados enfermos”. Fondo: Guerra y Marina, Signatura: 8380, folio: 43. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1873.
- “Reporte del gobernador Limón”. Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, Gobernación, Signatura: 28463, folio: 38v. Manuscrito, 1872.
- “Reporte del Gobernador Limón”. Fondo: Gobernación, signatura: 28463, folio: 34. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1872.
- REPÚBLICA DE COSTA RICA. “Decreto LXXXIV del 6 de octubre de 1852”. Colección de Leyes y Decretos, 1852.
- _____. “Decreto XLI y XLIII del 12 de agosto de 1861”. Colección de Leyes y Decretos de los años 1861-1862. Imprenta de la Paz, 1872.

- _____. “Decreto XXXIII, noviembre de 1865”. Colección de Leyes y Decretos, Imprenta Nacional, 1865.
- SEGURA, LUIS DURÁN. “La dominación de la naturaleza.: El ferrocarril en la Costa Rica de finales del siglo XIX”. *Revista Ístmica*, vol. 30, 2022, pp. 139-156.
- SENIOR ANGULO, DIANA. “La conformación de Limón al margen del imaginario social e identidad nacional costarricense”. En Quince Duncan Moodie y Victorien Lavou Zoungbo (eds.), *Puerto Limón (Costa Rica)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2012.
- SIBAJA CHACÓN, LUIS FERNANDO. “El límite sureste de Costa Rica. Reseña histórica desde el Laudo Loubet hasta su fijación definitiva”. Tesis de Licenciatura. Universidad de Costa Rica, 1968.
- “Sobre la casa de Cuarentena”. Fondo: Congreso, signatura: 9407, folio: 48. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1887.
- “Sobre la presencia de autoridades colombianas”. Fondo: Policía, signatura: 4622. Folios 5-11. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1862.
- SOLANO-MEZA, NATALIA, GUSTAVO ALEMÁN-CALERO Y VALERIA RAMÍREZ-MUÑOZ. “Agents of Territorial Transformation in the Costa Rican Caribbean: Imperial Relationships and Practices of Spatial Governance at the United Fruit Enclave, 1870-1940”. *Architectural Theory Review*, vol. 28, n. ° 3, 2025, pp. 380-400.
- SOTO QUIRÓS, RONALD. “Paisajes Racializados y Fronteras Identitarias en Costa Rica: Relatos de Viajeros y el Ferrocarril al Caribe (1885-1930)”. *Anuario de Historia Regional y de Las Fronteras*, vol. 26, n. ° 2, mayo de 2021, pp. 311-351.
- _____. “Desarrollo, etnia y marginalización: imágenes del puerto caribeño de Limón Costa Rica (1838-1967)”. *Études caribéennes*, vol. 21, 2013, pp. 311-351.

VIALES HURTADO, RONNY. “La Región Atlántica costarricense y el enclave bananero: del esplendor a la crisis, 1927-1950”. Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 1993.

WOLFRAN, LUIS. “Informe de Luis Wolfran”. Fondo: Fomento, signatura: 848, folio 4. Manuscrito, Archivo Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1860.

ZAPATA, ENRIQUE Y GERARDO MEZA. “La influencia anglosajona en el Caribe de Costa Rica” Finales S. XIX primera mitad S. XX”. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, vol. 9, 2008, pp. 2410-2440.

De la novela bananera en la *Banana Republic*. Algunas reflexiones sobre la canonización de un subgénero novelístico y la ausencia de otro

ON THE BANANA NOVEL IN THE BANANA REPUBLIC. SOME
REFLECTIONS ON THE CANONIZATION OF ONE NOVELISTIC
SUBGENRE AND THE ABSENCE OF ANOTHER

Werner Mackenbach

Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica

<https://orcid.org/0000-0002-4751-2105>

werner.mackenbach@ucr.ac.cr

RESUMEN: Desde el siglo XIX hasta muy avanzado el siglo XX, las economías y sociedades de las naciones centroamericanas se fundamentaban en la producción y exportación de dos productos agrícolas principales: el café y el banano. En el transcurso del siglo XX y hasta en la actualidad, el banano se ha convertido en la metáfora, incluso el símbolo, dominante para la construcción de los imaginarios sobre la región –tanto en la percepción externa como en la autopercepción–, para la que las representaciones literarias y mediáticas han jugado un papel central. Pero ¿por qué existe una serie de novelas bananeras en América Latina y especialmente América Central? ¿Y por qué hay tan pocas representaciones literarias del café en Centroamérica? A partir de estas preguntas, el presente ensayo analiza el posicionamiento de la novela bananera en este discurso dominado por el *topos* de la *Banana Republic*. Recurriendo a un análisis narratológico de la novela *Mamita Yunai* (1941), del costarricense Carlos Luis Fallas –que en los estudios literarios

se ha caracterizado como sinécdoque del canonizado sub-género novela bananera/novela obrera–, el artículo reflexiona sobre su papel paradójico entre el cuestionamiento y la reafirmación del discurso-imaginario de la república bananera, persistente incluso en la actualidad, como en la novela *Anchuria* (2023) del escritor hondureño Giovanni Rodríguez.

PALABRAS CLAVE: café, banano, cultura bananera, novela obrera, novela bananera, república bananera.

ABSTRACT: From the 19th century until well into the 20th century, the economies and societies of Central American nations were based on the production and export of two main agricultural products: coffee and bananas. During the course of the 20th century and up to the present day, bananas have become the dominant metaphor, even the symbol, for the construction of imaginaries about the region –both in external perception and in self-perception–, for which literary and media representations have played a central role. Starting from the questions: Why is there a series of banana novels in Latin America and especially Central America? And why are there few literary representations of coffee in Central America? This essay analyzes the positioning of the banana novel in this discourse dominated by the *topos* of the *Banana Republic*. Resorting to a narratological analysis of the novel *Mamita Yunai* (1941) by Costa Rican author Carlos Luis Fallas –which in literary studies has been characterized as a synecdoche of the canonized sub-genre banana novel/working class novel–, the article reflects on its paradoxical role between questioning and reaffirming the discourse-imaginary of the banana republic, persistent even in the present day as in the novel *Anchuria* (2023) by Honduran writer Giovanni Rodríguez.

KEYWORDS: Coffee, Banana, Banana Culture, Working Class Novel, Banana Novel, Banana Republic.

UN PEQUEÑO RACIMO

“–Imagino lo que piensan –dijo Vanderbilt, sin perder la sonrisa–”. Con estas palabras el personaje literario que hace referencia al empresario estadounidense Cornelius Vanderbilt (1794-1877) se dirige, en el cuento “Banana Republic”, del autor hondureño Kalton Harold

Bruhl (90), a cinco compatriotas interesados en la construcción de un canal interoceánico a través del río San Juan en Nicaragua y comprometidos con el patrocinio de las expediciones del filibustero William Walker¹. En el cuento, Vanderbilt sigue: “pero con esto nos apropiaremos no solo de Centroamérica, sino, probablemente, de toda Hispanoamérica. Controlaremos sus gobiernos, controlaremos sus destinos. Como les dije, seremos los amos del trópico” (*ibid.*). El narrador del cuento no deja ninguna duda de que el empresario convenció a sus compañeros de su proyecto:

Vanderbilt siguió hablando durante mucho tiempo y, a medida que explicaba sus planes y calculaba las formidables ganancias de la nueva operación, los cinco hombres comenzaron también a sonreír y a mirar, con admiración y respeto, al pequeño racimo de bananas que descansaba inofensivamente sobre aquella bandeja (*ibid.*).

Lo que en este relato, en términos historiográficos, es un anacronismo inverosímil que hace referencia a mediados del siglo XIX, como ficción literaria se caracteriza por una alta verosimilitud simbólica y previsor, incluso premonitoria². A fines del siglo XIX, es decir, medio

¹ Cito el cuento de la versión publicada en la antología de cuentos centroamericanos y dominicanos *Un espejo roto* (2014), editada por Sergio Ramírez.

² Cornelius Vanderbilt (1794-1877), empresario estadounidense, se convirtió en magnate del transporte del ferrocarril y por barcos en Estados Unidos desde 1810. A partir de 1849, era dueño de la Accessory Transit Company (ATC) durante el *Gold Rush* (la fiebre de oro) en California que ofreció transporte del este de Estados Unidos al oeste a través del río San Juan, el Lago de Nicaragua y el istmo estrecho del lago a San Juan del Sur en el Pacífico nicaragüense para seguir de allá a California –reduciendo el costo del viaje a través del istmo de Panamá por la mitad–. El filibustero estadounidense William Walker (1824-1860), que se instaló como presidente de Nicaragua en 1855, se apropió de la ATC, pero fue destituido en 1857 con apoyo de Vanderbilt y asesinado por tropas centroamericanas en 1860. Vanderbilt restableció el control sobre la ATC y en su contrato inicial con el gobierno de Nicaragua se le garantizó el derecho exclusivo de construir un canal interoceánico a través de Nicaragua hasta 1861. Ver: *Britannica Money*, *Encyclopedia Britannica* <<https://www.britannica.com/>>

siglo después —con la introducción de la producción agroindustrial en Centroamérica y su comercialización en Norteamérica y Europa por las grandes empresas transnacionales estadounidenses, en la segunda ola de irrupción del capitalismo en la región—, el banano se ha convertido en el símbolo central de los imaginarios sobre la región, con fuertes repercusiones en ella misma. Cultivo endémico en las regiones tropicales y subtropicales del sudeste asiático y Oceanía desde tiempos remotos en sus múltiples y diversas variantes, el banano ha sido un elemento fundamental de las costumbres alimenticias —y de muchos otros usos tanto materiales como simbólicos— de Mesoamérica y el Caribe, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con las primeras plantaciones en el litoral caribeño —aunque el banano había llegado a la región que hoy es Centroamérica a través del comercio colonial y durante la época colonial se convirtió en un alimento básico para el consumo local (Posas 111-112; Moberg y Striffler 3)—.

A continuación, compartiré unas reflexiones sobre algunos aspectos de estos imaginarios —más allá de sus facetas alimenticias—, de la *Banana Culture* a la *Banana Republic* y la *Banana Novel*.

CAFÉ, BANANO Y NOVELA

Sabemos que el banano no ha sido el único cultivo-producto que ha dominado las economías y las relaciones comerciales de Centroamérica y el Caribe con el mundo —especialmente el europeo y el americano—. En su tiempo fueron el añil, la caña de azúcar y el café, para mencionar los más importantes. En relación con la época de la irrupción del capitalismo en la región centroamericana en el siglo XIX, la historiadora costarricense Elizabeth Fonseca escribe en su

[money/Cornelius-Vanderbilt-1794-1877>](#); *Appletons' Cyclopædia of American Biography/Vanderbilt, Cornelius* <[https://en.wikisource.org/wiki/Appletons%27_Cyclop%C3%A6dia_of_American_Biography/Vanderbilt, Cornelius](https://en.wikisource.org/wiki/Appletons%27_Cyclop%C3%A6dia_of_American_Biography/Vanderbilt,_Cornelius)>.

libro ya “clásico” *Centroamérica: su historia*, publicado por primera vez en 1996:

Los años comprendidos entre 1870 y 1945 –desde la Reforma liberal hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial– se caracterizaron por el auge y la crisis del llamado modelo agroexportador o de desarrollo hacia afuera. Esto significa que la economía de los países centroamericanos se fundamentó en la exportación de dos productos agrícolas principales: café y banano. Como resultado de este modelo de desarrollo esos países se volvieron más dependientes de los vaivenes de la economía mundial, por lo que las crisis económicas y políticas internacionales repercutieron fuertemente en ellos (157).

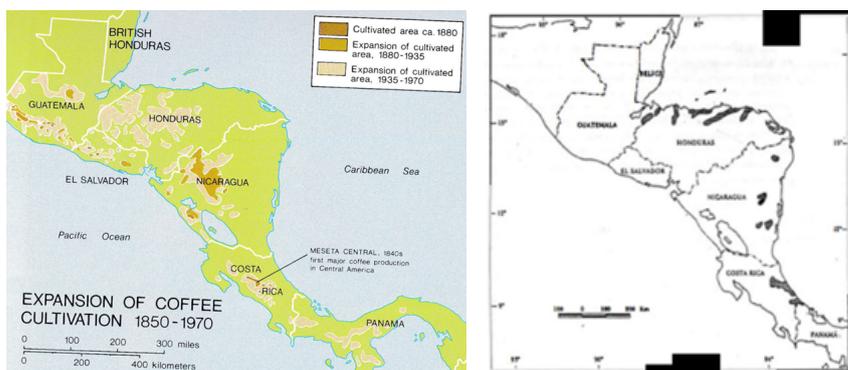


FIGURA I. Carolyn Hall y Héctor Pérez Brignoli. “Áreas de plantación bananera en el Caribe 1876-1945”. (“Historical Atlas of Central America”. En Elizabeth Fonseca. *Centroamérica: su historia*. Norman, University of Oklahoma Press, 2003, p. 190. San José, FLACSO-EDUCA, 1998, p. 171).

Ante esta predominancia de los dos productos, como estudioso de las literaturas centroamericanas siempre me he preguntado: ¿por qué existe una serie de novelas bananeras en América Latina y especialmente América Central? ¿Y por qué hay tan pocas representaciones literarias del café en Centroamérica? Y esto, por no hablar del añil y otros productos –tal vez la caña de azúcar es cierta excepción si pen-

samos en las narrativas sobre/contra la esclavitud, especialmente en el Caribe, y en la novela *San Cristóbal* (1944) del panameño Ramón H. Jurado sobre los trabajadores en las plantaciones de la caña de azúcar en Panamá—.

Sabemos que la novela/la narrativa bananera cuenta con obras sobresalientes a partir de los años treinta del siglo XX en los diferentes países centroamericanos —una serie de textos comenzada mucho antes de la publicación de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967), con sus referencias a la masacre de las bananeras en las plantaciones de la United Fruit Company, perpetrada por el Ejército Nacional de Colombia en 1928—. Entre los autores y las autoras más importantes se encuentran: Carmen Lyra, Carlos Luis Fallas, Joaquín Gutiérrez y Quince Duncan, de Costa Rica; Ramón Amador, Paca Navas de Miralda, Marcos Carías Reyes y Argentina Díaz Lozano, de Honduras; Miguel Ángel Asturias, de Guatemala; Hernán Robleto, José Román y Emilio Quintana, de Nicaragua; y Joaquín Beleño, de Panamá, para mencionar a los más importantes.

¿Por qué esta novelística bananera centroamericana se convirtió en un modelo, un “prototipo” de la novela obrera, de la narrativa de compromiso social en América Latina, para la que la crítica literaria ha clasificado y consagrado especialmente la novela *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas (1941) como un texto fundacional, como “la más importante novela proletaria centroamericana de asunto político y antiimperialista”, en palabras del estudioso literario alemán Hans Otto Dill (221)?³

³ Sobre la novela bananera y particularmente sobre *Mamita Yunai* existe una prolífica bibliografía de estudios críticos, que mayoritariamente las analizan como textos fundadores de un fenómeno más amplio latinoamericano y especialmente centroamericano de emergencia, auge y evolución de la novelística que se ocupa de las condiciones y las luchas de la (nueva) clase obrera en los procesos de (agro)industrialización y urbanización, a partir de los años veinte a los años cincuenta del siglo XX, es decir, como parte de la llamada literatura o narrativa de compromiso social (ver Grinberg Pla y Mackenbach, “Representación política” 176, nota al pie 2). Para una bibliografía detallada, ver también (Grinberg Pla y Mackenbach, “Representación política” 405-412). Entre los

¿Por qué no existe algo similar en el caso del café, como una serie de “novelas cafetaleras”? Pues en esto no existe sino una pequeña excepción: la novela *Los leños vivientes* (1962) de Fabián Dobles de Costa Rica que tematiza la situación de los trabajadores en las zonas cafetaleras en Turrialba, Costa Rica, pero que no se convirtió en un texto pionero de una eventual serie de narrativas cafetaleras, que de hecho no existe, y que además fue publicada más de cien años después del comienzo de la producción masiva del café en Centroamérica.

UNA PRIMERA EXPLICACIÓN

Tal vez se pueda encontrar una primera explicación a estas preguntas en las diferentes condiciones de producción del café y del banano.

1) El cultivo y la comercialización del café se establecieron de manera masiva en varios países centroamericanos desde mediados del siglo XIX, en la primera ola de capitalización de sus economías —ya a finales del siglo XVIII habían ingresado las primeras plantas—. Las condiciones de producción estaban caracterizadas por la mezcla de formas precapitalistas y capitalistas de trabajo, que incluyeron el trabajo forzoso de poblaciones indígenas con base en una legislación con vestigios coloniales —llamada, en algunos casos, “leyes contra la vagancia o reglamento de jornaleros” (Fonseca 166-168)— e impuesta por los Estados que recién habían logrado su independencia de la Corona española. En Costa Rica y Honduras estos eran principalmente pequeños y medianos campesinos locales; en Guatemala, El Salvador y Nicaragua eran las grandes haciendas de terratenientes con sus peones que cultivaban el café y vendían la “materia prima”, el grano cosechado, a los grandes procesadores, refinadores, tostado-

trabajos más recientes se encuentran los estudios de Sonia Angulo Brenes, Alexander Sánchez Mora y Néfer Muñoz Solano, que se ocupan (al igual que Grinberg Pla y Mackenbach, “Representación política”) de otros aspectos como, por ejemplo, la representación de la mujer y de los/las afrocaribeños/as en esta narrativa.

res y comercializadores extranjeros transnacionales-transatlánticos, especialmente de Alemania y Gran Bretaña⁴. Incluso para la segunda mitad del siglo XX el sociólogo Eduardo Baumeister sostiene:

El principal insumo del cultivo primario (antes del beneficiado agroindustrial) es la mano de obra, tanto en el cuidado del plantío, principalmente en el momento de la cosecha, y en las labores culturales del ciclo agrícola (limpiar, fertilizar, controlar sombra).

[...] En todos los casos, los procesos de beneficiado y comercialización externa han estado en manos de sectores más concentrados, muchas veces con presencia de empresas compradoras internacionales, con capacidad también de ofrecer créditos durante el ciclo anual al resto de la cadena del café (compradores intermediarios y productores) (167, 170).

Aunque había una fuerte jerarquización en la mano de obra, la separación entre los peones y los dueños locales de los cultivos del café en relación con la producción del grano no era muy estricta.

Por otra parte, la producción masiva del banano se desarrolló en Centroamérica medio siglo más tarde, a partir de finales del siglo XIX, en la segunda ola de capitalización de la región⁵. Desde sus inicios, las condiciones de producción en la totalidad del proceso productivo estaban organizadas en forma agroindustrial. Las grandes empresas transnacionales-transamericanas –especialmente estadounidenses– controlaban todo el proceso de producción, desde el cultivo, pasando por la protección de la planta contra enfermedades y la cosecha hasta la comercialización (Fonseca 168-177). Por un lado, todo este proceso de producción y comercialización estaba altamente monopolizado, es

⁴ Acerca de la historia del café en Centroamérica entre 1870 y 1930, ver, por ejemplo, el estudio fundacional de Mario Samper K consignado en el listado de referencias. Y, para el periodo de 1810 a 1870, ver Héctor Lindo Fuentes (especialmente 173-180).

⁵ Ver el estudio de Mario Posas sobre la plantación bananera en Centroamérica consignado en el listado de referencias.

decir, descansaba en manos de pocas empresas que además ejercían un creciente control sobre otros sectores importantes de las economías centroamericanas, a lo que hace referencia el historiador salvadoreño Héctor Lindo en relación con el poder y la omnipresencia de la United Fruit Company:

Poco a poco la United Fruit Company empezó a integrar sus operaciones y a comprar otras empresas. En 1929 absorbió a su rival más grande, Cuyamel. Esta fue la culminación de un proceso de concentración que implicó el acaparamiento de más de veinte compañías pequeñas. Para 1929 la United Fruit Company era no sólo la exportadora de bananos más grande de Centroamérica sino que también controlaba la mayor parte de la actividad ferroviaria y varios muelles y poseía una flota de barcos (la “Gran Flota Blanca”) que tenía 74 buques además de los que fletaba cuando era necesario. Las incursiones de la compañía en el campo de las comunicaciones incluyeron el monopolio de las comunicaciones por cable y otros servicios públicos como la distribución de electricidad. También utilizó sus tierras para el cultivo de cacao, café y caña, y la cría de ganado. En Honduras llegó a comprar un banco que todavía es de gran importancia en la vida financiera de ese país, el Banco Atlántida, fundado por Vaccaro Brothers, en 1913 (345).

Asimismo, la mano de obra se realizaba en la forma de trabajo asalariado de trabajadores nacionales e internacionales —especialmente migrantes regionales— que formaban un incipiente y creciente proletariado agroindustrial. Este proceso productivo agroindustrial se caracterizaba por la alienación de los cultivadores —segmentados en varias categorías y funciones en los enclaves de las plantaciones bananeras— de sus productos.

Estas diferencias en las condiciones de producción y comercialización de los dos cultivos pueden darnos ciertos aspectos para contestar las preguntas iniciales, pero tomar en cuenta solamente las condiciones materiales de producción —siguiendo la tradición de un marxismo-leninismo reductivo, economicista—, no es una

explicación suficiente. Además, con esto se correría el riesgo de idealizar –al estilo de la literatura vernacular del regionalismo con larga tradición en Centroamérica, comenzando ya en el modernismo⁶– la producción del café cuyas condiciones tampoco fueron tan idílicas, como ya argumenté. Más bien, para una comprensión más profunda es fundamental tomar en cuenta el momento histórico diferente, en términos políticos, sociales y especialmente culturales y estéticos, en que se inscribe el auge de las representaciones literarias del banano –en contraposición a las del café–.

⁶ Para esto, ver la representación idílica y exotizante del cultivo del café en Nicaragua que ofrece Rubén Darío en su libro *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical* fruto de su viaje a su país natal entre octubre de 1907 y abril de 1908, después de quince años de ausencia (26-33). Publicado en 1909 en Madrid, el libro reúne once crónicas autógrafas de Darío inicialmente publicadas entre agosto de 1908 y abril de 1909 en el periódico argentino *La Nación* y la sección “Intermezzo tropical” con diez poemas. En sintonía con “una disposición para la exaltación del trópico” (Sáinz de Medrano Arce s/p) que caracteriza el libro, en el capítulo II (25-33), dedicado a la flora, la agricultura y los habitantes del campo nicaragüense –particularmente las mujeres–, se lee: “Yo me deleitaba con las fragantes vegetaciones, con los cafetales, que evocan poesía criolla y antillana, sabrosos sentimentalismos líricos á lo mulato Plácido. [...] Es de un ‘pintoresco’ que deleitaría á Francis Jammes el espectáculo de las labores en las sierras, en el tiempo del corte. Hacen este trabajo por lo general mujeres, y en los pequeños campamentos que se forman bajo los árboles protectores del café, no es raro ver la parvada de hijos que afirma la fecundidad de la raza. Hay hamacas tendidas bajo los frutos rojos, y los cantos del pueblo suelen acompañar el trabajo. ¡Y qué gloria de vegetación, qué triunfo de vida en todo lo que la mirada abarca después de ascender á la región en donde el clima cambia y el aire es fresco, y los valles se extienden como en visiones de edén, y hay toda la gama del verde, [...] En anchos y lisos secaderos pónese el café al sol, una vez cortado y recogido. Luego pasará á las máquinas descascaradoras, que lo dejarán limpio y listo para ser puesto en los sacos de bramante que han de ir á los mercados yanquis, á los puertos del Havre ó de Hamburgo. No es la cosecha nicaragüense tan crecida como la de otros países vecinos; pero en Nicaragua se produce ese grano fino que supera al mismo moka por su sabor y perfume, y que se conoce con el nombre de caracolillo” (Darío 27, 30-31, 33). Sobre este libro, ver el texto de Silvia Tieffemberg y Luis Sáinz de Medrano Arce consignado en la lista de referencias.

MOMENTOS HISTÓRICOS DIFERENTES: ANTIIMPERIALISMO Y MOVIMIENTO OBRERO

Son especialmente dos aspectos los que cabe resaltar. Por un lado, la narrativa bananera de Centroamérica tiene sus inicios en un contexto marcado por una fuerte tendencia de pensamiento antiimperialista y su creciente influencia en el campo político y cultural/literario. En relación con la narrativa de la plantación bananera en Centroamérica la crítica literaria ha destacado el antiimperialismo como “eje articulador de las diversas formas narrativas” (Ortiz 46). En el caso de la novela *Mamita Yunai* se ha hablado de un texto fundacional en “la constitución de una perspectiva nacional antiimperialista” (Rojas y Ovares 134). De hecho, la narrativa bananera centroamericana de los años treinta y cuarenta del siglo XX se inscribe en y se nutre del contexto intelectual y político del momento. En ese momento, el discurso americanista –con precursores como José Martí y Manuel Ugarte– dejó atrás el antiimperialismo “espiritual” de la tradición arielista de José Enrique Rodó para ocuparse del estudio y la denuncia de la realidad económica y política material de América Latina, especialmente de su dependencia de los países industrializados y de la resistencia popular a estas relaciones de opresión y explotación, desde una perspectiva clasista e internacionalista (Grinberg Pla y Mackenbach, “Representación política” 380-381; Araya y Ovares 105). Son estas las décadas en que las ideas de José Vasconcelos y Raúl Haya de la Torre encuentran una amplia recepción entre la intelectualidad y también en el movimiento obrero que está formando sus organizaciones sindicales y políticas en América Latina y también en América Central. En Costa Rica, por ejemplo, se publican toda una serie de ensayos de carácter antiimperialista, nacionalista y americanista de, entre otros autores, Vicente Sáenz, Marío Sancho y Carmen Lyra –esta escritora, de hecho, publica uno de los primeros textos de la narrativa bananera ya en 1931, el libro de relatos *Bananos y hombres*– (Grinberg Pla y Mackenbach, “Banana novel” 163-165). En términos estético-artísticos, en este pensamiento antiimperialista

el concepto de compromiso político y social, especialmente de la literatura, gana siempre más terreno entre los escritores y artistas y resulta en el rechazo de *l'art pour l'art* (Grinberg Pla y Mackenbach, “Representación política” 381).

Por otro lado, y muy vinculado con la proliferación del pensamiento antiimperialista, la narrativa bananera se inscribe en el primer gran proceso de formación de una clase obrera, los primeros grandes movimientos huelguísticos y especialmente la fundación y el actuar de organizaciones sindicales y agrupaciones comunistas. Esto vale especialmente para Centroamérica⁷. A partir de la segunda década del siglo XX, los países centroamericanos, y muy en particular Costa Rica, son el escenario de movimientos huelguísticos de diferentes sectores de los trabajadores urbanos –como zapateros, panaderos, tipógrafos, pureros/as, desocupados– y, a partir de los años treinta, de los obreros agroindustriales en los enclaves bananeros, por ejemplo, la gran huelga bananera en el Caribe costarricense en 1934. Las organizaciones mutualistas de los antes artesanos comienzan a ser transformadas en sindicatos que organizan los obreros y las obreras en sus luchas por mejores condiciones de trabajo y especialmente la jornada de ocho horas en abierta confrontación con los propietarios de los medios de producción, la burguesía-oligarquía (Grinberg Pla y Mackenbach, “Representación política” 382). En estos movimientos son los incipientes partidos comunistas centroamericanos los que ejercen una fuerte influencia –los primeros partidos comunistas centroamericanos se fundan en 1922, en Honduras y Guatemala, y en Costa Rica en 1931–. También los sindicatos de tendencia católica tienen una presencia importante, mientras que las organizaciones socialdemócratas en ese momento no tienen mayor influencia en el movimiento obrero-sindicalista.

En resumen, el auge de la producción y de la narrativa bananera se da en un momento histórico muy diferente del periodo de la irrupción

⁷ Ver, por ejemplo, el estudio de Víctor Hugo Acuña Ortega consignado en el listado de referencias.

de la producción cafetalera que se caracterizaba por un pensamiento con vestigios coloniales –a pesar de la independencia–, sin cuestionar la pertenencia a la cultura hispana y católica, antes de formarse una clase obrera y sin su organización sindical y política y antes de la Revolución de Octubre y la Revolución mexicana, que jugaron un papel importante a inicios del siglo XX –paralelo al auge de la producción bananera– para el “descubrimiento” de la “cuestión social”.

LA FRICCIONALIDAD DE LA NARRATIVA BANANERA: MAMITA YUNAI COMO EJEMPLO

La narrativa bananera centroamericana, y especialmente la novela *Mamita Yunai* como ejemplo, son hijas de ese momento histórico en las primeras décadas del siglo XX y de las dos tendencias mencionadas. En mi criterio, se puede entender esta novela como un modelo o un prototipo y una sinécdoque de esta narrativa, pero en un sentido diferente del muy generalizado en la crítica literaria citado al inicio del presente artículo. Cabe resaltar algunos aspectos:



FIGURA 2. Portadas de la novela *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas (a la izquierda: edición de Editorial Platina, Buenos Aires, 1957; a la derecha: edición de Editorial Costa Rica, San José, 2010).

Mamita Yunai es un texto escrito desde y en estrecha relación con los movimientos de huelga, en concreto la huelga bananera de 1934. Se basa en un informe que su autor Carlos Luis Fallas presentó a su partido, el Partido Comunista de Costa Rica, de su misión como fiscal electoral para la región caribeña. Este informe –y las experiencias vividas por el autor en el Caribe– constituyen a su vez la base de una serie de artículos-reportajes-crónicas para el periódico *Trabajo* –del mismo partido– sobre las condiciones de trabajo, salud y vivienda de los trabajadores y trabajadoras en las plantaciones de la United Fruit Company en el Caribe costarricense (ver abajo) y sus experiencias en la primera gran huelga bananera de Costa Rica y Centroamérica en 1934, en la que jugó un papel destacado como uno de los dirigentes sindicales⁸.

2) Es un texto que se puede caracterizar con el concepto literatura friccional –acuñado por el estudioso alemán Ottmar Ette en relación con la literatura de viajes y otros géneros (38-42)–, en varios sentidos. En los términos de Gérard Genette (11-34), oscila entre dicción y ficción o, en otras palabras, entre la documentación de las condiciones y la huelga en las bananeras y el relato literario de la vida de algunos personajes que hacen referencia a los diferentes actores en las plantaciones. Las dos fuentes –la escritura documental y la experiencia vital entre la clase explotada– resultan en una nueva práctica literaria, que reclama una mayor autenticidad que la literatura de ficción/creación, por su modo de representación de correspondencia con la realidad extratextual, en un juego friccional que rompe abierta y explícitamente con la diferenciación ontológica entre autor-actor-narrador-personaje literario. La cuarta parte de la novela, agregada a las ediciones publicadas a partir de 1957 –primero

⁸ Sobre la militancia de Carlos Luis Fallas en diferentes partidos políticos y organizaciones sindicales emergentes del incipiente movimiento obrero a partir de los años veinte, su labor como periodista en el diario *Trabajo* del Partido Comunista y su actividad como uno de los dirigentes de la huelga bananera en el Caribe costarricense en 1934, ver (Grinberg Pla y Mackenbach, “Banana novel” 165).

en la edición mexicana de ese mismo año—, por ejemplo, reproduce el discurso de Carlos Luis Fallas en la Asamblea de Solidaridad con los Huelgistas de Puerto González Víquez, celebrada en San José en septiembre de 1955, en el contexto de otra huelga bananera (de 1954) de toda una serie en los años cincuenta y sesenta en Costa Rica. En este discurso —otro recurso documental-diccional—, hace referencia a la huelga bananera de 1934 (Grinberg Pla y Mackenbach, “Representación política” 386-387, 388).

3) Es un texto escrito para y difundido por el periódico *Trabajo*, que así relaciona y combina el periodismo y la literatura. Las crónicas, que resultaron en la edición y publicación de la novela en forma de libro en 1941, fueron publicadas inicialmente por entregas semanales entre el 16 de marzo y el 7 de septiembre de 1940⁹. Se puede entender el texto como una renovación de la relación entre periodismo y literatura, como una transformación de la crónica, que ya tenía una larga tradición en la literatura hispano y centroamericana a partir del modernismo, una renovación en el nuevo contexto histórico. Tal vez aquí radique otra explicación del auge y éxito de la narrativa bananera y la no existencia de una serie de novelas cafetaleras: el

⁹ Néfer Muñoz Solano escribe: “En 1940 Carlos Luis Fallas, ferviente militante de izquierda, con entonces 31 años, es comisionado por el Partido Comunista de Costa Rica (PCC) para viajar a la región indígena de Talamanca, en el sureste de este país centroamericano, como fiscal especial para las elecciones presidenciales de aquel año. Después de un difícil y peligroso viaje, Fallas llega al entonces remoto pueblo indígena de Amure, donde atestigua cómo las autoridades políticas, venidas desde la ciudad, se aprovechan de su propio poder y del hambre de los indígenas para manipular la elección y votar masivamente por el candidato oficial. En esa época Fallas hacía labores de periodista en el periódico comunista *Trabajo*. Indignado por lo que atestiguó en Talamanca, y motivado y tutelado por su amiga la escritora comunista Carmen Lyra, publica un punzante reportaje en su periódico [...] donde revela los pormenores del fraude electoral. Este reportaje lleva por título ‘La farsa de las últimas elecciones en Talamanca’ y fue publicado en 21 entregas: del 16 de marzo al 7 de septiembre de 1940. Este texto periodístico es la génesis de la novela ya que tan solo unas semanas más tarde de publicada la última entrega, Fallas retoma el texto, le hace algunos cambios y lo convierte en el primer capítulo de *Mamita Yunai*, en un proceso de canibalismo escriturario en el que la no ficción es devorada por la ficción” (74).

auge de la producción del café se realizó en un periodo histórico en Centroamérica –todavía caracterizado por un analfabetismo muy generalizado– en que el periodismo estaba apenas en ciernes.

4) También en relación con las representaciones literarias de las realidades extraliterarias a que se refiere la novela se puede identificar otros tipos de fricciones.

En sus representaciones literarias de los sujetos y colectivos humanos que viven, trabajan y luchan en los enclaves bananeros, la novela se caracteriza por una pronunciada jerarquización y racialización y una relación de fricción entre los hombres blancos y los “otros” y las “otras”. Los sujetos de la población negra/afrocostarricense descritos son seres sin nombres y apellidos, “caras negras” (100)¹⁰, una especie de humanoides o salvajes sin rasgos personales. Más que seres humanos, “más que hombres parecían demonios negros y musculosos brillando bajo el sol, sentados en las orillas con los pies colgando, o de pie, apoyándose los unos contra los otros” (19); unos “pobres diablos” (29), apenas vestidos con trapos sucios, unos “cuantos negros haraposos” (26), que habitan “casuchas miserables que parecían acurrucarse en el frío de la mañana gris y lluviosa; cacahuitales oscuros y pantanosos en el fondo sombrío” (*ibid.*). En suma, los negros pertenecen a la “tribu africana”, con su “aullar” y su “clamor salvaje y primitivo” (24), y no a la comunidad civilizada de la sociedad costarricense.

A esta animalización y demonización de la población negra les corresponde una visión igualmente racista de los indígenas. A lo largo de la novela estos seres “primitivos” son descritos constantemente como “indios sombríos” (30), “indios legañosos y trasnochados” (46, 72), “indios friolentos” (49) o como un “par de mocosos” (86, 35). Más que seres humanos, también ellos “son como las mulas” (64) o “cerdos” (69), que trabajan “como bestias de carga” y van “cargados como mulas” (72). Los indígenas representados en *Mamita Yunai*

¹⁰ Cito aquí y en adelante de la edición de *Mamita Yunai* de 2002, publicada por la Editorial Costa Rica.

no tienen cultura; es más, ni siquiera saben cantar (33). Son vistos por el narrador/autor como una raza derrotada y humillada, que se caracteriza por su primitivismo y servilismo ante las autoridades, así como por su estupidez y analfabetismo. Al igual que los negros, los indígenas carecen de una lengua, atributo que distingue a los seres humanos civilizados y cultos. En lugar de ello, hablan “su dialecto” (33, 35, 39, 42, 43, 50, 51, 52, 54, 64, 80).

La novela privilegia la mirada de sujetos del género masculino, generalmente blancos y mestizos. La perspectiva de esos hombres blancos o mestizos es constitutiva de los otros sujetos representados en la novela: indígenas, negros y mujeres de todas las etnias y procedencias (ver detalladamente Grinberg Pla y Mackenbach, “Banana novel” 167, 168; “Representación política” 389, 391, 395; y Angulo Brenes, “La Huelga Bananera” y “*Mamita Yunai*”).

5) Con esto se combina una masculinización de los sujetos representados, un machismo dominante. La mujer solo aparece marginalmente, ya sea en la figura de las prostitutas de Puerto Limón, buscadas por los trabajadores en días de pago después de largos periodos de trabajo en las plantaciones, ya sea como apéndice deforme, embrutecido o estúpido del indio, como “india desgredada y sucia sentada junto a un fogón que humeaba sobre el suelo” (34). Las mujeres indígenas son descritas como “indias soñolientas” que “se asoma[ban] a la puerta de la cocina” (46), “indias, mansas y desaliñadas” que “se agazapaban” (50) entre los indios; en suma, como unos seres miserables e incluso ridículos: “Una india joven y guapa, con una arrugada bata de colores chillones y una reseca porquería de la nariz pegada en la mejilla, seguía con ojos cansados las idas y venidas de Levi” (73).

En lo que respecta a la mujer negra, la mirada masculina del narrador oscila entre la repulsión y el deseo, proyectando a un tiempo lascivia y rechazo, atracción y distanciamiento:

la vieja de Mr. Clinton, moviendo su cuerpo deforme, monstruosamente hinchado de carne mantecosa y temblante.
Pasaba balanceándose; nos sonreía con su carota mofletuda,

renegra y sudorosa, y agitando despacio sus manazas nos saludaba [...]
 –¡Oh, cuerpo'e vieja! ¡Parece una gran pelota'e mazamorra!
 –¡Oh, mondongo'e negra pa darle unas palmadas!
 Calero agregaba, suspirando:
 –¡Tan horrible qu'es y ya me voy soñando varias noches con ella! (124).

Si la “otra” en la percepción del narrador homodiegético/intradiegético Sibaja/Fallas se distingue del “otro”, es solo por su condición aún menos humana que la de él. La alteridad femenina está atrapada en una triple significación masculina de objeto del deseo, objeto de la saciedad, objeto nutricional.

He aquí, también, unos imaginarios alimentarios en clave machista: las metáforas provenientes del mundo culinario (mazamorra, mondongo) no solo juegan con las ya clásicas connotaciones sensuales relativas a la comida, creando un puente entre el apetito en sentido literal y el apetito sexual, sino que despersonalizan a la mujer, convirtiéndola en carne pasible de ser devorada, consumida por el hombre. Así, el cuerpo negro femenino es apropiado como un espacio de placer imaginado (soñado) y a la vez aborrecido, en el cual se borran los límites entre lo voluptuoso y lo grotesco, y en donde la mujer transfiere su animalidad carnal al hombre (Fallas 130).

Los trabajadores blancos y mestizos afirman su propia masculinidad y su conciencia de grupo por medio de relatos en los que se apropian colectivamente del cuerpo femenino, proyectando en este –sea blanco, negro o mulato– un ansia de poder y de dominio que les es negada en otro terreno. Así, la posesión imaginada de la mujer funciona como sustituto de otras conquistas (sociales, gremiales) que les son negadas, al tiempo que constituye otro lazo de solidaridad que hermana a los hombres en el universo predominantemente masculino de la bananera (ver detalladamente Grinberg Pla y Mackenbach, “Banana novel” 168, 169; Grinberg Pla y Mackenbach, “Representación política” 391)

6) En la construcción de las subjetividades, tanto individuales como colectivas, la novela recurre a presupuestos extraliterarios de índole ontológica: por un lado, de que el carácter y las posibilidades de los sujetos estarían predeterminadas colectivamente por la etnia y, en menor medida, el género; y, por el otro, un credo en la influencia del espacio en la personalidad de los sujetos. Si las idealizaciones de ciertos grupos o sujetos y la exotización de otros son un resultado del primer supuesto, la cosificación de los personajes como parte de un proceso de transformación impuesto por el medio es el resultado del segundo supuesto. De este modo, se construyen subjetividades privilegiadas –en concordancia con el discurso de la nación mestiza– y subjetividades marginales –o, mejor dicho, marginadas por los proyectos de construcción de la nación “desde abajo”– (Grinberg Pla y Mackenbach, “Representación política” 390-396).

En resumen, *Mamita Yunai* se caracteriza por una “fricción” fundamental, una paradoja, una contradicción. Por un lado, con su apertura hacia la clase oprimida y explotada –representada por los trabajadores bananeros– reclama otro proyecto de construcción de la nación, desde abajo, antiimperialista, más incluyente y socialmente más justa, y hace visible en la literatura centroamericana el Caribe –tradicionalmente excluido del proyecto nación del liberalismo–. Por el otro lado, este proyecto –en su encierro en un concepto de lucha de clase de sujetos masculinos blancos/mestizos y su fuerte carácter didáctico y educativo que aboga por un desarrollo civilizatorio de los “otros” y las “otras” no blancos-mestizos-hombres– reproduce múltiples exclusiones de género, raza, origen. He aquí las limitaciones de este proyecto de nación (ver Grinberg y Mackenbach, “Representación política” 378-379, 382-383, 397, 398, 400-401). Estos son rasgos que analizamos en numerosas novelas bananeras centroamericanas, que –con sus diferentes matices estéticas– se caracterizan por su ambivalencia: rechazan el proyecto de modernización capitalista-imperialista y al mismo tiempo reproducen ciertas limitaciones de este (ver, en general, Grinberg y Mackenbach, “Representación política”).

Sin embargo, sería un anacronismo no justificado discutir estos textos criticándolos desde una posición de *political correctness* propia de los inicios del siglo XXI y a partir de los conocimientos en cuestiones étnicas y de género que son el resultado de estudios y movimientos más recientes. Las representaciones del “otro” y de la “otra” en las novelas bananeras se situaban en un discurso contemporáneo a su época sobre lo indígena, lo mestizo, lo negro y lo femenino, un discurso que estaba sobredeterminado por otro imaginario bananero: el de la *Banana Republic*.

CODA U OTRO RACIMO

Sabemos que la historia como disciplina no solamente puede/debe ocuparse de lo material, y mucho menos exclusivamente de lo económico, para generar conocimiento sobre el pasado, sino que tiene que analizar lo discursivo y lo imaginario y sus relaciones con lo material, incluso sus transformaciones en materialidades. La narrativa bananera se desarrolla, en el caso de Centroamérica, en sociedades-Estados que han sido percibidos e incluso autopercebidos como *Banana Republics*, repúblicas bananeras.

En la novela *Anchuria* de Giovanni Rodríguez, publicada recientemente en 2023 –que tal vez se pueda llamar una “novela neo-bananera” o “neo-novela bananera”–, estas percepciones juegan aún un papel central. El escritor hondureño se propone realizar un “acercamiento a una historia marginal y desconocida de Honduras, a la historia posible de esa república bananera llamada Anchuria, un lugar que parece de ficción pero que no lo es” (20) –el subtítulo de la novela y el título de su segunda parte es: “Una historia posible de la Banana Republic” (ver 5, 89, 111)–.

Para que este discurso-imaginario de la *Banana Republic* como identificador de las sociedades centroamericanas desarrollara toda su fuerza dominante en la descripción y auto-descripción de la región,

otra novela ha jugado un papel fundamental. Se trata de la novela *Cabbages and Kings* del periodista-escritor estadounidense O. Henry –seudónimo de William Sydney Porter– publicada originalmente en 1904 (Nueva York, Doubleday, Page & Company). En esta novela se utiliza por primera vez el término, en una no muy camuflada alusión a Honduras: “At that time we had a treaty with about every foreign country except Belgium and that banana republic, Anchuria” (217)¹¹.

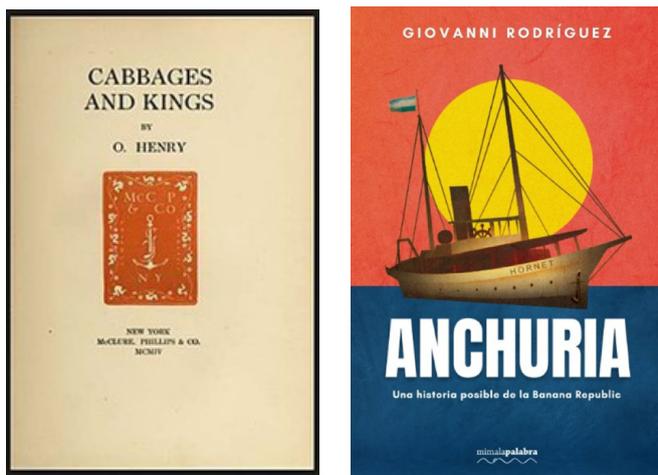


Figura 3. Portadas. A la izquierda *Cabbages and Kings* (Nueva York, Doubleday Page & Company, 1904) de O. Henry; a la derecha: *Anchuria* (San Pedro Sula, Mimalpalabra, 2023) de Giovanni Rodríguez.

En su libro *Historia global de América Latina. Del siglo XXI a la Independencia* (2018), el historiador costarricense Héctor Pérez Brignoli analiza cómo a partir de este momento el término *Banana Republic* se convirtió en el imaginario de, sobre y desde los países centroamericanos más longevo difundido desde los medios de comunicación del neo-colonialismo –también cultural– estadounidense,

¹¹ Citado de la edición publicada por Penguin Books en 2002.

que esparció su dominio sobre la región a partir de ese momento. En la novela *Anchuria* se cita del libro *Democracias y tiranías en el Caribe* del periodista y activista político canadiense William Krehm, publicado en español por primera vez en México a finales de los años cuarenta y después republicado en numerosas ediciones en diferentes países latinoamericanos, texto que se convirtió durante largo tiempo en un libro de referencia principal sobre Centroamérica:

“De todas las repúblicas centroamericanas”, apunta William Krehm, *Anchuria* “era la más desconsolada”. “La biblioteca nacional le hacía recordar a uno un gallinero descuidado”, agrega, justo antes de pintar una escena todavía más llamativa: “los funcionarios de alto rango firmaban visas de salida y jugaban damas con tapas de botellas de refresco. Esto y mucho más hacía que el visitante se rascara la cabeza y suspirara hondamente por la humanidad”. Y remata Krehm con una frase contundente: “Era como la caricatura de una caricatura” (Rodríguez 69).

Es notable la reproducción del imaginario por William Krehm, activista izquierdista que militó en varias organizaciones trotskistas en Canadá, Estados Unidos y España y que luchó en las brigadas internacionales en la Guerra Civil española contra los franquistas, lo que muestra cómo se convirtió en una representación dominante de las realidades centroamericanas a través de los diferentes bandos políticos.

Todavía en su edición de 1979, el *Collins English Dictionary* define *Banana Republic* como: “Pequeño país, especialmente en Centroamérica, que es políticamente inestable y que tiene una economía dominada por intereses extranjeros, dependiendo de un solo producto de exportación como las bananas”, como señala Héctor Pérez Brignoli (“Banana Republics” 451). A inicios del siglo XX, este discurso-imaginario había penetrado y permeado no solamente la clase política de los Estados Unidos, sino también el campo cultural; en especial, la poderosa producción artística y mediática de Estados Unidos —particularmente el cine— y se había arraigado en la menta-

lidad de grandes sectores de la población estadounidense y más allá en los países del norte, como escribe Pérez Brignoli:

Las *Banana Republics*—y por extensión el conjunto de América Latina y el Caribe— resultaban así fuera de la racionalidad moderna. Esta imagen, en grados y matices diversos, reciclada y reformulada, persiste hasta hoy en los políticos, periodistas, escritores, académicos, cineastas... de los Estados Unidos (“Banana Republics” 456).

Y podemos decir que también ha tenido su impacto en sectores de las poblaciones centroamericanas mismas, por ejemplo en las élites políticas y económicas, pero también en las clases populares. En el transcurso del siglo XX, y hasta en la actualidad, el banano se ha convertido en la metáfora, incluso el símbolo, dominante para la construcción de estos imaginarios sobre la región —tanto en la percepción externa como en la autopercepción—, para la que las representaciones literarias y mediáticas han jugado un papel central¹².

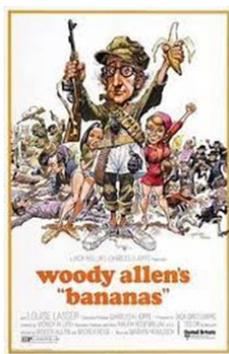


FIGURA 4. Woody Allen. *Bananas*. Estados Unidos, 1971, 78 min.

¹² Este discurso-imaginario ha penetrado muy en particular también en el cine y en las artes visuales de manera reafirmativa, especialmente en la industria cultural de Estados Unidos. Basta ver el afiche de la película de Woody Allen, *Bananas* (1971). Pero, al mismo tiempo, ha creado obras que cuestionan, parodian y subvierten este discurso, particularmente desde Centroamérica misma. Ver, por ejemplo, la obra pictórica del guatemalteco Moisés Barrios-Hurto: <https://www.musecoreinasofia.es/en/collectio/artwork/banana-absolut-0> y <https://bananacraze.uniandes.edu.co/obras/arte.identidades/mois-es-barrios-3/>

Este es, sin dudas, un imaginario persistente y dominante hasta en la actualidad. En su libro, Héctor Pérez Brignoli habla de cinco dimensiones de este concepto de *Banana Republics*: 1) como trópico, entre infierno y paraíso –un determinismo ambiental–; 2) caracterizadas por las peculiaridades de las “razas” latinas –un determinismo biológico–; 3) marcadas por su inestabilidad administrativa –sociedades “sin amo”–; 4) sus políticas como una ópera cómica, *opéra bouffe*, *vaudeville*, opereta –su inestabilidad política–; y 5) como espacio fragmentado. Según Pérez Brignoli, estas dimensiones son atravesadas por tres ejes ideológicos: la oposición entre el catolicismo y el protestantismo anglosajón –el primero atrasado, oscurantista, el segundo progresista, iluminado–, una misión civilizadora anglosajona –con su reclamada superioridad– frente a las “razas” latinas, indígenas y negras y la intervención militar de Estados Unidos en la región y América Latina en general como algo justificado, normal y permitido (“Banana Republics” 450-475).

LA PARADOJA DE LA NOVELA BANANERA

¿Cómo se posiciona la novela bananera en este discurso dominado por el *topos* de la *Banana Republic*? Por un lado, cuestiona la dominación de las sociedades centroamericanas por las transnacionales agroindustriales, documenta y denuncia las estructuras de explotación, represión y deshumanización. Por el otro, es hija de ese mismo discurso: reproduce y reafirma en sus representaciones literarias de los sujetos masculinos y femeninos, especialmente no “blancos” y no “blancas”, elementos de este discurso-imaginario. La novela bananera no se escapa por completo de algunas premisas del discurso de la *Banana Republic*; más bien, contribuye a su penetración también en las filas del movimiento obrero y de izquierda en América Central y América Latina. He aquí otra dimensión del carácter friccional de la novela bananera: en ella se reproducen algunos de estos rasgos, otra faceta de la limitación del proyecto nación desde abajo, en este caso

dirigido hacia los y las “otros/as” no blancos-mestizos, hombres, letrados –en español–. El hecho de que dos autores hondureños a inicios del siglo XXI hagan referencia a la *Banana Republic* en un cuento corto y una novela larga –llamados “Banana Republic” y *Anchuria*– en un intento de de-con-struir/superar este concepto-imaginario me parece también una muestra de su paradójica longevidad.

REFERENCIAS

- ACUÑA ORTEGA, VÍCTOR HUGO. “Clases subalternas y movimientos sociales en Centroamérica (1870-1930)”. En *Historia General de Centroamerica. Tomo IV: Las repúblicas agroexportadoras*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993, pp. 255-323.
- AMAYA AMADOR, RAMÓN. *Destacamento rojo*. Tegucigalpa, Editorial Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1988 [1962].
- _____. *Prisión verde*. El Progreso, Honduras, Editorial Ramón Amaya Amador, 2003 [1950].
- ANGULO BRENES, SONIA “La Huelga Bananera de 1934: una lectura desde la historia y la literatura”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, vol. 33, 2016, pp. 1-27.
- _____. “*Mamita Yunai*. Una lectura sobre el Caribe, sus trabajadores bananeros y su organización”. En Mauricio Chaves, Werner Mackenbach y Héctor Pérez Brignoli (eds.), *Convergencias transculturales en el Caribe y Centroamérica*, San José, Universidad de Costa Rica/Vicerrectoría de Investigación/Centro de Investigaciones Históricas de América Central, 2018, pp. 25-42.
- ARAYA, SEIDY Y FLORA OVARES RAMÍREZ. “Las manifestaciones intertextuales de *Bananos y hombres* de Carmen Lyra”. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, vol. IX, n. ° 2, 1985, pp. 103-108.

- ASTURIAS, MIGUEL ÁNGEL. *El papa verde* (1954). Buenos Aires, Losada, 1969.
- _____. *Los ojos de los enterrados* (1960). Buenos Aires, Losada 1979.
- _____. *Viento fuerte* (1950). Guatemala, Piedra Santa, 2003.
- BAUMEISTER, EDUARDO. “Transición cafetalera en América Central. De haciendas a una mayor presencia productiva de pequeños y medianos productores”. En María Ignacia Fernández (ed.), *Perspectivas para el desarrollo rural latinoamericano. Un homenaje a Alexander Schejtman*, Buenos Aires, Teseo, 2019, pp. 167-197.
- BELEÑO, JOAQUÍN. *Flor de banana*. Ciudad de Panamá, Edición de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1970 [1966].
- BRUHL, KALTON HAROLD. “Banana Republic”. En Sergio Ramírez (ed.), *Un espejo roto. Antología del nuevo cuento de Centroamérica y República Dominicana*, Tegucigalpa, Guaymuras, 2014, pp. 88-90.
- CARIÁS REYES, MARCO. *Trópico*. Washington DC, Casasola Editores, 2001 [1971].
- DARÍO, RUBÉN. *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*. Madrid, Biblioteca Ateneo, 1909.
- DÍAZ LOZANO, ARGENTINA. *Aquel año rojo*. Ciudad de México, Costa-Amic, 1973.
- DILL, HANS-OTTO. “La novela proletaria”. En Hans-Otto Dill, Carola Gründler, Inke Gunia y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1994, pp. 214-228.
- DOBLES, FABIÁN. *Los leños vivientes*. San José, Editorial Costa Rica, 1979 [1962].
- DUNCAN, QUINCE. *La paz del pueblo*. San José, Editorial Costa Rica, 1978.
- ETTE, OTTMAR. *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras en Europa y América*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

- FALLAS, CARLOS LUIS. *Mamita Yunai*. San José, Editorial Costa Rica, 2002 [1941].
- FONSECA, ELIZABETH. *Centroamérica: su historia*. San José, FLACSO-EDUCA, 1998.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.
- GENETTE, GÉRARD. *Ficción y dicción*. Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- GRINBERG PLA, VALERIA Y WERNER MACKENBACH. “Banana novel revis(it)ed: etnia, género y espacio en la novela bananera centroamericana. El caso de *Mamita Yunai*”. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, vol. VI, n. ° 23, 2006, pp. 161-176.
- _____. “Representación política y estética en crisis: el proyecto de la nación mestiza en la narrativa bananera y canalera centroamericana”. En Valeria Grinberg Pla y Ricardo Roque Baldovinos (eds.), *Tensiones de la modernidad: Del modernismo al realismo. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – II*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2009, pp. 375-412.
- GUTIÉRREZ, JOAQUÍN. *Murámonos, Federico*. San José, Editorial Costa Rica, 1977 [1973].
- _____. *Puerto Limón*. San José, Editorial Costa Rica, 1978 [1950].
- JURADO, RAMÓN H. *San Cristóbal*. Ciudad de Panamá, Manfer, 1994 [1944].
- HENRY, O. *Cabbages and Kings*. Nueva York, Penguin Books, 2002 [1904].
- KREHM WILLIAM. *Democracia y tiranías en el Caribe*. Ciudad de México, Departamento Editorial, Unión Democrática Centroamericana, 1949.
- LINDO FUENTES, HÉCTOR. “Economía y sociedad (1810-1870)”. En Héctor Pérez Brignoli (ed.), *Historia General de Centroamérica. Tomo III: De la Ilustración al Liberalismo (1750-1870)*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993, pp. 141-201.

- _____. “La economía centroamericana (1821-1930)”. En *Historia del istmo centroamericano. Tomo II*, San José, Costa Rica, Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, 2002, pp. 338-354.
- LYRA, CARMEN. “Bananos y hombres” [1931]. En *Relatos escogidos* (selección, prólogo, notas y cronología Alfonso Chase), San José, Editorial Costa Rica, 1999, pp. 371-387.
- MOBERG, MARK Y STEVE STRIFFLER. “Introduction”. En Steve Striffler y Mark Moberg (eds.), *Banana Wars. Power, Production, and History in the Americas*, Durham y Londres, Duke University Press, 2003, pp. 1-19.
- MUÑOZ SOLANO, NÉFER. “La lucha (de clases) de la cocina: Los alimentos y la dialéctica de la apetencia en la novela *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas”. *Filología y Lingüística*, vol. 44, n. ° 2, 2018, pp. 69-84.
- NAVAS DE MIRALDA, PACA. *Barro*. Tegucigalpa, Editorial Guaymuras, 1998 [1951].
- ORTIZ, MARÍA SALVADORA. “La novela de plantación bananera centroamericana: espacio de reconstrucción de la memoria”. En Patrick Collard y Rita de Maeseneer (eds.), *Murales, figuras, fronteras. Narrativa e historia en el Caribe y Centroamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2003, pp. 41-63.
- PÉREZ BRIGNOLI, HÉCTOR. “Banana Republics y la Fábula del tiburón y las sardinas”. En *Historia global de América Latina. Del siglo XXI a la Independencia*, Madrid, Alianza Editorial, 2018, pp. 450-475.
- _____. “El fonógrafo en los trópicos: sobre el concepto de *banana republic* en la obra de O. Henry”. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, vol. VI, n. ° 23, 2006, pp. 127-141.
- POSAS, MARIO. “La plantación bananera en Centroamérica (1870-1929)”. En Víctor Hugo Acuña Ortega (ed.), *Historia General de Centroamérica. Tomo IV: Las repúblicas agroexportadoras*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993, pp. 111-165.

- QUINTANA, EMILIO. *Bananos. La vida de los peones en la Yunai*. Managua, Ediciones Distribuidora Cultural, 2004 [1942].
- ROBLETO, HERNÁN. *Sangre en el trópico*. Madrid, Cenit, 1930.
- RODRÍGUEZ, GIOVANNI. *Anchuria*. San Pedro Sula, Mimalapalabra editores, 2023.
- ROJAS, MARGARITA Y FLORA OVARES. *Cien años de literatura costarricense*. San José, Ediciones Farben, 1995.
- ROMÁN, JOSÉ. *Cosmapa*. Managua, Edición de la Universidad Centroamericana, 1971 [1944].
- SÁINZ DE MEDRANO ARCE, LUIS. “Los viajes de Rubén Darío por Hispanoamérica”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, (s/f), (s/p). Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-viajes-de-ruben-dario-por-hispanoamerica/html/48035fc7-9f4d-4c6f-826e-1bb09d5fc13e_9.html#inicio.
- SAMPER K. MARIO. “Café, trabajo y sociedad en Centroamérica, (1870-1930): una historia común y divergente”. En Víctor Hugo Acuña Ortega (ed.), *Historia General de Centroamérica. Tomo IV: Las repúblicas agroexportadoras*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1993, pp. 11-110.
- SÁNCHEZ MORA, ALEXÁNDER. *Antes de Mamita Yunai: La reconquista de Talamanca, el origen de la novela bananera*. San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, Encino Ediciones, 2022.
- TIEFFEMBERG, SILVIA. “Sobre el viaje a Nicaragua de Rubén Darío”. *RECIAL. Revista del CIFFYH Área Letras*, vol. 7, n. ° 10, 2016, (s/p).

Cine Móvil: Lights, Projectors, and Screenings on Nicaragua's Caribbean Coast¹

*CINE MÓVIL: LUCES, PROYECTORES Y PROYECCIONES
EN LA COSTA CARIBEÑA DE NICARAGUA*

Jennifer Gómez Menjívar

University of North Texas, Denton, Texas

<https://orcid.org/0009-0009-4974-4506>

jennifer.gomezmenjivar@unt.edu

ABSTRACT: Previous scholars have noted the importance of film and video to the Sandinista Revolution (Ryan 1996, Buschbaum 2003, Calvo 2008, Roncallo 2013, Gonçalves 2015). A subset of this scholarship critically assesses the structural implications of Sandinista media (Velásquez 2016; Rodríguez and Anangón 2019), however, little attention has been paid to the racial dimensions of Sandinista media projects. This essay focuses on the historical, geographic, and racial dimensions of *Cine Móvil*, the mobile cinema project established by the Sandinista government as a consciousness-raising

¹ I am indebted to the friends and colleagues who helped at different steps of the way with the preparation of this article, including María José Álvarez Sacasa, Tatiana Argüello, and Néfer Muñoz. I would also like to thank Jacqueline Foertsch for inviting me to present the very earliest sketches of this paper at the 2024 Postwar Faculty Colloquium, and to Carlos Fonseca Grigsby for inviting me to contribute this piece. Finally, of course, this would be a very different article without CMP's memories, and for his candidness and generosity, I will be forever thankful.

tool for the country's rural communities. Through a combination of Sandinista-produced newsreels and narrative films, these screenings promoted decentralized, grassroots, and participatory media practices. I argue that *Cine Móvil* was an expansion of Sandinista multiculturalist strategies that sought to suture the splits between a predominantly mestizo Pacific coast and the historically marginalized Afro-Indigenous Nicaraguan Caribbean coast. The screenings in places like Pearl Lagoon, Rama, and Orinoco were strategic for the Sandinista government, given that the contra war financed by the United States was primarily fought on the long-neglected coast. Trained to open with a revolutionary salute and to engage the audiences in conversation after the screenings, the projectionists who arrived on pack animals, motorboats, and vehicles across the vast terrain that separated the two coasts provided entertainment, didactic media, and a reassurance that they had a place in the larger project of Sandinismo.

KEYWORDS: Race, Cine Móvil, Sandinista Revolution, Latin American Cinema, Central American Caribbean.

RESUMEN: Otros estudiosos han señalado la importancia del cine y el medio audiovisual para la Revolución Sandinista (Ryan 1996, Buschbaum 2003, Calvo 2008, Roncallo 2013, Gonçalves 2015). Entre estos, algunos evalúan críticamente las implicaciones estructurales de los medios sandinistas (Velásquez 2016; Rodríguez y Anangón 2019); sin embargo, se ha prestado poca atención a las dimensiones raciales de los proyectos audiovisuales sandinistas. Este ensayo se centra en las dimensiones históricas, geográficas y raciales de *Cine Móvil*, el proyecto de cine ambulante establecido por el gobierno sandinista como herramienta de concienciación para las comunidades rurales del país. A través de una combinación de noticiarios y películas narrativas producidas por los sandinistas, estas proyecciones promovían prácticas mediáticas descentralizadas, populares y participativas. Sostengo que *Cine Móvil* fue una expansión de las estrategias multiculturalistas sandinistas que buscaban suturar las divisiones entre una costa del Pacífico predominantemente mestiza y la afroindígena costa caribeña nicaragüense, históricamente marginada. Las proyecciones en lugares como Laguna de Perlas, Rama y Orinoco eran estratégicas para el gobierno sandinista, dado que la guerra de la Contra, financiada por Estados Unidos, se libró principalmente en la costa, descuidada durante mucho tiempo. Entrenados para abrir con un saludo revolucionario y para entablar conversación con el público después de las proyecciones, los proyeccionistas que llegaban en animales de carga, lanchas y vehículos a través del vasto terreno que separaba las dos costas proporcionaban entretenimiento, medios didácticos y la seguridad de que

la audiencia tenía un lugar en el proyecto más amplio del sandinismo.

PALABRAS CLAVE: raza, cine móvil, revolución sandinista, cine latinoamericano, caribe centroamericano.

From the October Revolution to the Sandinista Revolution, insurgent regimes have been associated with nationalized cinema². Soviet nationalized cinema contributed to the overall growth of film production, but a lesser-known feature of the plan was the distribution of film throughout the countryside via thousands of mobile film units³. Decades later, Maoist China would put into effect a similar nationalization of the film industry as well as a parallel strategy of extending cinema viewership into the countryside, relying on teams of cultural workers who served as projectionists on routes through villages that lacked electricity⁴. The idea in both cases was to conquer the hearts and minds of the masses, while ensuring the systemic distribution of film to rural multitudes. Working with these two precedents, Latin American revolutionary governments likewise

² For more on the history of Soviet cinema, see *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935* (1991), *Cinema and Soviet Society, 1917–1953* (1992), and *Inside the Film Factory* (2005).

³ As Vance Kepley Jr. states: “The linking of cinema with the national rail system, which began as a marriage of necessity during the Civil War, was extended by the mid-1920s into a full-scale campaign to reach and inform previously isolated segments of the population. The Russians traded for foreign projectors which were then outfitted with portable generators and transformed into itinerant cinema facilities. By 1925, 1,600 such units were touring the countryside by train. Within two years the figure had risen to 2,000; film industry officials boasted of approaching their goal of being able to reach literally every Soviet village with some form of cinema entertainment and enlightenment” (35).

⁴ Writing about this latter case, Jie Li writes that “the party’s human-powered media infrastructure networked the immense Chinese countryside without electrification, relying instead on the labor and talent of radio receptionists, film projectionists, propaganda performers, and other cultural workers” (34).

understood film –and mobile cinema in particular– as a valuable ideological commodity.

During the Sandinista decade (1979–1990), revolutionary filmmakers became attuned to the effect of mediations as they garnered support for their movement. As Emilio Rodríguez Vasquez noted in one interview: “The need to document the involvement of the masses during the process of liberation –a mobilization without precedent in Nicaraguan history since Augusto César Sandino’s resistance to the U.S.-sponsored invasion in the late 20s and early 30s– suddenly became a priority” (Burton 28). Sandinista Nicaragua became the second place in Latin America after Cuba to integrate into state-sponsored media a program for rural distribution. After all, Carlos Vicente Ibarra noted in the same interview, “the existence of 150 movie theaters accounting for a substantial tradition of film viewing could not be overlooked by the Sandinista government” (Burton 28). The idea was not to produce films that would only be seen in Managua and in the homes of members of “a growing international solidarity movement; it was for them to be seen in all the corners of the national territory as well. On this note, Ibarra emphasized: “In terms of Distribution, our priority is the establishment of an effective mobile cinema program. The idea behind this project is to bring films to the most remote sections of the country, to people who have had little if any prior exposure to the medium” (Burton 30). The media projects espoused by the Sandinista government highlighted the old regime’s media centralization and opened the path to a reconceptualization of grassroots cinematic production and distribution. In Nicaragua, where entertainment had once served the pleasures of the elite via Hollywood movies in the movie theaters of the capital, 16mm and 35mm film would serve to document the changes ushered by the revolutionary government and a mobile cinema program would be used to bring that audiovisual documentation to the masses in the country.

Landmark volumes, such as *Cinema and the Sandinistas* (2003), *La pantalla rota* (2005), and *A la conquista de un sueño* (2014) have contributed key assessments of the history and structural aspects of

Sandinista-era media⁵. This article dialogues with that scholarship, and adds to the conversation a closer look at *Cine Móvil*, in operation during Sandinista governance. The article brings to the fore new documentation through an interview conducted in April 2025 with a projectionist who worked at many sites in the country, including Puerto Cabezas on the Nicaraguan Caribbean coast. Given the subject matter and the current global political context, I have chosen to protect the projectionist's name. Little is known about the experience of *Cine Móvil* projectionists, and this interview answers several of the questions posed by reviewers in the first draft of this article, to wit: What films were shown? Who presented the films (projectionists or Sandinista political cadre)? The article then moves into contextualization of the memories shared in the interview. Together, these elements demonstrate that *Cine Móvil* was perceived by the Nicaraguan Film Institute (INCINE) as a key media investment that required dedicated resources and specialized labor to bring cinema to audiences on the Caribbean coast, especially during the contra war.

MEMORIES OF CINE MÓVIL

The following interview with “CMP” (Cine Móvil Projectionist) was conducted via Facebook Messenger in April 2025, and it offers details about his experience as a projectionist in the 1980s. The connection to the participant was facilitated by a mutual friend. Though I have shortened my input as an interviewer, CMP's responses are recorded fully. The translation of the original conversation in Spanish is mine, and I assume full responsibility for any errors therein. To my knowledge, this is the first interview with a *Cine Móvil* projectionist to be published in a scholarly journal. The interview delves into the

⁵ For contemporary approaches to Nicaraguan film, especially from a gendered lens, see “Cine nacional comprometido” (2014), “Cine ‘a lo zurdo’” (2015) and *Cultura de la memoria y cine documental* (2016).

participant's memories about *Cine Móvil*, covering what it meant to him as an individual and as professional, as well as his impressions of the spectators who attended screenings in both coasts of the country. It responds to questions that have gone unanswered in extant writings about *Cine Móvil*, providing possible avenues for future researchers on the topic.

CMP: I was a member of the projectionist team in the eighties, we were a small group of young people who traveled all over Nicaragua.

JGM: *Cine Móvil covered the entire country, tremendous work. Did you decide which towns to go to? How did you transport the equipment?*

CMP: *Cine Móvil* is born with the purpose of bringing healthy recreation to farthest towns away from the city, to make known the liberation struggle against the dictatorship, because at the beginning TV signals did not reach the mountains of Nicaragua. In the beginning it was only like four projectionists, including one woman. Then there were twelve, and by the 1980s 52 projectionists throughout Nicaragua. We were from Managua, León, Estelí, Bluefields, Matagalpa. Some were placed in the region where they were, and some of us were placed in sites far from Managua.

CMP: Fui integrante del equipo de proyeccionistas de los años ochenta, éramos un pequeño grupo de jóvenes que anduvimos por toda Nicaragua.

JGM: *El Cine Móvil tuvo una extensión sobre todo el país, una enorme labor. ¿Decidían ustedes a qué pueblos iban? ¿Cómo transportaban el equipo?*

CMP: El *Cine Móvil* nace con la finalidad de llevar recreación sana a las partes más alejadas de la ciudad, dar a conocer la lucha de liberación en contra de la dictadura, debido a que en el inicio no llegaba la señal de TV a las montañas de Nicaragua. Al comienzo sólo eran como cuatro proyeccionistas, entre ellos una mujer. Después fueron doce, ya en el 80 eran 52 proyeccionistas en todo Nicaragua. Éramos de Managua, León, Estelí, Bluefields, Matagalpa. Algunos se les ubicó en la región de dónde estaban y a otros nos ubicaron en lugares lejos de Managua.

JGM: *Amazing how quickly this project grew. What led you to participate? What places did you go to as a projectionist?*

CMP: Well, first I was old enough to work and, since I was a member of a community organization, a friend took me to see if I would like to work as a projectionist. I went through training, and I took a liking to seeing how much people enjoyed watching films, such as those with Chaplin or black-and-white Mexican films. Also, one feels good giving people something to break up their routine.

My first official post was in the city of León, but not in the city itself, in the different municipalities, regions, or state production units. I was filled with joy seeing the faces of the peasants, their children, young people, and elders delighting in something that was not very common for them.

Then I was assigned to Jinotega and its communities. I was in Camoapa Boaco, in Juigalpa, San Carlos, Río San Juan, the Bonanza mines, Rosita and Siuna, I was in Puerto Cabezas,

JGM: *Increíble lo rápido que creció este proyecto. ¿Qué te llevó a vos a participar? ¿A qué lugares fuiste como proyccionista?*

CMP: Bueno, lo primero ya tenía edad para trabajar y como era miembro de una organización comunitaria, un amigo me llevo a ver si me gustaría trabajar como proyccionista. Pasé un periodo de preparación y ahí me fue gustando ver cómo la gente disfrutaba al ver una película como por ejemplo de Chaplin, Cantinflas o mexicanas en blanco y negro. También uno se siente bien al llevarle algo para que salieran de la rutina.

Mi primer lugar ya oficialmente fue en la ciudad de León, pero no en la ciudad, sino que a los diferentes municipios, comarcas, pues o unidades de producción estatal. Me llenaba de regocijo ver la cara de los campesinos, sus hijos, jóvenes y viejos disfrutar de algo que no era muy común para ellos.

Después fui asignado a Jinotega y sus comunidades. Estuve en Camoapa Boaco, en Juigalpa, San Carlos, Río San Juan, las minas de Bonanza, Rosita y Siuna, estuve en Puerto Cabezas,

in the Miskito settlements.

In every place there is always a different story that was experienced. Lived experiences with other members and projectionist friends.

After going to all those places, I went on to the projection equipment and accessories maintenance and repair workshop, and lastly, I transferred to the area of review and restoration of 16mm tapes.

JGM: *Do you remember the film titles that you took with you? Were they screened alone or along with noticieros/newsreels?*

CMP: We took entertaining films and another of a more informative character, whether INCINE noticieros/newsreels, documentaries, educational.

In some cases where one was stationed, the receiving community arranged transportation and getting around was smoother. In some cases, as I had to do in the mountains of Jinotega, we had to “echar a tuto,” or carry the equipment on our shoulders, and the campesinos helped us transport the equipment to our screening destination. Once

en los asentamientos miskitos.

En cada lugar siempre hay una historia diferente que se vivió. Experiencias vividas junto a otros miembros y amigos proyeccionistas.

Después de andar en todos esos lugares pasé al taller de mantenimiento y reparación de equipos de proyección y accesorios, por último, pasé al área de revisión y restauración de cintas de 16 mm.

JGM: *¿Recuerdas los títulos de las películas que llevabas? ¿Se presentaban solas o junto con los noticieros?*

CMP: Se llevaban películas de entretenimiento y otra de carácter informativa, o ya sea noticieros INCINE, documentales, educativos.

En algunos casos donde uno era ubicado, el organismo receptor contaba con medios de transporte y se facilitaba la gira para ir a trabajar. En algunos casos como me tocó a mí en las montañas de Jinotega nos tuvimos que echar a tuto, o cargar los equipos al hombro, los campesinos nos ayudaban a trasladarnos hasta el lugar de la proyección. Ya

there, we searched within in the community, village, hamlet, finca, a house where we could install the projector, speakers, Honda 1500 generator, and we began shortly thereafter with the activity.

Before the screening began, the politician of the community would give a speech and, representing INCINE, we would then take the floor and would serve as government messengers bringing them entertainment.

The projectionist equipment was, at the beginning, a Kalart Victor projector for 16mm film, a separate speaker, and in one of the flaps we kept the film reels to be projected, an electrical extension to connect to the generator in areas without power, the generator was situated as far as possible to avoid its noise.

JGM: *How long did the teams stay in the towns?*

CMP: To take advantage of the time because of the distance of the cities, we looked for ways to cover the population cores in the surrounding areas because we could not cover a whole population in one month.

ahí, nosotros buscábamos en la comunidad, pueblo, caserío, finca, una casa donde instalarlos con el proyector, parlantes, planta eléctrica Honda 1500 y al rato ya comenzábamos con la actividad.

Antes de comenzar la proyección el político de la comunidad decía su chaguite y nosotros en representación de INCINE también tomábamos la palabra y servíamos de mensajeros del gobierno para llevarle el entretenimiento.

El equipamiento del proyccionista era al inicio, un proyector Kalart Victor de 16mm, un parlante aparte, y en una de las tapas se guardaban los rollos de películas a proyectar, una extensión eléctrica para conectarse a la planta eléctrica cuando no había luz eléctrica, la planta la poníamos bastante largo de dónde estábamos por evitar lo más posible el ruido.

JGM: *¿Cuánto tiempo se quedaban en las comarcas?*

CMP: Para aprovechar el tiempo por la lejanía de las ciudades, buscábamos como cubrir los núcleos poblacionales de los alrededores

So, we took advantage of as much as possible in that period of time, we coordinated that with the municipal bodies, departments and peasant cooperatives to take advantage of the transportation they could arrange for us.

JGM: *What was the experience in Puerto Cabezas like?*

CMP: I started working when they were planning or carrying out the relocation of the Miskitos from the border with Honduras to the nascent settlements of Tasba Pry, Wasminona, Sasha, Sumubila.

There were no conditions whatsoever, the first day I arrived in Wasminona I had to sleep almost out in the open, and then with time the conditions began to improve, the Miskitos hardly spoke with a “Spanish” as they called those of us from the Pacific. At the first screening I undertook, I was pleased to see how the young people, children, and the elders crowded around me to watch as I installed all the projection equipment.

And, before the screening started, everyone was talking, but

porque no cubríamos en un mes toda la población.

Así que aprovechamos lo más posible en ese periodo de tiempo, eso lo coordinamos con los organismos municipales, departamentales y cooperativas campesinas para aprovechar los medios que se conseguían para transportarnos.

JGM: *¿Cómo fue la experiencia en Puerto Cabezas?*

CMP: Yo empecé a trabajar cuando estaban formándose o realizando el traslado de los miskitos desde la frontera con Honduras hacia los nacientes asentamientos de Tasba Pry, Wasminona, Sasha, Sumubila.

No existían condiciones de ningún tipo, me tocó el primer día que llegué a Wasminona dormir casi a la intemperie, ya después fueron mejorando las condiciones, los miskitos casi no hablaban con un “español” como nos decían a los del Pacífico. Ya para la primera proyección que realicé me fue grato ver cómo los jóvenes, niños y la gente mayor se agrupaban alrededor mío para ver como instalaba todo el equipo de proyección.

when the movie started, they stopped talking. At the funny parts of the movie, there was laughter and admiration all together.

JGM: *Do you remember what movies were screened there? Did your team go to those settlements many times?*

CMP: I brought Noticiero 1: “Nationalization of Mines,” Noticiero 5: “The Beginning of the Literacy Campaign,” “Our Agrarian Reform,” “Victory of a People in Arms”, Chaplin’s *The Great Dictator*, Cantinflas’ *The Circus*, and Noticiero 11: “The Atlantic Coast.”

We visited several times. After screening the ones with me, I would go to Puerto Cabezas Wilbi to exchange them for those that the projectionist of that place had, I remember it was _____.

To avoid too many trips, we screened either just the noticieros/newsreels or just the movies, on some occasions, the people would ask me to screen the comedy films that I had already projected.

I know and experienced many

Y antes de iniciar la proyección todos hablaban, pero al comenzar la película dejaban de hablar. Cuando salía la parte chistosa de la película, eran risas carcajadas y admiración todo junto.

JGM: *¿Recuerdas cuáles películas se proyectaron allí? ¿Fueron a esos asentamientos varias veces?*

CMP: Yo llevé Noticiero 1: “Nacionalización de las minas”, Noticiero 5: “Inicio de la alfabetización”, “Nuestra reforma agraria”, “Victoria de un pueblo en armas”, *El gran dictador* de Chaplin, *El circo* de Cantinflas, y Noticiero 11: “La Costa Atlántica”.

Se visitaron varias veces. Al pasar las que llevaba, me trasladaba hasta Puerto Cabezas Wilbi y las intercambiaba con el proyccionista de ese lugar, me acuerdo que era _____.

Para evitar los viajes muy seguidos pasábamos o los noticieros o solo las películas, en algunas ocasiones la población me pedía pasarles las cómicas que ya les había proyectado.

Conozco y viví muchos momentos buenos, malos con casi todos los cros de *Cine Móvil*. Siendo

good and bad moments with almost all the *Cine Móvil* crews. Being a projectionist, I helped others when they had problems with the equipment and we solved them, that's why I was placed in the workshop. We had Cuban advisors, and we learned a lot from them.

Also, with the Cubans we began to provide equipment maintenance service to the commercial cinemas belonging to the state cinema chain.

JGM: *So, the 16mm films were for mobile cinemas and the 35mm films for theaters?*

CMP: Yes, that's right. Later, a donation of 35mm KH19 and KH20 mobile projectors arrived from the Soviet Union.

When the Frente lost the elections in '90, everything collapsed. There was no budget for INCINE, and *Cine Móvil* disappeared. We weren't given the severance pay we were entitled to, and we were left jobless. Well, we'll talk about all those experiences over time.

proyeccionista ayudaba a otros cuando tenían problemas con los equipos y los resolvíamos, por eso fue que me ubicaron en el taller. Teníamos asesores cubanos y aprendimos bastante con ellos.

También con los cubanos comenzamos a dar servicio de mantenimiento a las salas de cine comerciales pertenecientes a la cadena de cines del Estado.

JGM: *¿Entonces las de 16mm eran para cine móvil y las de 35mm para los cines?*

CMP: Sí, así es, después llegó una donación de la unión soviética de proyectores móviles de 35mm KH19 y KH20.

Cuando el Frente pierde las elecciones en el 90, todo se vino al suelo, no había presupuesto para INCINE y el *Cine Móvil* desaparece, no se nos dio liquidación a la que teníamos derecho, quedamos sin trabajo.

Bueno, todas esas vivencias las vamos a conversar con más tiempo.



FIGURE 1. Projectionist Sites Mentioned by CMP. Map Data Ó Google Maps 2025.

THE 16MM KALART VICTOR PROJECTOR IN CONTEXT

The “Founding Principles and Goals of the Nicaraguan Film Institute” (1979) declared that INCINE was born in the fire of war against the reactionary and anti-popular force of the Somoza regime, for the purpose of gathering cinematic testimony of the struggle, countering enemy news agencies, and keeping international solidarity alive (INCINE 1979)⁶. Noticieros/newsreels were intended to garner support

⁶ My translation of the fragment. The original text reads: “Sometime during the sack, the exploitation, the hunger and the misery by that dark force of reaction and antipopular, Nicaragua had to also face a systematic and deep aggression destined to smother its national identity. In the midst of the war against that force, the sandinista cinema was born, for the need to collect the cinematic testimony of the most significant moments of that struggle for

for the revolution throughout the country, and it was no accident that many began with an animated sequence bringing together film strips to form an outline of Nicaragua (See Figures 2-5). Like film splicing—the physical process of joining strips of film together in film editing—this sequence represented for INCINE the role of film in bridging the geographic and socio-cultural chasms of the country⁷. It was a visual manifestation of the institute’s intention to use film to develop a new image of Nicaragua in 16mm and 35mm, one in which the medium would suture the historical gap from the Pacific to the Caribbean coasts.



FIGURES 2–5. Animated Film Strip Opening Sequence in Early INCINE Noticieros/Newsreels. Source: “Inicio de la campaña de alfabetización” (Ramiro Lacayo, 1980)

contrarrestar la desinformación promovida por agencias noticiosas enemigas y mantener viva la solidaridad internacional”. The original “Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine” was published as a pamphlet, and a digital copy can be found in the online library of La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. See INCINE (2025) for the Spanish translation and INCINE (2019) for a full English translation.

⁷ For a focused analysis of the chasms in Nicaragua, see “Race and the Space of Citizenship” (2010) and for an understanding of how parallel chasms manifest throughout Central America, see *Black in Print* (2023).

The fifty newsreels produced by INCINE filmmakers provided coverage of the nation-wide initiatives developed by Sandinista government in the early days of the revolution⁸. Among these are two dedicated to the landmark national literacy campaign: “Inicio de la campaña de alfabetización/Beginning of the Literacy Campaign” (Ramiro Lacayo, 1980) and “Clausura de la cruzada nacional de alfabetización/Closing of the Literacy Campaign” (Ramiro Lacayo, 1980), as well as a newsreel detailing the extension of telecommunications to the Caribbean coast: “Rompiendo el silencio/Rupturing Silence” (Iván Argüello, 1984). Importantly, when CMP selected the film reels that he would take to Puerto Cabezas, he chose “Nacionalización de las minas/Nationalization of the Mines” (Ramiro Lacayo, 1979), “Inicio de la campaña de alfabetización/Beginning of the Literacy Campaign” (Ramiro Lacayo, 1980), and “La Costa Atlántica/The Atlantic Coast” (María José Álvarez, 1980)⁹. The revolution had seen the rise of *casas de cultura* throughout rural areas where workshops on music, theater, handicrafts, dance, and poetry served to rupture the previous division between high and low culture¹⁰. In the same vein, INCINE’s newsreels situated campesinos as protagonists of both film and history, thus creating the basis for a national cinema that was attuned to those who had been historically on the margins of Nicaraguan society. They cemented INCINE’s “founding principles

⁸ For a full list of the fifty noticieros/newsreels produced by INCINE, see the “Filmography” section of *Cinema and the Sandinistas* (2003).

⁹ The first two noticieros/newsreels that CMP selected highlighted two populist programs with a high impact on rural areas and the third related directly to the region of the spectators: “Nacionalización de las minas” (1979) featured an interview with a former Sandinista combatant narrating his experience as part of the campaign to nationalize the mines, “Inicio de la campaña de alfabetización” featured interviews with young people who formed part of the literacy brigades as well as rural community participants speaking to their desire to learn to read and write, and the “La Costa Atlántica” (1980) was a report on the Caribbean coast of Nicaragua touching on its music, landscapes, and agricultural production, and political issues.

¹⁰ See “On Culture” (1989) and “Memoria e imagen” (2012).

and goals” of creating a national cinematic tradition that reflected its people’s concrete reality and specific cultural experiences, a cinema grounded in historicity that would contribute to the development of the revolutionary process and its central character: the Nicaraguan people (INCINE 1979)¹¹.

In tandem with its initial production of newsreels, INCINE began to produce medium-length and feature-length films. Many, such as those screened by CMP in Puerto Cabezas, were expository documentaries about revolutionary history: “Victoria de un pueblo en armas/ Victory of a People in Arms” (Jorge Denti, Bertha Navarro, Carlos Vicente Ibarra, 1980) and “Nuestra reforma agraria/ Our Agrarian Reform” (Rafael Vargas Ruiz, 1982). Others brought specific areas of the country into focus, including the Caribbean Coast: “La otra cara del oro/The Other Side of Gold” (Rafael Vargas and Emilio Rodríguez, 1981) and “Bananeras/Banana Plantations” (Ramiro Lacayo, 1982). Though documentaries were an important in INCINE cinematic production, the development of feature-length narrative feature-length films like *El espectro de la guerra* (Ramiro Lacayo, 1987) were also made to serve the revolution¹². Importantly for the purposes of this article, however, is understanding a parallel strategy: In the same way that the iconic literacy campaign boosted reading and spread Sandinista writings, so, too, did the *Cine Móvil* campaign boost visual literacy while serving as a distribution wing

¹¹ The original text reads: “El nuestro será un cine nicaragüense, lanzado a la búsqueda de un lenguaje cinematográfico que ha de surgir de nuestra realidad concreta y de las experiencias particulares de nuestra cultura. Partirá de un esfuerzo de investigación profunda en las raíces de nuestra cultura, porque sólo así podrá reflejar la esencia de nuestro ser histórico y contribuir al desarrollo del proceso revolucionario y de su protagonista: el pueblo nicaragüense.” See note 6, above, for the Spanish and English versions of the document.

¹² *El espectro de la Guerra/The Ghost of War* (Ramiro Lacayo, 1987) was about a young Black man living in Bluefields who gave up his dream of becoming a dancer to join the revolution during the contra war. The film was Nicaragua’s entry for Best Foreign Language film at the 61st Academy Awards.

for INCINE's productions. This was, in fact, confirmed in INCINE's five-year retrospective document:

With respect to screenings, we have an extensive chain of alternative cinematic distribution, through *Cine Móvil*. These are projectionists who travel to the most remote corners of our national territory, places that neither radio nor television, nor written media from the capital, can reach, as well as large urban areas with greater population density, screening national productions as well as foreign productions. Today, we have fifty-two projectionists distributed across the six regions and three special zones in which the country is divided, who completed in 1984, 6,000 screenings for 1,500,000 spectators [50% of the country's population].

The *Cine Móvil* screenings, due to their massiveness, in addition to their value as a form of entertainment and education, have served us as a means of convening and supporting the different campaigns that the Nicaraguan government carries out in the areas of environmental health, vaccinations, agrarian reform, education, etc., playing an important part as well in defense, especially since it is the only form of entertainment in the zones stalked by counterrevolutionary bands.

With *Cine Móvil*, through the introduction of film series, movie weeks, we have not only taken film to regions where it was unknown, but we have created a new film spectator who is much more conscious and more interested in a cinema that emplaces him in reality¹³ (INCINE 1985).

¹³ My translation of the fragment. The original reads: "En exhibición hemos desarrollado una amplia cadena de distribución alternativa cinematográfica, a través del *Cine Móvil*. Éstos son proyccionistas que viajan hasta las más remotas comarcas de nuestro territorio nacional, lugares en donde no llega ni la radio ni la televisión, ni los medios escritos de la capital, así como también en los lugares urbanos con mayor concentración de población y que proyectan de forma gratuita, tanto producciones nacionales como extranjeras. En la actualidad, poseemos cincuenta y dos proyccionistas distribuidos en las seis regiones y tres zonas especiales en que está dividido el país, habiendo realizado en el año de 1984, 6 000 proyecciones con una asistencia de 1 500 000 espectadores (50% de la población del país)".

INCINE viewed *Cine Móvil* as a consciousness-raising tool as well as a political weapon, developing nuclei at multiple sites of the country with the express purpose of screening its revolutionary productions from south to north and on both coasts of the country. With support of the Black and Indigenous populations necessary to winning the contra war, INCINE's casting of a net of revolutionary material from the Pacific to the Caribbean Coast was especially strategic. *Cine Móvil's* mission was carried out by projectionists who were guided by the concept of cinematic pleasure, even as it was structurally devised by the state as a far-reaching media support wing and apparatus during the contra war. The cross-coastal scale and scope of the project was envisioned as a way of splicing the two coasts of Nicaragua into a single revolutionary story. As the extensive production of newsreels as well as medium-length and feature-length films suggests, filmmaking was an important battleground. The distribution of this work through *Cine Móvil* demonstrates the extent to which precious resources were carefully plotted across the map of the country whilst a system of production, distribution, and the formation of film audiences was meticulously planned. This was a cinematic network that did not put films that were critical of the government, like *Wanki Lupia Nani/Los hijos del río/Children of the River* (Fernando Somarriba, 1987), into circulation¹⁴. After all, INCINE filmmakers had declined to produce a newsreel about Miskito displacement that would be favorable to

¹⁴ The film marked the first time that a filmmaker dared to make a film that was openly critical of Sandinista policies and actions against Miskito people. The documentary brought together interviews and footage that captured Sandinista violence against the Miskito community, a public apology from Sandinista leader Tomás Borge, and footage of the return of the displaced Miskito peoples to the riverbanks of their ancestral lands. As Magdalena Perkowska observes, the footage is from 1985 through 1987, a period that intersects with the Sandinista war against counterrevolutionary forces on the coast (1981-1989) as well as the Miskito demand and reinstatement of autonomy (1984-1987), making this film a participant in these political processes from its place in the cultural sphere (64).

the revolution¹⁵. It was a film circuit that prioritized media critical of pre-revolutionary Somoza governance and cultural pursuits, one that was more intent on decentralizing the routes of media reach even as it drew from centralized semiotic messaging during a critical time in the revolution.

CLOSING CREDITS

When the grand movie theaters of Nicaragua were established in Managua and other cities in the Pacific coastal region during the nineteenth century, they reified standing racial, class, and geographic divisions. Even when earthquakes and fires destroyed classic movie theaters like Cine Margot and González, they were rebuilt over the same locales and continued to afford urban elites and middle classes the luxury of entertainment (“Historia” 2022). Nicaragua had accelerated its investment in Pacific coastal areas with financing from the older coffee and booming banana trades during the Somoza regime (1936-1979), outfitting its privileged region with highways, potable water, telephones, and Hollywood studio movies. Meanwhile, the large expanse of the 60,366 km² of the Zelaya District –inhabited primarily by Miskitu, Garifuna, and Creole peoples– lacked such

¹⁵ Remarkings on the context and INCINE’s request for a favorable depiction, Ramiro Lacayo remarks in one interview: “Hubo un momento en la Revolución que agarraron a los misquitos que vivían en la zona del río Coco y los metieron en unos refugios contra su voluntad. Fue el momento cuando quemaron iglesias, e hicieron una serie de barbaridades. A mí me llevaron a los lugares, a lo profundo de esa gente, para que yo hiciera noticieros o documentales de propaganda... Sin embargo, yo me negué diciendo que no me parecía... (There was a time during the Revolution when they grabbed the Miskitos who lived in the River Coco area and forced them into refugee camps against their will. That was at the time that they set fire to churches and committed other acts of barbarism. They took me to those places, to the depths of those people, so that I would make newsreels or propaganda documentaries... However, I declined, saying it didn’t seem right to me...)” (Translation mine; qtd. in Cortés 339-340).

amenities well into the mid-1960s (Fundación Enrique Bolaños 1965). Relying on telegraphs –and even then, only in select towns– well into the late 1960s, telecommunications were virtually non-existent of the Pacific Coast (Fundación Enrique Bolaños 1965). This unequal access of communications technologies was thrown into relief when the Sandinista government came into power in 1979.

Media before and during the Somoza regime had complemented political discourses that marginalized Caribbean coastal populations, casting them as “uncivilized” in the national story (Hooker 247). *Cine Móvil* emerged as a deliberate project of cinematic diffusion in the countryside that was a trailblazer in creating critical cinematic experiences for rural peoples throughout Nicaragua, especially those on the Caribbean coast. The very presence of *Cine Móvil* and its projectionists in the neglected areas of the country reinforced promises about what a revolution could do for populations previously excised from the national imaginary. It was a project that reaches generations of audiences in an expansive way that had not been seen before and, importantly, has not been seen since. Imperfect as it was, especially with respect to Indigenous sovereignty, Sadinismo fell, and with it, *Cine Móvil*. Though mobile cinema was reinstated by a new government in 2007, public screenings remain concentrated in Managua and other Pacific coastal contexts. With selections like Sandinista-era noticieros/newsreels and *La insurrección cultural/The Cultural Revolution* (Jorge Denti, 1981) as well as contemporary films like Cuba’s animated feature film *Meñique* (Ernesto Padrón, 2014) and Venezuela’s live action film *Papita, maní y tostón* (Luis Carlos Huek, 2012), today’s Nicaraguan mobile cinema partakes the tradition of cinematic joy established since the earliest days of filmmaking-as-craft¹⁶. Gone, however, is the perception of mobile

¹⁶ The documentary *Insurrección cultural* (1981) was screened along with “Inicio de la campaña de alfabetización” (Ramiro Lacayo, 1980) and “Clausura de la cruzada nacional de alfabetización” (Ramiro Lacayo, 1980) during the August 18–20, 2023 new cine móvil series at three parks, all in Managua, the capital: Parque Marañones, Parque 10 de Junio, and Parque Luis Alfonso Velásquez

cinema in Nicaragua as the distribution arm of a contemporaneously produced national cinema. Absent as well in its current Nicaraguan manifestation, is long-ago *Cine Móvil's* attention to Caribbean coastal peoples as key audiences and their homes as critical sites for cinematic engagement. Evaporated, lamentably, is the sense of urgency born in revolution for mediations that can breach the historical and infrastructural divides between the two coasts of Nicaragua.

WORKS CITED

- ADAMS, ANA, K., ANGELIQUE DWYER AND FLORENCE JAUGEY. "Cine nacional comprometido con la juventud nicaragüense: entrevista con la directora Florence Jaugey". *Confluencia*, vol. 30, n. ° 1, 2014, pp. 172-185.
- BUCHSBAUM, JONATHAN. *Cinema and the Sandinistas: Filmmaking in Revolutionary Nicaragua*. Austin, University of Texas Press, 2003.
- BURTON, JULIANNE. "Filmmaking in Nicaragua from insurrection to INCINE: An interview with Emilio Rodríguez Vázquez and Carlos Vicente Ibarra". *Cineaste*, vol. 10, n. ° 2, 1980, pp. 28-31.
- CARDENAL, ERNESTO, MICHAEL T. MARTIN AND JEFFREY FRANKS. "On Culture, Politics, and the State in Nicaragua: An Interview with Padre Ernesto Cardenal, Minister of Culture". *Latin American Perspectives*, vol. 16, n. ° 2, 1989, pp. 124-133.
- CHRISTIE, IAN AND RICHARD TAYLOR. *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Londres, Routledge, 2005.
- CMP. "Personal Interview". 25 April, 2025.

Flores. The animated film *Meñique* (Ernesto Padrón, 2014) was screened at Parque Central de Niquinohomo and the live-action film *Papita, maní y tostón* was screened at Parque los Maraños during the April 3-6, 2025 new cine móvil series.

- CORTÉS, MARÍA LOURDES. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. Ciudad de México, Taurus/Aguilar, 2005.
- GAITÁN MORALES, KARLY. *A la conquista de un sueño: historia del cine en Nicaragua*. Managua, Fundación para la Cinematografía y la Imagen, 2014.
- “Historia del Cine in Nicaragua”. Así es Nicaragua. *YouTube*. May 14, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=5kQ22Xp_brY
- INCINE. “1979. Declaración de principios y fines del Instituto Nicaragüense de Cine.” *La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/537.pdf>
- INCINE. “Declaration of the Principles and Goals of the Nicaraguan Institute of Cinema (Nicaragua, 1979)”. Translated by Jonathan Buchsbaum. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. California, University of California Press, 2019, pp. 298-299.
- INCINE. “1980-1985. A cinco años de la creación del Instituto Nicaragüense de Cine (Incine)”. *La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/538.pdf>
- KENEZ, PETER. *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge University Press Archive, 1992.
- KEPLEY JR, VANCE. “The Origins of Soviet Cinema: A study in Industry Development”. *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 10, n. ° 1, 1985, pp. 22-38.
- LI, JIE. *Cinematic Guerrillas: Propaganda, Projectionists, and Audiences in Socialist China*. New York, Columbia University Press, 2023.
- PERKOWSKA, MAGDALENA. “La (in)visibilidad del sujeto caribeño en Nicaragua: el caso de *Los hijos del río*, de Fernando Somarriba”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, vol. 40, 2020, pp. 63-81.

- ROMERO, TANIA. “Cine ‘a lo zurdo’ en Nicaragua.” *Artcultura: Revista de Historia, Cultura e Arte*, vol. 17, n. ° 30, 2015, pp. 57-66.
- UGARTE FLORES, ELIZABETH. “Un breve recorrido por la expresión audiovisual de Nicaragua.” *Istmo: revista de estudios culturales centroamericanos*, n. ° 13, edición en línea, 2006. <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/recorrido.html>
- VANNINI, MARGARITA. “Memoria e imagen: políticas públicas de la memoria en Nicaragua (1979–2010)”. *Preserving Memory: Documenting and Archiving Latin American Human Rights*. Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials, 2012, pp. 133-148.
- VELÁSQUEZ, STIVEN JOSÉ. *Cultura de la memoria y cine documental: una ventana a diversas realidades en Nicaragua, después del Triunfo de la Revolución Popular Sandinista*. Diss. Universidad Nacional, 2016.
- YOUNGBLOOD, DENISE J. *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*. Austin, University of Texas Press, 1991.

La representación del héroe en la narrativa criminal: *Los días y los muertos* de Giovanni Rodríguez

THE REPRESENTATION OF THE HERO IN THE CRIMINAL NARRATIVE:
LOS DÍAS Y LOS MUERTOS BY GIOVANNI RODRIGUEZ

Leonel Xavier Panchamé

Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras

<https://orcid.org/0009-0009-7803-6170>

leonel.panchame@unah.edu.hn

RESUMEN: El presente artículo explora la figura del investigador como un individuo desarticulado de la colectividad en la novela centroamericana *Los días y los muertos* (2016) de Giovanni Rodríguez. El análisis plantea el estudio de la construcción de la figura del periodista López frente a la sociedad anómica y caótica de San Pedro Sula. Este abordaje permite desde un enfoque hermenéutico y entender cómo funciona el personaje investigador a partir de las reflexiones y el comportamiento delictivo.

PALABRAS CLAVES: ficción criminal, narrativa neopolicial, pesquisa, investigador y periodista.

ABSTRACT: This article explores the figure of the investigator as an individual disjointed from society in the Central American novel *Los días y los muertos* (2016) by Giovanni Rodríguez. The analysis intends to study the construction of the journalist López in front of the anomic and chaotic society of San Pedro Sula. This approach allows, from a hermeneutical technique, to

understand how the investigative character works based on the reflections and criminal behavior.

KEYWORDS: criminal fiction, *neopolicial* narrative, inquest, investigator and journalist.

LA FIGURA DEL INVESTIGADOR EN LA FICCIÓN DE CRÍMENES

La trayectoria que han sufrido las figuras como el policía en la novela negra de Centroamérica parece ser embrionaria porque las narrativas anteriores disponen de otros personajes que no involucran esta figura, tales como un sociólogo, en *Baile con serpientes* (1996) de Horacio Castellanos Moya; un militar, en *El hombre de Montserrat* (1994) de Dante Liano; una sirvienta, en *La sirvienta y el luchador* (2011) de Horacio Castellanos Moya; un escritor prolífico, en *Caballeriza* (2006) de Rodrigo Rey Rosa; y un profesor, en *Alguien dibuja una sombra* (2017) de Raúl López Lemus. Estas transformaciones en la figura central de las novelas criminales dan muestra del tránsito en el sentido de las mismas; se convierten entonces en un arte socialmente crítico porque se prefigura más que un investigador, un testigo, personaje común sin habilidades extraordinarias, que de inicio estará imposibilitado de resolver el caos que habita.

Es así como en las ficciones de crímenes de Centroamérica, los detectives o los personajes que han asumido el rol del investigador están interesados en comprender la realidad en la que viven. Guardan una postura moral que inicia con el reconocimiento del personaje en su contexto y se complementa con la crítica a la situación de violencia que rodea la historia. Es decir, los héroes de estas novelas se saben derrotados en su empresa y, sin embargo, es esa fuerza la que los impulsa a tratar de comprender, la que permite un diálogo con la realidad que prevalece.

Se parte de la certeza de mostrar la disputa que tienen los personajes investigadores con el mundo, disputa previa a la ejecución del crimen

pero cuyas razones son eco de ese conflicto inicial que el personaje sostiene para encontrar sentido a su quehacer. A partir de ese punto de tensión, se analiza la forma de cómo el autor configura al héroe en la ficción criminal contemporánea de Centroamérica. El análisis plantea el estudio de la construcción de la figura del periodista López frente a una ciudad violenta: San Pedro Sula.

Los personajes enfrentan dos tipos de realidades: una exterior, que confronta y problematiza; y otra interior que se extiende a asuntos psicológicos y morales. Jastrzębska apunta que el proceso de investigación se lleva a cabo por sujetos intelectuales, quienes desde su representación como policías, periodistas o detectives deciden construir una realidad aparte que, hasta cierto punto, involucra el ejercicio mental y especulativo: en el neopolicial latinoamericano “existe una fuerte tendencia a encargar la investigación a un intelectual, a convertirlo en detective –figura social– lo que se explica, hasta cierto punto, por la tradicional responsabilidad social de intelectuales en sociedades latinoamericanas, pero ante todo, por falta de confianza en instituciones públicas como la policía” (41).

UN ESCRITOR DISRUPTIVO

Con *Los días y los muertos* (2016), Giovanni Rodríguez recibió el Premio Centroamericano y del Caribe de Novela “Roberto Castillo” 2015. Bajo el dominio de las técnicas periodísticas y narrativas, la novela irrumpe en el panorama hondureño con un género poco explorado y accede a la ficción criminal por medio del periodista López, quien se ve involucrado en una serie de asesinatos.

La novela exhibe el resquebrajamiento de una sociedad anómica. Constantemente, el autor reflexiona sobre el quehacer periodístico en una ciudad violenta, tanto que “el periodismo policial casi podía reducirse exclusivamente al ámbito de las muertes violentas” (Rodríguez 18). A partir de las implicaciones intertextuales y la conciencia

reflexiva que tiene el procedimiento investigativo, Giovanni Rodríguez, de forma efectiva, permite que el periodista esté involucrado, a conciencia de su trabajo, en investigar los asesinatos que ocurren en San Pedro Sula.

La novela de Giovanni Rodríguez sigue procedimientos totalmente diferentes de otros autores contemporáneos al momento de configurar al personaje investigador para llevar a cabo el proceso de la pesquisa: cuenta con un periodista, cuya función es comunicar y divulgar la información a través del periódico, que además intenta develar el caos en donde habita. Algunas claves del género neopolicial que recibimos en la novela de este autor son las siguientes: el crimen, la corrupción, la violencia y el narcotráfico. Giovanni Rodríguez acondiciona un espacio altamente violento como San Pedro Sula –considerada entre las ciudades más violentas de Latinoamérica– para que el héroe, pese a las circunstancias sociales, se involucre en una investigación personal.

Giovanni Rodríguez hace uso de la realidad actual de San Pedro Sula, una ciudad al norte de Honduras, para desarrollar la novela. Refleja a través de sus personajes una crítica mordaz por la inoperancia de los cuerpos del orden como los policías para resolver los crímenes de las mujeres decapitadas. En este espacio, para beneficio de la novela, transita el periodista López, que se dedica a escribir algunas noticias sobre las muertes de la ciudad.

LA FICCIÓN CRIMINAL EN CENTROAMÉRICA

Browitt y Chaves utilizan el término “ficciones de crímenes” para referirse a la producción narrativa en Centroamérica cuyo contenido toma en cuenta “un crimen por resolver, el que puede o no involucrar la muerte, puede o no involucrar a un detective, y puede o no conducir a la resolución de la trama” (2). Tal como proponen estos autores: la ficción de crímenes es una categoría más amplia que integra el crimen en las obras literarias. Por tal razón se ha determinado

tomar este término y no otras categorías como novela detectivesca, neopolicial, de suspenso, *noir* o negra.

Sin embargo, durante la primera décadas del siglo XX, el crimen formó parte del trabajo escritural de algunos autores:

... primeros textos de crimen en la región, entre los que se mencionan el cuento “El número 13,013” (1908) de León Fernández Guardia, la novela desaparecida *Un artista del crimen* (1919), de Luis Barrantes Molina, y la novela *Un detective asoma. La primera novela hondureña de verdad* (1932), de Ismael Mejía Deras (Browitt y Chaves 3).

Por otra parte, Andrea Pezzé reflexiona sobre el género policial en Centroamérica a partir de *Castigo divino* (1988) de Sergio Ramírez como una novela precursora. No es el primer autor que ubica esta novela como la pionera en el género. Otros críticos como Emiliano Coello Gutiérrez consideran que es un hito en el panorama de la narrativa centroamericana. También el nicaragüense Nicasio Urbina apunta que la obra comparte algunas claves de la novela policial y la llamada detectivesca; Schelonka, en tanto, sostiene que “tal vez [es] la obra de ficción criminal más prominente de Centroamérica” (65).

El dominio de los escenarios anómicos y la sórdida realidad conforman parte del desencanto que los autores del istmo han presentado en su producción literaria. Aquella mezcla del género policial con los rasgos históricos, la memoria y la política se entrecruzan bajo el artificio literario de Rodríguez, Ramírez, Liano y Castellanos Moya. Como indica Forero sobre el asunto del crimen: este forma parte del “ambiente general de la sociedad, lo que determina una visión de mundo pesimista” (84).

Cabe mencionar que la narrativa criminal en Centroamérica poco a poco se abre camino entre la crítica, bajo el amparo de la estética con la que han trabajado la auténtica realidad que demanda el contexto en que se desarrollan los escenarios. Las distintas creaciones literarias han sido exploradas de manera aislada bajo algunas consideraciones

particulares, tales como: una representación de la subalternidad, el discurso contrahegemónico, el testimonio, la violencia política, las urbes como escenarios privilegiados y el narcotráfico.

Debido a la proliferación que ha tenido el género criminal, algunos críticos apuntan a la vez variaciones del género: lo “policial revolucionario”, cuya condición parte de la intención oficialista –como lo indican algunas novelas del escritor cubano Leonardo Padura–; y, por otro lado, la “novela negra o criminal”.

Por otra parte, la narrativa criminal ha recibido una recepción favorable por la crítica literaria. Dentro de la producción textual de Centroamérica es una tendencia que empieza a ocupar un espacio entre los estudiosos, pese a que el término representa una dificultad para la historiografía luego de que varios autores han empleado las claves narrativas de la novela enigma y el *hard boiled* con las configuraciones del panorama que se extiende en Latinoamérica: violencia, corrupción y una realidad caótica.

Sin embargo, a partir de la década de los noventa la narrativa criminal empezó a consolidarse como tal, debido a la suma de los esfuerzos que realizaron las publicaciones distintos autores de la región, entre los que se encuentran Sergio Ramírez, Rodrigo Rey Rosa, Dante Liano y Horacio Castellanos.

Indistintamente de las variaciones genéricas –que provocan cierta incomodidad a la hora de entender las fronteras imaginarias de cada categoría–, en todas las producciones literarias desde “la tradición del policial clásico hasta el presente se puede identificar una tradición común basada en el elemento del crimen” (Browitt y Chaves 5).

Asimismo, Browitt y Chaves indican que en la narrativa criminal de Centroamérica “destaca la ausencia del Estado en la resolución de conflictos y problemáticas cotidianas” (7). El Estado no dará solución a los conflictos sociales: narcotráficos, migraciones, pueblos indígenas sometidos o despojados de su identidad, pandillas, etcétera. Incluso, el Estado permanece ausente.

La novela criminal es una variante que parece afianzarse en Honduras bajo los ejes estéticos del lenguaje, lo que permite asumir el compromiso que siguen teniendo los autores por el discurso narrativo.

EL PERIODISTA: UN HÉROE ENTRE EL CAOS

Para la definición de héroe, se toma en primera instancia lo dicho por Fernando Savater en su libro *La tarea del héroe* (1982), que afirma lo siguiente: “el héroe prueba que la virtud es la acción triunfalmente más eficaz” (112). Como su acción es el punto de certeza que tiene el héroe, entiende que su relación supone los límites que particularmente encarnen el perfil de él mismo.

Por lo que respecta a la definición del héroe, cabe mencionar que “se trata de un individuo vinculado en sus orígenes a los dioses, con una importante superioridad manifiesta basada en su fortaleza y valentía personal, en su arrojo, o su altura moral” (Cano-Gómez 440). Este comentario basa su foco de atención en restituir la imagen de aquellas figuras griegas, con atributos épicos, invencibles y valientes. Además, este autor revela un interesante acercamiento al término *héroe*: “es un ser altamente individualizado, único en su concepción, o difícilmente comparable al menos al resto de sus congéneres. Su carácter excepcional le permite comportarse de manera libre, voluntaria y con conocimiento” (*ibid.*).

En este apartado se requiere recoger lo que indica Mijaíl Bajtín sobre que el sentido por el que se construye la figura del héroe viene indicado por una construcción interna, de un contenido vital: “el héroe no sólo actúa porque así se deba y haga falta hacer sino también porque él mismo es así; es decir; el acto se determina tanto por la situación como por el carácter” (Bajtín 124).

Cano-Gómez pone de frente que el héroe tradicional era quien mostraba valentía ante el desafío físico; en cambio, el posclásico lo hace sustentado en la moral. En esa nueva necesidad que asume, se

construye una identidad individual. El protagonista de *Los días y los muertos* es un ciudadano común, un periodista sin cualidades extraordinarias, que se lanza a una empresa detectivesca con el propósito de conocer los motivos que tuvo Guillermo Rodríguez Estrada para cometer el asesinato de su amigo. El personaje principal —el periodista López— realiza sus propias investigaciones como detective privado en urbes donde lo cotidiano es la violencia.

Giovanni Rodríguez dispone de las herramientas del género neopolicial para incorporar a su ficción la figura de un investigador a partir de un periodista que toma el relevo del detective. El proceso de investigación en la narrativa se realiza a través del proceso deductivo, no sin dejar fuera la función clave que tiene el periódico como medio de difusión de los crímenes en San Pedro Sula. Como parte de ese tratamiento mediático, la información difundida por medio de los periódicos impone un sello amarillista¹, por lo que “el crimen se cuenta en directo, asaltando a los testigos y reiterando imágenes truculentas con una evidente intención exhibicionista” (Rey 16).

Varios son los elementos que intervienen en la construcción de las ficciones criminales actuales, en particular aquellos que se refieren al papel de los medios masivos de comunicación y la función que como personaje investigador, encargado de develar la verdad, tiene el periodista.

Constantemente, el autor reflexiona sobre el quehacer periodístico en una ciudad violenta, tanto que “el periodismo policial casi podía reducirse exclusivamente al ámbito de las muertes violentas” (Rodríguez 18). A partir de las implicaciones intertextuales y la conciencia reflexiva que tiene el procedimiento investigativo, Giovanni Rodríguez, de forma efectiva, permite que el periodista esté involucrado, a conciencia de su trabajo, en investigar los asesinatos que ocurren en San Pedro Sula. “El detective que construye, se ve inmerso en el proceso

¹ Se ha tenido presente que la prensa amarilla “tergiversa la información, cómo inventa noticias, cómo resalta el morbo e incentiva la violencia y banaliza la vida social” (Macassi 1).

de investigación, de atar cabos, pero no en la manera convencional, del personaje deductivo y razonador” (Torres 80).

Elegir la figura de un periodista, como se ha señalado antes, tiene que ver con el que los personajes sean testigos de su entorno, con la búsqueda de la comprensión más que de solución. Las pesquisas se llevan a cabo a través de dos rutas: La investigación que realiza el periodista López sobre el asesinato de un joven en un estacionamiento de un centro comercial y que se extiende a conocer los motivos que llevaron al asesino para cometer el asesinato; en la segunda ruta, se descubre el asesinato de las cuatro hermanas Reyes (Nancy, Ada, Mercedes y la “Innombrable”) a través de la lectura del diario del asesino que realiza el periodista López.

No es gratuito que López se vea involucrado en desmadejar los cabos sueltos de los motivos que llevaron a Guillermo Rodríguez Estrada a asesinar a Walter Antonio Láinez Enamorado. Su papel como periodista permite que el personaje tenga un desenvolvimiento abierto por el campo de la investigación, y que este tenga credibilidad en persistir con averiguar con detalles las razones particulares del asesino. En ese sentido, no corresponde a este periodista el desentrañar la figura del culpable —en todo caso, ya lo conoce—, sino conocer los motivos del crimen. Sin embargo, esta empresa lo lleva a otras madrigueras, que a menudo lo involucrarán con una organización de mujeres. Penetra a este nuevo mundo subterráneo con el fin de recoger las información para escribir notas periodísticas. No con eso asumimos que no haya seguimientos, razonamientos y reflexiones. Para López, la *Autobiografía criminal*, obra escrita por Guillermo Rodríguez —el asesino que se suicida en la novela— revela otras aseveraciones que López difícilmente habría podido deducir, mucho menos conocer, porque aunque esté presente el proceso de investigación, éste se limita ante la violencia cotidiana que rodea a los personajes, y que le impide indagar en cada uno de los casos.

En la novela también se recogen valoraciones críticas sobre esta *Autobiografía*, que es una narración escrita por el asesino Guillermo

Rodríguez Estrada, y que se convierte al mismo tiempo en el diario. Varios de los capítulos de esta narración se alternan con la historia (la novela) escrita por Giovanni Rodríguez, y en donde ubica al periodista López y su pesquisa: “ahí encuentra el periodista [López] otra falla en el libro de Rodríguez: los personajes, especialmente Mercedes, no están suficientemente delineados, a pesar de estar basados en la realidad” (121). Con este dato se despliega una pista encontrada por parte del investigador. El libro de Rodríguez (el asesino) es un artefacto acumulado de pistas. Perfectamente el interés para el periodista está en las revelaciones y los datos que conoce sobre el asesino y los demás personajes. Sirve como un repositorio de elementos psicológicos que abonan a la construcción del perfil del oponente.

Dicho lo anterior, la narración de la *Autobiografía criminal* comparte ciertos aspectos con la novela *Baile con serpientes* (1996) de Castellanos Moya, sobre todo con el criterio de que ambas están contadas desde el punto de vista del asesino. Estos casos no disponen de los tres elementos constitutivos del relato policiaco que indica Cécile François en “Andrés Trapiello y *Los amigos del crimen perfecto* (2003). El género policiaco entre homenaje y distanciamiento”: un cadáver, un detective y una serie de sospechosos (43). La disposición de estos elementos condiciona el género clásico. Como los motivos son distintos y alejados de los elementos anteriores, podríamos estimar que ambas propuestas corresponden a una nueva narrativa que ubica la figura del asesino como el narrador homodiegético. Así, pues, el discurso narrativo de Rodríguez Estrada es una propuesta distinta de la novela policial que conforma parte de la ficción criminal en la que está incluida.

Entre engaños, pistas falsas y conjeturas, el periodista López une todas las reflexiones y hallazgos que dispone para saber sobre el paradero de Mercedes, la cuarta hermana a quien los policías habían identificado en la cabeza carbonizada “ensartada en una estaca en un solar baldío” (237).

Algo que tenemos claro es que López no se conforma con las primeras impresiones que le llegan a través de una noticia, “no queda

satisfecho”, y escarba en la bruma de los acontecimientos. Incluso, lleva de cerca el procedimiento (por lo tanto, la alusión) que realizó Truman Capote en la novela *A sangre fría* (1965): conversar con el asesino para encontrar los motivos que llevó a asesinar a cuatro miembros de la familia Clutter en un pueblecito de Kansas.

Los días y los muertos no reproduce el esquema argumental de la novela negra: la historia del crimen y el de la investigación. Se sobrepone dos narraciones: la del asesino Rodríguez Estrada y la de la red de prostitutas. Con la primera, el investigador (y con ello el lector) conoce al asesino. Por tanto, la búsqueda del periodista no se orienta por el desenmascaramiento del culpable, sino por los motivos que lo llevaron a cometer el crimen, uno que no habría podido revelarse sin la lectura que realiza López del libro *Autobiografía criminal*. La historia de la investigación se revela ante las circunstancias que enfrentará a partir de haber tomado el caso, el cual no es una resolución a un misterio; en cambio, los sucesos sobre las mujeres asesinadas no alcanzarán el descubrimiento de los culpables.

Las técnicas escriturales se desarrollan en dos vertientes: la periodística y la narrativa. El autor incorpora elementos del género periodístico con los de la ficción para construir la trama de esta novela criminal. El lector encuentra varias noticias escritas por el periodista López, se capta con ellas los hechos relacionados con el asesinato de Walter Antonio y las mujeres decapitadas en la ciudad. Predomina, por tanto, en estas notas el carácter informativo, con la finalidad de facilitar por medio de la objetividad y la brevedad las situaciones que viven en San Pedro Sula. Además, con algunas notas periodísticas redactadas por el mismo periodista con un lenguaje preciso y sobrio, pero que el lector ve durante su proceso de corrección a manera de borrador, pues hay tachaduras sobre las construcciones sintácticas. Con esto, el autor revela el proceso de escritura como una labor de atención a la forma.

Adriana Sara Jastrzębska señala que en la novela negra “la técnica de intercalar en la narración fragmentos de noticias de prensa actual,

todas centradas en actos de violencia, no solo relaciona la violencia pasada con la actual, sino al mismo tiempo contribuye a construir un trasfondo de la pesquisa principal” (348). Es, pues, *Los días y los muertos*, una novela que alterna el estilo literario con el periodístico.

La otra vertiente, la de la narrativa, se construye a través de los recursos que el autor emplea para construir la historia literaria. Es, por lo tanto, el plano narrativo de la novela escrita por Rodríguez Estrada, un juego que se vale para incluir a otro personaje, que ya no es el periodista López —ni siquiera se menciona o se cruzan— como sujeto. ¿Qué significa? En la *Autobiografía criminal*, Rodríguez Estrada ocupa su atención en recrear la dimensión de la violencia de San Pedro Sula, y se justifica a través del discurso psicológico: “Hemos desarrollado estrategias de evasión del peligro y nos hemos vuelto casi insensibles a los actos de violencia que ocurren a nuestro alrededor” (66), como para conocer aquella inclinación que tiene por las letras².

A lo largo de la novela, existen múltiples referencias a otros autores: Héctor Aguilar Camín, Mario Vargas Llosa y Truman Capote. Pero la disposición va más allá, Rodríguez construye otra novela a la cual accedemos a través de López, quien busca en esta una comprensión sobre la figura del asesino. Este punto se adscribe a la llamada metaliteratura.

En el caso del periodista, mantiene continuamente una relación con el mundo de la criminalidad si este pertenece a la sección policial. Por lo tanto, requiere, para el caso de su noticia o reportaje, involucrarse en la investigación. Bajo esas razones, los personajes se enfrascan por entender, resolver, encontrar o conocer la actividad delictiva. O directamente con un personaje que pertenece al cuerpo de policías. Pero corresponde a otro sujeto, siempre periodista, que toma, por distintos motivos, a veces personales, la decisión de

² Rodríguez Estrada escribe: “Mi vida no se fundamenta en la literatura, mi vida era literatura” (86).

involucrarse en la pesquisa. En ese sentido, se le “suele denominar investigador ocasional” (Sánchez 335).

Giovanni Rodríguez ubica a San Pedro Sula como el escenario del crimen. Otorga la posibilidad de que esta urbe puede literaturizarse. Callejones, avenidas solitarias, calles abandonadas, cuarterías hediondas, casas locas (lugares para desmembrar a personas), esquinas calientes (puntos de prostitución y venta de droga) y bares, prostíbulos y barrios periféricos y conflictivos son elementos claves que el autor utiliza como referente fundamental para construir una sociedad sórdida y violenta.

El personaje López en *Los días y los muertos* actúa con cierta certeza de que tendrá éxito en su empresa. Toma con seriedad el compromiso que su labor como periodista le ofrece: contar y explicar la verdad. Este ejercicio pone en riesgo la propia vida de quien quiere acceder a la información en una sociedad violenta. Diversos sujetos anónimos, grupos armados, individuos particulares o directamente provenientes desde el Estado ejecutan acciones de represión contra aquellos que realizan el periodismo.

Se observa que estos sujetos son héroes postclásicos, que tienen la intención de combatir las adversidades que se muestran en este tipo de sociedades anómicas. Decir que hay un tránsito en la representación de los personajes investigadores en las ficciones criminales de Centroamérica se debe a que estos individuos no tienen cualidades extraordinarias, pero suficiente coraje y valor, a veces movidos por la moral y la ética, para asumir el proceso de la pesquisa. A diferencia del héroe clásico, quien sobresalía por su actividad física, propia de los guerreros que enfrentaban a sus adversarios en una guerra o un combate, el héroe postclásico opta por el razonamiento, la reflexión, el juicio y el argumento. Además, el héroe clásico devolvía el orden social. En estas propuestas estéticas, el orden difícilmente es recuperado por los investigadores, pero no por ello quiere decir que su labor queda perdida, sino que permite allanar el camino para que otras instituciones sociales o de justicia actúen por cuenta propia.

REFERENCIAS

- BAJTÍN, MIJAIL. *Problemas de la poética de Dostoievski* (2 ed.). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BROWITT, JEFFREY. “Caballeriza: manual para armar una novela negra en un país armado”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2021, pp. 115-130.
- BROWITT, JEFFREY Y MAURICIO CHÁVES FERNÁNDEZ. “Narrativas de crímenes del siglo XXI en Centroamérica: subjetividad, intuitividad y modernidad”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2020, pp. 1-12.
- CANO-GÓMEZ, PABLO. “El héroe de la ficción postclásica”. *Palabra clave*, vol. 15, n.º 3, 2012, pp. 432- 457.
- COELLO GUTIÉRREZ, EMILIANO. “Variantes del género negro en la novela centroamericana actual (1994-2006)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008.
- FORERO QUINTERO, GUSTAVO. “La novela de crímenes en Colombia a partir de la teoría de la anomia: el caso de Comandante Paraíso de Gustavo Álvarez”. *Lingüística y Literatura*, vol. 55, 2009, pp. 72-85.
- FRANÇOIS, CÉCILE. “Andrés Trapiello y *Los amigos del crimen perfecto* (2003). El género policiaco entre homaneja y distanciamiento”. *Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 15, 2006, pp. 43-61.
- JASTRZEBSKA, ADRIANA SARA. “Narconovela y sociedad: narrar el crimen en una realidad postpolítica”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* vol. IV, n.º 1, 2016, pp. 63-83.
- MACASSI LAVANDER, SANDRO. “La prensa amarilla en América Latina”. *Revista Latinoamericana de Comunicación. Chasqui*, 2002.
- PEZZÈ, A. “La literatura policial de Sergio Ramírez”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, IV, 1, 2016, pp. 109-124.
- REY, GERMAN. “Miradas oblicuas sobre el crimen. Modalidades discursivas y estrategias de la narración”. En *Los relatos periodísticos*

del crimen, Bogotá, Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, 2007, pp. 7-21.

RODRÍGUEZ, GIOVANNI. *Los días y los muertos*. San Pedro Sula, Mimalpalabra, 2016.

SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER. “La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica”. *Revista electrónica de literatura comparada*, 2014, pp. 19-24.

SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER Y ALEX MARTÍN ESCRIBÁ. “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mampo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, pp. 48-58.

SCHELONKA, GREG. “Los peligros de mirar. Detectives vigilados en ‘Insensatez’, ‘El material humano’ y ‘Pasada de cuentas’”. *Centroamericana*, vol. 27, n.º 2, 2017, pp. 45-68.

TORRES TORIJA, MÓNICA. “La violencia y la estética ruinosas de un mundo carente de utopías en la narrativa de Giovanni Rodríguez”. *Oltreoceano*, 2021, pp. 73-82.

“Mi universidad fue el bosque”: una conversación con Yolanda Rodríguez

“MY UNIVERSITY WAS THE FOREST”: A CONVERSATION WITH
YOLANDA RODRÍGUEZ

Rocío Zamora-Sauma

Universidad de Costa Rica

mariadelrocio.zamora@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0009-0002-5669-2846>

Felipe Barrantes Reynolds

Universidad de Costa Rica

felipe.barrantes@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0000-0003-0780-5947>



FIGURA 1. Yolanda Rodríguez, Vivero Kira, Rancho Quemado. Fotografía por Julián Torres.

En sus propias palabras, Yolanda Rodríguez es madre, emprendedora, lideresa comunitaria y la principal gestora del Grupo de Monitoreo Biológico de Rancho Quemado. Vive en esta comunidad desde 1988. Se distingue por su tenacidad, su compromiso con el bienestar colectivo y su capacidad de soñar –no solo por ella y su familia, sino también por su comunidad–. A lo largo de su vida ha enfrentado múltiples desafíos, pero siempre se ha mantenido firme en su propósito: servir, construir y aportar con esperanza y determinación a un mundo mejor. Cree profundamente en sí misma, en su fe, y en la posibilidad de generar cambios significativos.

Yolanda Rodríguez ha desarrollado un trabajo sostenido en el ámbito de la conservación comunitaria, articulando redes locales, prácticas de monitoreo participativo y acciones de educación am-

biental orientadas a la protección de la biodiversidad en territorios rurales. El Grupo de Monitoreo Biológico es una organización sin fines de lucro, respaldada por la Asociación de Desarrollo de Rancho Quemado —ubicada en la Península de Osa, en el Pacífico sur costarricense—. Su misión es fomentar la protección activa del entorno mediante el monitoreo participativo de la flora y fauna locales. A través de la educación ambiental y el involucramiento comunitario, el grupo promueve una relación de respeto y cuidado hacia los ecosistemas que sustentan la vida en la región.

Además de la defensa del chanco de monte (*Tayassu pecari*), Yolanda Rodríguez también impulsa el proyecto Kira, dedicado a la reproducción, identificación y propagación de flora. Tiene un interés por la reproducción de la flora nativa de la Península de Osa, así como de la restauración ecológica mediante procesos de reforestación comunitaria.

NOTA INTRODUCTORIA SOBRE LA ENTREVISTA

Esta entrevista fue registrada en el marco del proyecto *Memorias Vivas* y ha sido estructurada a partir de los registros audiovisuales efectuados el día 4 de agosto de 2024¹. El encuentro se extendió durante varias horas e incluyó distintos momentos y escenarios. Inició con un intercambio en el corredor de la casa de Yolanda y luego con un recorrido por el vivero y el jardín. A partir de este material, los responsables del proyecto estuvieron a cargo de la edición, la cual se

¹ Este proyecto se encuentra inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica, Proyecto EC-640. La transcripción completa de la entrevista fue realizada por Daniela Matamoros, asistente del proyecto. La actividad contó con la participación de Felipe Barrantes Reynolds y Rocío Zamora-Sauma, responsables del proyecto; Adrián Vergara Heidke y Giselle Hidalgo, colaboradores; y Esteban Lobo Quesada, asistente del proyecto, quien se encargó del registro audiovisual. Asimismo, Julián Torres nos acompañó y colaboró con el proyecto en este encuentro.

reorganizó a partir de los contenidos en torno a núcleos temáticos, con el propósito de facilitar la comprensión del relato y resaltar las diversas dimensiones del trabajo desarrollado por Yolanda Rodríguez y el Grupo de Monitoreo Biológico de Rancho Quemado.

La entrevista se centra en el primer momento del encuentro, cuando conversamos sobre la importancia del *Tayassu pecari* y la transformación de una parte de la comunidad de Rancho Quemado, que ha pasado de la caza a la conservación de este animal. Es importante añadir que el chanco de monte es uno de los seres que habitan las tierras a lo largo de América Latina y el Caribe, por lo que es clave para la reproducción de la vida en los bosques y para sostener la vida humana y no-humana: dispersa semillas, mantiene la cadena alimenticia y sostiene equilibrios ecológicos. En este sentido, su disminución por la caza y la pérdida de su hábitat amenaza otras formas de vida que dependen de este animal.

Además, la entrevista recoge distintas temáticas: la transición de una parte de la comunidad marcada por la caza hacia prácticas de conservación, los procesos de educación ambiental y transmisión de conocimientos desde marcos intergeneracionales, las redes locales de monitoreo participativo y las formas de resistencia interespecie que se sostienen desde el cuidado frente a modelos extractivos.

Desde la perspectiva del proyecto *Memorias Vivas*, que busca documentar prácticas de memoria bioculturales en las tierras del Pacífico sur costarricense, el trabajo de Yolanda Rodríguez encarna una forma de cuidado articulada con redes de conocimientos ecológicos que, si bien dialogan con instituciones académicas, no proviene de ellas; excede sus límites, sus tiempos y formas de trabajo. Su práctica da cuenta de cómo las memorias vivas se entretejen en el cruce entre humanos, animales y plantas, y de cómo la imaginación comunitaria abre caminos para habitar el bosque desde otras formas, integrando además a las generaciones más jóvenes. Finalmente, resulta importante reconocer que las historias sociales y políticas se encuentran también articuladas a otras formas de vida, lo que nos obliga a ampliar los

límites y registros que alimentan las formas de narrarnos en la región. En este sentido, la voz de Yolanda es un registro promisorio para repensar las formas que tenemos de producir comunidad, también con otras especies.

*Porque nosotros, increíblemente, siempre decimos esto,
esta especie a nosotros nos enseñó a ser mejores seres humanos.*

YOLANDA RODRÍGUEZ

Memorias Vivas [en adelante, MV]: Bueno, vamos a comenzar. Entonces, muchas gracias por recibirnos. Cuéntenos un poco de usted.

Yolanda: Recientemente una profesora de Estados Unidos me preguntó: Doña Yolanda, ¿dónde estudió usted biología? Porque ella me dice, es que usted sabe mucho. Y yo le digo: bueno, yo no me considero ser una persona que sabe mucho. Realmente mi escuela y mi universidad fue el bosque. Desde la edad como de ocho años me interesó muchísimo aprender sobre los animales, sobre las plantas y todo lo que habitaba en los bosques, fue ese mi sitio, mi lugar de estudio, porque no tengo una carrera académica, un título que me respalde. Pero sí los años de experiencia en el bosque que lo llevan a uno a conocer muchísimo. Mi papá fue una persona que vivió siempre muy cerca de los bosques. Él transmitió a todos sus hijos ese conocimiento y para mí fue y ha sido una de las piezas fundamentales. Mi papá, el cambio que él generó en su vida después de ser un talador y un cazador, y al convertirse en el fundador del grupo de monitoreo, para mí fue algo muy sorprendente. Entonces yo decía, bueno, esto definitivamente es algo buenísimo que hay que tomar, este legado, y continuar con él y heredarlo. Así como él me heredó a mí todo ese conocimiento para poder transmitirlo, ahora se lo transmito a mis hijos y a todo lo que pueda. Realmente es algo tan lindo cuando uno se enamora de lo que está a su alrededor, automáticamente surge la facilidad o la habilidad de aprender a

identificar las plantas y aprender a identificar los árboles, aprender a identificar los insectos, los animales y a querer saber todo sobre ellos. Entonces, esa oportunidad que he tenido de estar siempre cerca del bosque también para mí ha sido sumamente valiosa y, como le digo, algo muy fuerte que me ha marcado mucho disfrutar. No solamente mirar el bosque por ser un bosque, sino disfrutarlo, conocerlo y cada vez que estoy en él me siento como que realmente estoy en mi casa, siento que soy parte de él. No sentirme fuera, sino que lo conozco, sé cómo se comporta la fauna, sé cómo se comporta la flora, entonces me siento integrada con él y creo que eso me ayuda siempre a que, cuando hay algo nuevo, más bien sentir ¡guau, qué maravilloso! Es siempre increíble y cada vez que estoy en el bosque, o que de alguna forma me relaciono más cerca con él, siempre hay cosas que me sorprenden, cosas que me enseñan más y cuando pasan días que estoy en mi casa, que no puedo ir al bosque o porque estoy fuera de mi casa en otras actividades, esa necesidad o esa sed de regresar al bosque, de estar ahí con él, de ver cómo está, cómo se siente. Entonces creo que eso sería lo que más ha marcado en mi vida.



FIGURA 2. Grupo de Monitoreo Biológico. Fotografía cortesía de Yolanda Rodríguez.

MV: Queríamos también comenzar repasando la historia de Rancho Quemado, pero más dirigida hacia la relación con la naturaleza, con los animales. Esa transición entre la historia de la caza y de la conservación y sobre cómo se formó el Grupo de Monitoreo Biológico.

Yolanda: Bueno, la comunidad de Rancho Quemado ha sido una comunidad que ha tenido un proceso de cambio muy fuerte, diría yo. No tengo toda la vida de transformación que ha vivido la comunidad, sino que yo llegué a un tiempo, creo que como importante, porque viví parte de esa experiencia de sobrevivencia que tenía en ese momento la comunidad de Rancho Quemado. Y luego, pues, se me ha permitido estar donde vemos ya una comunidad que va en proceso de cambio, positivo, no destructivo, como lo solía ser antes. Entonces, ha sido muy bonito en la realidad, como decimos nosotros acá, tener la cara de las dos monedas. Un Rancho Quemado que sufría, que luchaba contra las inclemencias de muchísimas necesidades económicas, en donde no había permiso, por decirlo así, para lo que era estudiar. Los chicos se estudiaban hasta sexto grado con muchas limitaciones y después de ahí había que quedarse hasta ahí. Había que cazar para sobrevivir, había que talar los bosques. Era parte de la cultura de la comunidad, del país y a nivel nacional, pues también la comunidad se vio involucrada durante un par de décadas en esas prácticas, hasta que surgieron ya las oportunidades de que se abrieron caminos, de que hubiese acceso a la comunidad tanto para entrar como para salir. Y poco a poco fueron surgiendo esos cambios y, pues, habiendo un camino para que hubiese ingreso, pues también entraron instituciones del gobierno que empezaron a traer como una chispa de esperanza para el pueblo. Y, pues, allá en los primeros tiempos, en los primeros años de ingreso, estas organizaciones no eran tan bien aceptadas. ¿Por qué? Porque había una práctica, había una costumbre que se hizo cultura por mucho tiempo. Entonces dejar de cazar no era tan fácil. Dejar de cortar el bosque para hacer sus casas y para vender madera a los negociantes en ese momento tampoco era tan fácil. Pero sí hubo un pequeño cambio que empezó a nacer en algunas familias y, de esa

manera, esto fue creciendo hasta que, también, los que éramos niños en ese momento, crecimos y empezamos a ver la vida de otra forma, con otra perspectiva. Y así surgieron grupos donde se empieza a ver una gran diferencia, ya no de destruir el medio ambiente, sino de ver el medio ambiente como una oportunidad de riqueza, un tesoro, el cual podíamos cuidar y el cual nos podía brindar una mejor calidad de vida. Y de esa manera fue cómo se empezó. Individualmente algunas familias empezaron a trabajar en estas áreas. Sin embargo, pasaron varios años y no fue tan fácil.

Siempre se daba mucho la migración de las familias para buscar trabajo en otras zonas y todo eso. Entonces había esa integración familiar que tampoco era tan buena. Pero luego volvieron a llegar otras organizaciones que nos hicieron ver otros caminos, abriendo otras puertas, como unir esfuerzos, trabajar en equipo, como lo fue la UCR [Universidad de Costa Rica], la UNA [Universidad Nacional], incluso hasta cierto punto el SINAC [Sistema Nacional de Áreas de Conservación] y algunas otras instituciones como el IMAS [Instituto Mixto de Ayuda Social] y el INA [Instituto Nacional de Aprendizaje]. Han capacitado y se han empoderado a muchísimas áreas de la población, de manera que ya no solamente cada quien trabajaba individualmente, sino en equipo comunitario. Y de esta manera también nació un grupo, que es el grupo que hoy en la comunidad se encarga de la protección del medio ambiente: el Grupo de Monitoreo Biológico comunitario, donde soy parte de ese grupo, por dicha. Y bueno, ahí nos mantenemos haciendo diferentes labores: educación ambiental para niños, para jóvenes y adultos, charlas educativas con los abuelos que pueden transmitirnos a nosotros todos esos conocimientos y experiencias que son invaluable. Y ya hoy no solamente en la comunidad de Rancho Quemado, sino que nos podemos desplazar a otros lugares también para realizar todas estas actividades ambientales que nosotros hemos logrado tomar y que ya por más de ocho años llevamos a cabo en la comunidad y que sabemos que se pueden replicar en muchos pueblos.

MV: ¿Y por qué Rancho Quemado? Es decir, ¿qué es lo que tiene de particular este lugar? Yo tengo la idea, tal vez es equivocada,

de que la comunidad se formó alrededor de la caza porque aquí había muchos animales.

Yolanda: Sí, en los inicios de la fundación de la comunidad, pero yo no estuve. Sin embargo, sí, tenemos la historia de los primeros habitantes de Rancho Quemado. Cuando ellos se establecen acá, ellos nos dicen: nosotros no teníamos que movernos, los animales llegaban al patio de su casa. Entonces, era un lugar sumamente riquísimo en fauna. Acá había manadas, bueno, grupos o manadas como nosotros les llamamos, de ciertas especies muy numerosas. Por ejemplo, un animal ícono para la comunidad Rancho Quemado, que es el chanco de monte. Ellos nos cuentan que había manadas de doscientos, hasta cuatrocientos individuos por grupo de esta especie. Que abundaba el jaguar y que habían dantas y muchísimos otros animales, ¿verdad? Que lamentablemente algunos fueron cazados y otros se tuvieron que dispersar por la tala que se causó. Y tal vez no hubiese sido tan difícil si no hubiesen sido invadidos por otras comunidades, porque lamentablemente Rancho Quemado ha sufrido, o sufrió, decimos sufrió porque ya no sucede, mucha cacería. Pero la cacería que se estaba dando exactamente no era meramente por los pobladores de Rancho Quemado, sino por habitantes que venían de otros pueblos, como de San Vito, Piedras Blancas, de Pérez Zeledón, de muchas otras localidades del país venía gente a cazar. Ya se había establecido como un tiempo de migración de estas especies porque vivían en el rancho por un tiempo, pero se iban y en ese momento no se sabía hacia dónde se iban, pero conociendo que el bosque más denso que había era entre la reserva forestal y el parque nacional Corcovado, pues teníamos por entendido que ellos migraban a Corcovado y luego regresaban a la reserva forestal, que en ese momento pues no era reserva, pero existía todo un cordón de bosque alrededor del parque y ellos migraban acá. Esos datos ya los cazadores empezaban a manejarlos y, por ende, cuando se acercaban esas fechas, llegaban al pueblo para cazar. Entonces de esa manera fueron desapareciendo muchísimas poblaciones hasta llegar a minimizar sus poblaciones y algunas eran muy difíciles de encontrar acá.

MV: Yo quería que usted nos contara la historia sobre cómo empezaron ese proceso de defensa del Chancho de Monte, porque la historia es muy bonita.

Yolanda: Bueno, lo que es el monitoreo de los Chanchos de Monte ha sido una actividad que en la realidad vino a despertar en nosotros todavía muchísimas más inquietudes de las que ya teníamos, siendo una especie que está en peligro de extinción; una especie muy perseguida por los humanos, por nosotros los humanos. Una especie que es el arquitecto de los bosques, una especie que es la presa favorita o principal del jaguar y cuando nosotros empezamos a descubrir todo esto, encontramos una razón por la cual decir no, necesitamos definitivamente hacer algo porque si esto sigue así va a desaparecer y si esta especie desaparece vamos a estar en graves peligros, ya que vivimos en una zona totalmente rural. Imagínate, desaparece el plato favorito del jaguar. ¿Quiénes creen que siguen dentro de la dieta? Van a seguir muchos animales domésticos. Entonces eso va a ser un conflicto grandísimo, ya no solamente con muchísima alteración dentro de los bosques sino que también ya iba a haber un conflicto entre humanos y jaguar. Cuando empezamos a entender y a comprender todas estas necesidades, bueno, dijimos nosotros vamos a hacer algo porque ya teníamos vasta experiencia, más de veinte años de ver cómo los masacraban desde que nosotros éramos niños. Por ejemplo, acá era tan común ver gente que pasaba con sus caballos y cuatro o seis chanchos colgando en sus cabalgaduras, en sus caballos. Verdad, para nosotros eso, para mí como niña, en ese momento fue muy impactante. Y ya pues crecimos y dijimos, bueno, pero ¿qué pasa? ¿Dónde está la organización que le corresponde proteger esto? Y no sucedía esa protección contra la especie. Entonces en el 2018 intentamos hacer algo como grupo que ya habíamos organizado, sin embargo no lo logramos. Necesitábamos algo más que en ese momento no lo entendíamos. Ya sabíamos bastante de él, pero todavía no nos habíamos enamorado definitivamente de esa especie. En el 2019 nos reunimos (como en mayo, junio) con otras ONG de la zona, y decidimos poder decir: “vamos a poner esto sobre la mesa y vamos a

realizar lo que tengamos que hacer porque no vamos a permitir que los maten más de la forma que lo hacían". Es que era algo terrible en la realidad, algo terrible vivir esa experiencia. Entonces empezamos a monitorear los bosques, hacíamos giras, tal vez de ocho o diez horas en el bosque. Ya en ese tiempo sabíamos que ellos migraban para ver si ya empezaban a acercarse a la comunidad. Y, en específico, la primer gira de una vez se encontró al primer grupo de chanchos de monte, acá bastante cerca de la comunidad. Y ese momento, que fue un 10 de agosto del 2019, nunca se nos puede olvidar, fue como la marca que nos pusieron ellos a nosotros. Y desde ese momento se empezaron a monitorear, todos los días, hasta poder brindarles la seguridad, la protección necesaria. En esos momentos tuvimos el apoyo durante un mes de OSA Conservación como para brindarnos una mano amiga y decir: estamos con ustedes. Y así surgieron los primeros patrullajes donde salíamos de día, pero de repente ya vimos que no era suficiente de día. ¿Por qué? Porque cuando esta especie se dio cuenta de que ya no escuchaban balas en el bosque, que ya no había cazadores en el bosque, que ya no había perros detrás de ellos, ellos se fueron sintiendo más confiados y empezaron a acercarse más a la comunidad. Esto nos obligó a nosotros a dedicar más tiempo a la protección de ellos, a estar monitoreándolos.

Durante este tiempo, que han sido varios años, aprendimos muchísimo de ellos. Ellos nos enseñaron a nosotros, en otras palabras, a ser más hermanables entre el mismo grupo, a crear ese vínculo familiar, que ya no nos veíamos como que usted es fulano y usted es fulana, sino que nos veíamos como una sola familia que dedicábamos nuestro tiempo, que sacrificábamos a nuestras familias, a nuestros hijos y a toda la familia que se sacrificaba por brindar esa protección. Porque nosotros, increíblemente, siempre decimos esto: esta especie a nosotros nos enseñó a ser mejores seres humanos. El tiempo que compartíamos de día y de noche con ellos, yo digo "compartíamos" porque ya no los vimos como una especie fuera de nosotros, sino como vimos que la especie se convertía como en familia nuestra también. Algo que, bueno, es una locura para muchos, pero para nosotros, eso

ha sido como el imán, como la fuerza que nos hizo enfrentar el mal tiempo, los inviernos fuertes, los veranos fuertes, el hambre, la sed, a veces hasta la angustia de saber que estaban nuestros compañeros en el bosque y no sabíamos dónde estaban, ni cómo estaban, si estaban bien o perdidos, o estaban ubicados. Por más de un año se vivió esa experiencia así, angustiada, hasta que logramos tener unos pequeños radios de comunicación con los que ya podíamos estar seguros de dónde estaban y poder ubicarlos, desplazarlos a donde ellos estaban porque no se podían mover, máximo que los que, por ejemplo, algunas veces estaba un grupo en el bosque y otros estábamos aquí abajo en la comunidad. Ya cuando tuvimos radios empezamos a generar esa comunicación, entonces nosotros veíamos gente que venía a cazar. Les informábamos por radio, pero otro grupo se desplazaba también a buscar apoyo con el SINAC para poder brindar ese apoyo, ese resguardo, tal vez para la especie, pero también para los compañeros que estaban en el bosque, porque ya se generaba un peligro. Entonces esto se vivió por mucho tiempo, de día y de noche, y los animales encontraron seguridad en el Rancho Quemado, encontraron protección, encontraron que el Rancho Quemado ya no era un lugar de peligro sino un lugar seguro, encontraron alimento y decidieron quedarse.

MV: Y cuéntenos, ¿qué es un Grupo de Monitoreo Biológico?

Yolanda: Este grupo se compone de niños, se compone de adolescentes, se compone de jóvenes, adultos, de todas las edades tenemos gente, es un grupo integral. Este grupo se dedica a realizar, como le digo, se establecen rutas de monitoreo o rutas de caminatas, por decirlo así, porque a veces la palabra “monitoreo” no la entendemos totalmente. Pero bueno, se establecen tres rutas en la comunidad, donde una vez al mes se visitan estas áreas, estas rutas, casi que por las mismas personas, en los mismos horarios, para tener una observación de especies, bien sea de aves, bien sea la fenología de las plantas o rastreo de mamíferos, observados visualmente o con cámaras también. Entonces este grupo se dedica a eso, a hacer esas labores de monitoreo en estas tres áreas. Esas fueron como las prácticas iniciales, los primeros años de actividad. Pero conforme fue pasando el tiempo, este

grupo fue creciendo en número de personas, hubo más personas que se integraron, se enamoraron de la actividad que se realiza y también fuimos adoptando más tareas, más labores dentro de las actividades que hacemos, como la educación ambiental. Empezamos a ver que con las personas adultas no es tan fácil poder generar cambios, pero con los niños sí es una probabilidad de un alto porcentaje de cambio. Entonces, desde el 2017 empezamos a trabajar con la educación ambiental y, hasta la fecha, ya tenemos chicos que ahora son jóvenes y ya trabajan con nosotros en la parte de los monitoreos. Vale la pena mencionar que somos voluntarios. Nosotros no somos un comité o un grupo que recibe un salario o un subsidio por parte del gobierno o alguna organización nacional, ni internacional tampoco. Somos voluntarios, algo que lo hacemos porque nos nace del corazón hacerlo, de puro amor. En algunas ocasiones a este grupo se le trata como de que estamos locos, que cómo es que hacemos esto, que para qué, que por qué nos ponemos a hacer estas tareas cuando corremos riesgos de peligros tanto en la montaña como también puede ser que se dé un peligro por los cazadores, que se puede generar. Sin embargo, nosotros somos un grupo que trabajamos más en la parte emocional de la persona, tratando de entender al cazador. Buscamos el diálogo, no vamos al conflicto y al confrontamiento con las personas, sino al diálogo. Quizás, de alguna manera, algunos ya han entendido y han comprendido, pues han desistido de esa actividad, por dicha. Hemos ganado un gran porcentaje de personas en la comunidad que han permitido ese cambio y, hoy por hoy, pues también son aliados nuestros en la comunidad de conservación.

**MV: ¿Ustedes tienen identificadas las poblaciones de chanchitos?
¿Cuántos chanchos hay?**

Yolanda: A bien sea cierto, lo que está fuera de Corcovado... yo no puedo hablar de lo que está fuera de Corcovado, o lo que ha estado fuera de Corcovado, porque ellos están en la reserva y regresan a Corcovado, y tienen esa conectividad con los individuos, pero en el 2019 iniciamos protegiendo un grupo, una manada, entre 40 y 50 individuos. Y para nuestra sorpresa, a finales del 2020, ya habían cerca de 200 individuos.

Para el 2021, se superaron los 300 chanchos. Estos se dividen, o sea, cuando ya una manada es muy grande, y el espacio de territorio ya no es suficiente, ellos tienen que dividirse para sobrevivir. Aparte de eso, pues por cazadores humanos o presas en el bosque.

MV: ¿Cómo es la situación con la cacería en este momento? ¿Se disminuyó, se eliminó totalmente?

Yolanda: Disminuyó, no podemos decir que se eliminó totalmente. Lamentablemente, nosotros durante el tiempo que hemos estado brindándoles protección, por algunos momentos u horas, hemos tenido que dejar espacios libres. Y, bueno, ahí los cazadores a nosotros sí nos tenían monitoreados. Entonces en esos momentos han ingresado, en alguna ocasión hirieron con machetes a algunas de las hembras; en alguna ocasión también cazaron a uno con balas. Con un arma de fuego. Y mi hijo que andaba monitoreando en ese momento, cuando él ingresa se encuentra la manada totalmente desorientada, chanchos corriendo por todo lado y él no encontraba cómo ubicar la manada porque había rastros por todos lados. Y para su sorpresa se encontró los restos de un chanco que pensábamos, él en el momento no sabía nada: ignoraba cómo un jaguar o un cazador podía dejar rastros de cacería. ¿Cómo identificar si había sido un jaguar o un cazador? Él nos llamó por radio, nos desplazamos al lugar y definitivamente ya vimos que había sido cazado, no había sido un jaguar. Eso fue como el acto de tres horas que ellos quedaron libres, solos, sin monitoreo. Eso fue en el tiempo más fuerte que teníamos que estar 24/7 con ellos. Ahora resulta ser que las manadas están desplazando a otras comunidades y tal vez, como están tan lejos, nosotros no hemos podido estar tan cerca de ellos. Se van y no nos damos cuenta. Cuando nos informan es que ya cazaron dos o tres chanchos de monte. Nos movemos, pero bueno, ya lamentablemente han cazado. Que la cacería ha desaparecido, no. Ha mermado en un 98% de como era antes, porque un grupo de 40, 70, 80 individuos bajaba al rancho, ¿qué más nos quedaba aún?

Era increíble, pero digamos que si en la mañana alguien reportaba que los chanchos habían bajado –porque sí había gente de Rancho

Quemado que colaboraba con eso, y colabora todavía, generando información a los cazadores—, tres, cuatro horas después había gente acá, cazando. Y no es gente que caza un individuo o dos individuos y se los lleva para aprovechar la carne. No, herían a toda la manada de una forma brutal hasta exterminarla. Entonces ese tipo de cacería fue el que ya disminuyó por completo y eso no se volvió a dar por dicha. Pero sí todavía tenemos ese cazador que espera el momento, la ocasión para ingresar y matar uno o dos individuos, aunque sea una vez al año, pero sí sucede.

MV: ¿Podría explicarnos cómo fueron creando las estrategias de monitoreo? ¿Cómo fueron entiendo qué les servía o no?

Yolanda: Dentro de las cosas que hace fuerte a este grupo es que la mayoría de los que estamos ahí fuimos cazadores. Entonces conocemos las estrategias, conocemos los movimientos de los animales, conocemos las estrategias de los cazadores, que ningún cazador va a venir a enseñarnos. O sea, no va a venir a engañarnos. Nosotros sí sabíamos cómo funciona un cazador y entonces nosotros íbamos adelante siempre. Por ejemplo, los animales no toman líneas rectas. Ellos hacen curvas, se mandan por unos caminos demasiado quebrados. Nosotros no lo íbamos a hacer, pero sí sabemos por décadas cuáles son los movimientos que ellos hacen. Entonces nosotros cortábamos el camino, los esperábamos en ciertos lugares, que es lo que el cazador hace normalmente para poder cazar con muchísimas más eficacia. Bueno, conociendo ese detalle, para nosotros era fácil seguir cómo rastrear, saber cuándo habían pasado por ahí. Porque, digamos, por ejemplo, nosotros hicimos patrullaje durante el día de ayer. Hoy llegamos en la mañana a retomar los rastros de estas manadas. Entonces, podíamos saber a qué horas pasaron. Lo hacemos viendo algunas plantas que se comieron, algunas semillas que mordieron, algunas raíces. A veces, en el verano, es muy difícil porque el suelo está seco, o cuando la manada gira en círculos, usted no puede saber para dónde se fue. Pero son estrategias de cazadores y esos detalles de cazadores son los que han hecho sumamente rico el monitoreo o la protección de esta especie.

Así, se cortan los caminos, nos desplazamos hacia otros sitios donde sabemos que hay agua, donde sabemos que hay X tipos de plantaciones, para ver si ellos se movieron hacia esos lugares. O simplemente, digamos, cuando estás monitoreando durante un gran tiempo, sabés si hay hembras preñadas que están próximas a parir. Ellos buscan sitios específicos, la manada busca sitios específicos; entonces nosotros íbamos a esos sitios específicos y, justamente, aunque si eran círculos para engañar al depredador o para engañar a los cazadores, a nosotros no nos engañaban, porque ya sabíamos que están por parir, van a ir a un sitio seguro. Entonces vamos a tal lugar, y ahí están. En la época muy seca, ellos van a buscar agua después de comer y escarbar, van a buscar agua; íbamos a buscar esos pequeños pozos de agua que quedan todavía humedales, que quedan dentro de los riachuelos en el bosque. Para un baqueano, un ruterero, no es tan fácil de encontrar. A veces se pueden pasar dos o tres días buscando a un grupo de chanchos y no los encuentran. Nosotros sí íbamos y dos o tres horas después ya teníamos ubicada a la manada. Entonces nos decían, bueno, ¿cómo es que hacen eso? Pues, lógicamente, teníamos cazadores expertos, gente que tenía veinte años de cazar, que ahora son los protectores de estas manadas, que dan la vida por estas manadas, que creo que es uno de los fuertes del grupo.

MV: ¿Cuántos integrantes hay del Grupo de Monitoreo Biológico?

Yolanda: En este momento hay más de diecisiete personas en el grupo, tal vez unas veinte personas. Sin embargo, activas a tiempo completo hay doce, que están siempre muy, muy, muy integradas, todos los días, todas las semanas. Las otras personas son parte del grupo, pero lastimosamente, por sus estudios o sus trabajos u horarios, no pueden participar abiertamente como lo hacemos nosotros, pero sí tenemos un grupo bastante grande. Aparte de eso, tenemos el grupo ambiental, que son los niños, son más de veinte niños que están siempre en capacitaciones, y algunos de ellos laboran acá en el vivero, ellos vienen voluntarios y, cuando tenemos algún recurso, pues también les reconocemos por su apoyo acá en el vivero. Y la comunidad en sí nos apoya muchísimo en diferentes formas, a veces informando

que hay personas extrañas que vieron ciertas cosas, que hay ciertos animales, que está pasando esto, que hay algunas serpientes peligrosas en sus casas, que si podemos buscar el apoyo para que alguien venga. Tenemos muchos aliados en la comunidad.

MV: Yo tenía una consulta. Hace dos semanas estuvimos en San Juan con el grupo de monitoreo que estaba elaborando dos senderos. En el caso de ellos, y pensando que ellos iniciaron después de ustedes, ¿hubo alguna colaboración entre comunidades?

Yolanda: Claro, claro. Eso ha sido algo muy bonito para nosotros. Y yo digo, bueno, es un logro muy grande, a pesar de que es una comunidad tan pequeña. Cuando nosotros nos damos cuenta de que los chanchos empiezan a moverse desde Rancho Quemado hacia esas comunidades, por dicha se dio la oportunidad de poder capacitar y de poder transmitirles a ellos el mensaje de empoderarse, de capacitarse y de identificarse como un grupo de monitoreo que le brindará protección a los chanchos. Ellos nos decían: no, es que cuando los chanchos vengan, ustedes vienen a cuidar aquí. Y les decimos: nosotros no somos Dios para estar en todas partes. Estamos en Rancho Quemado y con limitaciones. Lo que necesitamos es que la comunidad se empodere. Entonces, fuimos allá por el largo de seis meses a capacitarlos. En algunas giras han venido a la comunidad. Ellos han visto cómo se hacen los patrullajes, cómo es que se monitorea. Siempre la parte difícil en todo esto, y sentimos que para las comunidades como Bahía Drake, los Planes, Rincón de San Josecito, para San Juan, Banegas y todas las demás comunidades, una cosa que va a ser bastante difícil es que siempre la gente espera una retribución por hacer lo que hacen.

MV: Bueno, qué bonito, Yolanda. Muchísimas gracias por tu tiempo. Muy valioso para nosotros.

Yolanda: Con muchísimo gusto.

Reparto y exterminio de la inocencia

DISTRIBUTION AND EXTERMINATION OF INNOCENCE

Cantar de inocencia

Carlos M-Castro

Lector Disléxico, 2022, 92 páginas

¿Dónde termina el cuento y comienza la novela? Esta es una pregunta que nos plantea *Cantar de inocencia* a lo largo de sus 92 páginas. La primera obra de ficción de Carlos M-Castro (Managua, 1987) –publicada en 2022 por la editorial Lector Disléxico, que él mismo dirige– nos presenta siete historias interrelacionadas que tienen como escenario y protagonista omnisciente a la ciudad de Managua, cartografiada por un grupo de jóvenes que intentan vivir y sobrevivir a pesar de ella. Cada historia está narrada con un ritmo que fluye sobre las bondades de la brevedad, resaltando el control del lenguaje tanto a nivel de sintaxis como en las imágenes que construye: un largo plano secuencia donde los personajes se entrecruzan con ligereza. La excepción se encuentra en el último relato, “Los papeles de don Jorge”, que a modo de epílogo nos revela un misterioso maletín extraído de los servicios secretos del gobierno. El estilo de este relato es el de una crónica literaria, un testimonio que nos muestra al periodista y corrector de estilo que el autor solía ser en el diario nicaragüense *La Prensa*. El hecho de que se trate de un texto coral no parece ser un gesto fortuito si tomamos en consideración el título del libro: *Cantar de inocencia*.

En el ámbito de la literatura en español, específicamente en la literatura centroamericana de posguerra, *Cantar de inocencia* se suma a otros textos contemporáneos que abordan la historia nacional de las últimas décadas. Su particularidad radica en ficcionalizar el campo cultural de la capital nicaragüense, Managua, situada a orillas del lago Xolotlán, una ciudad compleja como toda capital y con un grado de abyección que se intensifica allí donde la pobreza se mezcla con la pomposidad de la retórica revolucionaria. Todos los protagonistas de este libro, además de ser jóvenes generacionalmente, son escritores, artistas experimentales, colectivos de arte y gestores culturales, cuya actividad, al igual que las vidas que se ficcionalizan, tuvo lugar en Managua entre los años 2000 y 2018.

Así, por ejemplo, en el primer relato nos encontramos con el poeta nicaragüense Andrés, personaje que da vida a Francisco Ruiz Udiel, quien quizá sea el poeta de mayor influencia entre sus contemporáneos, como lo indican los diversos textos y referencias que retoman su vida y obra; tal es el caso de este libro. Este relato, titulado “Proyecto de obra maestra”, nos presenta los elementos predominantes en la obra: rebeldía e inocencia conjugadas con una estética del caos que suele acompañar las primeras horas de la juventud. La historia está narrada en forma de *flashback*: transcurre entre el 31 de diciembre del año 2000 y el 1 de enero de 2011, momento en el que ocurre el tiempo presente del relato y el narrador se entera del suicidio de Andrés. En ese viraje hacia el inicio del siglo, la primera página del libro nos sitúa en una reunión donde un colectivo de poetas “casi adolescentes” (13) conspira contra el *statu quo* literario, representado por Ernesto Cardenal, Gioconda Belli y Sergio Ramírez, todos vinculados a la Revolución Sandinista.

Arte y política se tensionan desde el inicio para sostener una disputa sobre el lugar que, en el presente, los protagonistas ocuparán respecto del pasado. Los jóvenes poetas debaten acerca de “lo que ellos consideran, más o menos su lugar en la así llamada Literatura Nicaragüense” (*ibid.*). Poco después, nos enteramos de su estrategia para abrirse paso en ese reparto de lo que se deja sentir: “¿Y si matamos

a todos los viejos en alguno de sus recitales?” (*ibid.*). Sin embargo, esta opción –matarlos– resulta demasiado sencilla para Andrés. En su lugar, propone algo que intimida y acaba con la broma: el suicidio, uno a uno, de los jóvenes. “Esto es como escribió Montaigne: la vida depende de la voluntad de otros; la muerte, de la nuestra” (19). De esta manera comienza el libro, con una historia que inevitablemente nos recuerda a Camus y su idea de lo absurdo, así como a la apuesta surrealista de fusionar arte y existencia cotidiana. No obstante, la filiación más cercana es otra: la vanguardia nicaragüense, preocupada por acabar, tanto formal como políticamente, con la generación de sus predecesores.

Aunque sin incurrir en un programa político de carácter fascista, las pretensiones de ruptura de los jóvenes novoseculares de Managua están presentes. El retrato presentado en “Proyecto de obra maestra” revela más que una simple anécdota tardoadolescente; se trata de una pose que, en palabras de Sylvia Molloy, manejada por el *poseur* mismo, “se convierte en estrategia de provocación para no pasar desapercibido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso. Es decir, los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales” (21). Esta es la forma que Andrés encuentra idónea para ocupar un lugar en aquella Managua novosecular. El libro está repleto de cuerpos que se ofrecen, que se dejan ver con un insospechado programa político que busca romper con su pasado sin conocer bien las consecuencias que esto podría acarrear en la República de Nicaragua de América Central.

La lectura más evidente del libro es aquella que puede abordarse desde la política y la necropolítica, alcanzando su mejor expresión en el relato “Redención (o la pasión del pico rojo)”, ganador del Premio Centroamericano Carátula de Cuento Breve 2021. En esta narración acompañamos a Ernesto, un periodista cultural, en un momento aspiracional de su vida: “solo quería darle a mi carrera de escritor la calidad de una carrera de escritor, que el agente literario con el que acababa de conectarme, Milton, me consiguiera algún contrato editorial decente, salir de la trampa mortal llamada Nicaragua” (74).

Sin embargo, lejos de cumplir sus expectativas, Ernesto terminará siendo testigo y protagonista de un crimen de Estado.

Como suele ocurrir en el relato *par excellence*, la historia se construye con un doble fondo. En el primero, encontramos la relación sentimental entre Ernesto y Lucrecia, integrante de La Banda del Pico Rojo, llamada así “por usar todas el mismo tono escarlata de pintalabios” (73). Tras recorrer juntos la escena cultural de Managua, con sus noches de bohemia y sus resacas, presenciamos una protesta social que desafía el poder político en la Nicaragua de Ortega. Sin embargo, el trasfondo más profundo de la historia revela un elemento central en todos los relatos del libro: la tensión social, de clase, cultural y generacional que los personajes arrastran, de forma consciente o inconsciente, vinculándolos directamente con la historia nacional.

Cuando Ernesto le expone a Lucrecia su postura frente a la protesta en curso y su negativa a participar, lo hace en estos términos:

Le dije que esa solidaridad ultraselectiva suya era un signo de la estupidez de la clase media urbana enajenada y miope en la que se regodeaba, que represión había habido en el país desde hacía ya un buen rato y que otra cosa muy distinta era que a ella y sus amiguitas pendejas les valiera mucha verga cuando la violencia del Estado no afectaba a alguien con quien no pudieran o no quisieran identificarse (76).

Los jóvenes de esta historia, una vez más, buscan sentido a sus vidas, pero fuera del marco político de la Revolución Sandinista. Esta postura los coloca en una constante tensión con el régimen necropolítico, que se ensaña sobre sus cuerpos, percibidos como incontrolables.

En *Cantar de inocencia*, las tensiones generacionales ocupan un lugar central. Aunque podríamos cuestionar la suficiencia del término “generación” o la profundidad de su uso, el libro se presenta como un canto generacional desde los márgenes, pues los destinos de los protagonistas están inevitablemente marcados por la generación que los precede: la de la Revolución Sandinista. Este rasgo se manifiesta,

por ejemplo, en las referencias a figuras como Sergio Ramírez –vicepresidente de Nicaragua entre 1985 y 1990–, quien aparece tanto como agente cultural, político de oposición o como escritor. En “Los papeles de don Jorge” leemos:

La relación de Milton [nombre ficticio del escritor y gestor cultural Ulises Juárez Polanco, fallecido en 2017] con Sergio Ramírez, otrora hombre fuerte del Gobierno revolucionario nicaragüense en los años ochenta y ahora en la oposición, era más que explotada en el expediente que don Jorge me había legado (90).

De manera similar, en “Redención”, Ernesto menciona: “El mismo Milton, que desde la muerte de Andrés se había vuelto la mano derecha de Sergio Ramírez en esa suerte de Ministerio Paraestatal que dirigía” (74). Haciendo referencia a la revista digital *Carátula*, fundada en 2004 por Ramírez. En el segundo relato, “Del fin de la historia”, el protagonista, Julio –periodista cultural y beneficiario de la cooperación suiza– celebra su cumpleaños mientras sus invitados sostienen el siguiente diálogo:

Maycol discutía con el Tenso sobre “la grandeza de Ernesto Cardenal”. Él merece el Nobel incluso más que Octavio Paz, decía Maycol, y el Tenso: ¿Lo decís como obrero proletario o como discípulo lamegüevos? Lo digo como poeta. ¿No jodás, hijueputa, le soltaba el Tenso, solo falta que digás que Sergio Ramírez es mejor que Vargas Llosa! (29).

Para concluir estas breves notas sobre *Cantar de inocencia*, cabe destacar la relación entre esta obra de ficción y la tesis de grado del autor. En “Los papeles de don Jorge”, don Jorge, un exagente de la seguridad del Estado, según informa el diario *La Prensa*, entrega un misterioso maletín a Carlos, el narrador, quien ha regresado al país para defender su tesis universitaria y visitar a algunos amigos. Tanto en el relato como en la realidad, las tesis mencionadas abordan el mismo tema y sirven como sustancia a las historias que leemos. Mientras

que en la ficción el narrador ha vuelto a Managua para presentar: *Literatura novosecular nicaragüense: notas para su estudio*, en la vida real, Carlos M-Castro, el autor, tituló su tesis de grado: *Tensiones intrageneracionales y tareas colectivas: reflexiones sobre la literatura novosecular nicaragüense*. Esta es una lectura de la que una investigación posterior y detallada debería ocuparse y no esta reseña. El cruce entre géneros que nos propone Carlos M-Castro no demerita la calidad de su prosa ni la profundidad de sus reflexiones como ensayista y narrador. Al contrario, hace de *Cantar de inocencia* una obra que juega con el archivo y la memoria, el testimonio y la imaginación. Este es un libro que desafía las clasificaciones fáciles y que nos permite analizar una nueva propuesta narrativa dentro de las tendencias estéticas de la nueva ficción nicaragüense y centroamericana.

ENRIQUE DELGADILLO

Volkshochschule Köln

<https://orcid.org/0009-0001-1972-2172>

enrikuhles@gmail.com

REFERENCIAS

Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.