

Memorias de Costa Rica. Imaginarios en tarjetas postales

Enrique Camacho Navarro

Resumen

Con la intención de reflexionar sobre la posibilidad de que en las imágenes del pasado se puedan encontrar explicaciones sobre cómo se percibió el mundo representado por sus productores o bien por los lectores de imágenes que las vieron entonces, el objetivo de este texto es realizar un acercamiento al caso de las tarjetas costarricenses editadas entre 1900 y 1920, analizando de manera puntual algunas de ellas para mostrar que encerraban discursos visuales que se impondrían como imaginarios sociales. La existencia de publicaciones en las cuales el motivo es la recolección de tarjetas postales, no garantiza que se alcancen todos los beneficios cognoscitivos posibles que se ofrecen en las tarjetas postales. Muy importante es el que se editen colecciones de este artefacto cultural, pero no es posible detenerse en ello. Es necesario efectuar ejercicios de lectura iconológica que permitan extraer la riqueza contenida en este tipo de vestigio.

Palabras clave: Costa Rica, tarjetas postales, lectura de imágenes, discursos visuales, iconología, bananeras en Centroamérica, postales en América Latina.



Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe/UNAM

Correo electrónico: camnav@unam.mx

TZINTZUN • Revista de Estudios Históricos • Núm. 55 • enero - junio de 2012 • ISSN 1870-719X

Memoirs of Costa Rica. Imaginary postcards



A b s t r a c t

It is necessary to find explanations in the images from the past to understand the ways in which the world was represented, and how their creators –or their readers– used to see these images. This paper's objective is to make an approach to Costa Rica postcards edited from 1900 to 1920, trying to show that they can offer a lot of benefits to the knowledge of history, specifically when in the images we can recognize visual discourses later adopted as social imaginaries. There are some publications with the mission of recollecting postcards, and those are significant, but it is more important to go even further and develop an iconological reading that can give us examples of the richness of the visual messages.

Keywords: Costa Rica, postcards, reading images, visual discourse, Iconology, Banana in Central America, Latin America post cards.

Mémoires de Costa Rica. Imaginaires en cartes postales



R é s u m é

Il y a l'inquiétude de réfléchir sur la possibilité de savoir si dans les images du passé on peut trouver des explications sur la perception du monde représenté par les producteurs ou lecteurs des images tel qu'il était auparavant. C'est pour cela que ce texte a comme objectif un envisagement aux cartes postales du Costa Rica éditées entre 1900 et 1920. La question est de faire l'analyse de quelques-unes pour montrer ce qu'il y a dans le discours visuel qui met au courant l'imaginaire social. On trouve des publications dont le but est la collecte de cartes postales, mais ce fait n'obtient pas le support cognitif que les cartes postales offrent. L'édition de collections de cartes est importante, néanmoins il faut faire des exercices de lecture iconologique pour faire montrer la richesse qu'il y a dans ce type de document.

Mots clés: Costa Rica, cartes postales, lecture des images, discours visuel, iconologie, bananières en Amérique Centrale, cartes postales en Amérique Latine.





Justo al iniciar el siglo xx se difundió en Costa Rica una llamativa tarjeta postal fotográfica que en su imagen nos muestra ciertos elementos que explican visualmente el propio nombre de este país centroamericano. La fecha aproximada de edición de la postal se puede determinar gracias a la existencia de otros ejemplares de la misma tarjeta. Por citarse un caso, está el de aquella que fue fechada por su remitente el 21 de abril de 1903.¹ La riqueza natural de aquella “Costa” se representaría visualmente en el cartón a través de un conjunto de frutos que son presentados por un hombre –sombrero en mano– que parece resguardar la pila de productos, acomodada con toda la intención de provocar un efecto estético.

Un mexicano notable explicaría hace años, al fungir como diplomático de México en Costa Rica, cómo había sido visto aquel territorio, así como también ilustró sobre el origen del nombre que se le asignó desde siglos atrás. Alfonso Reyes fue aquel ilustre pensador, quien sostendría en 1945 que “Cristóbal Colón, su descubridor, creyó ver el Edén de las Santas Escrituras y la mentalidad calenturienta del aventurero genovés le forjó el nombre de ‘Costa Rica’, adjetivando su visión paradisíaca”.² Como puede entenderse, la imagen que el marinero célebre capturó en su mente al mirar aquella tierra llena de exotismo, tiene mucha relación con la representación visual que se desprende a partir de la tarjeta postal que circuló alrededor de 1900. No obstante, el impacto que pudiesen tener una u otra interpretación fue muy diferente, en

¹ Consulta realizada en <http://cgi.ebay.com/COSTA-RICA-MEMORIES>, el 29 de julio de 2010.

² Alfonso Reyes, *Así es Costa Rica, visión de un mexicano*, San José de Costa Rica, s. e., 1945, p. 9. Véase también Guillén, *Costa Rica*, 1988, p. 16.

tanto que cada una de ellas respondió a factores de distinta índole, como las formas de difusión, los tipos de receptores de las ideas escritas o visuales, o bien la posibilidad de acercamiento o vínculo mantenido con la zona costarricense. Es en esta geografía que, como se quiere mostrar en el presente trabajo, tanto en la época del descubrimiento como en los años en que se promocionaría la explotación de su riqueza natural fue punto central dentro de la propuesta de imaginarios, es decir, de la construcción de supuestas realidades, pretensión que se llevó a cabo, entre una multitud de mecanismos, ya mediante el testimonio de cronistas posteriores a 1492 o bien a través de las postales creadas hace un poco más de un siglo. Como imaginario, en este escrito se entiende el conjunto de ideas que representan a una sociedad posible. Se le considera la representación de un futuro en el que una comunidad, o algún grupo o individuo que la integran, encuentran sentido a su lugar social.

Con la intención de reflexionar sobre la posibilidad de que en las imágenes del pasado se puedan encontrar explicaciones sobre cómo se percibió el mundo representado por sus productores o bien por los lectores de imágenes que las vieron entonces, en este texto el objetivo es realizar un acercamiento al caso de las tarjetas “ticas” editadas entre 1900 y 1920, analizando de manera puntual algunas de ellas. Pero antes de avanzar hacia ese particular terreno se considera pertinente mencionar algunos aspectos sobre la situación que mantienen las postales como fuente de interés en América Latina. A este tema se dedica de manera particular el apartado que sigue.

América Latina y el Caribe en postales

Son muy variados los casos de publicaciones donde se muestra la atención por las tarjetas postales en América Latina y el Caribe. En

esta parte se presenta una selección mínima y muy básica de ellas, con el objetivo de mostrar el estado de la cuestión, es decir, el tipo de presencia que se ha generado alrededor de las tarjetas postales y su uso. Pero además, y al mismo tiempo, se aprovecharán los comentarios surgidos a partir de esas referencias para ampliar las explicaciones sobre el ejercicio iconológico de las imágenes costarricenses en tarjetas postales.

La diversidad es una constante, pues se han localizado ejemplos que van desde la sencillez hasta la elaboración de verdaderas joyas del coleccionismo de este tipo de vestigios. Para empezar, un ejemplo peculiar es el texto mecanografiado de Mary Green, *A Checklist of Barbadian Postcards, 1898-1930*,³ encontrado en la biblioteca Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas en Austin. Se trata de un listado no encuadernado que la autora hizo en 1999. Bien organizado, con datos de las postales, de sus impresores, de los lugares de su impresión, de los fotógrafos, de sus fechas, así como con una descripción de las partes anteriores y posteriores de las cartulinas. Presenta imágenes a color de las postales, pero con la característica de que son únicamente reproducciones de los reversos. No existe ninguna explicación de por qué no capturó ni presentó toda postal con los dos frentes. Sólo la tarjeta numerada "KN129" presenta en la parte frontal la ilustración de la "Knight's Pharmacy".⁴

Brasil es uno de los países en donde más se ha puesto atención al estudio de tarjetas postales, y es la nación con el mayor

³ Mary Green, *A Checklist of Barbadian Postcards, 1898-1930*, Barbados, la autora, 1999 (june). La razón que ofrece Green en torno al origen de su listado es graciosa, al decir que: "I began collecting postcards of Barbados about twenty years ago because I could no longer afford the prices of the Barbadian stamps I needed". Para los interesados, en el material se encuentra su dirección: 103 Seabreeze Avenue. Atlantic Shores, Ch. Barbados, W.I. Tel-Fax 246-428-3259 y su email: nugge@caribsurf.com

⁴ *Ibid.*, p. 30.

número de textos especializados dedicados al tema. Entre varias obras consultadas puede mencionarse la de Marisa Vianna: "... Vou pra Bahía". *Cidade do Salvador em Cartoes-Postais (1898-1930)*.⁵ Extensa obra de 320 páginas, y con un evidente financiamiento por parte del Estado de Bahía, Brasil, lo cual se refleja en la alta calidad editorial del tomo, cuenta con 376 imágenes de tarjetas postales organizadas impecablemente, como lo demuestra la autora en un cuadro que presenta al final de la obra. Dicho cuadro contiene el número de foto que se otorga a la imagen en el libro, la fuente, el editor / fotógrafo / serie y número de ésta, la técnica de impresión, su leyenda en la postal, si fuese el caso, así como un espacio para observaciones.

Como suele suceder en varias de las obras revisadas, se trata de una publicación con muchísimas imágenes de tarjetas postales. Pero son acompañadas de textos a pie de foto que sólo explican someramente lo que se representa, creando una lectura que queda en la frontera entre lo pre-iconográfico y lo iconográfico, es decir que apenas rebasa lo esencialmente descriptivo para, sólo en unos casos, ofrecer datos mínimos que permiten identificar lugares, individuos o acontecimientos de la región a la que atienden las postales. Nunca se avanza a lo iconológico, por mínimo que sea. Es únicamente –como lo dice el propio Secretario de Cultura de Turismo de Bahía, Paulo Gaudenzi–⁶ un texto que exhibe la bucólica ciudad de Salvador a través de cartones postales. El lector recorre los lugares evocados, pero sin rebasar la línea de contenido que va –o puede ir– más allá de lo visual; al no verse impulsado por la autora, no se atreve a explorar esa esencia de la postal que se encuentra más allá de lo que tiene ante sus ojos.

⁵ Marisa Vianna, "... Vou pra Bahía". *Cidade do Salvador em Cartoes-Postais (1898-1930)*, Salvador Bahía, Bigraf, 2004.

⁶ *Ibid.*, p. 4.

Vianna se apoya de manera especial en el padre Bartolomeu Guerreiro (1564-1642), un cronista, religioso y escritor portugués, para acercarse a la descripción de la ciudad. Pero observa que él, junto a otro listado de autores de fuentes testimoniales, no podría haber contribuido de mejor manera que como lo hicieron las imágenes de reconocidos fotógrafos que han permitido destacar lugares, arquitecturas, costumbres; en definitiva, imágenes de lo que era la ciudad de Salvador, Bahía.

Es innegable la importancia de este tipo de obras. No obstante, desde la perspectiva del presente trabajo, hace falta ir más allá. Se reconoce lo valioso de los catálogos, la riqueza que constituye la presentación en conjunto de tantas y distintas postales que tienen “muchísimo que decir”, pero se debe ir hacia la etapa siguiente. Aquella que resalte aun más la relevancia de ese tipo de esfuerzos de recolección, organización y ofrecimiento de tales vestigios visuales a públicos cada vez más amplios, y más especializados en la iconología. La obra es, sin duda, estímulo, sugerencia, y ese papel es lo que anima a proponer nuevas lecturas de esos tan interesantes vestigios.

La autora define cómo observó a través de las imágenes sus raíces, cómo imaginó a sus antepasados recorriendo plazas, visitando ferias, transportándose. Para el caso de Costa Rica, en este trabajo se trata de interrogar imágenes que he recopilado a través de algunos años, en un principio como “hobby”, siempre como resultado de un estudio que se realiza sobre la historia social y política de la región circuncaribeña. Más que describir la forma en que los costarricenses se movieron en los escenarios que se muestran en las imágenes, los deseos son de alcanzar una comprensión sobre las razones de la construcción de dichos escenarios. Así, como para la obra de Marisa Vianna fue de suma importancia encontrar durante su trabajo a Ewald Hackler, investigador de origen ale-

mán, coleccionista de imágenes –y luego su amigo–, para el caso de este texto de tema costarricense el logro alcanzado a lo largo de la investigación fue leer en las postales sobre la costa Caribe “tica” aquellos mensajes que no siempre fueron dictados intencionalmente por los productores de las tarjetas.

En estas páginas no sólo aparece como meta final el trabajo de compilar vestigios, el del coleccionista apasionado, sino que ya se asume un papel como promotor de conocimiento cultural de la región. Aún así, como objetivo de mayor calibre está el deseo del lector por entresacar información que, pese a no quedar asentada de manera “formal” en las imágenes, podrá contribuir a una nueva interpretación del proceso de penetración de los inversionistas extranjeros en el Circuncaribe, y en particular a través de la explicación sobre cómo se construye un imaginario. Esta tarea no es la que se impone Vianna. No obstante, cabe destacar su acertada reflexión sobre el fotógrafo, a quien asigna un papel sobresaliente en la lectura o recepción de las imágenes, tema que debe resaltarse como mérito de la autora.⁷

En cuanto a otros ejemplos más del análisis de las miradas visuales en América Latina, están los tres pequeños libros del autor argentino Carlos Masotta, los cuales están dedicados de manera particular a las tarjetas postales: *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo xx*; *Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo xx*; y *Paisajes en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo xx*. A dichos libros se suma su texto sobre “Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930”.⁸

⁷ *Ibid.*, pp. 17-20.

⁸ Carlos Masotta, *Gauchos en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo xx*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2007; Carlos Masotta, *Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo xx*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2007; Carlos Masotta, *Paisajes en*

Una propuesta que se impone luego de la lectura general de Masotta es la de considerar la posibilidad de definir una estructura sobre el conjunto de las postales y particularizar sus análisis a través de una selección temática, entresacando los principales aspectos que en cada una de las subdivisiones se presenten. Mucho se puede mencionar de este autor y sus escritos. Por el momento se enfatiza un asunto que sobresale en toda su obra, a saber, el impacto que tienen las postales en la formación de imaginarios. Para Masotta el gaucho es uno de los personajes que se usaron en los “planes de los editores de postales” para impulsar la conformación de una identidad nacional. Para alcanzar esa meta fue necesaria la recuperación del gaucho, para lo cual se usaron modelos de la pintura costumbrista del siglo XIX, reproduciéndolos fotográficamente, y mediante diferentes técnicas; así como también se usaron fotografías originales impresas en viejos álbumes, que regularmente eran citados como sus fuentes.

Existen también algunas obras latinoamericanas que se caracterizan por organizar información que ayuda a tener mayor claridad sobre la producción de las tarjetas postales. Tal es el caso vinculado a Perú, de Andrés Herrera Cornejo: *80 postales de Lima antigua*, publicado en 2004.⁹ Como su título lo indica, este texto se refiere a la presentación de una obra que contiene 80 postales limeñas, captadas entre 1850 y 1935 por fotógrafos de talla muy reconocida, como Moulton (1850), Emilio Garreaud (1856), Eugenio Maunoury (1861), Eugenio Courret (1863) y sus sucesores, desde

las primeras postales fotográficas argentinas del siglo XX, Buenos Aires, La Marca Editora, 2007; Carlos Masotta, “Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930”, en: *Arte y Antropología en Argentina*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, Fundación Espigas, Fondo para la Investigación del Arte Argentino, 2005.

⁹ Andrés Herrera Cornejo, *80 postales de Lima antigua*, Lima, Instituto Fotográfico Eugenio Courret, 2004.

Adolfo Dubreil hasta E. del Águila (1885). La colección pertenece al Instituto Fotográfico Eugenio Courret, el cual estaba –al menos para la fecha de edición de este volumen– bajo la dirección de Herrera Cornejo.

La obra se refiere atinadamente a la importancia que tuvieron las ilustraciones como testimonios gráficos durante la etapa previa a la invención de la fotografía. Para el caso de Puerto Limón, ciudad famosa –e identificada– por su producción bananera en Costa Rica, son muy reducidas estas fuentes, toda vez que entre Lima y el puerto costarricense hay una gran diferencia, marcada por la trayectoria histórica de Lima como ciudad de antiguo linaje prehispánico, así como por la peculiaridad de haber sido uno de los centros más dinámicos y estratégicos de la vida política, económica y social de la etapa colonial.

Andrés Herrera ofrece información sobre las primeras postales generadas en Lima, tal como sucede con el caso del Estudio Courret, el cual tenía la representación del famoso estudio fotográfico francés Nadar. Éste había sacado a circulación las “tarjetas de visita” que se pondrían tan de moda en París.¹⁰ Se identifica en esta obra a diversos fotógrafos y se realiza una exposición contextual de la época de sus actividades fotográficas en Perú: H.D.W. Moulton (1850-1863); Pease B.F. (1852-1888); Emilio Garreaud (1885-1889); Vilroy Richardson (1859-1877); Rafael Castillo (1860); Eugenio Maunoury (1861-1865); Eugenio Courret (1863-1887); Ignacio Lecca (1869); Adolfo Dubreuil (1887); Fernando Garreaud (1890); E. del Águila (1886-1934), Juan Castañeda (1923-1978), entre otros autores. Como se consigna en la obra del peruano, las postales bien podían ser realizadas a través del copiado directo de los negativos originales en los propios estudios fotográficos,

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

o también se podían mandar a hacer en Europa, como fue el caso de E. Polack, un comerciante establecido en Lima, quien junto a su socio Schneider produjo más de 170 modelos de postales con la temática del paisaje urbano limeño. De acuerdo con la gran cantidad de información que ofrece Herrera en torno a las postales en Perú, al comparar esa situación con la que se conoce del caso de Costa Rica, se detecta una condición adversa. De las referencias relacionadas a la producción de tarjetas “ticas”, poca información se puede obtener sobre la participación de fotógrafos y editores en los procesos editoriales de las mismas.

Para cerrar esta presentación sobre el caso de tarjetas peruanas, vale una última consideración. De nueva cuenta, la lectura de imágenes brilla por su ausencia. Pensando en algunas de las postales que aparecen en la obra, entre las ochenta que la integran, se aprecia que la simple recopilación lleva a que algunos aspectos llamativos queden en el vacío. ¿Por qué estaban afilados en “batería” tantos cañones en “La calle de los judíos”, como lo evoca la postal de Del Águila (1918)? ¿Ofrecen algún aporte las postales como vestigio del desarrollo de los medios de transporte en Lima? Al parecer, la importancia de tales temáticas es indudable, pero no se aborda. ¿Qué nos indica la imagen de Courret (1905) en la “Calle de Mercaderes”, donde la indumentaria de las personas que aparecen en la toma está lejos de corresponder a la de los habitantes de un país con una población eminentemente indígena? Muchas son las preguntas que nacen a partir de las propias imágenes. Muchos más son los aspectos que se pueden tocar, así como es extensa y valiosa la riqueza encerrada en tales postales. Empero, las explicaciones que van más allá de lo iconográfico necesitan una lectura que escudriñe los mensajes ocultos; quedan pendientes las interpretaciones sobre los mensajes que se hallan más allá de lo visible de una imagen.

Dentro del contexto de la América Central también existen materiales que han atendido la producción de las postales. Puede mencionarse un libro que destaca por su buena estructura. Se trata de *Postales salvadoreñas del ayer / Early Salvadoran Postcards 1900-1950*, de Stephen Grant.¹¹ Esta obra monumental presenta 100 tarjetas postales, dedicándoles una atención muy pormenorizada. Es monumental no sólo por el número de ejemplares, sino por el empeño de su realización. Stephen Grant es un apasionado coleccionista de postales que rebasa la grandiosa tarea de la recopilación. De nacionalidad estadounidense, el autor se muestra como un investigador nato, siempre en busca de lugares, de historias. Aunque su estancia en El Salvador, iniciada a finales de 1996, se debió a su labor como miembro del cuerpo diplomático de su país, Grant actúa por un periodo de dos años como historiador que se sumerge en testimonios y en todo tipo de fuentes para conseguir datos que se incorporen a nuevas interpretaciones de la historia de El Salvador. Esa dinámica le ofrece frutos. En algunos casos, y gracias a la pasión puesta en la investigación, incluso llega a informar algunos datos sobre las personas a que se refieren los textos integrados en la postal enviada al destinatario. El caso de la señorita Cécile Chéry es un buen ejemplo, ya que de ella se describen hasta sus ocupaciones y los contactos familiares que tiene en El Salvador, entre los aspectos relevantes.¹²

Al comparar las postales salvadoreñas con las de otras naciones centroamericanas, sobresale en las primeras la presencia de textos escritos por los propios “nativos”, quienes ponen así en evidencia el consumo de tarjetas por los propios ciudadanos locales. Situación muy distinta se desenvuelve en Puerto Limón, Costa

¹¹ Stephen Grant, *Postales salvadoreñas del ayer / Early Salvadoran Postcards 1900-1950*, El Salvador, Banco Cuscatlán, 1999.

¹² *Ibid.*, p. 76.

Rica, y casi puede decirse que este tipo de consumo es inexistente en el caso de las postales del puerto de Bluefields, situado en la frontera caribeña de Nicaragua, casos a los que se han realizado acercamientos paralelos.

Cuando se compra una tarjeta postal se adquiere un artefacto que llama la atención porque representa un hecho, es decir algo concreto, ya sea un lugar o paisaje, un acontecimiento histórico o una costumbre. Dicho atractivo motiva la adquisición y el envío, aunque no siempre se lleva a cabo este último paso, toda vez que llega a ser una pieza más de algún coleccionista. Pero en el caso de mandarse, se reciben y se leen. Normalmente lo único que se lee es el texto. Si bien pocas veces se hace una lectura profunda de lo textual, es casi imposible pensar en la lectura de la imagen. Se aprecia el motivo, se mira, mas no se observa. No se le ve en toda su magnitud. Como parte final de ese proceso, regularmente la postal queda relegada en un estante, es desechada, o bien con algo de suerte queda incluida en algún álbum. Las posibilidades de obtener más aportes de las postales son pocas veces atendidas, pese a la riqueza que ellas contienen. Hay mucho que aprender y mucho que decir de ellas; de lo que su contenido encierra y de lo que representa su existencia. No obstante, las postales latinoamericanas raramente han sido motivo de estudio.

Las tarjetas postales de la región caribeña de Costa Rica han sido incluidas en algunas obras especializadas, como se verá enseguida, pero las que se revisarán en este trabajo no se han recopilado por coleccionista alguno, ni mucho menos han sido analizadas antes, así como tampoco se les ha difundido como herramientas que revelan la posibilidad de acrecentar el conocimiento de la historia "tica".

En mi caso –en mi condición de no costarricense–, no se trata de una tarea de recuperación nostálgica de mi país, ni de mi

ciudad de nacimiento, sino de haber llegado a la posibilidad de aumentar mi acercamiento sobre el desarrollo social y económico de la costa atlántica centroamericana mediante las postales que he ido coleccionando, de aquellas que he podido ver en otros medios bibliográficos o electrónicos, pero siempre poniendo atención a su lectura a fondo, y no sólo al simple conocimiento de su existencia.

La obra salvadoreña de Grant es digna de ser consultada y analizada detenidamente, pues en su contenido resaltan varias ideas de sumo interés, aunque ello se aleje de los propósitos de este artículo. Aún así es pertinente mencionar lo significativa que puede ser la información que ofrece. Como ejemplo de esto último, está el caso de la postal que se atiende en las páginas 110 y 111, aquella ilustrada con una imagen de la casa comercial Dreyfus, May & Co. La tarjeta fue enviada el 13 de febrero de 1910 desde la ciudad de Sonsonete. Sin mencionar el remitente, pero entendiéndose que se trata de los propietarios de ese negocio, en el mensaje se dice: “Saludos a usted y a Lehmann”. Grant refiere que los socios León Dreyfus y Louis May, judíos franceses, eran distribuidores de postales, aunque su principal actividad era la venta de ropa, máquinas de coser, acordeones, sombreros, vinos finos y otros artículos de lujo. Además del dato de la venta de postales, y aunque Grant no parece saberlo, debe mencionarse que Lehmann es el apellido de Antonio (Lehmann), quien figuró como uno de los más renombrados impresores de postales en la Costa Rica de la primera mitad del siglo xx. Podría tratarse muy probablemente de él. La conexión sería de mucha lógica, y la relación de parentesco puede ser otra probabilidad.

En Grant se encuentra una importante reflexión sobre los beneficios que se alcanzan gracias a la reunión de postales sobre un lugar, que para su caso se refieren a El Salvador. Un aspecto de

primer orden es que se cuenta con un conjunto de artefactos que constituyen una historia gráfica de cómo se ve capturado el lugar por medio de las fotografías que servirían para producir las tarjetas postales. Dentro de los vestigios se contaría con testimonios del pasado, con construcciones gubernamentales, religiosas, comerciales o habitacionales; así como se podría tener información sobre la vida urbana, sobre las costumbres en cuanto a vestimenta en cierta época, o sobre paisajes rurales. Dicha existencia permitiría comparar las condiciones sociales que se mantienen en años posteriores, cotejando así cambios, pérdidas o avances.

Sobresale en el trabajo de Grant el homenaje a personas que se mantuvieron vinculadas a la creación y difusión de postales fotográficas en El Salvador. Destaca esa labor aunque no se haya puesto igual empeño a la interpretación de las imágenes contenidas en las tarjetas. Pero como se sostiene en este trabajo, es de suma importancia ese tipo de tarea que estimula el rescate de postales, así como ejemplifica las diferentes formas de atender los aportes que ofrecen en el conocimiento histórico tales artefactos visuales de comunicación.

La importancia de las postales en general se determina de entrada por el hecho de que no es común conseguirlas. Para el caso de las tarjetas de Limón, su escasez no es tan notoria, como sí podría decirse para el caso de Bluefields, o como lo consigna Grant en el ejemplo salvadoreño. Llama la atención en este muy buen trabajo la ausencia en su revisión iconológica, pero indudablemente que ésta se podrá realizar ya con mayores facilidades gracias a las condiciones creadas mediante esta publicación de excelencia.

Para llegar a la situación sobre el manejo de postales en Costa Rica, una publicación digna de mención es Costa Rica: *Imágenes e historia. Fotografías y postales, 1870-1940*, volumen I, obra editada

por los hermanos Álvaro y Carlos Castro Harrigan, y con prólogo de Oscar Rohrmoser Volio. Éste apunta sobre la minuciosa labor que como coleccionista desarrolla Álvaro, destacando que se trata de imágenes que se usaron para promocionar al país. Los lugares evocados a través del trabajo fotográfico son las ciudades de San José y Cartago, así como los puertos de Limón y Puntarenas. De acuerdo con el prologuista, el libro “muestra la vida rural de nuestros valientes campesinos y su dedicación al trabajo, en la producción de alimentos para sus conciudadanos y para facilitar las exportaciones de café, banano y otros cultivos que eran la base de la economía nacional”.¹³ Él mismo señala el aporte del texto a la historia costarricense, entendiendo dicho aporte como una posibilidad de retroceder en el tiempo. Los autores definen que su material responde a criterios fotográficos e históricos, asumiendo esto como la valiosa pero simple tarea de presentar las imágenes al público “tico”. Hay un diálogo directo con los receptores, a quienes se pide tomar en cuenta la herencia “de los antepasados”, con el fin de conservar y afianzar “nuestra naturaleza de paz y trabajo”.

Son decenas de postales las que atesora este libro de los Castro Harrigan, entre las que se quiere destacar la presencia de 47 dedicadas a la región de Limón, pues será a esa zona de producción bananera que se le pondrá atención más adelante. A cada una de las postales se le agregó un pie de foto con características muy sencillas. Se trata de explicaciones sobre lugares evocados en las postales, sobre los sitios desde donde se hicieron llegar, así como también comentarios acerca de las fechas de los envíos postales. En algunos casos también traducen los mensajes, escritos originalmente en inglés. Hay otras anotaciones en donde se hace referen-

¹³ Álvaro Castro Harrigan y Carlos Castro Harrigan, *Costa Rica: Imágenes e historia. Fotografías y postales, 1870-1940*, volumen I, San José, C. R., Editorial Técnica Comercial, 2005. Prólogo de Oscar Rohrmoser Voilo, p. 1.

cia al autor, como aquella titulada “Hospital. Port Limon”, donde se especifica que la fotografía es obra de “Horace N. Rudd. Año 1904”.

Sobre este ejemplo cabe señalar que los pies de foto deben verse como escritos que definen una intención de lo que se quiera que sea leído en las imágenes, según la persona que pone ese elemento; pero no sólo eso, debe tenerse mucho cuidado en que la información ofrecida sea correcta, pues de otra manera se convertirá en obstáculo que impedirá hacer una lectura iconológica de manera correcta, como pasa allí con el nombre de Rudd, el fotógrafo estadounidense quien en realidad se llamaba Harrison Nathaniel Rudd (1840-1917). Como último aspecto a mencionar en torno a los pies de foto, está aquel que corresponde a la postal titulada “Beresem West Farm”, y donde los autores escribieron lo siguiente: “Las fincas bananeras progresaron con el advenimiento del ferrocarril y generaron una demanda de mano de obra local”. Con esta cita se aprecia una visión de simpatía con la incursión de capitales en Costa Rica, en particular vinculados a la agroexportación y a la infraestructura que se montó paralelamente. Pero enseguida citan a la reconocida escritora costarricense, Carmen Lyra, de quien son las líneas que acompañan la imagen, y que aquí se presentan:

...y en torno de ellos, por kilómetros y kilómetros, matas de banano que chorrean agua también. Las hojas penden de los tallos como harapos sucios y las chiras rojas hacen pensar en corazones que penden a la intemperie. Van y vienen los cortadores y los concheros, caen los tallos y el racimo es recibido con todo mimo y depositado cuidadosamente en los mejores sitios.¹⁴

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

Para ser concretos, Lyra es famosa por la constante denuncia que –mediante la ficción– hace en sus obras hacia las empresas bananeras en su país, llamando la atención sobre la discriminación, el enriquecimiento de las empresas extranjeras, la explotación excesiva de la mano de obra, el mantenimiento de condiciones laborales y sociales de bajo nivel para los trabajadores y sus familias, sugiere la despreocupación de los gobiernos locales ante la situación nacional, entre lo más destacado. Así entonces, incluir tal cita no hace sino desconsiderar el contexto tanto del mensaje literario, como de la propia imagen en la postal, que de manera definitiva responde a otro tipo de retórica visual.

Los mismos hermanos Castro Harrigan editan un segundo volumen años después, en el 2006. Las características y comentarios ya hechos sobre el primer volumen se mantienen para el nuevo ejemplar. No obstante, en este caso se puede señalar con mayor intensidad el carácter laudatorio que se da hacia la incursión de capitales extranjeros en Costa Rica. Presentamos aquí una referencia a Puerto Limón, de cuyas postales haremos una reflexión más amplia. Al hablar de “Limón, la provincia bananera”, los autores señalan de entrada que la comunicación hacia esa zona era mucho más difícil, comparándola con la zona del Pacífico, “debido a que no existían puentes ni otros medios para atravesar los ríos caudalosos y los pantanos extensos, por lo que era necesario recurrir a barcas chatas, a manera de balsas”.¹⁵ Se escribe allí que la distancia de casi 170 kilómetros entre San José y Limón en la época colonial debió recorrerse en un tiempo estimado de un mes, usando carreta hasta Cartago, luego en caballo hasta Turrialba y Matina, subiendo a una balsa hasta la boca del Río Matina, para al final

¹⁵ Álvaro Castro Harrigan y Carlos Castro Harrigan, *Costa Rica: Imágenes e historia. Fotografías y postales, 1870-1940*, volumen II, San José, C. R., Editorial Técnica Comercial, 2006, p. 156.

recorrer la playa en mula hasta llegar a Limón, pasando por Moín. Esta reseña de las dificultades para el contacto entre la capital del país y su costa atlántica lleva a los autores a señalar una exaltación a quien superó la presencia de pantanos y los “asaltos continuos por los indios mosquitos”. Así se expresan al respecto: “Con la construcción del ferrocarril al Atlántico, gracias a la inversión y empuje de Minor Cooper Keith, se sanearon los pantanos y las compañías bananeras, en especial la United Fruit Co., se realizaron cultivos extensivos de banano, con fines de exportación”.¹⁶

Para cerrar esa alusión a Limón, comentan sobre el establecimiento de un hospital, el avance comercial de bienes y servicios, acciones que permitieron, de acuerdo con lo enunciado por los editores, que esta ciudad fuera tomando forma y desarrollándose. Destacan la llegada de centenares de trabajadores caribeños y chinos que se establecerían en la zona. “Inversionistas y personas con cargos técnicos o administrativos, llegaron al puerto con sus familias y contribuyeron a elevar el nivel educativo y cultural. Acostumbraban enviar postales a sus seres queridos y esto explica que podamos presentar un gran número de fotografías”.¹⁷ Como se aprecia, y pese a que hay al menos una indicación de las largas jornadas de los trabajadores bananeros, así como de su futuro incierto –lo que se constata en el pie de foto de la página 174–, la visión es proestadounidense.

Luego de este apartado que nos guía en la trayectoria de las postales hacia un camino donde se encuentra Costa Rica, el siguiente inciso analizará el caso particular de ese tipo de artefacto visual. Se hará entonces un ejercicio que defina una propuesta sobre las posibilidades que encierra una postal como fuente histórica.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

Primeras postales “ticas”

En cuanto artefacto cultural, la extensa producción de las postales hace evidente su impacto social a nivel mundial. Fue durante las dos primeras décadas del siglo xx, precisamente de 1900 a 1918, que se originó el periodo que entre los especialistas se ha definido como “Edad de oro de las postales”.¹⁸ La incorporación de imágenes en los cartones funcionó como detonante en la consecución de tal éxito. Sin que el público receptor fuese capaz de poderlo apreciar, las tarjetas permitieron una acción propagandística que enfatizó las bondades de la fértil Costa Rica. Supliendo la visita directa, las fotografías integradas a las postales se presentaban como artefactos dotados de credibilidad, pese a que su construcción visual sólo fuese posible gracias a un control absoluto mantenido por quien promoviera su creación.

Tal vez sea ésta la principal cualidad de la imagen tecnológica en el orden de la epistemología. Imponer un sentido. Cuando la imagen tiene un origen tecnológico, como la fotografía y el cine, tiende a vencer muchos prejuicios y mucha reticencia por parte del espectador en general y del espectador dudoso en particular. La tecnología deviene una garantía de objetividad.¹⁹

Dicho sentido de la representación visual resultaba de los intereses de quien tomaba las decisiones de editar –o no– la postal, aun pasando por encima de los afanes del artista creador. Es posible encontrar muchísimas y muy diferentes postales fotográficas que se dediquen a emitir discursos visuales con los cuales se conformarán los imaginarios sobre Costa Rica que pretenden ser

¹⁸ Francisco Montellano Ballesteros, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, pp. 16 y 31.

¹⁹ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 120.

impuestos como dominantes. Pese a la existencia de publicaciones en las cuales el motivo es presentar el trabajo de recolección de cartones, este hecho no garantiza que se alcancen todos los beneficios posibles existentes en las tarjetas postales. Muy importante es el que existan colecciones de este tipo de artefacto cultural, pero no es posible detenerse en ello. Es necesario efectuar ejercicios de lectura iconológica que permitirán extraer la riqueza contenida en este tipo de vestigio.



Colectión privada del autor; una copia se encuentra en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas

Imagen 1

Veamos a detalle el caso de una primera postal, la misma que ha servido para dar inicio a este artículo, y que se ha usado como portada de este número de *Tzintzun*. Además del hombre y las “Frutas de Costa Rica”, tal como se titula la tarjeta, en una primera mirada apreciamos que en la imagen se incluye un fondo logrado mediante una pintura que intenta representar –sin mucho éxito– un escenario natural. Junto a las frutas, entre las que destacan los plátanos, la piña, la papaya, el coco, el durazno y el

aguacate, así como la papa, el maíz, y algunos granos colocados en pequeñas bandejas situadas en la parte inferior del frente, se aprecia un cesto del que aparece sólo la mitad. Abajo de la imagen se ubica una leyenda que dice “Memorias de Costa Rica”, encabezando el espacio en el cual, hasta 1906, debía ponerse el mensaje que se quería enviar en la postal. Es sólo a partir de 1907 que la Unión Postal Universal (UPU) determinaría modificar el formato, y la parte posterior se dividiría en dos con la finalidad de dar espacio para la dirección del destinatario y un lugar propio para la comunicación.²⁰

Crear postales tenía como finalidad inicial el permitir el contacto entre individuos que se encontraban distantes. Además de ser medios de comunicación interpersonal, posteriormente se les ha manejado como objetos de colección, así como una forma imaginaria para realizar viajes, de conocer lugares. Pero también queda su uso como importante fuente de investigación, no sólo en la historia, las ciencias sociales y el arte, sino también en campos como la medicina, la arquitectura, el diseño o la moda misma, además de muchos otros temas más.²¹ Gracias al estudio y reflexión sobre sus imágenes, ahora se puede sostener que las tarjetas postales pronto rebasarían los límites de la simple comunicación entre dos personas, para convertirse en espacios propicios que encierran discursos visuales que, para nuestro actual caso, se movían en el ámbito económico, en el de la producción mercantil, pero que también impactarían con fuerza en la esfera política.

En un principio las postales costarricenses eran cartones sencillos, de color amarillo pálido, adornados con una impresión escrita que decía: “República de Costa Rica”, y un pequeño sello

²⁰ Francisco Montellano Ballesteros, *Charles B. Waite, Op. cit.*

²¹ *Catálogo de la colección de postales Manuel Ignacio Pérez Alonso*, Begoña Portal de la Cruz (catalogación y captura), Número 3. Sección América, México, Universidad Iberoamericana, 2005, pp. VIII-X.

que mediante una ilustración hacía referencia a Centroamérica. Asimismo, aparecía la indicación de que de un lado debía escribirse el mensaje –que es la parte que va toda “en blanco”, y en el otro los datos del destinatario. No eran necesariamente elaboradas con imágenes, como sucede con el caso que estamos tratando, el de “Frutas de Costa Rica”, pero, en virtud de que esta práctica fue muy exitosa, se volvería una constante el integrar algunas expresiones visuales que aludieran al lugar desde donde se enviaban los cartones, y desde donde el remitente enviaba sus “recuerdos”, sus saludos o “saludes” –la expresión típica en Centroamérica–, o sus “greetings”, como se estila entre los angloparlantes.

Al igual que había sucedido siglos atrás con la pintura desarrollada en ámbitos monárquicos, y todavía en el siglo XIX, las tarjetas postales ilustradas se producían y circulaban en las partes superiores de las estructuras sociales.²² Fueron empresas comerciales, integradas por una élite de poderosos grupos nacionales y extranjeros, las que se apoderaron del control de este medio de comunicación –y obviamente de su uso– para promover una propaganda económica. No existían manifestaciones desde otros sectores que pudieran actuar como contrabalanza, por decirlo de alguna manera. Al no haber competencia alguna, los imaginarios propuestos en las postales eran los predominantes en la mirada de los receptores dentro de los espacios públicos, adoptando de manera regular una aceptación general de lo evocado en la retórica visual, es decir en la representación a través de imágenes.

En cuanto a algunas de las particularidades de la imagen de nuestra postal analizada, puede decirse que se trata de una toma de estudio, lo que explica la escenografía pintada. Es una recrea-

²² Tomás Pérez Vejo, “Imágenes y lucha política en torno a 1808”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Número Conmemorativo. Soberanía, lealtad e igualdad: las respuestas americanas a la crisis imperial hispana, 1808-1810, México, Instituto José María Luis Mora, 2009, p. 269.

ción del supuesto ambiente donde se unen hombre y productos naturales, sin poder evitar que se vea como un espacio artificial. Las frutas son típicas de Costa Rica, pero sobresale –ya que se facilita su identificación– la presencia del banano. En la “escenografía” se pinta una casa en medio de algunos árboles, y cercana a un pequeño lago o a un lugar con poca agua. Se trata de la representación de una construcción en una zona con poca vegetación, lo que se aprecia gracias al tipo de árbol dibujado. La vivienda tampoco se encuentra cercana a ríos caudalosos, como lo indica la calma de lo que parece un estanque más bien manso.

En cuanto al individuo, su físico lo caracteriza como un hombre de piel apiñonada, tal vez hasta podría decirse que de tez blanca –lo que no se puede afirmar al cien por ciento a causa de la fotografía en blanco y negro–, con un bigote muy al estilo de hombres de campo y con una vestimenta que también lo ubica en una área rural, posibilidad en la que juega un papel importantísimo el sombrero, así como el pañuelo sujetado a su cuello.

Esta postal es ejemplo de una “fotografía manipulada” –categoría propuesta por Joan Fontcuberta–, ya que incluye efectos plásticos propios de otras disciplinas, como sucede aquí con la pintura escenográfica. Como contraparte de la “fotografía directa”, la imagen de la postal no fue capturada al momento de “salir a la calle, encontrarse con un tema interesante, encuadrar y disparar”.²³ Se aleja así de la espontaneidad de la acción y del respeto a la visión del medio natural que se deseaba representar en la postal.

La publicación de una sobresaliente obra, editada en 1909, aporta información de suma relevancia que puede contrastarse con lo que nos ofrece la retórica visual que aquí se analiza. Se trata

²³ Joan Fontcuberta, *El beso*, *Op. cit.*, p. 123.

del *Álbum de vistas de Costa Rica con notas e información*,²⁴ un material bibliográfico que en especial se vincula con el caso de la representación visual de ese país. Dentro del apartado que se dedica a presentar los principales rasgos de dicha república centroamericana se resalta su población, en ese momento de 35 mil habitantes; una extensión de 50 mil kilómetros cuadrados; un clima muy grato de entre 0 y 30 grados centígrados; abundancia de afluentes acuíferos, lo que se relaciona con la existencia de dos puertos, Limón en el Océano Atlántico, que contaba ya con dos muelles habilitados, y Puntarenas, en el Pacífico, con sólo uno. Pero sobresale en el álbum la información sobre la fisonomía “tica”, acerca de la cual el propio texto nos dice lo siguiente: “El tipo del costarricense es de un aspecto simpático, blanco, alto y de constitución robusta, como se ve en las fotografías”.²⁵ Sobre tales fotografías se hará una nueva mención más adelante.

La interpretación iconológica que aquí se propone permite ampliar la explicación sobre el sentido de la tarjeta postal que ahora analizamos. La iconología respalda una lectura de imágenes en la que se rebasa lo que puede verse de manera supuestamente “normal”, que va más allá de lo superficial. El planteamiento de ideas que superan las fronteras de lo visible se adopta como una práctica que contribuye a una formulación histórica más rica. Se reflexiona de manera profunda sobre la presencia de materiales visuales en el ámbito académico, en su uso o desuso, así como en su abuso, dentro del proceso de conocimiento histórico social.²⁶ En este escrito hay una coincidencia con la idea que considera a la iconología como una...

²⁴ Fernando Zamora, *Álbum de vistas de Costa Rica, con notas de información / Views of Costa Rica. An Album with information*, San José, s.e., 1909.

²⁵ *Ibid.*, página que lleva por título “República de Costa Rica”, sin número.

²⁶ Peter Burke, *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

...labor de interpretación que compromete de fondo el pensamiento del historiador y que está representada en los resultados de ese ejercicio: el estudio de los modos de intención, representación, transmisión y recepción de las imágenes. Hay que poner énfasis, sobre todo, en dos momentos decisivos en la historia de las obras: el poder inferir la “intencionalidad” del autor intelectual y/o el artista, que se esconde deliberadamente tras las imágenes o los discursos ambiguos, y en su recepción pública, cuando la imagen queda activada y merced a su protagonismo elocuente.²⁷

Partiendo de ese supuesto, se posibilita una propuesta interpretativa que desea mostrar la existencia de alguna intencionalidad que se monta sobre el tipo de íconos seleccionados para que pudiesen aparecer en la toma fotográfica. Para ello, se busca un respaldo en el conocimiento de la sociedad descrita en la imagen, se apoya en la investigación histórica que atienda aspectos políticos, económicos y sociales, así como aborda posibles asuntos culturales o artísticos que contribuyan a descifrar mejor el o los potenciales discursos visuales contenidos en lo que podría ser tomada como una simple tarjeta de cartón de 5 ½ x 3 ½ pulgadas.

Será de primer orden determinar cuáles son las fuerzas que dan forma a las propuestas de imaginarios. Como apunta Tomás Pérez Vejo, la lectura histórica de las imágenes es una tarea en la que “es más importante el contexto en que fueron producidas y difundidas que su autoría material; quién las encargó, y el control que pudo tener sobre su producción, que quién las pintó”,²⁸ o elaboró. Leer las tarjetas postales “ticas” bajo estos señalamien-

²⁷ Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Museo Nacional de Arte, INBA, 2004, p. 29.

²⁸ Tomás Pérez Vejo, “Imágenes y lucha política en torno a 1808”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Número Conmemorativo. Soberanía, lealtad e igualdad: las respuestas americanas a la crisis imperial hispana, 1808-1810, México, Instituto José María Luis Mora, 2009, p. 271.

tos permitirá constatar cómo era visto el desarrollo económico de Costa Rica, más que poder encontrar cómo era en realidad ese país.

Siguiendo tales consideraciones, en torno a la imagen postal es posible lanzar ciertas propuestas. En ella se ubican símbolos que representan el afán de impulsar el proceso productivo de la nación centroamericana. El conjunto frutal simboliza la riqueza de Costa Rica. Es la representación misma de ese territorio nacional. Aparece como una región favorecida por la naturaleza, como una tierra agraciada con productos para el consumo humano. El individuo retratado se presenta como “el” habitante costarricense, prototipo físico con el que se quiere ver identificado el pueblo de Costa Rica. Aunque para parámetros actuales la imagen postal fotográfica no nos lleva a pensar en el hombre que ha arado la tierra, para la época del cartón el supuesto campesino que se presenta no era alguien que denotara pobreza.



Colección privada del autor, una copia se encuentra en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas

Imagen 2

La obra, ya referida antes, del fotógrafo Fernando Zamora, editada en 1909, *Álbum de vistas de Costa Rica, con notas de información*,²⁹ es una fuente visual que complementa nuestra apreciación sobre los rasgos físicos que se imponen a los “ticos”, entre quienes el mestizaje quiere hacerse pasar desapercibido, o hasta definirse como inexistente. En la lámina número seis de dicha obra, que corresponde a la fotografía titulada “Grupo de campesinos”, se aprecia un conjunto de hombres con rasgos que más bien –y visualmente hablando– se identificarían con aquel grupo social que en México se conoce como el de los hacendados. No es propiamente el campesino que ha trabajado directamente, bajo el sol y durante largas jornadas, la tierra para lograr la cosecha de tan deliciosos manjares. A fin de cuentas, se ubica a ese prototipo popular como conglomerado apegado al cultivo, a lo rural. La representación, mirada a través de la propia vestimenta, no indica que se trate de los trabajadores del campo. Tampoco es la representación de un indígena, ni de un hombre de color, como los muchos que uno puede encontrar aún hoy en día en la zona atlántica de Costa Rica, y que fue la población de trabajadores preponderante de las zonas agrícolas caribeñas y de los tiempos a que remite la postal.

Aurelio de los Reyes, especialista en el estudio de imágenes en México, es elocuente al referirse a aquellas obras que se dedican al único objetivo de compilar imágenes, tal como sucede con *Álbum de vistas de Costa Rica*. Ante ese tipo de casos define la necesidad de realizar más que recopilaciones de imágenes, para luego hacer hablar a éstas, no dejarlas aisladas, desamparadas, intentando que por ellas mismas ofrezcan los mensajes que encierran en su interior.

²⁹ Fernando Zamora, *Op. cit.*

Como queda dicho, la fotografía ha merecido la atención de los estudiosos durante los últimos treinta años, sin embargo, no pocos quedan seducidos por la belleza de las imágenes y se limitan a escribir unas páginas para presentar un abultado apéndice iconográfico, con la intención de que las fotos hablen por sí mismas; pero éstas, para que hablen y para dominar su rebeldía –porque la belleza es para el estudioso una rebeldía, un obstáculo, un reto que debe vencer porque para que nos revelen su secreto, su misterio– ameritan una metodología de la lectura de la imagen, paulatinamente desarrollada en los estudios que se han venido haciendo.³⁰

Dentro de la obra donde Aurelio de los Reyes expresara la cita anterior, *Valleto hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, se muestran los resultados de una interesante investigación en la cual su autora, Claudia Negrete, hace evidente la formación de estereotipos dentro de la representación fotográfica. Tal circunstancia se presenta en la obra del costarricense Zamora, donde la intención es la de emitir un discurso visual en el que prevalece la propuesta del “tico” como un hombre blanco, formal, trabajador, individuo “de bien” que garantiza el desarrollo de la economía agroexportadora y el progreso nacional.

Volviendo al caso de la tarjeta postal que se analiza, el discurso visual en ella contenido debía tener un destinatario específico, determinado al momento de su emisión, un receptor muy particular, distinto a los lectores visuales que han visto la postal en años posteriores, tal como es el caso de quienes leen este artículo. En la mente del creador debió existir una idea de los receptores potenciales, entre ellos sin duda que no estábamos los lectores del siglo XXI. Una posibilidad sobre el público que estaba en la mente de los difusores de la imagen de “Frutas de Costa Rica”, es la de que aquella representación se dirigía al propio habitante costarricense, a quien se le quería hacer consciente de la riqueza nacional;

³⁰ Claudia Negrete Álvarez, *Valleto hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 11-12.

a quien se le decía a través de imágenes que había que aprovechar los recursos que su tierra le ofrecía con abundancia. ¿Qué significaba este mensaje? Puede decirse que en él se advertía que para lograr el desarrollo que permitiera pasar de una sociedad rural a un nivel de mayor progreso, había que promover los productos de la patria. Se debía impulsar la economía mediante políticas mercantiles para que aquellos cestos que se encuentran al lado de los frutos se pudiesen llenar con la misma abundancia con que se preparó el ambiente fotografiado para editar la tarjeta. Vale la pena apuntar que dicho cesto, situado a la derecha de la imagen, es una alusión al beneficio del café, ya que es el típico recipiente con el que se recolecta dicho grano.

Pensando en otra posibilidad, en la opción de que el lector visual fuese el público allende las fronteras, el mensaje era una invitación para descubrir esa nación de naturaleza abundante. Puede leerse como estímulo que lleve a pensar en la posibilidad de probar aquellos frutos exóticos, y hasta la conminación a participar en el proceso productivo necesario para explotar esa naturaleza bondadosa que pedía una mayor atención; naturaleza que necesitaba ser desarrollada de forma pertinente para que así se aprovecharan de manera óptima sus frutos. Este posible tipo de lectura se encuentra apoyado en una apreciación de las condiciones económicas y políticas vividas que definían la sociedad costarricense a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el liberalismo imponía el modelo del libre mercado como una supuesta “medida para alcanzar el desarrollo” de los estados nacionales que deseaban salir del atraso existente en la mayoría de los países latinoamericanos.

Para seguir esta explicación iconológica, atendamos algunos detalles más. En la parte inferior izquierda del lado frontal se ubica una referencia al autor de la postal. Se trata de la identificación

de “Juan Knöhr hijos”, quien editaba las imágenes fotográficas en San José. Esta compañía, impulsada primero por el padre, se dedicó desde finales del siglo XIX a la producción y comercialización de tarjetas postales, aunque en realidad Juan Knöhr se dedicaba a la venta de una variedad mucho más amplia de productos. Otras más de las postales de su creación constatan las ideas aquí expuestas sobre la promoción de la producción agrícola de la riqueza costarricense. Así se revela que existió una serie de imágenes postales encaminadas al objetivo –claro y preciso– de realizar una propaganda mercantil.

El conjunto de tarjetas postales editadas por aquella firma siempre llevaría el título: “Memorias de Costa Rica” –tal como se verifica en el cartón que aquí es comentado–, mismo que da nombre a este artículo. La serie también incluye una postal más que ilustra la actividad cafetalera, así como aquella otra en la que la cosecha bananera es la que ocupa un lugar preponderante en el mensaje visual. Enseguida se hacen breves precisiones sobre estos dos casos mencionados.

En la primera, ilustrada a partir de lo que seguramente fue una toma fotográfica, se hacía gala de un ideal económico; se lanzaba una imagen de la Costa Rica que se deseaba alcanzar a principios del siglo XX. En particular se evocaba el progreso que prometía llegar gracias al cultivo del café. Dentro de esta retórica, dicho grano ocupaba la atención de los responsables y participantes en los procesos productivos. Se destacaba la consagración hacia el trabajo, hacia la creación de una infraestructura que sostuviera las iniciativas comerciales que se manejaban como vías hacia el progreso.

Colección privada del autor, una copia se encuentra en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas

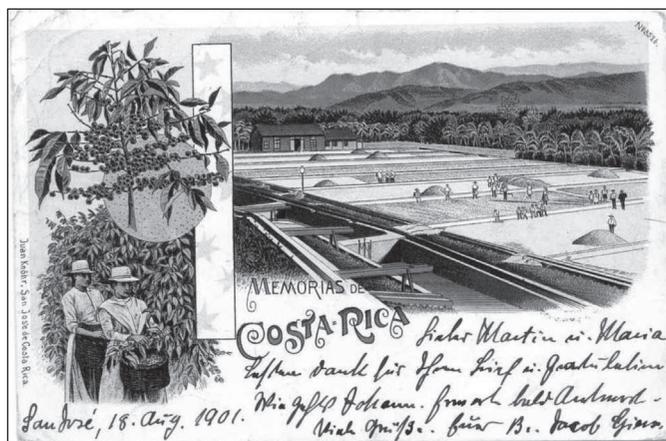


Imagen 3

Véase en esta postal el lugar preponderante que ocupa el grano aromático, cortado por delicadas manos femeninas. Asimismo destaca la instalación cafetalera, bien estructurada, con luz y vigilancia. El complejo está situado al pie de la naturaleza, que, majestuosa, parece cobijar la parte donde se desarrolla el trabajo.

Aun cuando se aprecia una preocupación estética, lo que prevalece es la construcción de una narrativa en la cual se destaca la posibilidad de que el ambiente natural, salvaje, pueda ser transformado mediante iniciativas “civilizadoras”. Se llama la atención hacia el control que el hombre tiene sobre la naturaleza. Tal como se hace patente al revisar la caracterización de obras pictóricas de siglos atrás, como por ejemplo las del medieval Giovanni Bellini, en las postales aparecen discursos visuales que ofrecen un fortalecido balance en el cual el hombre armoniza perfectamente con su trabajo, con su ambiente.³¹

³¹ Bo Jeffares, *Landscape Painting*, New York, Mayflowers Books, 1979, p. 12.



Colección privada del autor, una copia se encuentra en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas

Imagen 4

En el cartón que se refiere a la producción bananera, que es un ejemplo más de la serie, está el registro de un matasellos con fecha del 10 de diciembre de 1900. Fue enviado a Frau Ida Lihahlharn, domiciliada en Berlín, Alemania. La parte frontal muestra dos imágenes fotográficas enmarcadas por un dibujo constituido por hojas de plátano y matas de café. Una foto en forma cuadrangular presenta a cortadores y cargadores de café, mientras que otra imagen, más pequeña y en forma circular, muestra a un niño cortador de café, con un racimo de bananos a su lado izquierdo, y a un grupo de otros cuatro niños más, además de una mujer, detrás de él.

En la primera de estas imágenes el banano ocupa el sitio principal. Aparece como escenario una hilera de altos árboles y, cerrando el marco, un buen número de racimos colocados en el suelo en la parte de abajo. Completan la toma nueve hombres –todos de color– que se ubican detrás del montón de racimos, cuatro de ellos posando para la foto con las pencas al hombro, mientras que el que se encuentra a la derecha sostiene en su mano izquier-

da el palo con el que se alcanzan los racimos, y en su diestra un machete, ambos instrumentos básicos para la cosecha del fruto. Dentro de la imagen circular, la posición privilegiada es para el muchacho y el gran racimo de bananos. Él parece haber sido ubicado al lado del racimo no por su propia importancia como personaje destacado, sino con la intención de resaltar el tamaño de la penca y sus frutos, la cual fácilmente alcanza la altura del rostro del pequeño.

Es evidente que los elementos integrados en ambas tomas de la “postal bananera” están seleccionados con toda intención. La abundancia, la riqueza y la exuberancia natural ocupan primeros planos. A los hombres de color se les asigna un lugar secundario en las fotografías, pese a su condición de trabajadores. En el mejor de los casos se trata de la representación de la numerosa mano de obra disponible en la Costa Rica de esos años como uno de los atractivos que se destacan en relación con las actividades agropecuarias.³² No se trata de la representación del individuo costarricense. Hay que volver a recordar que para la época en que se editan estas postales –y aun antes– es posible encontrar manifestaciones en las que el prototipo fisonómico del tico es vinculado a rasgos occidentales. Tal como se vio en el *Álbum de vistas de Costa Rica*, se define al costarricense como “blanco”. En cuanto a la presencia del niño, si bien no se trata de un personaje de color, sí llama la atención el hecho de que la explotación infantil era una actividad vista con normalidad en los procesos agrícolas.

³² Aunque este tipo de vestigios fotográficos hacen pensar en la posibilidad de que se trate de la producción de imágenes en las que el objetivo era capturar los rasgos antropométricos de los habitantes ligados a las actividades productivas, o bien como rescate de los grupos étnicos, las postales costarricenses no encierran en su intencionalidad esas metas. Para el caso de ese tipo de posibilidad véase Deborah Dorotinsky, *La vida de un archivo. “México indígena” y la fotografía etnográfica de México*, Tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

Dentro de la práctica iconológica en general debe reconocerse la existencia de diversos obstáculos que limitan la posibilidad de alcanzar un aceptable nivel en el entendimiento o comprensión del significado de las imágenes, ejercicio que se entiende como lectura visual. Uno de ellos es la ausencia de información sobre los involucrados en la construcción de discursos icónicos. Afortunadamente, en este caso se cuenta con algunos datos, aunque muy pocos, acerca del editor. “Juan Knöhr” es en realidad Johann Heinrich Knöhr Eroguen, quien estuvo casado con Klara Zimeer. Fue natural de Hamburgo, y llegó a San José en la segunda mitad del siglo XIX, dedicándose al comercio desde su arribo a Costa Rica. Así se puede sostener gracias a la referencia sobre las actividades del Almacén Knöhr desde la década de 1870, así como de la existencia del edificio conocido como “Juan Knöhr e Hijos”, que fuera un local de abarrotes que se construyó en 1914. Edificación que existe hasta la fecha en el centro de San José.³³

En este análisis se ha mostrado cómo, a través de la imagen y desde principios del siglo XX, se promocionaba la idea de un futuro esperanzador sustentado en los frutos de la “costa rica”. Dentro de tal propuesta de imaginario queda patente el papel de primer orden jugado por el banano. Ahora, partiendo de esa premisa, se centrará el análisis en postales que se produjeron con la intención de llamar la atención sobre una región particular de alta actividad comercial bananera, tal como sucede con las postales referidas a la ciudad de Puerto Limón. Mediante la lectura de postales en las que la temática gira alrededor de dicho puerto y del cultivo del banano, se podrá mostrar con amplitud la existencia de un discurso visual que formularía una propuesta de imaginario en la cual los mensajes auguraban un futuro optimista y promisorio.

³³ Véase la “Página Azul de Costa Rica”, en <http://estebanrivera.wordpress.com/category/genealogia>. Consulta hecha el 31 de julio de 2010. El edificio referido ocupa -en San José- la esquina de Avenida Central y Calle Primera.

Tarjetas postales de Limón

De las postales que tienen como imagen o referencia a Puerto Limón, o bien a las actividades que giran alrededor de la producción bananera en la región del Caribe costarricense, se puede decir que su cantidad es numerosísima. Mediante el acercamiento al caso es posible sostener que son varios los fotógrafos que se encargaron de realizar esa abundante producción. Es común localizar en las tarjetas de Costa Rica la identificación de los responsables de la fotografía, o bien de su impresión. Asimismo se comprueba que los subtemas son muy diversos; y que, por lo tanto, fueron distintos los intereses e intenciones que impulsaron el desarrollo de tales vestigios culturales. Estos rasgos mencionados actúan como factores que llevan a escoger las postales a tratar, elección en la que el criterio medular a seguir es el de analizar algunas tarjetas que se dediquen al tema de la producción de bananos. Sumado a ello, habrá razones particulares que explicarán la selección de cada caso que se presentará en este apartado. En realidad la idea es que a través del ejercicio iconológico, y cualquiera que sea la tarjeta elegida, se podrán mostrar las posibilidades que ofrece la lectura de imágenes en la búsqueda de elementos explicativos del proceso socio-histórico de Costa Rica. Asimismo se podrá verificar la existencia de mensajes visuales que si bien no fueron parte de un proceso consciente al momento en que se construyó la postal, es posible detectarlos dentro del encuadre fotográfico y dentro del proceso editorial que se llevó a cabo.

Una primera imagen que se seleccionó por el hecho de representar la preparación del terreno que será usado para plantar bananos, o sea por traer a colación un paso inicial en el proceso productivo, es la que lleva el título "Banana Series N°. 1. Plan-

ting Bananas”,³⁴ identificación que se ubica en la parte frontal, en su parte inferior izquierda, y que se coloca en lo que es una franja blanca. Sin detalle que permita situar la fecha de su producción o circulación, se puede sostener que es una tarjeta creada luego de 1907, ya que la parte posterior cuenta con la subdivisión que ofrece un espacio al mensaje y la otra mitad a la dirección a la cual se hace –o hará– el envío. Como se explicó antes, ese dato permite ubicar temporalmente el momento de creación de muchas postales.



Banana Series No. 1. Planting Bananas.

Colección privada del autor, una copia se encuentra en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas

Imagen 5

El ejemplar con el que se cuenta no fue enviado a lugar alguno ni tiene un texto que haya sido escrito por algún interesado en mandar un recuerdo. No obstante, sí posee datos colocados al ser procesado editorialmente, y que deben tenerse en cuenta al entrar en contacto con la imagen. También en la parte de atrás, la tarjeta informa que se trata de una toma capturada en la “Republic

³⁴ Se ha encontrado una postal con la misma imagen, pero que en el título sólo se anuncia como “Planting Bananas”, ubicando a éste en la parte central de la franja blanca al inferior de la parte frontal. Consulta realizada el 28 de agosto de 2010, en <http://www.postcardman.net/148690.jpg>.

of Costa Rica”, señalando que se trata –pese a ser obvio– de una “Post Card”, así como se incorporan datos del editor, al consignarse lo siguiente: “D D, Gomes Casseres. Limón, C. R. –All Rights Reserved”. Insignificante en apariencia, pero como un dato más que debe consignarse, se tiene que en la parte inferior derecha se encuentra el número “9736”.

La descripción de la parte anterior, que resulta de una aproximación inicial, hace ver que se trata de un grupo de once hombres, situados en el plano fotográfico en la parte media baja de la tarjeta. En la parte superior, y como escenario fundamental, está una densa vegetación. Dividiendo la toma se encuentra un enorme tronco de árbol. A la derecha de éste, viendo de frente a la imagen, ocupa un lugar principal un hombre que detiene a un caballo. El individuo viste todo de blanco, con sombrero y botas que casi llegan a la rodilla. Junto a él está parado alguien que sostiene al hombro lo que parece una herramienta de trabajo. Éste no mira directamente a la cámara, como sí sucede con aquel que está en el primer plano. Más al fondo se encuentran otros cinco hombres, quienes también miran hacia donde se debió encontrar el fotógrafo. A la izquierda del tronco llama la atención la presencia de dos hombres inclinados en actitud de estar sembrando. Con su mano izquierda, ambos sostienen una herramienta que debe ser un palo sembrador para abrir la tierra, lo que en la zona mesoamericana se conoce como “coa”, al tiempo que con la diestra detienen una pequeña planta de banano que será colocada en el orificio hecho. Su mirada atiende a esa acción, sin preocuparse por ver el momento de la toma. Los tres individuos restantes están parados, también a la espera de la captura fotográfica.

Cabe indicar, luego de esta descripción general, que es de suma importancia la identificación de los detalles, toda vez que además de indicar sobre algunos rasgos que definan al posible creador, también apuntan hacia significados que pueden ayudar

a una interpretación más profunda sobre la intencionalidad de las herencias visuales.

Considerando el título, que se refiere a “Planting Bananas”, los hombres inclinados ocupan un lugar especial dentro del mensaje de la imagen. Gracias a ellos se aprecia la pose que se construyó de manera predeterminada. Ese par de individuos recibieron, evidentemente, la indicación de no distraerse mirando a la cámara. Con ello, el creador de la postal mostraría la importancia de la actividad. Eso se apuntala con el hombre de la herramienta al hombro, quien mira fijamente a los dos plantadores, encaminando la mirada del receptor hacia ese punto de acción. Otra figura de relieve es la persona quien detiene el caballo. En primer lugar, es el único que tiene acceso al privilegio de ese medio de transporte durante las jornadas de trabajo. El caballo de igual manera simboliza la jerarquía entre el grupo, pareciendo que se trataba del capataz. Pero son las botas el elemento que más respalda esta interpretación de que se diferenciaba de los otros once hombres. Se trata de una prenda que en la vestimenta de los individuos de esta geografía marca una distinción social y laboral. Los trabajadores siempre aparecen con zapatos bajos. Las altas botas son para quienes cuenten con la capacidad económica adquisitiva, ya sea por sus propios medios, o bien porque sus superiores se los entregaban como distinción del cargo ocupado. Un último detalle es el blanco de su ropa, que si bien es el mismo color de la ropa de muchos otros, y pese a la dificultad de apreciarlo certeramente a raíz de que la toma es hecha en blanco y negro, la condición del tono distingue aquellas prendas en las que el uso diario lleva a que vayan adquiriendo un aspecto grisáceo.

Todo el grupo tuvo que posar, en acto propiciado por el artista, ya que debía mantenerse fijo para evitar que la imagen saliese “movida”. Esto lleva a entender que la distribución misma

de la escena fue preparada de antemano, dando instrucción específica a cada uno de los hombres del lugar que tendrían que ocupar. El artífice, como se puede sostener, juega entonces un papel de primer orden en la construcción de la imagen. Por ello es de importancia contar, en la medida de lo posible, con información sobre el fotógrafo. ¿Qué se puede decir de Gomes Casseres? Al indagar sobre él se encontró que debió ser David Gomes Casseres, quien es mencionado junto a Mary Elena Hastings como padres de William David Casseres, un reconocido médico nacido en Limón el 12 de junio de 1909.³⁵ La búsqueda de noticias al respecto llevó a encontrar una referencia –aunque un tanto distante– a la procedencia de los Gomes Casseres, señalados en la obra *Historia empresarial de Sincelejo, 1920-1935*, como una familia de judíos provenientes de Curazao. Pero habría que buscar la liga con nuestro personaje, toda vez que esta vertiente está situada en Colombia. En la misma publicación se menciona la aparición de casas comerciales en dicho periodo, como la “Cáceres & Espriella”, constituida por “Enrique de la Espriella, los hermanos Gomes Cáceres y Adolfo Támara como socio industrial”.³⁶

No se tiene mucha información del fotógrafo mencionado, pero al continuar la investigación se cuenta con la posibilidad de ampliar el conocimiento sobre aquél. Además, debe tomarse en cuenta que el análisis de otras de sus imágenes puede contribuir a conocer mejor al autor. Por ejemplo puede decirse que hay una postal que corresponde a la llamada serie “City View”, también adjudicada a Gomes Casseres, que en su número 4 fotografió la

³⁵ *Who's Who in Latin America*. Part II Central America and Panama, p. 3. Visto en Google.

³⁶ Aylín Patricia Pertuz Martínez, en *Pensamiento & gestión*, 21, Universidad del Norte, 26-48, 2006, p. 29, revisado en página www.ciruelo.uninorte.edu.co, el 28 de agosto de 2010, p. 4.

“Wesleyan Church, Limon”.³⁷ Con este caso puede apreciarse que el autor se preocupó por distinguir entre las series, una dedicada a la producción bananera y otra realizada con particular interés hacia los aspectos de urbanización. Esto será interesante objeto de reflexión para trabajos posteriores sobre Gomes Casseres.

Sin muchos datos del autor de la captura iconográfica, no queda otra opción que identificar su interés en el tipo de captura que realizó. Para ello habrá que lanzar propuestas que se apoyen en la resolución de preguntas que encontrarán respuesta en una especie de diálogo imaginado. Una primera idea es la de que Gomes Casseres otorga una numeración a la serie con la intención de mostrar los diferentes pasos que se relacionan con la producción bananera. La primera postal de dicho conjunto dedicado a los bananos no tiene otra intención que la de atrapar el paso inicial de ese proceso productivo. Al mismo tiempo capturó la distinción existente entre los sujetos sociales que participaron en esa actividad agrícola. El hombre en vestimenta de blanca pulcritud no puede confundirse con el resto de la postal. O bien, es un capataz a cargo de la vigilancia del grupo. Comparando su presencia, y sobre todo el vestuario, con la que muestran algunas postales más, sería aventurado decir que se trata de un socio o trabajador de alto nivel de alguna compañía bananera. El trabajo comparativo permite enunciar que es detectable la elegancia de mayor formalidad, que aun en una zona selvática caracteriza a los encargados o administradores que ocupaban cargos principales.

Sobresale en la imagen la unidad que forman la naturaleza, protagonista particular de la escena, y los trabajadores, representantes de la mano de obra que era necesaria para impulsar la producción de bananas, y que era asequible en la zona atlántica gracias a los trabajadores que abandonaban la construcción del canal

³⁷ Esa imagen aparece en el tomo II del libro de los Castro Harrigan, p. 164.

de Panamá, o que bien desde Jamaica, buscaban nuevas fuentes de trabajo. A excepción del “capataz”, quien tiene rasgos físicos del “campesino tico”, del que hemos escrito antes, los once hombres restantes son de origen africano, es decir son negros.

Una hipótesis que podría resultar de interés, aunque honestamente se ve con poco futuro el llegar a su resolución, es la que definiría al hombre principal no como capataz, sino como un productor bananero nacional. La similitud con las imágenes del campesino costarricense ya mencionadas en la primera parte de este trabajo, así como la diferencia con la vestimenta de los magnates y administradores extranjeros, son dos elementos que respaldarían la idea. Además, es revelador que la postal no se rige por uno de los prototipos de las imágenes en las cuales se sabe que son promovidas –y pedidas con antelación– por extranjeros, en especial por la UFCO. Respondiendo a cánones iconográficos, regularmente se impone la presencia de una vía férrea como medio de transporte. Mientras tanto que en la postal que se atiende ahora es el caballo el medio de transporte que sobresale en la toma. No aparece el interés mínimo por representar el símbolo del progreso, papel que jugaba el tendido ferroviario, elemento que, debe reconocerse, se ligaba a la presencia de los intereses norteamericanos en la región.

Puede decirse que aquí hay una mayor representación del esfuerzo que significa “romper” la selva, la naturaleza, sin la posibilidad de contar con grandes maquinarias, sin muchos trabajadores, y sin que el magnate o inversionista siga de cerca cada una de las fases de su empresa.

La postal número cinco de la “Banana Serie”, dedicada a aquella fase en la que el objetivo es cortar el banano (“Cutting Bananas”) permite apreciar que nuevamente no aparece el tendido ferroviario, y que los trabajadores negros, en ese caso tres, son los

que están directamente vinculados al trabajo de recolección. Atendamos un dato simple. Esta quinta postal de la serie posee el número "9740", es decir que sí fue efectivamente capturada de manera cronológica. Recordemos que la postal número 1 de la serie tenía el 9736. La hipótesis de que la numeración corresponde a un interés de Gomes por seguir en orden las fases productivas podrá corroborarse encontrando los números 2, 3 y 4 de la misma serie. Por ahora dejemos hasta aquí las referencias a las otras postales de Gomes y volvamos a la que tiene el número 1, para terminar con su lectura iconológica dando respuesta a unas preguntas.

Colección privada del autor, una copia se encuentra en el Archivo
Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas

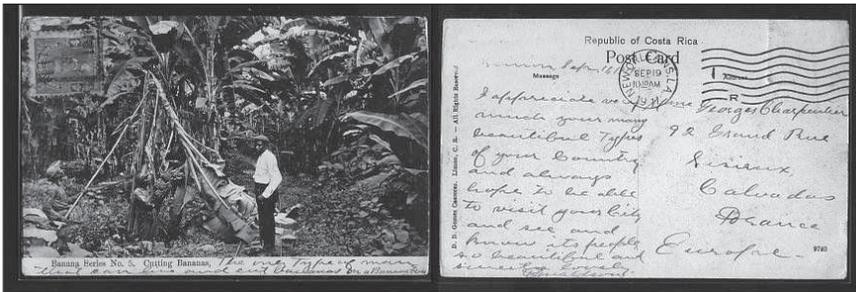


Imagen 6

La imagen siempre tiene una intención. ¿Por qué se deseaba mostrar un momento especial, como es el de la plantación de bananos? ¿Qué importancia tiene el que el fotógrafo se adentrara en una zona de vegetación densa? Como suele apreciarse en otras imágenes, en la postal que nos ocupa ni siquiera se percibe que el grupo se encuentre en una zona extensa que haya sido limpiada y preparada para albergar grandes cantidades de banales.

Para empezar, debe mencionarse que en las imágenes de las postales, como de igual forma sucede con pinturas o con fotografías, lo que se recoge a través de los retratos "no es tanto

la realidad social cuanto las ilusiones sociales, no tanto la vida corriente cuanto una representación de ella. Pero por esa misma razón proporcionan un testimonio impagable a todos los que se interesan por la historia del cambio de esperanzas, valores o mentalidades”.³⁸ Siguiendo con las propuestas de Burke, a quien pertenece la anterior cita, entendemos que al intentar mostrarse la imagen como “reflejo de realidad”, lo que se hace es distorsionar a ésta. Tener en mente esta situación nos permite revelar las intenciones de quienes se encuentren vinculados al proceso de producción visual, sea pintor, fotógrafo, editor o empresario. Por fortuna, analizar las imágenes tomando en cuenta este comportamiento, es decir el proceso de distorsión, permitirá ver a los vestigios visuales como testimonio del yo o del otro, elementos involucrados en lo simbólico.

Un último aspecto es el de exaltar la consideración hacia la riqueza natural. La bondad de la naturaleza se acentúa con el trabajo. Contrastando la imagen primera con la quinta, encontramos que ya se marca en la última un interés por mostrar los resultados. Ya el producto se presenta como una realidad, como materialización del esfuerzo, como prueba de que existe un beneficio al empeño puesto en las tareas expresadas a través de imágenes.

Bajo esas consideraciones, se encuentra en la imagen 1 de la “Banana Serie” el afán de destacar el intenso trabajo que representa el desarrollo de las plantaciones bananeras. Se expresa este deseo en lo que puede verse como una actitud didáctica. Esto quiere decir que se induce al lector visual hacia una comprensión de las labores que constituyen la producción del banano. Si bien no aparece un sector social fácilmente identificado con el promotor principal del proceso productivo, función de representación que probablemente tiene la figura identificada como el capataz,

³⁸ Peter Burke, *Op. cit.*, pp. 32-33.

es factible decir que sí hay una definición del grupo que encabeza las tareas. Se impone como grupo organizado, como inversionista que atenderá las acciones necesarias para sostener el cultivo del banano. Evidentemente se trata de un sector interesado por el desenvolvimiento económico de la zona bananera.

También aparece de nueva cuenta, tal como se mostró en la postal sobre bananos del segundo apartado, que la mano de obra negra se convierte en una presencia que quiere hacerse evidente en la actividad. La mano de obra negra es un aliciente para impulsar tal actividad agrícola.

Luego de este nuevo ejercicio daremos paso a la revisión de otra postal que cuenta con diferentes elementos que podrán ser utilizados para analizar nuevos aspectos de la riqueza de las imágenes.



Colección privada del autor, una copia se encuentra en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas

Imagen 7

Esta interesante tarjeta, que analizaremos enseguida, es la titulada “Cargadores de bananos”, cuya identificación se encuentra traducida en la misma parte frontal, en el extremo derecho como “Banana’s loaders”. La imagen de la parte anterior es ocu-

pada por cinco hombres de color. Cada uno de ellos sostiene una penca de bananos. Se encuentran parados delante de una plantación bananera y sobre un tendido ferroviario. Su parte posterior ofrece información de interés. Un primer elemento es el nombre de la responsable de su edición, que es “Librería ‘La Express’ de José Montero T.-San José de Costa Rica”. Cuenta con un timbre y un sello postal, así como con un mensaje escrito en inglés. En tanto que fue enviada, también está escrita la información sobre el remitente, el destinatario, y la dirección de éste.

Para acentuar las características iconográficas puede decirse algo más sobre ambos lados. Dentro de la imagen de enfrente, que en su original es colorida, el marco vegetal fue usado precisamente como fondo que si bien actúa como esplendoroso y verde escenario, también tiene una conexión con los bananos sostenidos por los hombres que ocupan un lugar especial en la captura fotográfica. Se muestra así un conjunto de elementos que unidos son parte de un discurso en el que se da importancia a la plantación bananera, a la planta que da el fruto, al hombre que se encarga de su cultivo, de su cosecha y de su recolección. Pero además se ofrece la alusión a la distribución del producto, toda vez que los hombres y sus respectivas pencas están sobre la vía del ferrocarril, la cual ocupa un papel primordial en la representación, papel que jugaba efectivamente dentro de todo el proceso productivo del banano. Con respecto a la parte posterior, en ella se encuentran dos datos de interés. Ambos casos funcionan como elementos de datación. Uno es el del timbre, realizado en 1929, y otro es el estampado de la salida de la tarjeta del servicio postal, que es del 13 de septiembre de 1930. Cabe aclarar que tales fechas no determinan el momento de realización del trabajo fotográfico en la postal, lo que significa que no permiten situar el momento aproximado en que el emisor crea su “visión de realidad”; pero sí posibilitan la

ubicación del momento preciso en que la imagen de la fotografía circula e influye en la construcción de imaginarios.

Trataremos de ir más allá de lo puramente visual. De los hombres podemos resaltar que sus vestimentas denotan una inusual limpieza. No se trata de una toma en la que se quiera suponer la realización de actividades propias de una jornada laboral en las bananeras. Nada de eso. Se trata de una imagen que resulta de una situación preconcebida. El grupo de trabajadores fue avisado de antemano de la necesidad de su presencia para “posar”, para figurar en el vestigio que se deseaba obtener. La “pulcritud” de la ropa, así como la solemnidad de sus posturas, no hace más que confirmar la responsabilidad que significaría el que se les pidiera aparecer como parte de la “realidad” de la labor bananera. El rostro serio denota una actitud de tratar de cumplir con lo solicitado. No predomina la celebración del momento. No es un espacio de esparcimiento, ni de fiesta, es una tarea más que se debe cumplir a petición del patrón, aun cuando para ello se tenga que vestir la ropa de “domingo”, aquella que pese a los remendados es el ajuar más presentable de los individuos retratados.

Sobre la vía de hierro y sus durmientes podemos sostener que su significado es mayúsculo, toda vez que su presencia evoca el progreso. En “Cargadores de bananos”, que es un discurso visual dirigido tanto a un público hispano hablante como al angloparlante –lo cual es definido por la impresión del título en español e inglés–, la parte que ocupan hombres y pencas parece ser un lugar central. Asimismo los árboles de bananos resaltan en el cuadro. Pero no únicamente sería la intención del autor dar un predominio a esas figuras. Existe un elemento que a primera vista podría pasar desapercibido. Es la línea férrea la que se quiere hacer notar en el cuadro. Es base de todo el conjunto. Así se representa al capital, elemento clave del liberalismo, así hace su

presencia el dólar. Sin estar presente, visualmente hablando, sí se manifiesta la existencia del “hombre blanco”, él es el responsable, a quien se debe agradecer, tal como se vio en el caso de los hermanos Castro Harrigan al mencionar a Minor Keith, por haber permitido la llegada e instalación de ese medio de transporte. Este elemento da entonces el encuadre a la postal. Es la representación de una garantía del desarrollo. La posibilidad de que la banana pueda salir de aquella tierra y ofrecer sus grandes beneficios a través de su inserción en el mercado. El tendido ferroviario es expresión de la modernidad y de la entrada de aquellas regiones “salvajes”, vírgenes, en este caso de la zona bananera de Costa Rica, ocupada por excelencia en la costa atlántica, en el proceso de la “civilización”. La contratación de la “Librería ‘La Express’ de José Montero T.”, o bien la propia decisión de producir esta imagen postal, permitió dejar un vestigio que hace patente esa actitud de “promoción del progreso”, es una prueba de que se sabía de la importancia que tenía el justificar la penetración de capitales en las zonas de plantaciones.

La naturaleza que da marco a los individuos, ubicada de tal manera que pareciera estar a la espera de la cosecha, se sitúa como imagen que atestigua la necesidad del dólar para hacerla producir, para explotar los productos naturales por medio de los cuales se supone se logrará la transformación regional de esa costa rica. Los racimos se ubican como el pago por el cual se obtiene el progreso, ya materializado con la presencia de los rieles de ferrocarril.

No es difícil sostener que la representación en esta postal se explica como una respuesta a las necesidades de la política del expansionismo, como lo marca la notable presencia que se otorga a los trabajadores bananeros, mano de obra a la que se alude no por una consideración que suponga la inexistencia de prejuicios

raciales, ni tampoco por un interés de señalar la convivencia con dicha población de inmigrantes, sino por el hecho de que simboliza la posibilidad de contar con una fuerza de trabajo suficiente y necesaria para la explotación de aquella naturaleza que pareciera no tener dueño, ser territorio virgen y en espera de la “conquista”. Muchas son las postales en las cuales se observan este tipo de características. Hay allí una manifestación clara de estereotipos que repiten una y otra vez, aun desde distintos creadores, las mismas propuestas de imaginarios. Se trata de imágenes con evocaciones plenas del progreso y de la modernidad que se prometen en los nuevos países que piensan que ese es el camino hacia el cambio.

Quienes ordenaron la creación de las imágenes, así como por obvias razones sus productores, mantuvieron una intencionalidad al hacer las piezas. Este tipo de imágenes poseen un objetivo claro, el de proyectar registros de modernidad, “difundir una ilusión de progreso en beneficio del poder”.³⁹ Existía una esperanza en que esa era la manera en que evidentemente se desarrollaría la región, es decir, mediante el impulso a las vías de comunicación, estructura en ciernes que fue tomada por los gobernantes y políticos circuncaribeños como muestra de un progreso en puerta, y que se ofreció como garantía al inversionista extranjero, al empresario liberal.

Como un último punto de la postal “Cargadores de bananos” no se puede olvidar que en ella se encuentra un mensaje escrito que dice:

San Jose [sic]
 Sept 12.
 We are bringing

³⁹ Fernando Aguayo, *Estampas ferrocarrileras*, México, Instituto José María Luis Mora, 2003, pp. 44-45.

seventy thousand bunches of bananas
back to N.Y. All
are well and hope you are the same.
Mr & Mrs H. B. ¿Cramer o Granier? [ilegible]

La tarjeta fue enviada desde San José por “Mr & Mrs B. Fairchild 7th Ave. near 77-SL- Brooklyn N.Y. U.S.A.”, el 13 de septiembre de 1930, como se constata gracias al sello que va sobre la estampilla de cinco céntimos emitida por “Correos de Costa Rica” y la Unión Postal Universal, en 1929.

Colección privada del autor; una copia se encuentra en el Archivo Fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas



Imagen 8

Los escritos que se hallan en las postales resultan muy valiosos. Ayudan a datar aproximadamente la época de creación, ofrecen una mirada desde un momento que puede ser distinto al de dicha creación, con lo que son vestigio de otro tipo de lectura de la misma imagen. Así como también pueden ser elemento que reafirma el tipo de lectura que se hace del momento de la creación. Apoya el conocimiento de las vías de transporte, así como sus circuitos de difusión.

En este caso, el texto resulta muy valioso, toda vez que ofrece información relacionada de manera muy directa con la imagen.

Da una idea de la magnitud de la exportación practicada entre Costa Rica y Estados Unidos. Hablar de 70 mil pencas de banano se dice fácil, pero hay que reflexionar sobre el amplio significado que esa cantidad tiene. Existe seguramente mucho más que poder investigar a partir de dicha reflexión, mucho que comentar al indagar sobre las figuras del remitente y del destinatario, bastante información más que cotejar en artefactos que también cuentan con ese aporte de los textos escritos.

Por ahora, queda lo escrito hasta aquí como una aproximación al rico mundo de las imágenes costarricenses, siendo para este caso las tarjetas postales el género de representación visual que permite mostrar que la lectura iconológica es una tarea necesaria, una posibilidad que aportará importantes beneficios no sólo para el desarrollo del conocimiento histórico, sino para el de otras disciplinas, así como dar fe de que las postales son importantes vestigios para entender las distintas propuestas de imaginarios que se han ofrecido a lo largo de América Latina.

Recepción: 04 de septiembre de 2011

Aceptación: 21 de octubre de 2011

