
“Por el cuerpo hasta la memoria”: emociones y subjetividad en *Mar Canibal* de Uriel Quesada*

“Through the Body to Memory”: Emotions and Subjectivity in *Mar Canibal*,
by Uriel Quesada

JOSÉ PABLO ROJAS GONZÁLEZ

Universidad de Costa Rica/Goethe Universität, Frankfurt am Main, Alemania
josepablo.rojasgonzalez@ucr.ac.cr

Resumen: En el presente trabajo se estudia la relación entre la memoria, las emociones y la subjetividad en la novela *Mar Canibal* (2016) del escritor costarricense Uriel Quesada. Se muestra que la memoria es parte de un proceso en el que intervienen múltiples emociones, las cuales permiten la construcción ficcional que logra revelar las estructuras de poder que sostienen a los sujetos y a la organización social como un todo. La activación de la memoria posibilita, entonces, una relectura/re-escritura de la vida y de la historia; por ello, se plantea que *Mar Canibal* organiza una revisión literaria de la existencia personal y colectiva desde la perspectiva de unos sujetos a los que no se les ha permitido hablar: los homosexuales. Dicha perspectiva permite definir el trabajo de Quesada como “literatura gay”; es decir, como una literatura que se “sale del clóset” para confrontar los discursos hegemónicos. Hablamos de una literatura que cuestiona las formas de dominación que se establecen desde la sexualidad misma, pero también desde otras variables sociales, como la de clase, género y etnia.

Palabras clave: memoria, emoción, subjetividad, literatura costarricense, canibalismo simbólico

Abstract: This article analyzes the relationship between memory, emotions and subjectivity in Uriel Quesada's novel *Mar Canibal* (2016). It shows that memory is part of a process where multiple emotions are intertwined. Emotions participate in a fictional construction that seeks to unveil the power relations that sustain subjects and the social order as a whole. Thus, memory triggers a rereading/rewriting of personal life and of social history. In this sense, *Mar Canibal* can be understood as a literary revision of the personal and collective existence, narrated from the perspective of subjects that have been denied to speak: “homosexuals”. In this regard, it is possible to say that Quesada's work is “gay literature”, that is, an “out-of-the-closet” literature that confronts official discourses, a literature that questions forms of domination that repress sexuality, and that are also linked with other social variables such as class, gender and ethnicity.

Keywords: Memory, Emotion, Subjectivity, Costa Rican Literature, Symbolic Cannibalism

Recibido: diciembre de 2019; **aceptado:** febrero de 2020

Cómo citar: Rojas González, José Pablo. “Por el cuerpo hasta la memoria”: emociones y subjetividad en *Mar Canibal* de Uriel Quesada”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 37 (2018): 206-231. Web.

* Este trabajo se realizó con el apoyo de una beca de la Universidad de Costa Rica (UCR) y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD).

A manera de introducción: emociones, subjetividad y memoria

Porque el poder moldea cuerpos y moldea emociones; y en ese modelaje el poder, finalmente, acalla determinados cuerpos y da voz a otros. De ahí precisamente que las emociones sean una política cultural eficaz y eficiente para mantener el orden y, por ende, la reproducción social. De hecho, la función social de emociones como la vergüenza, la culpa o el miedo es precisamente evitar el conflicto, acallar cuerpos y, finalmente, privatizar problemas que se hacen pasar por "psíquicos" cuando en realidad son claramente sociales y culturales. (Mancini 91)

¿Cómo se define una emoción? Esta pregunta no es sencilla de responder, sobre todo ante la evidencia de que las emociones son múltiples y son diversas, como lo señala Tania Rodríguez en su trabajo "El valor de las emociones para el análisis cultural". Según el *Diccionario de la lengua española*, las emociones se caracterizan por ser alteraciones del ánimo (intensas y pasajeras, agradables o penosas) que conllevan una conmoción corporal. Por supuesto, esta definición (aunque limitada en su caracterización) es muy abierta, lo cual complica una enumeración de las emociones humanas. De acuerdo con Steven Bermúdez, clasificar y ordenar las emociones de todas formas no resulta un trabajo simple, sobre todo cuando no se tienen criterios generales compartidos –como en este caso– que permitan realizarlo de manera inequívoca. A lo anterior, hay que agregar que diversas áreas del saber se han dado a la tarea de estudiar el campo de las emociones, por lo que existen distintos acercamientos: los hay con un enfoque en lo biológico; otros se centran en lo neurofisiológico; otros, en lo filosófico o en lo cognitivo, etc. Nosotros asumiremos en nuestro ensayo el enfoque socio-constructivista, el cual –por su parte– plantea que la cultura es la que determina cuáles emociones pueden ser expresadas y cuáles tipos de expresiones son aceptables. Explica, al respecto, Kirsi Hänninen (a quien seguimos en su planteamiento):

In addition, culture influences which situations lead to particular emotions. The social-constructionist approach to emotions does not reject the idea that there is at least some innate component in emotions, but it emphasizes that each culture has its own evaluations that call forth emotions and its own emotions that match its social practices. (1-2)

Como se puede deducir de la cita, la polémica en torno a las emociones se ha centrado en si están realmente regidas por el orden "natural" (biológico) o por el cultural. De acuerdo con Bermúdez (quien sigue al psicólogo norteamericano Paul Ekman), se puede afirmar que algunas emociones son innatas y universales –como el placer, la angustia, el miedo, la sorpresa, la cólera y el disgusto– y otras están definidas por la experiencia cultural –como la culpabilidad, la vergüenza, la venganza, la envidia, el amor, etc. (ver Bermúdez 6)–; sin embargo, es claro –desde nuestro punto de vista– que ambos ámbitos (el biológico

y cultural) se entrecruzan,¹ y que la cultura, finalmente, ofrece un marco general que dirige la aprehensión, la comprensión y, sobre todo, la circulación de las emociones. Rodríguez, por lo anterior, asegura –desde un enfoque de análisis cultural– que las emociones “no surgen y no son expresadas en el vacío”, son “fenómenos socialmente construidos dentro de contextos cultural y socialmente definidos” (152).

Siguiendo a Peter Goldie, es viable definir las emociones como “estados complejos” (*The Emotions* 12) que pueden involucrar diferentes elementos: episodios de experiencia emocional, percepciones, pensamientos y sentimientos de varios tipos, pero además hay que incluir las alteraciones corporales y las disposiciones del sujeto, elementos que finalmente llevan (todos) a otros pensamientos y sentimientos, y a formas específicas de comportamiento. Goldie señala, asimismo, que las emociones son episódicas y dinámicas, y que, con el tiempo, los elementos mencionados pueden aparecer o desaparecer. Como queda claro, esta definición es mucho más abarcadora en relación con los diferentes elementos que se pueden presentar en una emoción. Rodríguez, por su parte, expone un resumen (a partir del trabajo de Jon Elster) que toma en cuenta los diferentes “atributos cognitivos y viscerales” presentes en las emociones. Así, asegura que tienen antecedentes cognitivos, que están dirigidas hacia un objeto intencional, que inducen cambios fisiológicos, que tienen expresiones fisiológicas, que van acompañadas de placer o de dolor y que inducen tendencias a realizar determinadas acciones (Rodríguez 149). A las anteriores características hay que agregar también lo que Goldie menciona sobre la estructuración de las emociones. Afirma este investigador: “And an emotion is structured in that it constitutes part of a narrative –roughly, an unfolding sequence of actions and events, thoughts and feelings– in which the emotion itself is embedded” (*The Emotions* 13). Las emociones, entonces, están incrustadas en narrativas, lo cual –de acuerdo con Goldie– indica que pueden ser comprendidas y explicadas. Por lo anterior, las emociones pueden revelar “cosas sobre el mundo” (“Emotion, Feeling, and Knowledge” 92): cosas sobre nosotros mismos –*introspective knowledge*, lo llama el investigador– (como los pensamientos, las emociones y la condición misma de nuestros cuerpos); así como cosas que van más allá de los límites de nuestro cuerpo –*extraspective knowledge*–.² Este planteamiento

¹ A pesar de que Sara Ahmed trata de no colocarse en el debate sobre el determinismo biológico y el construccionismo cultural o social, es claro que ella no identifica “lo biológico” o “lo cultural” como esferas separadas. Para esta autora, ambos ámbitos participan en la conformación de los cuerpos y de las emociones o, más bien, de las emociones que determinan la interacción de los cuerpos y los objetos. Más adelante expondremos los aportes de esta estudiosa en torno a lo que se ha llamado el “giro emocional o afectivo” (véase el trabajo de Alí Lara y Giazú Domínguez) en las Ciencias Sociales y en las Humanidades. Como afirma Helena López en el prólogo al libro de Ahmed, “la recuperación de lo emocional pone en jaque la tradición epistemológica cartesiana que entroniza la razón a expensas del cuerpo” (*La política* 11).

² Explica Goldie que ambas formas de sentimientos pueden, sin embargo, llevar a engaño, sobre todo en la medida en que se comprueba que la vida emocional es a menudo “confusa”, “desordenada” y “difícil”: “And both kinds of feelings can mislead us in respect of our efforts to gain both introspective and extraspective knowledge. They can mislead us not only when we are in emotional turmoil, such as when in anger the red mist comes down over the eyes; they can also

de Goldie permite entender cómo las emociones conllevan un aprendizaje. Sara Ahmed es clara en señalar lo anterior, y lo hace a partir de una narración sobre el encuentro entre una niña y un oso. Este encuentro produce miedo en la niña, quien "ya sabe" que el oso es temible; es decir, la niña posee una especie de "aprendizaje emocional" que activa su cuerpo y sus acciones. Este aprendizaje es producto de una imagen moldeada por historias culturales y recuerdos. Asegura la autora:

Tenemos la imagen de un oso como un animal al que *hay que temer*, una imagen moldeada por historias culturales y recuerdos. Cuando nos topamos con él, ya tenemos una impresión de los riesgos del encuentro, como una impresión que se siente en la superficie de la piel. Este conocimiento es corporal, ciertamente: puede que la niña no necesite tiempo para pensar antes de escapar. Pero la "inmediatez" de la reacción no es en sí misma señal de una ausencia de mediación (*La política* 30).

Se puede afirmar que dicha mediación se da a partir de los diferentes discursos sociales en torno a este tipo de contactos. Los contactos, afirma Ahmed, están moldeados por historias anteriores de contacto. Parece, entonces, que desde la niñez adoptamos conocimientos que nos indican qué debemos sentir y cuáles emociones son adecuadas o inadecuadas en un contexto definido. Este saber nos delimita, ya que a partir de él conocemos y nos conocemos en el entramado social. Es precisamente este aprendizaje el que –desde lo emotivo– nos lleva a relacionarnos o no con diferentes sujetos y objetos.

Podemos relacionar la idea anterior con la explicación que ofrece Hänninen (2) a partir de la "psicología discursiva". De acuerdo con esta investigadora (quien sigue el trabajo de Derek Edwards), las manifestaciones emocionales y los sentimientos son "actos discursivos", basados en reacciones corporales, pero con "significados establecidos" por su papel en las interacciones discursivas de los miembros de una cultura particular. Para Hänninen, el discurso de las emociones es un "elemento integral" para hablar sobre eventos, mente y cuerpo, disposiciones personales y relaciones sociales:

Discursive psychology is broadly compatible with social constructionist work. No clear distinction is made between emotion, "discourse" and emotions "themselves". What emotions are is relative to what emotions are taken to be, how they are conceptualized, talked about, and interpreted. Emotions "themselves" are socially and historically defined. (2)

El discurso de las emociones se refiere, entonces, al "uso de formulaciones verbales" para expresar acciones, sentimientos y motivos, en relación con juicios interpersonales y actitudes, ubicados "dentro del orden moral local de autoridad y de responsabilidad" (Hänninen 2). Así, la característica principal del discurso de la emoción es su despliegue dentro de la narrativa y de la retórica:

mislead us when we are ignorant of our emotions, such as when a deeply suppressed envy is quietly lurking in the background. If we do not have the right emotional dispositions, prudential and moral, that properly attune us to the world, then [...] our emotions can distort perception and reason so that the world seems to us other than it really is: [...] the emotions *skew the epistemic landscape*." ("Emotion, Feeling, and Knowledge" 92)

Emotion categories should not be considered merely as individual feelings or expressions. Neither is their discursive deployment reducible to a kind of detached, cognitive sense-making. Edwards concludes that emotion categories are discursive phenomena and need to be studied as such, as part of how talk performs social actions. (Hänninen 2)

Por supuesto, lo dicho sobre la estructura narrativa de las emociones permite establecer una relación entre ellas y el campo literario. De hecho, la literatura es una de las áreas que más ha trabajado sobre las emociones (aunque no necesariamente de manera explícita). Al respecto, Bermúdez cita el trabajo de Patrick C. Hogan, titulado *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, donde se plantea que las historias literarias están estructuradas y animadas por la emoción misma. Explica Bermúdez:

Los mundos ficcionales alcanzan su idiosincrasia a través de procedimientos ficcionales, entendidos estos como las decisiones estéticas, técnicas, ideacionales, representacionales, genéricas, etc., que gestan el mundo ficcional de una obra en particular. Una de esas decisiones estéticas, apoyada en muchos casos en contingencias técnicas, lo constituyen la construcción de la emoción literaria. Como emoción literaria entendemos el proceso mediante el cual, en el mundo ficcional narrativo o poético o por el mundo ficcional mismo, se construye y propone un tipo de estados de cosas con la finalidad de perturbar al lector. Esto incide y sirve como mediación cognitiva para su comprensión textual. De este modo, la emoción literaria es la impronta sensitiva con la cual se conecta el lector, producto de su reconocimiento y apreciación en la obra literaria como resultado de un acto intencional del autor. (8)

Bermúdez expone también los aportes de Keith Oatley (1995), quien propone que existen dos formas en las que el lector se puede relacionar con el mundo ficcional, para activar el proceso de respuesta emocional. De acuerdo con el investigador, el lector se puede mantener "fuera" del mundo ficcional –por un distanciamiento estético entre la persona y el objeto– o puede "introducirse" en él –por un proceso de empatía e identificación–. A partir de estos posicionamientos es que se explican los "diferentes modos de experiencia emocional" (Bermúdez 9). Bermúdez además hace referencia a la taxonomía de Leonore Kneepkens y Rolf Zwaan,³ la cual plantea que las emociones se pueden generar "dentro del texto" como "a partir de la interacción con el texto como artefacto artístico" (Bermúdez 9). En el primer caso, se da a través del reconocimiento (por parte del lector) de los personajes y de sus vicisitudes (es decir, del mundo ficcional), en una "red de intenciones" que los dirigen hacia determinadas "salidas emocionales"; en el segundo, a través de la estructura del discurso (por ejemplo, a través del orden de los eventos narrados o de las narraciones con alteraciones cronológicas). Nos parece, sin embargo, que dichas propuestas están más centradas en la reacción del lector que en el texto mismo; es decir, hay un mayor énfasis en la capacidad que tiene el lector para conmovirse a partir

³ Tanto el trabajo de Kneepkens y Zwaan como el de Oatley fueron publicados en la revista *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, en un volumen especial titulado *Emotions and Cultural Products*, y se pueden encontrar aquí: <https://www.sciencedirect.com/journal/poetics/vol/23/issue/1>.

de lo narrado, que en el peso de las representaciones de los personajes y de sus emociones, las cuales –desde nuestra perspectiva– ofrecen realmente las claves para entender la estructura del texto, así como las herramientas para el trabajo de lectura y de comprensión de la historia. Como lo hace Ahmed, proponemos una “lectura minuciosa” del texto, pero no para ver qué nos hace sentir lo relatado (aunque, claro, también esto puede ser considerado), sino, sobre todo, para tratar de explicar cómo funcionan –desde el trabajo literario– las economías afectivas de la sociedad representada. Algunas preguntas importantes son las siguientes: ¿de qué manera circulan las emociones para separar o para unir a los sujetos desde sus diferentes vínculos identitarios?, ¿qué elementos retóricos son utilizados para construir la “emocionalidad del texto”?, ¿cómo se definen y se actúan las emociones?

Por lo anteriormente explicado, es relevante la reflexión de Hänninen, quien complementa el trabajo de Derek Edwards con el de Alan Palmer. Palmer –historiador y narratólogo británico –investigó la importancia de las emociones –en tanto son elementos que, de una forma más obvia, permiten hacer públicos los pensamientos– en la construcción de las mentes ficcionales.⁴ De acuerdo con Hänninen, Palmer señala la importancia de estudiar cómo trabajan las mentes ficcionales dentro del mundo narrado al que pertenecen, ya que es en este espacio (en el de la narración) donde se pueden conocer mejor los diferentes puntos de vista perceptivos y conceptuales, así como las visiones de mundo ideológicas. En la construcción narrativa, entonces, se integran las mentes ficcionales, y en esta labor forman parte tanto el narrador como el lector. Afirma Hänninen:

For Palmer, the whole mind includes emotions, as well as other functional aspects. “Emotions, cognitions, goals, action, context and so on, they all flow into one another until, the distinctions are difficult to maintain”, Palmer states. The whole mind is a social mind too, since thoughts take place in a social context of action and interaction with other. (3)

Los pensamientos, como explica la investigadora, tienen una naturaleza deliberada: están atravesados por motivaciones, intenciones y resultan en comportamientos y acciones. Así, los pensamientos de los personajes ficticios deben ser tomados en cuenta a la hora de analizar sus emociones, las cuales muchas veces se pueden explicar a partir de sus propios “reportes de pensamientos” en el mundo ficcional.⁵ Explica, finalmente, Hänninen:

⁴ Véase, al respecto, su libro titulado *Fictional Minds* (2004).

⁵ De acuerdo con Hänninen, el “reporte de pensamiento” se puede relacionar con lo que Dorrit Cohn llama la “psiconarración en la narración en tercera persona” (*psycho narration in 3rd person narration*) o la “autonarración en la narración en primera persona” (*self-narration in 1st person narration*). Lo importante de estas modalidades narrativas es que se enfocan en reproducir los pensamientos y, en general, la vida *interior* de los personajes de los textos literarios, por lo que son convenientes a la hora de exponer las emociones que los afectan.

Palmer argues that thought report is especially suitable for presenting emotions, and he shows that analyzing thought report enables us to see that feelings are visible and public; emotions are inextricably linked with cognition; presentation of emotion plays a vital part in the creation of character and emotion passages have important teleological value. (4)

La relación entre los personajes, sus emociones y sus pensamientos, sin embargo, no debe leerse de forma psicologizada y privatizada (es decir, no debe leerse como si el personaje fuese el responsable único de la emoción, ni como si su situación y sus pensamientos no fueran el resultado de todas sus interacciones en el mundo narrado), deben leerse como el producto de prácticas culturales y sociales. En este sentido, seguimos las afirmaciones de Ahmed, quien estudia los "circuitos reproductivos de las emociones" (la expresión es de Fiorella Mancini 88), y lo hace en la "emocionalidad de los textos". Por ello, como Ahmed, hay que preguntarse (en este caso, en relación con el texto literario y con el lenguaje que sostiene una narración emotiva): ¿cómo se generan –desde el orden social mismo– las emociones?, ¿cómo se reproducen y cómo se distribuyen a través de la "economía de los afectos"? Estas preguntas son pertinentes para el estudio de los textos, pero sobre todo para la reflexión sobre los cuerpos individuales y los colectivos dentro del entramado social (el texto literario, por lo anterior, no hay que desligarlo del "mundo real", por llamarlo de alguna manera). Para Ahmed (*La política* 31), las emociones no residen ni en los sujetos ni en los objetos: las emociones se construyen en las interacciones y, por lo tanto, no se encuentran en un "lugar" específico (de ahí que hable de "economía"): las emociones circulan y ello nos permite pensar sobre la "socialidad" de la emoción. En relación con esta idea sobre la "socialidad" de las emociones, explica la autora:

En mi modelo de la socialidad de las emociones, planteo que estas crean el efecto mismo de las superficies y límites que nos permiten distinguir un adentro y un afuera en primer lugar. Así que las emociones no son simplemente algo que "yo" o "nosotros" tenemos, más bien, a través de ellas, o de la manera en que respondemos a los objetos y a los otros, se crean superficies o límites: el "yo" y el "nosotros" se ven moldeados por –e incluso toman la forma de– el contacto con los otros. (34)

Así, el planteamiento de Ahmed se torna profundamente político: la cuestión de las emociones no se puede quedar en una revisión superficial del mundo sentimental de los individuos, esta debe más bien revelar las delimitaciones que crean el efecto de un afuera y un adentro entre los cuerpos y los objetos, pero también entre los sujetos mismos, a los cuales se les asignan espacios y distancias determinadas. Asegura Ahmed:

Lo que nos mueve, lo que nos hace sentir, es también lo que nos mantiene en nuestro sitio, o nos da un lugar para habitar. Por tanto, el movimiento no separa al cuerpo del 'donde' en que habita, sino que conecta los cuerpos con otros cuerpos: el vínculo se realiza mediante el movimiento, al verse (con)movido por la proximidad de los otros. (*La política* 36)

Dicha “conmoción”, sin embargo, nos puede afectar de formas diferentes y puede dividirnos –como de hecho sucede– en “nosotros” y los “otros”. Finalmente, como lo indica Mancini, lo relevante de la propuesta teórica de Ahmed es que demuestra que los cuerpos adquieren valores determinados por la política cultural de las emociones y que dicha valorización (re)produce otredades a partir del agrupamiento privilegiado de unos cuerpos y de la marginación de otros (por ejemplo, a través del miedo): “Posiblemente ahí radique la preocupación nodal y el gran hallazgo sociológico de la obra de Sara Ahmed: cómo la emoción diferencia; en definitiva, cómo las emociones son utilizadas socialmente para generar, legitimar y aceptar la desigualdad social” (Mancini 89). Entonces, las emociones también tienen que ver con los vínculos, de todo tipo: vínculos que unen o separan, que conectan o desconectan. No extraña, con lo dicho, que Ahmed se concentre en emociones como el dolor, el miedo, la repugnancia, la vergüenza, el amor, el odio, las cuales –tanto en el ámbito privado como en el público– movilizan muchas veces políticas discursivas que pueden estar cargadas de racismo, sexismo, clasismo, homofobia, etc. Estos son los elementos que interesa estudiar en relación con las emociones, sobre todo con el fin de revelar las múltiples estructuras que naturalizan la desigualdad social.

A partir de todo lo anterior, es necesario reflexionar ahora sobre el papel que tiene la memoria en relación con las narrativas emocionales y la subjetividad. Si el afecto, como afirma Ahmed (“Happy Objects” 29), es “pegajoso”, si preserva la conexión entre ideas, valores y objetos, entonces podríamos afirmar que la memoria es en sí misma una “narrativa emocional” que *evoca*. La memoria está cargada del lenguaje de las emociones y, como tal, es siempre compleja. En primer lugar, es necesario señalar su vínculo con el tiempo, específicamente con el pasado. Karl Kohut retoma las *Confesiones* de San Agustín, donde se afirma que la memoria se define a partir de la mirada que se dirige del presente al pasado, así como por la variabilidad que le impregna el trabajo de la conciencia subjetiva –siempre expuesta a los cambios y al olvido–. Explica Kohut: “Es precisamente este carácter polifacético de la memoria el que sigue fascinando tanto a filósofos como a sociólogos y psicólogos: es común en todos ellos la convicción de que constituye un elemento central de la identidad humana” (26). Así, en la medida en que la memoria sostiene la identidad humana, se puede decir que está compuesta por elementos multidimensionales, tanto en el nivel individual como en el colectivo. Pensemos, por ejemplo, en variables como el espacio, la clase social, la etnia, el género, la sexualidad, etc. La memoria, entonces, se construye desde diversos “lugares” que se superponen y se mezclan, como afirma Kohut.

Como se explicó antes, la memoria se conforma en la narración, en el acto mismo de *contar* (ya sea de forma oral o escrita) la vida, la historia personal o colectiva. En el campo literario, la memoria tiene un papel fundamental en la construcción de personajes y de narraciones, y en general –como afirma el estudioso alemán– se plantea como un acto de escritura sobre el pasado para tomarlo en cuenta en el presente. Esta perspectiva se da, sobre todo, en la literatura de corte histórico, donde se pueden observar dos tendencias: una es “rescatar del

olvido a un personaje, una época, un acontecimiento del pasado” y, la otra, es darle “una nueva significación” a lo que ha sido rescatado a través de la memoria literaria (Kohut 30). La literatura histórica, sin embargo, no es la única modalidad que encontramos relacionada con la memoria ni con las tendencias antes mencionadas; por supuesto, es necesario tomar en cuenta las crónicas, los diarios, los testimonios, etc. La pregunta, en relación con los textos no históricos, es cómo definir cuándo el texto literario no histórico se ubica en el campo de la memoria. Según Kohut, es así cuando la obra de arte deja de ser percibida por los lectores como parte de su presente (ver 32). Esta definición, sin embargo, no es satisfactoria, sobre todo porque deja el “peso” de la clasificación en el lector y no en el texto literario mismo. Por lo anterior, seguimos en este punto a Manuel Maldonado Alemán, quien habla de la “literatura del recuerdo”; es decir, de textos –sobre todo narrativos– que “tienden a plasmar estéticamente el proceso del recuerdo” (y del olvido), en relación con determinados individuos o colectivos, para recrear, “a través de sus particulares visiones del pasado”, unas “identidades imaginadas” (Maldonado 171-172). Asegura el autor: “La literatura, en suma, estimula a reinterpretar el pasado, a verificar la utilidad de identidades vigentes, a esbozar nuevas identidades e, incluso, a escenificar recuerdos olvidados o ignorados [...]” (Maldonado 176)

Así las cosas, a partir del desarrollo teórico que hemos presentado, se procederá a continuación con el análisis de la novela costarricense *Mar Canibal*. Como trataremos de explicar, esta novela evidencia la estrecha relación que existe entre la memoria, las emociones y la subjetividad. Toda la narración se plantea, desde nuestro punto de vista, como una reflexión de la experiencia personal y colectiva, desde la figura del narrador –un homosexual–, quien expone diferentes imágenes del recuerdo, distintas representaciones, valoraciones o interpretaciones de su vida y de su familia, en la Costa Rica de los años setenta. La novela se puede entender como un trabajo de remodelación de la memoria a través de las emociones, un trabajo personal pero que, finalmente, alcanza la idea de lo nacional con todos los discursos que –en el caso costarricense– la conforman.

Entre el odio y el amor, la tristeza, la soledad y la culpa: la narrativa emocional de *Mar Canibal*

Nunca le dijo a la abuela que la caricia del cura había sido importante para él [para Chalito/Gonzalo, el “yo niño”]. No le había despertado ninguna vocación sacerdotal, pero sí una inquietud que hasta ese momento, sentado en la playa [se refiere al “yo adolescente”], aún necesitaba explicarse. Jamás le iba a confesar a la abuela que aquella mano tenía una suavidad que no había sentido antes, así como un olor muy sutil, apenas presente, que le había entrado por el cuerpo hasta la memoria, pues a veces, en las circunstancias menos esperadas, podía recordarlo, y años más tarde [el “yo adulto”] soñaría incluso que los dedos de esa mano se deslizaban por su rostro hacia sus fosas nasales, luego a su boca, donde empujarían suavemente para entrar y obligarle a morder. (Quesada, *Mar Canibal* 17-18)

La relación entre el cuerpo, las emociones y la memoria es expuesta de forma magistral en el epígrafe con el que iniciamos este apartado. En este extracto, el narrador (un adulto) rememora a su yo adolescente, quien se encuentra sentado en una playa (en una especie de "pasado aún presente"), recordando la caricia que un cura le dio cuando era sólo un niño. Estamos, entonces, ante un juego con el tiempo definido por la voz del narrador, quien cuenta su historia de vida desde la niñez, pasando por la adolescencia y hasta la adultez (desde donde mira la vida). Los tiempos expuestos en la novela, en realidad se organizan de acuerdo con el lugar que asume el narrador a lo largo del texto. La niñez es el pasado más lejano del narrador (aunque veremos más adelante que la narración se extiende hasta el pasado de los padres y de la familia, y se logra con el mismo narrador, el cual adquiere características de narrador omnisciente), la adolescencia es un pasado un poco más cercano y la adultez es el presente (donde confluyen todos los tiempos), pero también es el futuro visto desde la adolescencia (como se nota en la cita).⁶ Este constante entrecruce de tiempos a lo largo del texto está atravesado por las emociones. Veámoslo a partir del epígrafe: primero por la emoción del niño ante la caricia del cura, luego por la emoción rememorada por el adolescente y, finalmente, por la emoción del adulto, quien activa –en su propia sexualidad– lo vivido en la niñez.⁷ Estas emociones, entonces, se incrustan (o se "pegan", como diría Ahmed) en el cuerpo del individuo hasta alcanzar toda su subjetividad (de ahí que el narrador defina la caricia como "importante"). La caricia del cura parece plantearse como una especie de revelación en el niño, Chalito (Gonzalo), quien descubre algo sobre sí mismo (véase lo explicado por Goldie), pero que debe mantener en el silencio, al menos ante su abuela (una de las caras de su familia). Desde ya, se revela en ese silencio autoimpuesto una estructura de poder sobre los cuerpos y las *almas* de los sujetos homosexuales (en efecto, estamos aquí ante la representación de un niño homosexual), un silencio que sin embargo es roto, pero por el "yo adulto", por la narrativa evocadora y emocional del narrador de *Mar Canibal*.

La estructura de la novela de Quesada está marcada por un *leitmotiv* vinculado con el rescate de la memoria, de su memoria personal; por ello, a lo

⁶ Queda claro por qué antes hicimos referencia a la *psiconarración* y a la *autonarración*. De acuerdo con Cohn, la psiconarración se da cuando el narrador –con su propia voz y con sus propios rasgos discursivos– nos dice lo que piensa o siente un personaje. El narrador, en este caso, parece tener acceso a la conciencia del personaje, a su psique. En la autonarración, el personaje es el yo anterior del narrador; es decir, son el mismo sujeto, por lo que el narrador está contando su propia historia. En el caso de *Mar Canibal*, principalmente hay una autonarración, ya que el protagonista y el narrador son la misma persona; pero también hay psiconarración, ya que el narrador-protagonista conoce el "mundo interior" de los otros personajes, de ahí que señalemos que tiene características omniscientes (al menos en este caso). Sin embargo, la novela presenta otras modalidades narrativas, que también le sirven al autor para referir la "vida interior" de los diferentes personajes del texto literario.

⁷ De acuerdo con lo afirmado por Hänninen, podemos asegurar que *Mar Canibal* se construye con la exposición de los pensamientos del narrador-protagonista, quien finalmente hace un "reporte" de su vida. Estamos, pues, ante el desarrollo de una "mente ficcional" que presenta su historia, sus emociones, pero también las de los otros personajes a los que hace referencia. No extraña, entonces, que Dorrit Cohn subraye que la psiconarración y la autonarración son excelentes modalidades para exponer la conciencia humana.

largo de los capítulos se incluyen frases como "yo soy ese chiquillo...", "yo soy ese niño...", "yo soy ese muchacho", "yo soy ese adolescente...", "yo soy ese hombre...", "yo, el hombre que escribe muchos años después...". Al respecto, léase la siguiente cita, en la que el narrador confirma la relevancia de su trabajo testimonial:

En un día como hoy, cuando Hawksbill me vuelve a buscar, no estoy seguro de poder separar la maravilla del espanto, ni siquiera sé distinguir uno del otro, o si vale la pena ponerlos en papel después de tanto tiempo y tanto vivido. Creo, sin embargo, que ese pequeño poblado nos sigue los pasos a nosotros –al adulto que soy, al adolescente triste y al chiquillo que creía saberlo todo– porque definió algo. Y no me refiero solamente al cuerpo y al deseo, sino a ese intangible que nos sirve para navegar la vida. (Quesada, *Mar Canibal* 146-147)

La rememoración –como se nota en el texto– no parece hacerse desde un "lugar feliz". El narrador-personaje más bien cuenta su historia desde la tristeza, y por eso afirma: "Yo soy ese hombre que se recuerda a sí mismo cuando ya estaba a punto de dejar la niñez para volverse el adolescente taciturno que todavía ahora me acompaña. Entre los rasgos de quien soy, uno que llevo en el rostro es la dificultad para recordar eventos felices" (Quesada, *Mar Canibal* 146). La tristeza, a lo largo de la novela, está definida por las relaciones de los Malverde, una familia condenada por sus propios rencores y odios. La tristeza, como emoción melancólica, denota una pesadumbre que –en relación con Gonzalo– es el resultado de las estructuras sociales de dominación que lo han marcado y de las cuales necesita desatarse, empezando por la familia misma.⁸

El rechazo del padre de Chalito ejemplifica lo apuntado. Uno de los momentos más dolorosos para este personaje se da cuando va a buscar a su papá al trabajo para preguntarle si tenía otra familia y si por eso los había abandonado (a su mamá y a él). Durante la escena, se describe la visita del niño y el contacto que tiene con los compañeros de trabajo del papá, quienes le preguntan: "¿Y vos cuál de los hijos sos?" Finalmente, Chalito habla con su papá a quien sólo atina a preguntarle cuándo va a ir a la casa a recoger sus cosas. El narrador explica la situación en los siguientes términos, cargados de emoción:

Ese chiquillo que soy yo mira la distancia hasta la puerta con el vidrio quebrado, y le parece insalvable. No se siente capaz de cruzar por entre las filas de escritorios, se lo pueden comer las miradas o la indiferencia, a fin de cuentas *son dos caras de la humillación*. Había entrado al enorme salón sin ser nadie, había llegado hasta el fondo convirtiéndose poco a poco en uno de los hijos de su padre, *ahora era el rechazado*. (Quesada, *Mar Canibal* 21-22; la cursiva es nuestra. J.P.R.G.)

⁸ La tristeza de esta familia está, en el texto literario, vinculada con varias experiencias vitales, pero también con la religión católica y su discursividad opresiva. Se afirma en el texto: "Chalito no comprende bien por qué la vida ha de estar contra las personas. Nunca se lo ha preguntado a su madre pero lo ha intuido por años, desde cuando ambos rezaban el rosario en aquel cuartillo iluminado apenas por una vela colocada ante el altar de una virgen blanquísima, sufriendo. 'A ti llamamos los desterrados... –repetían mecánicamente cada noche antes de irse a dormir– gimiendo y llorando en este valle de lágrimas'." (Quesada, *Mar Canibal* 14)

En este caso, la humillación que siente Chalito hay que entenderla como una "herida" producida por el propio padre. Chalito es inferiorizado por el accionar de la figura paterna, y de ello se deduce también la tristeza que lo embarga. La humillación implica relaciones de poder, en las que una parte le hace ver a la otra su *lugar en el mundo*, su *poca valía*. La humillación no es sólo una palabra que describe la situación interior del personaje, más bien es una forma de ratificación del poder que otros tienen sobre él. En este caso, el poder que tiene el padre sobre el hijo, quien –a partir de lo sucedido– desarrolla una especie de vergüenza de sí mismo, con la cual carga toda su vida. No extraña que el narrador adulto refiera con tanta claridad la memoria de este evento en su vida de niño. Al estar vinculadas con la memoria, cuanto más fuertes son las emociones, más claras son las imágenes que tenemos de ellas.

La familia, entonces, se conforma como un espacio aprehensor (garante de la violencia simbólica y estructural que hace *sufrir* a sus miembros) y, desde nuestro punto de vista, hay que entenderla como una metáfora de la sociedad costarricense de la época (como se afirmó antes, la historia se centra en la década de los años setenta, entre la ciudad de Cartago y un pueblo en el Caribe). La novela de Quesada retrata una sociedad conservadora/patriarcal, sostenida por un sistema sexista, racista, clasista y homofóbico, en el que la libertad parece ser sólo un sueño. No extraña, con lo anterior, que el texto inicie con un epígrafe de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier. Esta novela, de acuerdo con su propio autor, hace directa referencia al siglo XVIII, una época que estuvo cargada de violencia y que fue finalmente definida por los aciertos, pero sobre todo por los desatinos de la Revolución Francesa.⁹ El texto de Carpentier, en términos muy generales, narra una historia ubicada en el Caribe –como sucede en *Mar Caníbal*–, y sus personajes principales son Victor Hugues (un gran narrador) y tres jóvenes que se desenvuelven entre la literatura, los juegos y las historias cargadas de las ideas ilustradas y revolucionarias de Hugues. Los personajes principales viven así hasta que la conflictiva realidad social de la época les revela "las luces" y "las sombras" (sobre todo "las sombras") que se alojaban en el mundo caribeño de entonces, marcado por los idearios y por las luchas. La novela concluye con los anhelos de los jóvenes por la libertad, a la cual no dejan de ver lejana.

Los puntos de encuentro entre la novela de Carpentier y la de Quesada son varios (se pueden señalar vínculos intertextuales en algunos personajes, en ciertas situaciones, en la ambientación), pero para nosotros el principal tiene que ver con la época representada y con su caracterización como un tiempo destructivo, confuso y separador, como se señala en el extracto que seleccionó

⁹ Al respecto, véase la cita que hace Eduardo San José de unas afirmaciones de Carpentier en torno al título de su novela: "Yo tengo por costumbre dar a mis libros unos títulos que tienen y no tienen que ver con el contenido [...]. Cuando yo publiqué *El siglo de las luces* mis editores se llevaron las manos a la cabeza y me dijeron: 'Pero esto parece un ensayo sobre el siglo dieciocho, esto no parece una novela'. Sí, señor, el libro se llama así porque el Siglo de las Luces, que se ha dado como el ejemplo de la cordura, del pensamiento filosófico, de la paz, de la calma y todo lo que usted quiera, es uno de los siglos más sangrientos [...] que se han visto en la Historia. Por lo tanto, hay un juego de palabras en el título." (Citado en San José 242)

el autor costarricense para su epígrafe: "Hay épocas hechas para diezmar los rebaños, confundir las lenguas y dispersar las tribus. Alejo Carpentier" (citado en Quesada, *Mar Canibal* 9). Podemos afirmar, entonces, que la narración de Gonzalo va en esta línea: él cuenta su historia personal atravesada por emociones que revelan "las sombras" del orden patriarcal en el que vivió y, con ello, la tragedia de aquellos sujetos que no tenían (¿no tienen?) libertad para ser "plenos" en el contexto que les ofrecía una casa, una familia, finalmente, una sociedad "cerrada". Así, la novela de Quesada realmente nos permite hacer, desde el campo literario, una relectura/rescritura de la historia de las estructuras interrelacionales que se daban entre los miembros de sociedad costarricense de la década de los años setenta. Dichas estructuras estaban atravesadas por emociones, por lo que –como se verá a lo largo de este análisis– no son un elemento superficial. Las emociones, de acuerdo con lo que afirmamos en el apartado anterior, revelan las desigualdades que sostienen el orden social mismo.

Así, en las novelas mencionadas, las casas parecen ser símbolos del "orden establecido" o, como lo define Fernando Aínsa, son símbolos del "orden de los abuelos"; la casa paterna es el espacio identitario hispanoamericano por excelencia (aunque en las novelas mencionadas ambos padres están muertos –física o simbólicamente–,¹⁰ lo cual no hace sino darle nuevos significados a la casa). En relación con la novela de Quesada, tanto la casa de los Malverde,¹¹ como la ciudad (Cartago) o el pueblo (Hawksbill), se conforman como "espacios terribles", son ámbitos casi infernales en los que los personajes parecen estar sufriendo constantemente. Sobre Cartago, se afirma que es una "ciudad asfixiante", que "ni perdona ni olvida", es una "ciudad triste", "donde cualquier crimen puede pasar". Al respecto, véase la siguiente narración de Natalio Rojas (es una ficción dentro de una ficción, dentro de otra ficción¹²) el Victor Hugues de Chalito:

¹⁰ En la novela de Quesada, el padre/abuelo es una figura que ha perdido todo su poder, es un hombre derrotado por su propio odio, por su afán vengativo. Su derrota es tal que, hacia el final de la novela, se suicida. Entonces, la casa en la novela de Quesada es una casa en ruinas, lo que aclara más el simbolismo del padre "muerto" y el caos que se construye en torno a su figura. Muere el padre, pero aún vive en los miembros, vive en su infelicidad... Y sin embargo la muerte de Gregorio Malverde, como se verá, da espacio para que los personajes "huyan", al menos los que aún tienen alguna posibilidad para hacerlo.

¹¹ La casa de los Malverde en Hawksbill se presenta, en la narración, como un ser vivo, un ser que se mueve, que hace sonidos extraños producto de las "desgracias" que ha tenido que pasar... ¡Es una casa con emociones! Al respecto, véase lo que apunta el narrador: "Sí... aquella casa carcomida por muchísimas plagas, soberbia a pesar de los golpes del calor y la pobreza, ni siquiera el chino Tsai tenía un hogar tan hermoso e imponente. Esa casa, pienso ahora que solamente me la puedo imaginar, se estaba dejando sentir para contar sus desgracias." (Quesada, *Mar Canibal* 103)

¹² A lo largo del texto de Quesada, se insiste en la importancia que tiene hacer ficción de la vida, lo cual, finalmente, no es sino una forma de "hacerla nuestra". Gonzalo, el narrador/protagonista adulto, así lo entiende, y lo plantea en los siguientes términos: "quizás ya desde ese entonces sabía que solamente bajo la piel de los personajes de ficción, Chalito [su 'yo niño'] podía ser quien era, o ver a los demás desde otros ángulos" (Quesada, *Mar Canibal* 63). La noción de ficción se debe comprender de acuerdo con lo que plantea Roland Barthes en su *Lección Inaugural*: hacer ficción es hacer literatura. La literatura es, entonces, un *juego* ficcional. Es un juego en la medida en que altera el lenguaje y travesea los poderes que lo habitan.

Pero los chismosos tenemos una gran imaginación, y se nos hace muy fácil agregarles detalles a situaciones que pueden ser muy simples, incluso aburridas. ¿Cómo te gustaría imaginártelo, Gonzalo? ¿Qué tal así?: *En aquel tiempo Cartago ya arrastraba su maldición de ciudad triste, misteriosa por el peso de una neblina constante. [...] A pesar de eso, los Malverde sí sabían moverse por la ciudad sin importar lo difícil que fuera orientarse. Ellos hallaban el camino a puro instinto, o tal vez gracias a que habían memorizado la ciudad y podían recorrerla con los ojos cerrados. Lo que no sabe la gente es que hay otras fuerzas que te pueden guiar, fuerzas como el amor o el miedo. Pero cuando se escriba la historia de los Malverde, se va a tener que hablar más del odio que del amor.* (Quesada, *Mar Canibal* 163-164; cursiva en el original)

En realidad, esta ciudad –antigua capital de Costa Rica y claro *locus* identitario nacional–, es un personaje más en *Mar Canibal*. Cartago, entonces, cumple un rol tanto en la ambientación de la novela como en la construcción de los personajes que la habitan, los cuales son *marcados* por ella (o ella, por ellos...). La ciudad de Cartago se extiende hasta Hawksbill, un “edén perverso” (Quesada, *Mar Canibal* 35), un pueblo (ficticio) en el Caribe costarricense –el narrador afirma que está cerca de la provincia de Limón–, donde Gregorio Malverde (el patriarca) construyó una casa que terminó siendo un lugar de penitencia. Se afirma en el texto:

Gema [la segunda esposa de Gregorio Malverde] se volvió a su altar y empezó a susurrar. Les pedía a los santos que algo, cualquier cosa, impidiera que se cumpliera el destino de salir de Hawksbill. “Esta es mi cárcel, Señor, y no estoy preparada para otra distinta... Apíadate de esta casa azotada por tanta plaga, Señor, haz un milagro [...]” (Quesada, *Mar Canibal* 224).

En otro punto de la novela, se refiere la reflexión que Gregorio Malverde hace de su situación en Hawksbill:

Una mujer en lugar de un varón... [se refiere a la negra Ventura, a quien compró, cuando era sólo una niña, para hacerla su hija] ¿Cómo es posible que Dios no perdona nunca? Al final del camino este paraíso se ha vuelto un rincón maldito, oculto a lo bueno. Me dio un poquito, me negó muchísimo. Por ejemplo, nunca me dio la posibilidad ni el consuelo de encontrar blancos miserables cargados de hijos, que pusieran por delante de todo la necesidad y el sentido práctico y me regalaran un niño, un chiquillo blanco, no más negros en medio de la selva de mierda, con estos aguaceros anegando cualquier posibilidad de surgir, con los mosquitos y demás animales peligrosos, *con el mar sucio, mar cloaca, manoteando en las piedras innumerables de la playa, formando remolinos como para acechar a las personas, llevárselas hasta su estómago y destruirlas.* (Quesada, *Mar Canibal* 125; la cursiva es nuestra, J.P.R.G.)

Este pasaje de la novela aclara el carácter negativo que adquiere el pueblo caribeño representado.¹³ Gregorio está resentido hasta con Dios. El pasaje no es la expresión de un sentimiento de culpa, sino la queja ante una vida que no se dio según lo planeado: Gregorio Malverde vive apartado de todo, en un espacio “lleno de negros e indios” y sin hijos varones. El mar canibal al que hace referencia el título del texto literario es su infierno personal, es donde termina

¹³ Sobre la metáfora del mar, véase el trabajo de Diana Martínez Alpizar.

de pagar sus "pecados" (aunque no los reconozca), según la lógica católica a la que se hizo referencia antes. Sufrimiento, tristeza, soledad. Estas emociones, entonces, determinan no sólo el espacio, sino también a los personajes de esta novela costarricense. Unos, como Gema o Gregorio,¹⁴ ya no tienen salida, pero otros están buscándola, como sucede con Gonzalo o con Ventura, la mujer negra que fue comprada por Gregorio Malverde (para hacerla su hija) y que –durante la estadía de Chalito y su madre en Hawksbill– es acusada de un robo que no cometió,¹⁵ pero que la obliga a huir de la casa de los "padres" blancos (casi como una cimarrona).¹⁶ Afirma el narrador sobre el caso de Ventura:

Yo [...] veo a Ventura como los personajes de ciertas novelas sobre regímenes autoritarios: ella frente al funcionario de un poder que los excede a los dos. Él, para no involucrarse demasiado, se limita a comunicar lo que se ha dado por cierto y lo que se debe hacer. Esa maquinaria invisible de la autoridad ya se ha echado a andar y todo es cuestión de tiempo. (Quesada, *Mar Canibal* 218)

Podemos, entonces, vincular a Ventura con la soledad y el sufrimiento. Estas emociones no son sino el resultado de la situación opresiva a la que está atada. Ventura parece ser un personaje condenado desde siempre; por más trabajo que ella hiciera para poder liberarse de su "inferioridad", no iba a tener nunca un lugar digno dentro de la estructura de poder en la que vivía. Ventura, ante el sufrimiento de no ser reconocida por sus propios padres (los Malverde), se separa incluso de los otros negros del pueblo, pero lo hace bajo un régimen que la ha tornado en una esclava, en una negra enajenada, una negra que entre los negros se cree blanca...¹⁷ El robo, al final de la novela, le permite darse cuenta de esto y es lo que la lleva a huir de la casa.

Las emociones mencionadas en relación con los espacios y sus habitantes son –como puede deducirse de la novela misma– el resultado de un orden que, en general, inferioriza a los sujetos (aunque en unos casos se da de manera más

¹⁴ Puede parecer extraño que relacionemos a un personaje como Gregorio (quien parece ser el causante del sufrimiento de toda la familia) con las emociones indicadas; sin embargo, como trataremos de exponer a lo largo del análisis, en realidad Gregorio es una pieza más dentro de una organización que previamente le ha asignado sus "lugares" a cada uno de los individuos. Así, es en realidad la estructura social –con sus economías relacionales– la que gobierna sobre los sujetos, los cuales son compelidos a cumplir el rol que se les ha asignado. En todo caso, no hay que dejar de lado que las emociones pueden funcionar en una dirección o en otra; es decir, así como pueden explicar la reacción de un sujeto ante el lugar (inferior) que se le ha asignado, también pueden revelarse como una estrategia discursiva de poder para ratificar la superioridad de "nosotros" sobre los "otros". Por ejemplo, el sufrimiento de un supremacista blanco no es el mismo (ni implica lo mismo dentro del orden cultural dominante) que el sufrimiento de una mujer negra.

¹⁵ El robo lo cometió Gonzalo, quien tomó dinero de su madre para pagarle a Tobías una excursión para ir a "conocer a los manatíes", una especie de animales que ya había, desde hacía muchos años, desaparecido de Hawksbill, según lo que explica el mismo narrador.

¹⁶ Según el *Diccionario de la Lengua Española*, el término "cimarrón, na" se refiere al esclavo que se refugiaba en los montes buscando la libertad.

¹⁷ En la novela, se afirma lo siguiente sobre Ventura: "Ventura, hasta donde recordaba Tobías, creció convencida de pertenecer a esa realidad fuera de la aldea [de pertenecer a Cartago], como si un accidente la hubiera puesto en Hawksbill y como si no hubiera contradicción alguna, nada que preguntarse con respecto a sí misma y a los viejos que la criaban." (Quesada, *Mar Canibal* 50)

dramática que en otros –por ejemplo, no está en la misma situación la negra Ventura, acusada y condenada por un crimen que no cometió, que el resto de la blanca familia Malverde, incluido Gonzalo–). El dolor parece ser el concepto que aglutina las emociones que hemos mencionado. Según Ahmed, el “trabajo” y el “lenguaje del dolor” funcionan de maneras específicas para producir diferencias entre los cuerpos (*La política cultural* 51); es decir, el dolor conforma los cuerpos como entidades materiales y vividas que, al mismo tiempo, son puestas en relación: el dolor separa cuerpos y también los conecta. Apunta la autora:

En otras palabras, me perco de los límites corporales *como* mi morada corporal o espacio que habito cuando siento dolor. El dolor está así vinculado con la manera en que habitamos el mundo, en que vivimos en relación con las superficies, cuerpos y objetos que conforman los lugares que habitamos. Nuestra pregunta se vuelve no tanto *qué es* el dolor, sino *qué hace* el dolor.” (*La política* 59; cursiva en el original)

Con lo anterior, queda clara la caracterización de la casa como corporalidad de la familia. La casa de los Malverde es un espacio “sufriente” que, en este caso, se sustenta en relaciones jerarquizadas y estrictamente controladas. Por supuesto, los habitantes de esta casa también sienten su dolor, porque son ellos mismos los que mantienen dichas relaciones (en un sentido o en otro): el dolor se mueve entre ellos, como las diversas formas de violencia que los afecta. Al respecto, léase la siguiente aclaración del viejo Natalio Rojas, quien se queja de la *naturaleza* de los seres humanos y de cómo mantienen sus “economías afectivas” en Cartago:

El chisme y el rechazo van uniendo a la gente en contra tuya, son como una policía invisible donde todos participan. Se les tiene miedo y a la vez se les alimenta. En esta ciudad todos somos bestias salvajes peor que las del monte, porque nos destruimos unos a otros simplemente por sospechas y por acuerdos de los que nadie habla directamente. Tenés que irte, Gonzalo, no vas a poder con las bestias aunque sepás que sus virtudes son de dientes para afuera, mientras los vicios se ocultan vivos en el clóset. (Quesada, *Mar Canibal* 160)

Entonces, las emociones experimentadas por los personajes sólo vienen a revelar una estructura de dominación que, en este caso, está sostenida por la familia misma (la casa es el cuerpo familiar, como las ciudades/los pueblos son los cuerpos comunitarios). Por supuesto, esta revelación viene del narrador-protagonista, quien –con su historia de vida– expone las conexiones que se dan entre los cuerpos, expone sus vínculos que, como afirma Ahmed, llevan a la conmoción por la proximidad de los “otros”. Los “otros” adquieren, por ello, valores determinados por la política cultural de las emociones. Así, no extraña que en la novela se exprese que algunos miembros de la sociedad representada tienen una especie de *asco* hacia personajes homosexuales, como el propio Gonzalo o su amigo, el viejo Natalio Rojas (su “contador de historias”), o de “desconfianza” hacia los negros, como Ventura o Tobías (un joven de Hawksbill al que rechazan por negro, pero también por prostituto). Al respecto, léanse las siguientes citas de la novela de Quesada:

Si Natalio Rojas y su sobrino [el *sobrino* era, en realidad, la pareja de Natalio Rojas] habían sido tolerados por la gente bien, ahora se le daba la espalda al perverso, se le quitaba el saludo, se le impedía entrar a los clubes. De esta forma, en la historia no oficial de la ciudad quedó registrada otra prueba de la furia incontenible de Dios ante los desvíos innombrables de los hombres. Que tomaran nota quienes frecuentaban la casa de Natalio, que entendieran las consecuencias quienes siquiera se atrevieran a abrigar en el pensamiento un pecado nefando. (*Mar Canibal* 73)

–Mornin ’Miss Gema.

–Tobías, ¿de dónde viene usted?

Simulando no haberla escuchado, el muchacho siguió camino a la playa. La anciana lo siguió con la mirada hasta comprobar que había desaparecido tras unos árboles. Gema no podía evitarlo: siempre había desconfiado de los negros, incluida Ventura. Tenía la certeza, además, de que los negros despedían un olor particular, muchas veces lo había percibido aunque nunca había sido capaz de describirlo. (Quesada, *Mar Canibal* 26)

El asco o la repugnancia no tiene, en este caso, relación con el sabor (indecible) de algo que se consume. Más bien tiene que ver con la caracterización del “otro” como un elemento “sucio”, “contaminador”. La cuestión de la suciedad se puede vincular tanto con el color como con el supuesto “olor” de los negros, pero también con la sexualidad “repugnante” del “hombre desviado”. Explica Ahmed: “La repugnancia lee los objetos que se siente que son repugnantes: no se trata solo de objetos perjudiciales que tememos incorporar, sino de la misma designación de “perjudicial” como una cualidad que suponemos inherente a esos objetos” (*La política* 134). Así, el asco que unos personajes de esta novela sienten por otros indica cierta extrañeza que provoca malestar en “nosotros” (los blancos y los heterosexuales). Evidentemente, esta sensación logra que los cuerpos que están en una relación de proximidad se alejen, se separen, a partir de la calificación de los “otros” como “cuerpos perjudiciales”. En el texto de Quesada, el caso más claro es (de nuevo) el de la negra Ventura, la hija comprada por Gregorio. Ventura, en realidad, es tratada como una sirvienta y no como una hija. Los calificativos que constantemente le dirigen la definen como “diferente”, “fea”, “tonta”, “sospechosa”. Ventura activa en los Malverde una mezcla de repulsión y lástima:

¡Tan niña, mi Ventura! ¡Tan resentida! [...] ¡Tan tonta, la pobre!, condenada a servir siempre, hecha para cargar las responsabilidades inacabables del caserón. Siempre le han gustado los chocolates y yo le digo que un día se engordará y su maldición va a ser ese culo inmenso de las negras viejas (Quesada, *Mar Canibal* 124-125).

Quien “habla” en este extracto es el propio padre, Gregorio Malverde, y lo hace de manera que transforma a Ventura en una “especie inferior”. Esta transformación es fruto de lo que Ahmed llama la performatividad de la repugnancia; es decir, la repugnancia no se trata sólo de “sentimientos viscerales”, sino que también incluye ideas que están implicadas en las impresiones que nos hacemos

de los "otros" y en el valor que les damos a esos cuerpos y cómo nos relacionamos con ellos; por esto, afirma Ahmed que "cuando pensamos en la manera en que los cuerpos se vuelven objetos de repugnancia, podemos ver que esta es crucial para las relaciones de poder" y, por ende, para "la jerarquización de los espacios y de los cuerpos" (*La política* 142-143).

Estas emociones crean, por lo tanto, un "otro odioso" que debe ser vigilado. Chalito –como nos lo hace saber su 'yo adulto'– lo sabe, él se sabe vigilado por su familia: "El chiquillo desea estar solo [está sentado en la playa esperando a Tobías, el hombre al que le iba a pagar por una "aventura"], pero sospecha que Ada o las primas lo están vigilando ocultas en la vegetación. Siente presencias, pero no voltea a mirar, no quiere darse cuenta de que lo han seguido todo este tiempo, que todos lo saben" (Quesada, *Mar Canibal* 13). ¿Qué es lo que todos saben? ¿Por qué el chiquillo siente miedo y vergüenza? ¿Qué nos dicen estas emociones de la situación de Chalito? Claramente, se refieren a la posición "desventajosa" que vive el personaje por su homosexualidad y por el rechazo de su familia y el de la sociedad en general. Él no quiere darse cuenta, pero sus propias emociones se lo confirman, sobre todo porque lo hacen sentirse culpable. La culpa, como se indicó antes, es movilizadora en el relato por el discurso cristiano (el cual Chalito aprende a través de su abuela paterna); sin embargo, Chalito no sólo se siente culpable por su sexualidad, sino también por la ruptura de sus padres y por la tristeza que embarga a su propia madre. El niño es, por tanto, disminuido por sus emociones, pero más aún por las dinámicas relacionales en las que está inmerso. Gema, la segunda esposa de Gregorio, le dice a Chalito lo siguiente:

¿Cómo va una muchacha a llevarse a un hombre? Menos a uno como vos –señaló al muchacho con cierto desprecio–, que no sos normal. Se te ve desde largo, pero nadie te lo dice, ¿verdad? [...] Les tenés miedo a las mujeres, y eso ni Dios ni el Hombre lo perdonan. Con vos vino la última maldición a esta casa. (Quesada, *Mar Canibal* 224)

Didier Eribon explica en su libro *Reflexiones sobre la cuestión gay*, que –ante el rechazo y el repudio que sufren los hombres que aman otros hombres– estos sufren de una melancolía específicamente homosexual. El autor francés lo explica no desde los planteamientos psicoanalíticos, sino a partir de la relación conflictiva de los individuos con la estructura familiar y la inserción social (ver Eribon 59). Desde nuestra perspectiva, la melancolía de Chalito no es sino la expresión psicológica del odio que siente dirigido hacia su cuerpo. Al respecto, léase la siguiente reflexión del narrador adulto, quien rememora el momento en el que confirma su deseo por otros hombres:

Pero no era así en aquel entonces, no cuando has confirmado algo que estaba allí aguardando dentro de vos: ese deseo de estar con otro hombre, de probar su cuerpo y de que él probara el tuyo. En esos momentos te volvéis eterno, poderoso, magnífico. El miedo volverá después, lo mismo harán la culpa y el odio. Esas son las estrategias con las cuales los demás te destruyen la inocencia. Esa es la labor de quienes nos aman incondicionalmente. (Quesada, *Mar Canibal* 180)

El odio y el amor parecen, entonces, estar conectados en la historia de Gonzalo. El amor funciona como una justificación ("te odio porque te amo",¹⁸) que permite el "encarcelamiento" de las subjetividades "anormales", de las otredades que "dañan" los imaginarios sociales, relacionales, sexuales, de "nosotros". El "nosotros", finalmente, se conforma –de manera estratégica– como una víctima de los "otros". Las emociones, por lo tanto, están definidas por su socialidad, la cual ratifica una economía afectiva que permite diferentes formas de opresión. Pero, como explica Ahmed (*La política* 82), las economías afectivas no sólo son sociales y materiales, también son psíquicas. Esto permite que los sujetos se imaginen a sí mismos y se vinculen o desvinculen a partir de dichas economías. El odio, el miedo y la culpa (las emociones en general), por ello, determinan tanto a "nosotros" (a aquellos que creen tener las emociones "correctas" y rechazan a los "otros"), como a los "otros" (quienes trágicamente asumen cierta responsabilidad por recibir dichas emociones en sus propios cuerpos). Estamos, pues, ante un juego emocional que separa a los "deseables" de los "indeseables", y a estos últimos –con toda su violencia simbólica y estructural– los culpabiliza hasta el punto de *entristecerlos*.

La melancolía gay marca a Chalito, pero también a su amigo, Natalio Rojas, un anciano que conoce la historia de la familia Malverde y que se la pasa a Chalito a través de sus narraciones. Natalio está hecho de memoria, por lo que él mismo caracteriza sus historias como una mezcla de realidad y ficción. Ada, la madre de Chalito, piensa a Natalio como si fuera un portador de secretos. La memoria parece conformarse, en este personaje, como un laberinto en el que confluyen el espacio y el tiempo. En este laberinto se alojan las emociones, las cuales le dan sentido a la historia de los Malverde, marcada –como se ha visto– por el rencor, la vergüenza y, sobre todo, por el odio. Gonzalo narra, por tanto, la historia de su familia a través de los recuerdos de Natalio, quien gusta de mezclar la fantasía con la realidad. Le dice el anciano al niño:

Nada de lo que voy a contarte es mentira, Gonzalo. Tampoco es totalmente verdad, por eso estas historias quedan entre vos y yo, así nadie las juzga. ¿Te parece? Nosotros los viejos, buenos recordadores, solamente podemos dar lo que el corazón nos permite. En el mío hay mucha memoria, pero está sucia, como si fuera una gaveta donde hubiera de todo: cartas, conversaciones, chismes, lecturas –porque como vos, yo siempre he leído de todo– y tal vez hasta haya fantasía; eso es así porque uno viejo y solo se va inventando el mundo alrededor, de otro modo se vuelve loco o se muere antes de tiempo. ¿Me entendés? Ojalá, a pesar de lo jovencito que sos. Porque solo así te podría contar de esa casa en Hawksbill. (Quesada, *Mar Canibal* 101)

Natalio Rojas es, como hemos dicho, una especie de Victor Hugues para Gonzalo, es su "padrino gay". Por eso, le cuenta muchas cosas sobre su familia,

¹⁸ Afirma Ahmed: "Considerar el odio como una forma de intimidad es mostrar su ambivalencia; es un investimento en un objeto (de odio) mediante un proceso por el cual el objeto se vuelve parte de la vida del sujeto aunque (o tal vez porque) su amenaza se percibe como procedente del exterior. Por lo tanto, el odio no puede oponerse al amor. En otras palabras, el sujeto se vincula con el otro a través del odio, como un vínculo que devuelve al sujeto hacia sí mismo. Ciertamente, en las teorías psicológicas del prejuicio, el odio se considera atado al amor." (*La política* 88)

pero también sobre el “secreto” que comparten. De ahí que cuando Natalio le refiera algunos elementos sobre su propia vida (sobre su relación con un “sobrino de crianza”), él le pregunta: “Vos sabés de lo que hablo, verdad? No tengo que explicarte las cosas. Por eso tu mamá te mandó a verme, porque entre nosotros nos entendemos [...]” (Quesada, *Mar Canibal* 131). No extraña, entonces, que entre estos dos personajes se dé una especie de amistad. Según Eribon (42), la amistad como modo de vida (como una práctica y como una *política*), trata de cancelar las exigencias del “orden heterosexual” sobre los homosexuales. Dichas exigencias son las que provocan –por medio de la violencia social que busca someter a los sujetos “anormales” (desde la violencia ordinaria, generada en el seno familiar o en el ámbito escolar, hasta la brutalidad traumatizante de las injurias y las agresiones) – el sentimiento melancólico al que hemos hecho referencia. La socialidad gay, por ello, salva. Salva porque les permite a los homosexuales –como afirma Henning Bech (citado por Eribon)– compartir e interpretar su propia existencia. Lo que estamos apuntando tiene, además, un fundamento en las emociones, ya que lo central en el proceso relacional explicado es anular la soledad a la que es condenado el homosexual. La “soledad gay”, por lo anterior, es el resultado de una política sexual que busca mantener los “lazos sociales tradicionales”. Podríamos decir, entonces, que Natalio Rojas le ofrece su experiencia de vida a Chalito como una herramienta de resistencia y de lucha por la libertad; por ello, le advierte constantemente sobre su situación social y sobre las consecuencias que implica ser un homosexual en Cartago:

He oído las cosas más raras sobre mí. Se me ha acusado de sátiro, de matar mujeres, hasta de pactos con el diablo. Y claro, a final de cuentas la explicación es muy simple, Gonzalo. A personas como vos y como yo siempre nos acusan de los peores males, en nosotros cae la responsabilidad de los fracasos de la sociedad, somos lo que se llama corruptores, ¿sabías? Si no, debés empezar a prepararte. Te van a decir anormal, inmoral, pervertido, sucio... Los padres van a esconder a los niños para que no los corrompás, es posible que te reciban en las casas de las buenas familias, pero te harán saber que no sos bienvenido. (Quesada, *Mar Canibal* 166-167)

Finalmente, es la relación entre las emociones y la (in)justicia sobre lo que debemos reflexionar. Es necesario, como afirma Ahmed (*La política* 287), repensar qué es lo que hacen las emociones, cómo están ligadas con las historias de justicia en injusticia, cómo se presentan a través de los textos para abrir la posibilidad de una *recuperación*. Este es, precisamente, el trabajo que hemos tratado de llevar a cabo. Es también, desde nuestro punto de vista, lo que hace una novela como la de Quesada, la cual cuenta la “historia de la herida” como una forma de análisis cultural que revela los juegos de poder que han silenciado diferentes voces tradicionalmente consideradas “sin importancia”. Entonces, la novela es en sí misma una forma de reconocimiento para esos sujetos que han sido ocultados. Así, las preguntas que plantea la estudiosa británica nos han de ayudar ahora a cerrar este ensayo, de manera que podamos ofrecer –como lo hace la novela de Quesada– una salida ante todo el sufrimiento, el odio y la soledad que hemos referido.

A manera de conclusión: una respuesta al canibalismo simbólico

A mediados de los setenta yo era apenas un mocoso desesperado por saber. Si ahí residiera mi maldad, habría que decir que la maldad reside en la búsqueda de conocimiento. Pero para el viejo, ser malo simplemente podía indicar no seguir las reglas, y en eso me declaro perverso. (Quesada, *Mar Canibal* 150-151)

No seguir las reglas es el método que finalmente encuentra Gonzalo (el viejo) para corromper el "orden de las cosas". Este orden, como hemos visto con el análisis de las emociones presentes en la novela, se sostiene a partir de lo hemos llamado¹⁹ el "canibalismo simbólico". El canibalismo simbólico es producido y reproducido en el contexto expuesto en la novela —la Costa Rica de la década de los años setenta (aunque es claro que lo que apuntamos va más allá de los límites de lo costarricense y de ese momento)— por las estructuras de dominación que sustentan la valía de unos sujetos en menosprecio de otros. Los sujetos calificados como "menos válidos" pueden y deben ser *devorados* por la sociedad, la cual —en la medida en que no reconoce la pluralidad y la diversidad de los individuos, mucho menos el valor humano de los "otros"— termina alimentándose con su propia especie. El canibalismo simbólico es, por tanto, una reducción de la humanidad del otro, un atentado contra él, porque excluye y destruye. Precisamente, la exclusión es lo que provoca tanto sufrimiento en Gonzalo, pero también en la hija negra de la blanca familia Malverde, a quien —como se explicó— siempre ven como a una extraña, de la cual hay que desconfiar, a la cual hay que controlar y sobre la cual recaen todas las acusaciones... Así, el canibalismo simbólico es, sobre todo, una práctica: la práctica de servirse del "otro" hasta *agotarlo*. Por ello, la dominación implica una anulación del "otro", una anulación de su deseo en todos los niveles.

Lo anterior explica el valor que tiene una novela como *Mar Canibal*. Este texto rescata la importancia de la literatura como un medio testimonial que, con su trabajo *reconstructor*,²⁰ les ofrece voz a los sujetos silenciados. Por eso, también podemos afirmar que la novela de Quesada es un trabajo que no se queda exclusivamente en un ámbito personal, sino que toca lo colectivo: el sufrimiento de un sujeto de una clase estigmatizada *resuena* en el sufrimiento de todo el grupo. *Mar Canibal* es, entonces, una obra literaria cargada de lo que Ahmed llama "sentimientos *queer*";²¹ es decir, estamos hablando de una literatura que se sale del clóset y confronta los discursos oficiales. Es una literatura que pone en crisis las formas de dominación que se establecen a partir de la sexualidad, pero también de otras variables sociales como la clase, el género, la etnia. La

¹⁹ Esta idea la planteamos en "Reseña: Uriel Quesada, *Mar Canibal*".

²⁰ Según el *Diccionario de la Lengua Española*, "reconstruir" es: unir, allegar, evocar recuerdos o ideas para completar el conocimiento de un hecho o el concepto de algo.

²¹ Asegura la autora: "Los sentimientos *queer* pueden abarcar una sensación de incomodidad, una falta de comodidad con los guiones que están disponibles para vivir y amar, junto con un cierto entusiasmo frente a la incertidumbre de los espacios a los que puede llevarnos la incomodidad." (Ahmed, *La política* 239)

novela de Quesada es, por lo tanto, contestataria. Esta misma caracterización se le puede dar al anterior trabajo de Quesada, titulado *El gato de sí mismo*.²² En esta novela, el narrador protagonista (también un homosexual) lucha constantemente contra los poderes que pretenden asirlo, y lo hace con la ficción como su arma principal (el personaje *traviste* su historia con diferentes géneros literarios y con ello se defiende de los discursos que pretenden asignarle una identidad estable). En *El gato de sí mismo*, sin embargo, el protagonista parece sufrir —a lo largo de la novela— una profunda decepción (una profunda melancolía) por el rechazo constante del padre y de la sociedad, lo cual finalmente lo lleva a la tumba: su última forma de resistencia es la muerte.

Como es claro, hay algunos paralelismos temáticos entre *El gato de sí mismo* y *Mar Canibal*. El tema de la huida activa otro de esos paralelismos: en ambos trabajos, los personajes principales huyen de un acoso constante, del ultraje y la violencia que implica la sujeción. En ambos casos, la huida es un acto de rebelión. Sin embargo, contrario a lo que sucede en la anterior novela de Quesada, en *Mar Canibal* sí encontramos esperanza. De acuerdo con nuestro análisis, el nuevo texto no se queda sólo en una lectura crítica de la situación de los sujetos a los que hemos hecho referencia (los homosexuales, los negros, las mujeres) sino que, además, muestra una salida: la huida aquí no se relaciona tanto con la muerte, sino, más bien, con la vida y la libertad. Así, podemos afirmar que, en *Mar Canibal*, ciertas emociones de los personajes principales activan su liberación, en especial el encuentro sexual entre Chalito y Tobías, pero también la revelación que le ayuda a Ventura a finalmente salir de la casa de los Malverde. Sobre el placer sexual y lo que implica para Gonzalo, es necesario referir el siguiente extracto:

Él se imaginó a sí mismo como un pequeño pez adherido al cuerpo de uno mayor, del cual se alimentaba y al cual no limpiaba sino que le daba placer. Así los dos se volvían parte de la misma experiencia, del ir y venir por las profundidades a las que no muchos accedían. [...] Gonzalo sentía los dedos de Tobías mesarle los cabellos, o escuchaba su voz —tan bella, tan distinta— darle instrucciones para prolongar el gozo. En un momento Tobías lo hizo detenerse. Se incorporó y empezó a morder y lamer al muchacho. Gonzalo se tendió boca abajo y se dejó hacer. Cuando tuvo a Tobías dentro de sí sintió una mezcla de dolor y placer, pero el regocijo fue mucho más intenso. *En ese preciso momento era libre: podía gritar sus sensaciones, llenarse del aire purísimo que circulaba entre la vegetación, demandarle a Tobías que no se detuviera, volverse a buscar su boca, morderle los brazos, o simplemente sentir cómo su propio cuerpo se transformaba por la experiencia.* (Quesada, *Mar Canibal* 176-177; la cursiva es nuestra, J.P.R.G.)

Esta cita es importante porque aclara lo que hemos apuntado antes: con esta nueva experiencia, con estas nuevas emociones, Gonzalo entiende que es posible encontrar su libertad, la libertad de su cuerpo.²³ Como explica Ahmed

²² Véase nuestro trabajo titulado "El reino de los Germanóvich: Consideraciones sobre la cuestión gay presente en *El gato de sí mismo* de Uriel Quesada".

²³ Chalito no conocía hasta entonces otra forma de escape que la de entregarse a la literatura —la libertad de la mente—: "En ocasiones un autor llevaba a otro, una mención en el periódico o en las revistas de consultorios médicos y peluquerías a una promesa de ser feliz y desaparecer en un

(*La política* 223), la heteronormatividad afecta la superficie de los cuerpos, los cuales se orientan –precisamente por el *deber ser* establecido por la heterosexualidad obligatoria– hacia algunos objetos y no hacia otros; es decir, hacia los cuerpos que se pueden amar de forma “legítima”. Esto, por supuesto, implica consecuencias de diversos tipos en los sujetos que se salen de dicho “deber ser”. Una es la condena a la soledad, la cual, en este caso, es rota por el protagonista de la novela de Quesada: Gonzalo se niega a ser forzado por las narrativas de la “heterosexualidad ideal” y se regocija en su “sexualidad desviada”. El regocijo es, por supuesto, alegría; es la alegría de saberse pleno, como nunca antes lo había podido ser. Gonzalo, entonces, encuentra una manera de cancelar, al menos por esta vez, la tristeza que ha caracterizado su vida al lado de su madre, en Cartago; la tristeza que le han provocado las estructuras sociales que lo han señalado como inferior. Esta escena, entonces, muestra cómo las emociones pueden ser positivas –en el sentido en que detienen el proceso destructivo de la melancolía de la que hablamos previamente– y, además, señala una salida al sufrimiento. El placer corporal implica, en el caso de Gonzalo, el acceso a una nueva vida.

En relación con Ventura, la escena final insiste en su necesidad de huir. Ventura, cuando se sabe acusada y condenada al mismo tiempo, empieza a correr... Logra salir, entonces, de Hawksbill. Lo relevante de esta escena es que nos muestra la importancia de tener la *voluntad* por acabar con las ataduras. Ya vimos cómo Gonzalo lo hace a través de la resistencia erótica. Veamos ahora lo que se apunta en el texto sobre Ventura:

Mientras tanto, Ventura no sabe qué hacer. No hay puerta que pueda tocar, no hay nadie con quien hablar para demandar que las cosas se aclaren. Ninguna disculpa, por más humillante que sea, podrá detener los engranajes de ese monstruo. Entonces la muchacha le da la espalda al chino Tsai, quien simula estar muy pendiente de sus cuentas y sus documentos. Ella sale sin mirar a los que están en el comisariato, pero cree sentir sus miradas. Aunque no lo quiera, se siente un poco culpable. Tal vez mucho tiempo después se dé cuenta de que esa culpabilidad era desatinada, pues no se puede sentir culpa de lo no hecho. Pero en ese momento, a las puertas del comisariato del chino, Ventura empezó a huir como si de verdad se hubiera robado un dinero, como si todos esos años hubiera desatendido a los Malverde [...] (Quesada, *Mar Canibal* 218-219)

En este caso, la huida está vinculada con la culpa. Que este sentimiento esté presente, demuestra que Ventura aún se siente atada a las estructuras de poder de su familia. Como se ha visto, la culpa sostiene la “economía de las emociones” de la familia Malverde. No extraña que el narrador señale lo siguiente: “Al final de cuentas lo importante era crear un clima de culpabilidad y volver la reconciliación lo más complicada posible. Así cada quién se enteraba de cuál era su lugar en la escala de los afectos y en la jerarquía de los que mandaban y de los que no” (Quesada, *Mar Canibal* 75). Sin embargo, a la culpa hay que sumarle,

libro nuevo, pues para navegar las malas tardes de Ada [la madre] el silencio y el no existir eran las únicas estrategias válidas. ¿Y qué mejor que sumirse en la lectura? Así lograba un delicado balance entre estar y no estar, o vivir extraordinarias aventuras sin dejar los límites asfixiantes de la ciudad de Cartago.” (Quesada, *Mar Canibal* 62)

en el caso de Ventura, la sensación de incomodidad. Como apunta Ahmed (*La política* 228), la incomodidad es un sentimiento de desorientación, en el que el cuerpo se siente *fuera de lugar*, aislado. Con lo anterior, es claro que Ventura vive incómoda y ella es consciente —en este punto de la historia— de que no puede habitar la “piel social” moldeada por sus padres blancos; por ello, debe salir corriendo de Hawksbill. Aunque la libertad de Ventura no empieza en este punto de su vida, vemos aquí el primer paso de lo que será un recorrido doloroso y difícil, ya que nunca es sencillo acabar con las formas naturalizadas de violencia que sostienen todo el régimen relacional y social. Lo importante de la situación de Ventura es que nos muestra que hay formas de escape, estrategias para no dejarse *domesticar*, para acabar con la esclavitud de cuerpo y “alma”.

El último caso es el de Natalio Rojas. Este personaje también resiste y lucha, con sus historias y con su propia existencia, contra el canibalismo simbólico al que hemos hecho referencia. Natalio Rojas, al final de la novela, se encamina hacia Hawksbill. Todo el epílogo de la novela narra sus peripecias para poder ir a visitar a Gregorio. En Limón, sin embargo, se encuentra —en un hostel de mala categoría— con Ventura, a quien realmente no conoce (no de vista), pero a quien reconoce en su estado de desesperación. Ventura no le dice nada y sigue en su carrera hacia ningún lugar. Natalio, por su parte, empieza a dudar si ir o no a Hawksbill:

El anciano caballero se incorporó muy despacio, encendió la luz y vio que la muchacha no traía equipaje consigo. En su prisa había dejado olvidado un par de zapatos bastante maltrechos, quizás sus únicas pertenencias. Se asomó por la escalera, y no vio movimiento en la calle sino solo oscuridad. Volvió a dudar si era buena idea tomar el tren hasta Hawksbill. Más tarde, dudaría otra vez mientras se tomaba un café en la soda a la vuelta de la esquina. Y ese peso de la duda lo cargaría hasta la estación, donde preguntaría por el tren a los bananales y también por el de regreso a Cartago. Ambos estaban programados para salir a la misma hora. Entonces compró dos boletos y se sentó a esperar. Muy quedamente le pidió a Dios sabiduría y consejo.

No hubo respuesta. (Quesada, *Mar Canibal* 233-234)

La duda, en este caso, parece ser una herramienta de resistencia. En realidad, Natalio fue conminado por sus propias culpas a embarcarse en este viaje,²⁴ pero el encuentro con Ventura parece activar en él la posibilidad de la desobediencia. Natalio es ya un anciano y, sin embargo, se encuentra en un camino que se bifurca. Debe, entonces, sin la ayuda de Dios, escoger su propio recorrido vital. Nunca sabremos cuál fue su decisión, pero sí sabemos qué conmovió su vida, de forma que pudo encontrar algunas formas de libertad. Las narraciones

²⁴ El tópico literario del viaje ha sido varias veces señalado en la obra de Quesada. Tanto en sus cuentos como en sus novelas, se presentan personajes viajeros, personajes que se desplazan constantemente, en el espacio y en el tiempo. En *Mar Canibal* sucede lo mismo con el narrador-protagonista, quien escribe su historia desde la lejanía. En la página 218, el narrador dice: “Yo, el hombre que escribe muchos años después y desde un lugar muy lejano”. Luego, al inicio del “Capítulo X”, el narrador se describe, ya como un adulto, sentado en una playa en un lugar indeterminado (aunque se menciona New Orleans). El viaje puede ser el resultado de la huida, pero también puede ser una elección que, paradójicamente, permite que nos acerquemos a nosotros mismos en relación con los lugares y las emociones que nos han marcado la vida.

—las *ansias* mismas por contar— son una estrategia para acabar con el olvido al que fue condenado por la sociedad (esto también lo entiende muy bien Gonzalo). A lo anterior, hay que sumar su capacidad para amar. El amor homosexual se torna, también, una forma de resistencia ante el odio del que hablamos previamente.

El “amor gay” transforma a los personajes y les permite imaginarse formas de libertad para sí y, entonces, para todos los de su “género”. De hecho, podemos decir —a partir de la experiencia de Natalio— que el amor por otro hombre cambia la vida de este personaje. Su “sobrino de crianza” era, según las palabras de Natalio, un muchacho divertido, curioso y muy libre. Natalio se entrega a él hasta su muerte, por una enfermedad misteriosa... Sin embargo, es claro que fue gracias al amor por él que Natalio pudo formar una “bella relación” (lo que Foucault define como una “política de la amistad”), como fue gracias a Tobías que Gonzalo logró una erotización máxima de su cuerpo (lo que Foucault llama una “economía de los placeres”).²⁵ Finalmente, como lo demuestra Gonzalo con su propia narración, la libertad se encuentra cuando acabamos con las emociones que nos violentan, para activar las vinculadas con la felicidad.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. “Happy Objects”. *The Affect Theory Reader*. Eds. Melissa Gregg y Gregory Seigworth. London: Duke University Press, 2010. 29-51. Impreso.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Impreso.
- Ainsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986. Impreso.
- Barthes, Roland. *Placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Bermúdez Antúnez, Steven. “Las emociones como centro del impacto narrativo en la interacción con mundos ficcionales. Su necesidad para la teoría literaria”. *Espéculo* 41 (2010): 1-13. Web.
- Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Londres: Princeton University Press, 1978. Impreso.
- Dreyfus, Hubert, Paul Rabinow y Michel Foucault. *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1982. Impreso.
- Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona, España: Anagrama, 2001. Impreso.
- Goldie, Peter. *The Emotions: A Philosophical Exploration*. New York: Oxford University Press, 2002. Impreso.
- Goldie, Peter. “Emotion, Feeling, and Knowledge of the World”. *Thinking about Feeling: Contemporary Philosophers on Emotions*. Ed. Robert C. Solomon. New York: Oxford University Press, 2004. 91-106. Impreso.
- Hogan, Patrick C. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Impreso.
- Hänninen, Kirsi. “Perspectives on the Narrative Construction of Emotions”. *Elore* 14.1 (2007): 1-9. Web.

²⁵ Al respecto, véase la entrevista “Discussion with Michel Foucault”, que Hubert Dreyfus y Paul Rabinow le hicieron a Foucault el 15 de abril de 1983.

- Kneepkens, Leonore, y Rolf Zwaan. "Emotions and literary text comprehension". *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* 23.1/2 (1995): 125-138. Web.
- Kohut, Karl. "Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano". *Revista del CES-LA* 12 (2009): 25-40. Web.
- Lara, Alí, y Giazú Domínguez. "El giro afectivo". *Athenea Digital* 13.3 (2013): 101-119. Web.
- Maldonado, Manuel. "Literatura, memoria e identidad. Una aproximación teórica". *Cuadernos de Filología Alemana* III (2010): 171-179. Web.
- Mancini, Fiorella. "Lo emocional como político: reseña del libro *La política cultural de las emociones*, de Sara Ahmed". *Debate Feminista* 51 (2016): 88-91. Web.
- Martínez Alpízar, Diana. "Las metáforas del mar en *Mar Caníbal* de Uriel Quesada". *Revista Estudios Especial: "Naturaleza amena y naturaleza agreste en las letras hispánicas"* (2018): 1-14. Web.
- Oatley, Keith. "A taxonomy of the emotion of literary response and a theory of identification in fictional narrative". *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts* 23.1/2 (1995): 53-74. Web.
- Palmer, Alan. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. Impreso.
- Quesada, Uriel. *El gato de sí mismo*. San José: Editorial Costa Rica, 2005. Impreso.
- Quesada, Uriel. *Mar Caníbal*. San José: Uruk Editores, 2016. Impreso.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 2018. Web.
- Rodríguez Salazar, Tania. "El valor de las emociones para el análisis cultural". *Papers. Revista de Sociología* 87 (2008): 145-159. Web.
- Rojas González, José Pablo. "El reino de los Germanóvich: Consideraciones sobre la cuestión gay presente en *El gato de sí mismo* de Uriel Quesada". *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 12.1 (2015): 153-182. Web.
- Rojas González, José Pablo. "Reseña: Uriel Quesada, *Mar Caníbal*". *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe* 13.2 (2016): 219-222. Web.
- San José, Eduardo. "Alejo Carpentier: las luces del siglo". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 237-253. Web.