

ISSN 1409-424X

**59**

**Letrade**

# Letras

Número 59  
Enero-Junio 2016  
ISSN 1409-424X

UNA  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
COSTA RICA



Revista de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje  
Universidad Nacional de Costa Rica  
Apartado 86-40101  
Sitio web: [www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras](http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras)  
Correo electrónico: [revistaletras@una.cr](mailto:revistaletras@una.cr)  
Teléfono: (506) 2562-4053

*LETRAS* es una revista académica de periodicidad semestral, de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, dedicada a estudios sobre literatura, lingüística general, lingüística aplicada, enseñanza de segundas lenguas, lenguas indígenas costarricenses, semiótica y traducción. Se encuentra indexada en ACTUALIDAD IBEROAMERICANA, CIRC, DIALNET, DOAJ, ERIH PLUS, ESJI, GENAMICS, LATINDEX, MIAR, MLA, OCLC WORLD-CAT, REBIUN, SHERPA/RoMEO y ULRICH'S.

## **Rector**

Alberto Salom Echeverría

## **Decano Facultad de Filosofía y Letras**

Albino Chacón Gutiérrez

## **Directora**

Sherry Gapper  
*Universidad Nacional de Costa Rica*

## **Producción editorial**

Alexandra Meléndez C.  
[amelende@una.cr](mailto:amelende@una.cr)

## **Consejo Editorial EUNA**

Marybel Soto Ramírez, Presidenta  
Bianchinetta Benavides Segura, Secretaria  
Gabriel Baltodano Román  
Erik Álvarez Ramírez  
Shirley Benavides Vindas

## **Comité editorial ejecutivo**

Sherry Gapper  
*Universidad Nacional de Costa Rica*  
Gabriel Baltodano Román  
*Universidad Nacional de Costa Rica*  
Francisco Vargas Gómez  
*Universidad Nacional de Costa Rica*



### **Comité editorial**

Sherry Gapper  
*Universidad Nacional de Costa Rica*

Rocío Miranda Vargas  
*Universidad Nacional de Costa Rica*

Judit Tomcsányi  
*Universidad Nacional de Costa Rica*

Gabriela Alfaro Madrigal  
*Universidad Nacional de Costa Rica*

### **Comité científico internacional**

Juan Antonio Albaladejo Martínez  
*Universidad de Alicante (España)*

Fernando Burgos  
*University of Memphis (EEUU)*

Amparo Clavijo Olarte  
*Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Colombia)*

Victor S. Drescher  
*Indiana University of Pennsylvania (EEUU)*

Izaskun Elorza  
*Universidad de Salamanca (España)*

Javier Franco Aixelá  
*Universidad de Alicante (España)*

Patricio Lizama Améstica  
*Pontificia Universidad Católica de Chile (Chile)*

Asunción Martínez Arbelaz  
*University Studies Abroad Consortium Donostia, San Sebastián (España)*

Gilda Pacheco Acuña  
*Universidad de Costa Rica*

Miguel Ángel Quesada Pacheco  
*Universidad de Bergen (Noruega)*

Francisco Rodríguez Cascante  
*Universidad de Costa Rica*

Christiane Stallaert  
*KU Leuven (Bélgica)*

Jaime Zambrano  
*University of Central Arkansas (EEUU)*

La corrección filológica y de estilo es responsabilidad exclusiva del comité editorial de la revista.



# ÍNDICE

<b>PRESENTACIÓN (PREFACE)</b>	7
-----------------------------------	---

---

## **ARTÍCULOS (ARTICLES)**

### **Temas sobre la referencialidad narrativa (Topics addressing narrative referentiality)**

<i>Fernando Burgos Pérez</i>	13	Persistencia cuentística de Sergio Ramírez (Persistence of the Short Story in Sergio Ramírez)
<i>María del Pilar López Martínez</i>	29	<i>El árbol de Adán</i> , de Gerardo Guinea Diez. Narrativa y memoria del genocidio guatemalteco ( <i>El árbol de Adán</i> , by Gerardo Guinea Diez. Narrative y Remembrance of the Genocide in Guatemala)
<i>Jorge Ramírez Caro</i> <i>Silvia Solano Rivera</i>	49	Visión étnico-cultural en Yolanda Oreamuno (Ethnocultural View in Yolanda Oreamuno)

<i>Roy Alfaro Vargas</i>	77	<i>The Protos Mandate: ciencia ficción y neoliberalismo</i> ( <i>The Protos Mandate: Science Fiction and Neoliberalism</i> )
<i>Alejandra Giangiulio Lobo</i>	99	Patricia Duncker, escritora de lectores (Patricia Duncker, a Writer for Readers)

**Otros alrededores sobre literatura y arte**  
(**Other Approaches on Literature and Art**)

<i>Meritxell Serrano Tristán</i>	113	Tendencias peritextuales de las traducciones literarias en Costa Rica (2010-2015) (Peritextual Features of Literary Translations in Costa Rica (2010-2015))
<i>Gabriel Baltodano Román</i>	155	Fisiognomía y fealdad cómica en la caricatura política de Enrique Hine (Physiognomy and Comic Ugliness in the Political Cartoons of Enrique Hine)

---

**DOCUMENTOS (DOCUMENTS)**

<i>Luis Dobles Segreda</i>	185	Rubén Darío en Heredia (Mayo de 1892) (Rubén Darío in Heredia (May 1892))
----------------------------	-----	--

<b>NORMAS EDITORIALES</b> ( <b>INSTRUCTIONS FOR AUTHORS</b> )	199	
--	-----	--

# Presentación

## (Preface)

Los artículos de la primera sección de esta entrega de *LETRAS* se dedican a analizar, desde distintas aproximaciones, uno de los aspectos centrales de los estudios sobre el discurso literario: las posibilidades y variantes de la referencialidad, en particular en el caso de la narrativa. Cada uno de ellos aborda en sendos objetos de estudio la configuración discursiva del relato en tanto configuración con voluntad literaria, pero con hincapié en el tratamiento de sus temas particulares, considerados esenciales para la comprensión de las obras: las condiciones políticas, la sociedad y la cultura, las ideologías. La segunda sección incluye dos estudios sobre asuntos que, sin ser estrictamente artísticos o artístico-literarios, han ejercido acciones particulares sobre las manifestaciones literarias; por un lado, los entornos del ejercicio de la escritura de la traducción, como variante del literario; por otro, las relaciones entre conceptos específicos de la comicidad como forma artística, y sus referentes.

El número se cierra con un valioso documento sobre la presencia, biográfica y efectiva, de Rubén Darío en Costa Rica, a finales del siglo XIX. Es un homenaje de *LETRAS* a la conmemoración del centenario del gran poeta hispanoamericano, de tan marcada influencia en las letras nacionales.

Sherry E. Gapper  
*Directora*



**ARTÍCULOS**  
**(ARTICLES)**



**TEMAS SOBRE LA REFERENCIALIDAD NARRATIVA**  
(TOPICS ADDRESSING NARRATIVE REFERENTIALITY)



# Persistencia cuentística de Sergio Ramírez<sup>1</sup>

(Persistence of the Short Story  
in Sergio Ramírez)

---

*Fernando Burgos Pérez*<sup>2</sup>

University of Memphis, Estados Unidos

## RESUMEN

Este estudio establece en primer lugar los factores estéticos por los cuales la extensa trayectoria de la obra cuentística de Sergio Ramírez ha constituido una aportación innovadora en las letras hispanoamericanas. Enseguida se procede a un análisis sociocultural del cuento «Charles Atlas también muere» concentrado en su crítica a la mercantilización del cuerpo humano. Esta aproximación dilucida sobre la función artística de constituyentes históricos y fetiches socioculturales así como sobre las fraudulentas redes engendradas por las manipulaciones de los símbolos del capital y su devenir espectral.

## ABSTRACT

This study discusses, in the first place, the artistic factors expounding the innovative contribution of the short story production by Sergio Ramírez in Latin America. The second part of this study is a sociocultural analysis of the story “Charles Atlas also dies” focusing on his critique of the commodification of the human body. This approach involves elucidating the artistic function of historical components and sociocultural fetishes as well as the fraudulent networks generated by the manipulations of the symbols of capital and its spectral becoming.

---

1 Recibido: 26 de marzo de 2016; aceptado: 27 de mayo de 2016.

2 Correo electrónico: fburgos@memphis.edu

**Palabras clave:** Sergio Ramírez, cuento hispanoamericano, fetichismo, mercantilización, simulación fantasmagoría y espectralidad.

**Keywords:** Sergio Ramírez, Spanish-American short story, fetishism, commodification, simulation, phantasmagoria and spectrality.

El mismo año que se publicaba *Rayuela*, obra señera de la narrativa de vanguardia a nivel internacional y eje novelístico del fenómeno literario del *boom* en Hispanoamérica, Sergio Ramírez ingresaba en las letras de la América Hispana en 1963 con su primera colección de relatos, *Cuentos*<sup>3</sup>. A más de medio siglo de esta fecha, su obra cuentística despliega un imponente legado que lo sitúa como uno de los grandes maestros del cuento hispanoamericano y que torna bizantino discutir si su obra correspondería incluirla en un momento posterior al fenómeno literario del despegue mencionado anteriormente, especialmente frente al hecho de que tales pertenencias taxonómicas ya sean estrictas periodizaciones de desenvolvimientos literarios, o ajenas como en el caso de consideraciones de mercado —éxito de ventas, escritores convertidos en celebridades— no constituyen indicadores estéticos válidos que garanticen una calidad artística determinada. Cuando puntualizo la cuestión de clasificaciones subsiguientes a las del *boom*, me refiero a la de *post-boom* literario latinoamericano, utilizada en las dos últimas décadas del siglo veinte y canalizada en ensayos como los de Donald Shaw y Juan Manuel Marcos.

El distanciamiento temporal produce, además, otras perspectivas de valoración respecto de la grandeza y perdurabilidad artística de las obras creativas. Lo significativo es destacar que en la cuentística de Ramírez se reúnen las más variadas tradiciones y fuentes literarias, afirmación esta última con la que de ningún modo sugiero influencias. No estoy familiarizado con las lecturas formativas de Ramírez ni es algo que interesaría en este análisis ya que la formación intelectual de un artista implica una formidable red de lecturas y experiencias

3 Sergio Ramírez, *Cuentos* (Nicaragua: Editorial Nicaragüense, 1963). Incluyó los siguientes diez cuentos: «El cobarde», «El estudiante», «La tarjeta», «Al rescate», «Félis Concóloris», «El hallazgo», «Tumulto», «Los graneros del Rey», «La banda del presidente» y «El poder».

cuyo aprovechamiento en un tejido multivalente y personal es el que decidirá el ingenio, maestría y lo que de un modo relativo podría calificarse de original en la trayectoria de un escritor.

He leído la cuentística de Ramírez en varias fases de mi labor crítica y en los primeros encuentros con su obra ya podía advertir un aspecto que me pareció sumamente fascinante. Una sensación de estar involucrado en los universos narrativos de sus cuentos como un personaje más de estos textos, tal vez siendo el vecino o familiar de ese protagonista a quien yo observaba con preocupación e interés, acompañando así desde dentro el desenvolvimiento de la materia narrativa. Me sentía consiguientemente en el centro de una narración admirable que generaba el poder de absorber a quien la leía como si este lector que era yo mismo fuese más bien parte del público de una obra teatral que buscaba incorporar activamente a su audiencia, conectándola emocional e intelectualmente no con lo que la línea narrativa mostraba en un nivel anecdótico sino con lo que sugería en un nivel de reflexión.

En otros términos, ese lector que había dejado de ser el crítico no se había cautivado por averiguar qué era lo siguiente que le iba a suceder a un personaje determinado, o cómo se resolvería todo hacia el final del cuento sino precisamente por aquello que yo debía de asimilar y hacerlo parte de mí introspectivamente antes de que se concluyera cuestión alguna. Recuerdo, por ejemplo, haber deseado quedarme sentado en las gradas del estadio vacío junto al padre que observa jugar al hijo en «Juego perfecto». Acongojado con los altibajos de euforia y angustia de un ser tan cercano a uno para quien la vida es luz y tinieblas, sueños de éxito e imposición de la cruda y banal realidad de lo cotidiano, un espacio en el que la travesía de la existencia es sostenida por el hilo de una frágil ilusión. Llegué también a anhelar que el protagonista peruano de «Vallejo», quien en un comienzo fastidia al escritor y narrador del texto, no abandonase jamás el cuento porque yo necesitaba conversar y acercarme a él aunque sólo fuese para entender de un modo íntimo y personal por qué había dado ese

primer timbrazo en el apartamento de quien se proponía terminar una novela, más allá, ciertamente, de cualquier lógica garantizada por su explicación narrativa. Recuerdo, asimismo, haber armado mentalmente un puente narrativo entre los cuentos «Gran Hotel», «Perdón y olvido», «La viuda Carlota», «Catalina y Catalina», «Kalimán el magnífico y la pérfida Mesalina», acicateado posiblemente por una corriente refulgente de tristeza alojada en los rincones inhóspitos de estos textos y que al mismo tiempo provocaban en mí su relectura enlazada que llevaba a un principio de goce de la naturaleza humana. Desde allí me imaginaba que esa totalidad se fusionaría por entero para desembocar en un final incierto aunque deslumbrante de erotismo.

Fue la espontánea invitación del autor de *Margarita, está linda la mar* a esta experiencia personal de lectura la que me llevó a reflexionar que en una revisión amplia de los cuentos de Ramírez se percibían algunos elementos de tecnificación y estéticos de grandes cultivadores del cuento de todos los tiempos. Entre los que para mí llegaban de ese rico pozo que contiene la narrativa breve de Ramírez destacaban el esplendor en el propio dominio del contar de *Las mil y una noches*; la portentosa ironía de Augusto Monterroso, Juan José Arreola, Armonía Somers, y Augusto Roa Bastos; el trazo sinigual de personajes cuya existencia es insignificante y por lo mismo materia artística de Juan Rulfo; la desenvoltura con la que es posible hacer desaparecer la trama del cuento o colocarla en el trasfondo y desde allí hacer surgir los significantes de una historia de Katherine Mansfield, Felisberto Hernández, y Antonio Benítez Rojo; el dominio excelso de la tensión narrativa y conjuntamente la inmersión en extraños espacios físicos y síquicos de Horacio Quiroga y Julio Cortázar; el magnífico poder de Ernest Hemingway para ingresar en el alma humana sin titubeos; la intensidad de la inscripción sociocultural y política de Esteban Echeverría, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Baldomero Lillo, Roberto Arlt, Mario Monteforte Toledo, Sylvia Lago, Hernando Téllez, y Julio Ramón Ribeyro; la crítica social e histórica junto con la creación de espacios existencialistas de Kafka, Teresa de la Parra,

Luisa Mercedes Levinson, José Luis González y José Revueltas; la crítica de las justificaciones históricas de Alejo Carpentier; la aparente facilidad con que Chéjov revela sentimientos humanos que en la superficie son comunes, pero que en realidad conducen a profundas obsesiones; los inquietantes y expansivos referentes paratextuales de Lugones y Borges; la necesidad de innovar en el género y de ocupar diversos planos sociales e individuales simultáneamente de *Dublineses* de Joyce; los enigmas abiertos por la caracterización psicológica en los personajes de Salinger.

Por otra parte, en la misma lectura cabal de la obra cuentística de Ramírez apreciaba que en realidad ésta reunía todas las perspectivas anotadas de esos grandes narradores sin quedarse en ninguna de ellas en particular y proyectando al mismo tiempo visiones artísticas específicas del narrador nicaragüense, lo cual es el primer paso para aproximarse al escurrizado acabado de lo original en el arte. Consecuentemente, esta obra había creado para mí su propia huella, dejando en claro que al leer a Ramírez estaba leyendo a Ramírez, un escritor enraizado en la experiencia histórica y social centroamericana y al mismo tiempo a un creador indudablemente universal.

En este ensayo me centro en el tema del engaño en cuanto trasfondo del desarrollo y auge de las sociedades modernas. El corpus de los cuentos que puede examinarse al respecto es mucho más amplio del texto aquí escogido cuya selección en este trabajo está claramente influida por lo que Mario Benedetti apuntaba en el prólogo a *Cuentos completos*, publicado en 1996: «No obstante, tres de las historias más extensas del volumen son las que sitúan a Sergio Ramírez en el mejor nivel de la cuentística hispanoamericana» (14). El escritor uruguayo se refería a los cuentos «Charles Atlas también muere», «A Jackie, con nuestro corazón», y «Vallejo». Considerando lo que he sostenido anteriormente, reafirmo que el estatus alcanzado por Ramírez de acabada maestría del relato breve a nivel internacional se reparte en el total de su obra cuentística, es decir, no se trata de que la sofisticación narrativa corresponda principalmente a tres cuentos, pero naturalmente

cada lector cuenta con sus preferencias y Benedetti como escritor no perdió de vista la eficacia narrativa con la que se habían realizado estos tres relatos.

En 1991 escribí lo siguiente sobre «Charles Atlas también muere»:

El cuento aquí transcrito trabaja con la materia de los mitos culturales rápidamente exportados hacia medios que los absorben a través de artificios y peripecias creados por subculturas sin capacidad crítica. Ramírez viaja hacia la formación del mito; con un magnífico ejercicio de la ironía levanta capa tras capa los espejos de los engaños, las actitudes narcisistas, las ilusiones individualistas del súper-yo<sup>4</sup>.

Una idea que expando ahora mediante un análisis implica dilucidar la función artística de estamentos históricos y fetiches socioculturales, lo cual supone fundamentar los significantes de estos dos contextos esenciales y claramente vinculados en el funcionamiento crítico del cuento. En esta postulación discuro también sobre la utilización de la parodia —procesos burlescos de codificación y decodificación de la producción y reproducción de la mercancía— como dispositivo conjetural respecto a los alcances metatextuales del relato.

Ha sido un distintivo particular de toda etapa histórica diseñar sus propios estándares de optimización de los cuerpos femeninos y masculinos. Sin embargo, las épocas que siguieron a la revolución industrial —incluido su segundo período de expansión que situaría el total de su desarrollo entre 1760 y 1870— añadirían un factor peculiar a los ideales del cuerpo. En el avance de la modernización urbana —con posterioridad a 1870— que implica nuevas prácticas de mercadeo, y el auge de la globalización de los siglos veinte y veintiuno, la utilización pública del cuerpo humano saldría de su confinamiento en los lienzos de la pintura, el tallado de la escultura, su retrato de frescos, murales, y de la descripción literaria. Adquiriría,

---

4 Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano* (México: Porrúa, 1991) 763.

así, una autonomía particular de tasación y de rápido intercambio de una parte, y de otra como instalación de íconos de belleza o perfección física omnipresentes en todos los medios disponibles de comunicación masiva desde las revistas, periódicos, el cine y la televisión hasta los carteles de publicidad, letreros luminosos, todo tipo de comerciales, y la red informática mundial. Lógicamente una y otra instancias estarían completamente ligadas por un hecho fundamental. En esta nueva fase de la modernización el cuerpo había devenido un valor de cambio cuya apreciación monetaria en el mercado no difería del de ningún otro producto de consumo mercantil.

Tal es el primer contexto en el que se inscribe el cuento de Ramírez. La historia del italiano Angelo Siciliano quien, como cualquier otro inmigrante europeo de fines del siglo diecinueve y primera mitad del veinte, desde su desembarco en la isla Ellis llega a Nueva York con la idea de realizar el sueño en la tierra de las oportunidades. En realidad, y paradójicamente, en su caso, se trata de una utopía pragmática más que de un sueño, la cual Angelo asimila perfectamente con su integración al modelo económico imperante y que le permite el hacer de su propio cuerpo una industria. La manufacturación del fisicoculturismo y su transformación corporativa necesitarán ciertamente de todos los códigos que hacen un producto no sólo vendible sino que también creado como auténtica necesidad. Esto último supone una maquinaria de manipulaciones por la cual el producto se presente de modo irresistible para el consumidor potencial.

Es el comienzo de las simulaciones. Angelo converge en Charles (un nombre inglés y fácil de pronunciar). Siciliano deviene Atlas (el coloso de la mitología griega). El flujo del producto pasa a ser ahora su mercantilización: para tener un cuerpo como Charles Atlas se sigue un fácil curso de correspondencia que no requiere de gimnasios ni de máquinas especiales en casa (esto último eliminaría un número alto de la clientela). Comercialmente, por lo tanto, el producto que en este caso es un ser humano no puede ser una enteleguía. Se requiere de su concreción, de su entrega humana. Benjamin dice al respecto:

«Representar a los hombres de un modo verdaderamente tangible, ¿no significa hacer nacer en ellos nuestro recuerdo?»<sup>5</sup>. Así desaparece la corporación que está detrás de ello y la mercancía que se adquiere proviene de un ser humano con quien la identificación es posible. La mercantilización se asiste a su vez con publicidad. Es decir que aparte de tener un cuerpo musculoso es preciso activar otros resortes de venta que apelen a la mentalidad del ego masculino.

Estos artilugios son fáciles de encontrar, entre ellos la fabricación de un alfeñique que pasea con su novia por la playa, quien es intimidado por un fornido bravucón. Cuando el joven enclenque no responde, debe escuchar la recriminación de su novia. Después del curso, el alfeñique es un Charles Atlas que contesta a cualquier agresión. Esta publicidad en el formato de la tira cómica, enmarcada, además, como una historia real del mismo autor de su producto de venta es aun mucho más eficaz en vistas a la construcción de una necesidad a instalarse principalmente en la psiquis del joven adolescente y del hombre maduro cuya imagen física de fuerza le afirma —alienadamente, por supuesto— el don de la conquista, el sentido de superioridad, el aplauso y posición sociales. Una vez que el fetiche mercantil despliega todo el poder de su imperativo de consumo, es prácticamente imposible disuadir al comprador de lo contrario. Aquí se llega a otro umbral en el que lo que comienza a circular es en realidad el reflejo de una fantasmagoría. Después de todo, las relaciones entre las últimas etapas de la modernización con el capitalismo y el neocapitalismo son claras como también la vinculación que Benjamin hizo entre fantasmagoría y modernidad: «El mundo dominado por sus fantasmagorías es —para servirnos de una expresión de Baudelaire— la modernidad»<sup>6</sup>.

El cuento de Ramírez ingresa en las redes de esa fantasmagoría, mas para ingresar críticamente y dilucidar los tejidos de ese espejismo no necesita crear héroes ni vencedores. Mucho menos atribuirle a la

5 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Edición de Rolf Tiedemann. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera, y Fernando Guerrero (Madrid: Ediciones Akal, 2007) 842.

6 Benjamin, 63.

literatura una misión redentora. Esquiva el siguiente escenario: un intrépido protagonista nicaragüense que en su viaje a Nueva York y visita a la oficina central de Charles Atlas revela gloriosamente las vertientes deshonestas del capitalismo. En los textos de Ramírez, la desconfianza hacia la creación de héroes establece tanto la dimensión política de su obra como su capacidad de artista de visualizar en todos los frentes posibles el carácter humano. El cuento empieza por lo tanto como una revuelta hacia todo maniqueísmo, eliminando la posibilidad de plasmarse como la metáfora del país colonizado dotado de pureza ética que revela la corrupción moral del país colonizador. Tampoco se opta por plasmar una imagen maniquea y falsa de la bondad de quien compra versus la perversidad de quien vende.

El protagonista que viaja a Nueva York para conocer personalmente a Charles Atlas en los años veinte del siglo pasado es un telegrafista del pueblo de San Fernando en Nicaragua. Son los años de la lucha del líder revolucionario Augusto César Sandino contra la ocupación militar norteamericana. Este entorno histórico es el segundo contexto clave del cuento. Los mensajes entre Sandino y el capitán Hatfield de la infantería de marina de Estados Unidos están a cargo precisamente de ese telegrafista, colaborador de las fuerzas militares que han invadido su país, amigo, por tanto, del capitán de la marina, y principalmente delator a través de una confección de listas de los vecinos simpatizantes de Sandino. Es en una de las revistas al estilo *Playboy* que le regala Hatfield como compensación por sus servicios de informante donde el telegrafista ve por primera vez la publicidad de un joven débil y timorato que gracias al método de tensión dinámica se transforma en un hombre musculoso y seguro de sí mismo. Las continuas denuncias que él hace de sus vecinos le aseguran el pago del curso de Atlas y las vías para imitarlo.

Lo último que acabo de señalar constituye asimismo el dilema narrativo: ¿quién estará encargado de descubrir que lo único real de todo lo que significa el cuerpo Charles Atlas es la corporación que hay por detrás mercadeando un producto? La respuesta en principio

perturba. Se le encomendará a quien justamente es desconcertante comisionarle gestión alguna: no sólo un delator sino que también una imitación local del mito. Que el narrador sea un remedo es, además, parte integral de la narración. En el telegrafista nicaragüense —cuyo presente textual es el de un envejecido narrador— se inscribe la misma evolución de Siciliano.

La experiencia vergonzosa de su falta de masculinidad frente a la novia:

Desde muy niño había sufrido por el hecho de ser un pobre enclenque. Recuerdo que una vez paseando por la plaza de San Fernando con mi novia después de misa —tenía yo 15— años dos tipos grandes y fuertes pasaron junto a nosotros y me miraron con burla; uno de ellos se regresó y con el pie me lanzó arena a los ojos. Ethel, mi novia, me preguntó: ¿por qué dejaste que hicieran eso?<sup>7</sup>

La superación de su debilidad luego del curso de fisicoculturismo y el origen de su nuevo nombre:

Hacía apenas cuatro años que el grandulón había lanzado arena a mis ojos y yo ya me sentía otro. Un día Ethel me señaló en una revista la foto de una estatua del dios mitológico Atlas; mirá, me dijo, si es igualito a vos. Entonces supe que iba por el camino correcto y que alcanzaría mis ambiciones<sup>8</sup>.

Las proezas de su fuerza ostentadas socialmente:

Ya era un hombre nuevo, con bíceps de acero y capaz de una hazaña como la que realicé en Managua, la capital, el día que el Capitán Hatfield USMC me llevó allá para que diera una demostración de mi fuerza: jalé por un trecho de doscientos metros un vagón del ferrocarril del pacífico cargado de coristas, vestido solamente con una

7 Sergio Ramírez, *Cuentos completos* (México: Alfaguara, 1996) 124.

8 Sergio Ramírez, 125.

calzoneta de piel de tigre. Allí estaban presenciando el acto el propio Presidente Moncada, el ministro americano Mr. Hanna y el comandante de los marinos en Nicaragua Coronel Friedmann USMC<sup>9</sup>.

En la progresiva construcción del facsímil de Charles Atlas irrumpe el registro de la historia como se puede apreciar en la última cita. Es una acometida violenta puesto que Charles Atlas no es celebrado por los ciudadanos de Nueva York sino que —aparte del presidente nicaragüense— por dos representantes de país que ha ocupado Nicaragua. Esto no es un detalle sino el significante por el cual el cuento sustancia su función política. En *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Marx acepta la idea hegeliana de que la Historia se repite pero corrige un olvido fundamental de Hegel, es decir que cuando esto ocurre —indica Marx— la primera vez es tragedia, pero la segunda farsa, clarificando, además, que «El ser humano hace su propia historia, pero no la hace a su libre arbitrio, bajo condiciones elegidas por él mismo sino por aquéllas en las que se encuentra y que están a su alcance»<sup>10</sup>. El calco local de Angelo Siciliano, es decir, el telegrafista delator de San Fernando replica de una manera bufona su conversión en Charles Atlas toda vez que su devenir Atlas ha sido facilitado por su labor de informante, y culpable, en consecuencia, de la Historia trágica que celebra sus hazañas. Entre Angelo y el telegrafista se desenvuelve el grotesco de una Historia impuesta. Por ello, Ramírez no necesita de héroes para narrar el cuento porque en las farsas no es necesario. De allí también que se haga necesario que sea este remedo caricaturesco de Charles Atlas el que viaje a Nueva York para revelar no sólo la fantasmagoría mercantil de su mentor sino que también su propia máscara: su vida, aparente éxito, envejecimiento y muerte.

9 Sergio Ramírez, 125.

10 Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Traducción al inglés de Daniel de León. Mi traducción al español. (Chicago: Charles H. Kerr & Company, 1907) 5.

Rolf Tiedemann, a quien debemos la publicación de la obra inconclusa de Benjamin, señala lo siguiente, reflexionando sobre las ideas del pensador alemán:

Fantasmagórico es «el brillo del que se rodea la sociedad productora de mercancías», un brillo que parece estar no menos en conexión con la «bella apariencia» de la estética idealista que con el carácter fetichista de la mercancía. Fantasmagorías son las «imágenes mágicas del siglo», ellas son las «imágenes desiderativas» del colectivo, mediante las que éste busca «tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción». Antes que nada, la función de la fantasmagoría parece ser de carácter transfigurador: las exposiciones universales transfiguran el valor de cambio de la mercancía dejando en la sombra el carácter abstracto de sus determinaciones de valor; el coleccionista transfigura las cosas al despojarlas de su carácter mercantil. (Libro de los pasajes 22)

Dos cuestiones significativas se desprenden de esta cita en conexión con mi enfoque sobre el cuento del escritor nicaragüense. En el viaje que el telegrafista hace a Nueva York para conocer personalmente a Charles Atlas se produce en un nivel supratextual —es decir de una lectura crítica que duda de las lecturas que el original y el calco hacen de sus vidas— una visión íntima sobre los laberínticos pasos a través de los cuales un producto desarrolla su fijación fetiche, llenando así los espacios de carencia de los diversos órdenes sociales. Igualmente significativo es entender que estos fetiches transformados en fantasmagorías tienen un poder transfigurador por el cual se hace prácticamente invisible su operatividad mercantil, especialmente, el hecho de presentarse como necesidades sin que realmente lo sean.

En consonancia con esta perspectiva analítica, el viaje a Nueva York emprendido por el telegrafista nicaragüense —convertido el mismo en un Charles Atlas provinciano— para conocer al verdadero Charles Atlas universal, no tiene el propósito de exaltar el original y

denigrar la copia que se ha hecho de él puesto que el original es también un fraude engendrado por manipulaciones de cálculo económico, una expresión de lo que los símbolos del capital son capaces de producir aun cuando esa creación no sea otra cosa que una fórmula espectral. Quizás sea la persistencia de los binarismos de percepción cultural la que lleva a depender de distinciones tales como engaño y verdad al punto de que en realidad sea posible aceptar irrefutablemente que allí donde se cree encontrar el árbol de la verdad desaparece el engaño. Novalis notó dos cuestiones significativas al respecto. Primero que «la distinción entre engaño y verdad se encuentra en la diferencia en sus funciones de vida»<sup>11</sup>. Segundo, que «el engaño vive en la verdad»<sup>12</sup>. Esto le lleva a asociar el engaño a una enfermedad, cuestión que se haría evidente cuando se intenta dismantelar lo engañoso, punto en que para el escritor alemán «el engaño no sería otra cosa sino una lógica inflamación o su extinción» (24). La imagen de enfermedad fisiológica como metáfora de malestar social da énfasis a la idea de que lo engañoso yace escondido en el cuerpo de la verdad y que lo efectivamente falaz consistiría en suponer que son dos vertientes que fluyen separadamente.

El facsímil Atlas en el que ha devenido el telegrafista es una reproducción posible en cuanto se le incluye y se le relaciona al original. Vive dentro de él y depende de él por lo cual ni siquiera alcanza a ser un engaño dentro de una verdad —en la relación que hace Novalis— sino un fraude dentro de otro fraude. Su valoración, por lo demás, es viable sólo en la medida que exista un original y que este último pueda aún tasarse como mercancía. El calco, por tanto, no tiene otra existencia real que aquella otorgada por su comparación con la celebridad de un inmigrante pobre que ha triunfado en Nueva York. El original, a su vez, ha dejado de ser Angelo Siciliano para

---

11 Novalis, *Philosophical Writings*. Traducción y edición de Margaret Mahony Stoljar. Mi traducción al español. (New York: State University of New York Press, 1997) 24.

12 Novalis, 24.

convertirse en un producto mercadeable que debe rodearse de sus propios mitos y fantasmagorías.

En estas intersecciones fantasmáticas, la diferenciación entre lo verdadero y lo ilusorio se ha hecho borrosa, perdiendo sentido. Por otra parte, el encuentro entre el calco y su original ocurre en el estado final de destrucción de este último: «Cuando en 1843 gané el título del hombre más perfectamente formado del mundo...en Chicago... —dijo, pero la voz se transformó en una sucesión de lastimeros silbidos y por un largo rato calló»<sup>13</sup>. Un Charles Atlas moribundo por un cáncer a la mandíbula es además un espectáculo grotesco y fantasmal al que asiste su copia, el telegrafista, a quien el propio original que agoniza y se desintegra le va revelando que lo que el Charles Atlas nicaragüense sentía como una historia personal y única, por ejemplo, su nombre Atlas basado en la estatua, el arrastrar a un vagón lleno de coristas no es realmente su historia sino que la fabricación del calco.

Repasando su pasado desde la cama donde agoniza, Charles Atlas indica: «Estudí la estatua y pensé: bueno, un nombre como el mío no es muy popular aquí, hay mucho prejuicio. ¿Por qué no habré de llamarme Atlas? Y también cambié el Angelino por Charles. Después vino la gloria. Recuerdo el día que arrastré un vagón lleno de coristas, por... doscientos metros»<sup>14</sup>. El telegrafista, sumamente sorprendido, balbucea pensando que las palabras que acaba de escuchar le están despojando de su propia versión de Atlas: «Caramba —exclamo yo—, tal como... pero la voz meticulosa y eterna, sigue su curso»<sup>15</sup>. Negar la versión original de la cual se ha engendrado la suya intentando escamotear al Charles Atlas neoyorquino significaría escamotearse a sí mismo. El telegrafista nicaragüense debe, así, seguir escuchando que él no es un original y permanecer en ese extraño espacio donde el mito Atlas yace esperando su muerte:

---

13 Sergio Ramírez, 134.

14 Sergio Ramírez, 134.

15 Sergio Ramírez, 134.

...veo a la enfermera accionando un cordón arriba de la cama y a Charles Atlas de espaldas en el suelo, completamente desnudo y cubierto de sangre, el aparato desprendido de su mandíbula...veo a la enfermera gritando: fue demasiado el esfuerzo, por Dios, no resistió una pose más, y muchos hombres que levantan el cuerpo para depositarlo en una camilla, sacada rápidamente de la habitación<sup>16</sup>.

En este punto, el flujo narrativo del cuento está dirigido a la provocación de una doble duda. ¿Se puede confiar de la versión proveniente de una entidad que es una imitación? O quizás recelar de ello entendiendo que lo que se expone aquí en realidad es el hecho de que en la constitución del Charles Atlas telegrafista no hay Historia sino una burda repetición, una entelequia, una completa farsa. Por otra parte, ¿se puede depositar confianza alguna en una versión del Atlas original? O tal vez sospechar de ello a sabiendas de que en él se encarna la transfiguración de una realidad inventada y mitificada para su mercadeo. En la apertura de esas dudas y en sus posibles lecturas se encuentra un significativo fundamento estético del cuento.

La muerte de Charles Atlas es necesaria por cuanto «el capital es en realidad un cuerpo sin órganos»<sup>17</sup> como indican Deleuze y Guattari. El viaje a Nueva York de la copia-Charles Atlas no tiene el propósito de una revelación puesto que este «personaje» es sólo la emanación de un flujo de su producción original, un símbolo de la abstracción que implica la creación y distribución de efectos cuya oferta y demanda va más allá de las necesidades humanas para instalarse como un exceso del potencial narcisista que se encuentra en todo individuo. Es una abstracción cuyo capital es generado desde el conocimiento íntimo de la psiquis humana.

Conocer al Charles Atlas «verdadero» no es develar en este cuento sino decodificar el culto de su abstracción, es decir el flujo

16 Sergio Ramírez, 135.

17 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Traducción del francés de Robert Hurley, Mark Seem, y Helen R. Lane. Mi traducción al español (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1983) 10.

de su devenir capital. Deleuze y Guattari sostienen que la decodificación de deseos y los deseos de decodificación necesitan de un encuentro témporo-espacial para hacer posible la producción de una máquina deseante, de una tecnificación sociocultural de capital: «Es por ello que el capitalismo y su irrupción se definen no sólo por la decodificación de flujos sino que por la decodificación generalizada de flujos, la nueva deterritorialización masiva, la conjunción de flujos deterritorializados»<sup>18</sup>.

La nostalgia del telegrafista —«Ahora en mi ancianidad, al escribir esta líneas, me cuesta trabajo creer que Charles Atlas no vive y *no sería capaz de desilusionar* a los muchachos que todos los días le escribe, solicitando informes sobre sus lecciones, atraídos por su figura colosal, su rostro sonriente y lleno de confianza»<sup>19</sup>— apunta precisamente al incontrolable flujo emitido por la máquina de signos de consumo. Es decir, entre la muerte del Charles Atlas «real» y el envejecimiento del Charles Atlas que ha imitado a esta supuesta realidad y quien también eventualmente va a morir, media una disolución de lo tangible completamente imprescindible y que por la misma razón permite la continua e indefinida producción del signo cuya demanda es también permanentemente alimentada en la misma maquinaria de simulaciones.

---

18 Gilles Deleuze y Félix Guattari, 224.

19 Sergio Ramírez, 135.

# ***El árbol de Adán*, de Gerardo Guinea Diez Narrativa y memoria del genocidio guatemalteco<sup>1</sup>.**

(*El árbol de Adán*, by Gerardo Guinea Diez.  
Narrative y Remembrance of the  
Genocide in Guatemala)

---

*María del Pilar López Martínez*<sup>2</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México

## **RESUMEN**

El estudio analiza en la propuesta estética de una de las novelas menos estudiadas sobre el genocidio guatemalteco: *El árbol de Adán*. Se efectúa un recorrido sobre la obra de ficción del escritor Gerardo Guinea Diez, e incursiona en algunos elementos de su poética para señalar las diferencias con la llamada «literatura de posguerra centroamericana», así como con el modelo predominante que entre los historiadores literarios se tiene. Muestra esos otros imaginarios que desde el interior de los países centroamericanos se construyen, muchas veces a contrapelo de lo que se conoce desde fuera de las fronteras del Istmo.

## **ABSTRACT**

This study analyzes the aesthetic proposal of one of the least known novels about the Guatemalan genocide: *El Árbol de Adán (Adam's Tree)*. It explores the fictional works of Gerardo Guinea Diez, and addresses the author's poetic style, to emphasize the discrepancies between his work and that of the so-called "post-war school of Central American literature" and the predominant model supported by historians. The article reveals these

---

1 Recibido: 1 de marzo de 2016; aceptado: 5 de mayo de 2016.

2 Facultad de Filosofía y Letras. Maestra en Estudios Latinoamericanos. Área Letras Latinoamericanas. Correo electrónico: pilarlmz@gmail.com

other imaginary worlds created from within the Central American countries, but which often contrast with widespread perceptions of those who are outside the region.

**Palabras clave:** literatura centroamericana, narrativa guatemalteca, novela histórica

**Keywords:** Central American literature, Guatemalan narrative, historical novel

## Primera parte

Profundamente adentradas en las condiciones de la sociedad guatemalteca, las obras de Gerardo Guinea Diez<sup>3</sup> hacen explícita la referencia a su país y a su historia: la ubicación siempre será Guatemala, no siempre la ciudad, pero invariablemente esa geografía.

En sus novelas hay una prosa poética que contrasta con los estilos que predominan en la literatura llamada «de la posguerra» Una prosa que fluye a través de la metáfora más que de la acción, aunque ésta nunca se pierde. Por ello, el tiempo narrativo, aparentemente inmóvil, se vuelve uno de los factores fundamentales en su escritura. Así, el universo representado que Guinea Diez nos propone en sus

---

3 Gerardo Guinea Diez nació en Guatemala en 1955 y realizó estudios de derecho en la Universidad de San Carlos. Participó en el movimiento revolucionario de la década de 1970, y de 1981 a 1994 se exilia en México, donde continúa «trabajando en la frontera sur cosas relacionadas con el trabajo revolucionario, pero también con los refugiados». Estudia sociología en la Universidad Iberoamericana y tiene a su cargo la Casa de Chile en México. Se desempeña también como secretario de redacción del periódico *El Financiero* en el Distrito Federal. De regreso en Guatemala escribe para la revista *Crónica* y los periódicos *Prensa Libre* y *Siglo XXI*. En esos años funda *Magna Terra*, editorial independiente que promueve desde Guatemala la literatura de su país y del resto del mundo. En 2000, recibió el Premio de Poesía «César Brañas» y en 2006 el Premio Mesoamericano de Poesía «Luis Cardoza y Aragón» con *Poemas para el martes*. En 2009 obtuvo el Premio Nacional de Literatura «Miguel Ángel Asturias», el mayor reconocimiento que confiere el Ministerio de Cultura y Deportes, del Consejo Asesor para las Letras de Guatemala. Poeta, ensayista y novelista, ha publicado las siguientes novelas: *El amargo afán de la desmuerte* (escrita en 1984 y publicada en 1993) y *Por qué maté a Bob Hope* (1994) ambas publicadas por la editorial Praxis en México. *Exul Umbra* (2000), *Calamadres* (2002), *Un león lejos de Nueva York* (2006) y *El árbol de Adán* (2007), *La mirada remota* (2015) fueron publicadas en Guatemala, y en fechas recientes, todavía sin publicar *Un cisne salvado del diluvio* (2015), obra con la que ganó la edición 2015 de los «Juegos Florales de Quetzaltenango».

obras avanza lentamente. Su tiempo es el de la contemplación que se nos otorga a través de un lenguaje que nos obliga a descubrir, más que las acciones de los personajes, las sensaciones descritas a través de metáforas. Su manejo del tiempo rompe con la tendencia de la literatura actual, al no hacer de los acontecimientos un alud de avance vertiginoso. La diégesis generada por Guinea Diez se devela a través de la lírica que nos sumerge en universos interiores observados a detalle. Su tiempo pausado, descriptivo y casi estático, no retiene sin embargo a la historia narrada: la constituye y define su sentido.

La inmovilidad de los personajes, como en *Calamadres*<sup>4</sup>, o la simultaneidad de planos en los que se describen sentimientos, pensamientos o lo que el personaje observa, como en *Un león lejos de Nueva York*<sup>5</sup>, nos proponen en algunas ocasiones, un espacio y tiempo «congelados». Sus temas son diversos: la imposibilidad del retorno, el miedo, la falsa moral, la memoria. Prevalece en ellos la necesidad de reescribir la historia y de reconocerse como sobreviviente en un «rompecabezas» —como el autor llama a la Guatemala actual— que no termina de construirse.

Guinea Diez hace una metáfora de su percepción sobre lo que en términos de cambios sociales y políticos le sucede a la sociedad guatemalteca de la posguerra y la transición. Al explicar el título de uno de sus libros de ensayos, *Gramática de un tiempo congelado*<sup>6</sup>, nos dice:

(...) el título es una metáfora en doble sentido. El primero se refiere al entorno de las ideas políticas, económicas y sociales. Basta con leer o escuchar la rispidez del debate político para percatarse de la pobreza de argumentos y la necesidad de imponer visiones simplistas a una realidad que se muerde la cola. Así, temas como la pobreza, la democracia, el Estado, la economía, el racismo, la seguridad ciudadana, entre otros, se abordan como si se tratase de una sociedad

4 Gerardo Guinea Diez, *Calamadres*. (Guatemala: Magna Terra, 2002).

5 Gerardo Guinea Diez, *Un león lejos de Nueva York*. (Guatemala: FyG editores, 2010).

6 Gerardo Guinea Diez, *Gramática de un tiempo congelado. Ensayo y obra periodística (1994-2007)* (Guatemala: Ed. Cultura, 2008).

inmóvil y como si no fueron suficientes las lecciones del enorme fracaso en la construcción de una república viable para todos ocurrida entre 1954 y 1996. El segundo, se refiere a cosas más amables, como lecturas, autores, entrevistas, crónicas, que por cierta estética aún tienen vigencia y cierto interés.

En *Calamadres*, nos cuenta dos horas de la vida de Cupertino, exguerrillero que luego de veinte años en la guerra debe regresar a su casa. En su persona se concentran los sueños y el fracaso, la memoria de hechos insondables e imposibles de probar, el amargo sabor del envilecimiento y del engaño. Esta obra presenta un personaje que no logra insertarse en la sociedad a la que pertenece o perteneció treinta años atrás, y que no tiene cabida en la nueva transición. En su ficción, Guinea Diez construye un universo inmóvil, en el que el personaje viaja a través del recuerdo, en un ir y venir del tiempo narrado, entrecruzando los recuerdos de la guerra con las preguntas del presente, pero todo el tiempo narrativo permanece parado en la calle de su infancia, sin decidir cuál puerta tocar para enfrentarse a lo que quedó después de la guerra.

Un alud de voces irrumpen en su cabeza: recuerdos de su barrio, de Marlyn, su novia adolescente; del mundo que abandonó por la aventura de la guerra y al que un día prometió regresar. Recuerdos que son un ancla en el mar oscuro del interior que lo detiene frente a su casa:

Como una antigua rama, inmóvil, repitiendo su ciclo, la rosa muda, señalando el destino y Cupertino paralizado ante la sabia confirmación de que los recuerdos no se inventan, así como jamás pudo inventar la rabia de las manos, ni el arma que durante 20 años empuñó como un irremediable universo excedido, muda voz que adormece el jardín infinito, interminable, por donde transitaron las causas que nunca fueron suficientes y que un terrible rayo de fuego y pólvora acabó por incinerar<sup>7</sup>.

---

7 Guinea Diez (2002) 21.

En *Calamadres*, un narrador omnisciente introduce un universo líricamente descrito, en el que los recuerdos paralizan el presente. De esta manera, el narrador hace sentir esa presencia. Y entre los recuerdos que siguen, una voz testimoniante de la guerra, y el presente detenido, Guinea Diez teje una ficción en la que no sabemos si Cupertino aún vive o es sólo uno de los fantasmas que la guerra regresa a las calles de la Ciudad de Guatemala de donde salió.

Otro de los temas abordadas por Guinea Diez en sus obras es la de la imposibilidad del retorno, la del espacio prácticamente inexistente que la sociedad surgida de la guerra deja para aquellos que se levantaron en armas o que se vieron forzados a salir de su país. La aborda desde la perspectiva del excombatiente como Cupertino, o desde el exilado como en *Exul Umbra*<sup>8</sup>. Sebastián Tánchez, el personaje central de *Exul Umbra*<sup>9</sup>, ha llevado una vida que se desarrolla a través de circunstancias fortuitas ajenas a su voluntad: amanece ebrio en la cárcel de San Cristóbal de las Casas un primero de enero de 1994, y es liberado casualmente por los zapatistas; había sido apresado en 1984 en Guatemala, como víctima circunstancial de la guerra de la que, por circunstancias ajenas a él, habría logrado huir. Tánchez permanece ebrio casi toda la novela en la que son narradas imágenes difusas, inestables, recuerdos que lo hacen revivir episodios de su existencia, algunos como verdaderas pesadillas.

Es una única decisión propia la que mantiene ocupada su mente e impide el regreso a su natal Guatemala: la construcción de un alfabeto conformado a partir del juego de ajedrez. Empresa que le ha llevado más de diez años y que no ha logrado terminar. El alfabeto es la voz todavía incompleta de Tánchez, aquella que le permitirá encontrar la

8 En un trabajo presentado para el XX Congreso Centroamericano de Historia, realizado en San Cristóbal de las Casas en 2012, Yosahandi Navarrete Quan y yo escribimos: «Los exiliados de la patria posible. Reflexiones sobre la imposibilidad del retorno en tres novelas guatemaltecas: *Con Pasión Absoluta* de Carol Zardetto, *Exul Umbra* y *Calamadres* de Gerardo Guinea Diez»; de ahí recupero parte de las reflexiones aquí vertidas.

9 Gerardo Guinea Diez, *Exul Umbra* (Guatemala, Magna Terra, 2000). *Exul Umbra* puede traducirse como «la sombra de los exiliados», o «la sombra del destierro». Con el título, Guinea regresa a la temática del tiempo congelado, de la no presencia.

forma adecuada de narrar la historia reciente de su patria «Porque no me alcanzan las palabras que existen para escribir la historia reciente de Guatemala. No basta el vocabulario conocido para escribir los sueños, las pesadillas, las tragedias, el dolor, la alegría de estos años»<sup>10</sup>. Finalmente, el personaje comprenderá que no son las palabras, ni siquiera el enunciar la primera letra de ciertos conceptos, lo que requiere develar; lo que a través de su alfabeto necesita decir son los nombres de los muertos, porque eso los regresará a la memoria colectiva, los hará presentes. Le dice Estuardo, un antiguo profesor compañero de celda: «Aquí no hay demasiados heroísmos, sólo un muro contra las sombras, sólo un muro para pintar el nombre de los muertos»<sup>11</sup>.

La novela se resuelve cuando Tánchez comprende que, si bien Guatemala es un país en el que las palabras están clausuradas, existe «... algo superior del lado de las personas: los sueños cotidianos, comunes, las cosas simples. Aquello que no será parte de la historia.»<sup>12</sup> Es decir, el día a día de una comunidad que se enfrenta al enorme reto de la reconstrucción.

Los de Guinea Diez son todos personajes comunes, no los grandes héroes invencibles, no los antihéroes llevados al extremo de mostrarnos la imposibilidad de cambio trascendental. Porque para el autor es fundamental recuperar el papel central del sujeto en la historia no épica sino cotidiana, aquel que día a día se debate entre la búsqueda de un espacio en la nueva sociedad que no termina de definirse y la reconstrucción de una colectividad cercenada por la guerra, llena de miedo al otro y en muchos casos de odio.

El poeta ofrece una escritura alegórica, en la que aún en las condiciones más terribles, como en *El árbol de Adán*<sup>13</sup> el personaje encontrará su anclaje en una visión humana y comprometida con el futuro. El autor presenta así la confianza en lo humano, en la recuperación

10 Guinea Diez (2000) 178.

11 Guinea Diez (2000) 145.

12 Guinea Diez (2000) 192.

13 Gerardo Guinea Diez, *El árbol de Adán* (Los Ángeles: Evaned, 2012).

del hombre como sujeto de su propia historia. Más que insistir en las traiciones y desencantos, Guinea Diez propone la recuperación de la memoria subjetiva a través de la literatura y la poesía, a través de la necesidad de reconocerse como parte fundamental de los últimos acontecimientos y del rol central de cada uno en la historia, la del país, la de todos, a través de las microhistorias que conforman el tejido de lo que se es como sociedad.

## Segunda parte

Son tres las novelas de ficción más representativas y cuyo correlato histórico es el genocidio guatemalteco<sup>14</sup>: *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya, *El árbol de Adán*, de Gerardo Guinea Diez y *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa. Las tres publicadas en los primeros años del siglo XXI. Retomo para su análisis la segunda, sin dejar de lado la importancia que otorgo a que la tercera se da a conocer precisamente, en el momento en que se llevan a cabo los juicios contra el exdictador Ríos Montt por el genocidio perpetrado contra las comunidades mayas quichés, y el descubrimiento de los «archivos de inteligencia secretos» del ejército Guatemalteco. Ficciones las tres, que retoman acontecimientos históricos para generar los universos que representarán ficcionalmente, y que pondrán de nuevo en el centro de la discusión la necesidad de reconocimiento del pasado y la recuperación de la memoria histórica.

---

14 Me refiero a lo ocurrido en Guatemala, particularmente en la región maya Ixil, durante el conflicto interno en los años ochenta, en el que Efraín Ríos Montt implementó la política de «tierra arrasada», consistente en el exterminio sistemático de comunidades consideradas afines a la guerrilla. De acuerdo con la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, doscientas mil personas fueron asesinadas o desaparecidas en esos años. Lo denomino genocidio, retomando lo expresado por Gerardo Guinea Diez en entrevista realizada por mí en 2013, y por Horacio Castellanos Moya en varias entrevistas y videos públicos.

En mi tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas: *Literatura de la violencia. El Salvador en la obra de Horacio Castellanos Moya*, tutorada por la Maestra Yosahandi Navarrete, analicé *Insensatez* junto con otras tres novelas del autor, desde el punto de vista de la llamada «literatura de la violencia» y los elementos que la misma ofrece para la memoria de los hechos vividos y la comprensión del presente. De ella retomo algunas nociones aquí vertidas.

En 2007 Gerardo Guinea Diez publica *El árbol de Adán*, novela que retoma lo sucedido durante la política de «tierra arrasada» implementada por Efraín Ríos Montt en Guatemala, y que forma parte de la memoria colectiva: la masacre de una población entera en alguna comunidad Quiché de la montaña. *El árbol de Adán* narra el viaje interior de un profesor rural exilado que sufrió el genocidio siendo niño, al regresar a la aldea donde fueron asesinados, a manos de los soldados, todos los pobladores, incluyendo a su familia. Un único sobreviviente para contarle, asilado en Barcelona, que tras veinticinco años de desasosiego no encuentra otra alternativa para aliviar el dolor y la culpa por haber sobrevivido, que regresar al lugar de los hechos y «descolgar» a su padre del árbol en el que fue ejecutado y en el que, imagina, sigue meciendo su cuerpo.

Sobre la obra, el autor explica:

—¿Qué lo motiva a escribir una novela donde se reviven todos esos fantasmas?

—Hay una cuestión que es de principio, que es revisar ese pasado trágico de Guatemala. Creo que es necesario, no sólo como un homenaje a la memoria de muchísima gente, sino como una búsqueda de los males del país, para sacar las raíces de esta tragedia, porque constantemente nos negamos a reconocerla.

—¿Cómo se inspiró para crear esta historia tan cruda?

—Yo viví mucho tiempo en México y conocí a muchos refugiados. Intercambié historias con gente que sobrevivió a eso y fui testigo de esa oralidad que ellos necesitaban sacar. Soy parte de una generación que asimiló eso desde el principio: el silencio, el miedo y el murmullo de la muerte que siempre rondaba a las familias. Esto es ficción, pero es el resumen de miles de voces y testimonios que yo escuché<sup>15</sup>.

---

15 Mónica Luengas, «Entrevista con Gerardo Guinea Diez», *El diario del Gallo*. Disponible en: <<http://diariodelgallo.wordpress.com/2007/11/15/entrevista-con-gerardo-guinea-diez/>>.

Guinea Diez señala en entrevista que el libro está basado en historias conocidas por los excombatientes y los sacerdotes que ayudaron a salir a los sobrevivientes de las masacres repetidas múltiples veces en comunidades acusadas de ser simpatizantes de los grupos guerrilleros:

Quizá la novela más personal, porque lo viví, lo escuché, es la novela de *El árbol de Adán*. Que es la novela sobre el genocidio, que cargué muchos años en la cabeza y me decía... ¿cómo escribo eso? Si cuento lo que pasó tal cual y con detalles, voy a repetir lo que ya está escrito en el Informe de esclarecimiento histórico y el REMI, y entonces se me ocurrió una novela corta, justamente de regreso también, y es el personaje de un indígena que regresa de Europa y empieza a caminar esos caminos y recordar la noche esa. Esa noche cuando entra el ejército, y quema la aldea y mata a sus habitantes. Y él empieza a recordar cómo los curas lo enviaban a otros pueblos a saber sobre las masacres y se empieza a involucrar con los desaparecidos. Pero es una novela experimental que va para atrás, hay cosas que parecen error pero hay un juego lingüístico muy fuerte<sup>16</sup>.

En esta obra el autor no toma como elemento temático los sucesos que sobre las investigaciones sobre el genocidio se llevaron a cabo —como lo hicieran Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa— sino que lleva a cabo un intento por recuperar, desde la prosa poética, la voz de quienes lo vivieron en primera persona en el centro mismo de los acontecimientos.

La estructura de *El árbol de Adán* es experimental. Si bien la historia central nos relata el regreso a su comunidad del joven maestro rural que decide llamarse Adán, tras veinticinco años de la masacre perpetrada en su pueblo, sus 115 páginas divididas en 17 fragmentos tienen un desarrollo en el que la ruptura temporal es permanente; ruptura en lo que se narra y en cómo se narra: «Andar, anduve por la costumbre de ser dos. El de antes y el de ahora»<sup>17</sup>. Ruptura formal

16 Entrevista propia realizada en marzo de 2013; Ciudad de Guatemala.

17 Guinea Diez (2012) 53.

por la irrupción esporádica de la vida actual de Adán, en un mundo conformado por los recuerdos también fragmentados de aquella noche:

Camino y me caigo de recuerdos.

No de sueños.

Entran y salen por un túnel angosto cruzan para arriba para abajo entre sombras oblicuas pidiéndome socorro.

Hago lo que puedo. Ocurre viniendo.

En movimiento. Ocurre y todo es cosa de irse hasta el fondo, de hundirse en el día que ando para la noche aquella, atada al aire por un hilito así que no se ve pero está aquí en mi cabeza aunque Juana se empurre conmigo.

Conmigo ese otro que no conoce, el que se cae a cada momento cuando sacude la cabeza y del pelo le brincan los recuerdos los piojos. Ese otro con ecos y raíces para defenderse de los de la voz de mando de sus aullidos.

Ruega por mi María hija del fuego, anímla arrebatada por nacer muriendo a la hora en que los espejos se pintaron de color vacío (...)

—Los recuerdos son como difuntos- suele decirme Juana.

—Entonces te acuestas con un cadáver- le respondo<sup>18</sup>.

Ruptura, por la confrontación entre lo que se narra y el lenguaje para hacerlo: desde la poesía, desde la metáfora que describe a veces tiernamente, amorosamente, los recuerdos que conforman la pesadilla:

Adelante atrás el infierno.

Pasar de lado.

Del árbol calcinado de Adán con sus huesos ennegrecidos viéndome con sus ojos que caen como un trapo.

Al suelo en lugar de tierra cenizas sabiendo este dolor a orillas de sí mismo con algo de agosto en el interior derrotado una historia de estas que le dio el aire.

Un chiflón fuerte.

---

18 Guinea Diez (2012) 56.

Un resfrío.  
Un catarro, pues.  
De vuelta, andando al revés.  
El paraíso. Abajo abajo.  
En qué otra parte sino ahí presidio a las ocho de la vida diez minutos pasadas la muerte que vino después.  
—¿Y ahora qué hacemos? —vuelve a preguntar Lucía.  
Repite repite la misma cosa la pregunta a doscientos pasos para el resto de la vida con la mirada despojada de algo viendo sin taparse los ojos limpios nublados de un color blanco.  
Como un raspón en la mirada.  
En un abrir y cerrar de miedos no eran hombres sino ruido desprendiendo sus alas en la noche enorme como su muerte tijera y carbón.  
Ese camino no se volvió más bonito, ni bello, ni siquiera más feo.  
No en mitad de esa noche bajo perros y machetes cortando cabezas y el quejido.  
Profundo y solito de los que quemaron.  
Y nosotros, la Lucía y yo, pues viendo la pena sin poder llorar harto.  
Mirujiando esa sufridera calladita seguía ella tomándome del brazo se sacudía sin atreverse a gritar<sup>19</sup>.

Lenguaje exento de rabia, colmado de dolor:

Hago lo que ocurre, Sentadita.  
Lo que ocurre desde hace 25 años sobre el azul de tu pañuelo en el regazo secando lágrimas y gritándole a esa muerte de patas largas.  
«Putá, putá, putá».  
Es inútil, Sentadita.  
Mírala, allá se va con su presa en la boca.  
Ni siquiera se la come la arrastra nomás y es puntual en su maldad<sup>20</sup>.

La dimensión temporal es un tiempo estático: Adán ha regresado a su comunidad y desde ahí recupera la memoria, pero nada exterior

19 Guinea Diez (2012) 99.

20 Guinea Diez (2012) 118.

ocurre, y así, queda detenido el tiempo como la vida y la posibilidad de vivirla. Adán se encuentra anclado en esa noche del pasado, y en ese tiempo mítico como el de los muertos, Adán conversa con ellos. Conversa mucho más de lo que conversa con Juana, su compañera en el presente, quien le exige que se vayan «los muertos a otra parte»; o con Antonio, el sacerdote aún con vida de su comunidad, quien se ríe de los años que Adán ha pasado en terapia y le dice que «eso» no se borra; mucho más de lo que conversa consigo mismo en busca de una explicación, de las llaves que le abran la puerta a otras noches. Conversa con la Sentadita, su madre; el Colgadito, su padre; con Lucía, la chica de la que estaba enamorado y que decidió correr hacia su muerte; con Esteban, profesor de la comunidad. Y conversa siempre en esa misma noche en la que como juego de espejos puede ir a recoger salpicaduras de su vida pasada para hacer hablar a su gente de algo más que su propia muerte, para transformar la memoria de la muerte, en un posible camino hacia la memoria de la vida.

Las voces de los muertos son voces presentes, el relato nos las vuelve actuales. Se cumple entonces el objetivo del viaje anunciado al inicio: «extinguir el carbón encendido que traigo en el pecho desde entonces. Desde esas muertes»<sup>21</sup> y hacer «un alto frente a la llama que los consumió una noche en que los soldados bordearon el río en silencio y entraron a la aldea por el lado de la escuela y agruparon a todos sus habitantes bajo los árboles para después meter a la mitad en un aula y al resto en la iglesia para quemarlos vivos»<sup>22</sup>.

En la obra de Guinea Diez el argumento se hace explícito desde el inicio del libro, en que la voz narrativa en primera persona mantiene un diálogo permanente con personajes que como lectores, sabemos vivos y muertos. Testigo el narrador de los acontecimientos que relata, la novela inicia cuando él mismo ha regresado a lugar de los hechos y es por ello que las voces e imágenes del pasado se hacen presentes con tal fuerza. Y no es que se hubiesen extinguido en el olvido, es

21 Guinea Diez (2012) 11.

22 Guinea Diez (2012) 20.

que hasta ese momento, a través del mismo texto, esas voces llegan y se expresan de forma concreta, y son traídas al presente. Y son irremediabilmente traídas a nuestro presente

Andar al revés para dejar que el perdón no siga mordiendo y ni vos ellos nosotros preguntemos más.

¿De qué fuimos culpables?

De nada.

Y saquemos el miedo que se quedó dentro porque nadie pudo escaparse<sup>23</sup>.

En *El árbol de Adán* existe lo que se ha dado en llamar una «oralidad ficticia»<sup>24</sup>, es decir, no imitaciones de voces, sino representaciones lingüísticas en el sentido que se reconstruyen testimonios escuchados y transformados literariamente para permitir un diálogo con la otredad, con el excluido. Esa reproducción no se dará a partir de la propia voz de los testimoniantes, como sería el caso de los testimonios trabajados de forma directa, sino por la estructuración literaria y el diseño retórico para la producción de «efectos de oralidad».<sup>25</sup> La «oralidad ficticia» potenciará la función poética en un universo diegético que permite la comprensión e incorporación de dicha oralidad en las historias a contar, para así dotar a los acontecimientos narrados de un sentido más profundo, culturalmente hablando.

Guinea Diez incorpora una voz que habla al lector desde el sitio de los acontecimientos y por la forma en que está literaturizada y las estrategias retóricas que sigue, es que adquiere una resonancia auditiva en la que se mezclan la evocación y la metáfora. Son esas voces una continuidad del discurso del narrador y aunque se refieren a otra realidad —la los años de la guerra, la de la memoria de esos años en el presente—, ésta terminará por fluir junto con la actual. Ello abre la

23 Guinea Diez (2012) 119.

24 Sigo al lingüista Mauricio Ostria González en «Literatura oral, oralidad ficticia», *Estudios Filológicos* 36 (2001): 71-80.

25 Ostria González.

posibilidad de un diálogo directo entre discursos: el letrado, que sigue las reglas de la estructuración literaria canónica; y el de la tradición oral, que identifica nuestra cultura más primigenia. La novela propone a través de este recurso un diálogo intertextual con la tradición testimonial de la literatura anterior, y, sin acudir a la «pretensión de verdad» del llamado «testimonio», o a la cientificidad del discurso histórico, su poética será una forma de reconstruir la memoria.

En la novela abundan de recursos simbólicos, la mayoría de ellos religiosos: *El árbol de Adán* es, como su nombre lo indica, el árbol del pecado, lugar del origen del mal. Ahí comenzó su muerte, ahí se detuvo el tiempo, desde ese momento no reposa, como no reposan los muertos que cargan con los pecados del mundo : «Derrota que no nos pertenecía», concluye el propio Adán.

Está presente la serpiente que baja del árbol del Colgadito, la bestia de ojos enfurecidos, las llamas, el diablo junto a los hombres que encienden el fuego, «la eterna noche sin perdón», el infierno. Está María, la madre, la Sentadita, que muere a los pies del árbol, que le «suplica» a su hijo descuelgue a su padre para dejarlo descansar. Y está el Colgadito, el Padre, dejado ahí para ejemplo de todos. Maestro rural igual que su hijo. El regreso de Adán es el regreso en busca del padre, en busca del sosiego que requiere al traer al recuerdo vivo a los seres asesinados aquella noche.

Pero Adán es también el primer hombre. Señal inequívoca de sus posibilidades fuera de la esfera religiosa y apocalíptica que nos dibuja la memoria de su pasado. Fuera del pecado no cometido y de la responsabilidad con la que carga por una culpa no ejecutada. Es por ello que puede regresar a enfrentar sus miedos, a devolver la dignidad a los que no han sido recordados en el mundo de los vivos: «He vuelto para limpiarme el miedo y bajar al Colgadito de su árbol y descenderlo como un ángel y darle la luz de algún milagro y que te quedés ahí en el corredor empujando los colores del día anterior. El de antes de aquella noche»<sup>26</sup>. Es símbolo de todos los hombres, del ser humano que tiene

---

26 Guinea Diez (2012) 119.

memoria y la decisión de mantenerla, de hacer de ello una tarea en un mundo en el que la apuesta al futuro se encuentra en el olvido:

Porque la muerte no tiene misterio.

Sólo puro susto. Sobre todo al principio, después es cuestión de acostumbrarse porque la convicción lo gana a uno y basta con ser un muerto bien portado.

O un vivo bien morido.

Lo principal es resignarse dicen que para no abrir heridas.

Lo importante es administrar el miedo, la ración de susto y mantener la disciplina para la muerte siguiente procurando evitar pensamientos raros.

Hay que tener sabiduría y no ser shute y meterse a revolver la basura.

—La mierda —respondió Juana, indignada.

Dolores de nunca acabar y el colgadito balaceándose para atrás para adelante, a la izquierda a la derecha, para la vida para la muerte<sup>27</sup>.

Adán, hombre primigenio, pecador e indefenso, igual a los otros hombres:

—Eso ya pasó —insistió ella.

Esa afirmación es falsa. ¿O es cierta? Tal vez se refería a «ese final que pasará». Puede ser, pero pasará pasando, no del modo que dice. ¿Te das cuenta, papá?

No de ese modo, qué va. Pasará afuera este dolor, adentro del país, atando y desatando ese lazo que te aprisiona el cuello. Apeándose a la orilla del miedo, lejos de esas plantas rastreras. Cómo no, al pie de ti mismo, de esos hombres igual que nosotros, los mismos que seguían la voz de mando, los que también practicaban la Costumbre y rezan a los mismos santos y creen en los cuatro horizontes, los que también tienen la panza llena de lombrices por el hambre que de tanta los vuelve tristísimos y coléricos<sup>28</sup>.

27 Guinea Diez (2012) 110.

28 Guinea Diez (2012) 44.

*El árbol de Adán* es un dique contra el olvido, el del genocidio, herida mayor de la guerra en Guatemala. Diversas referencias en el texto nos lo dicen: los nombres de los pueblos, Cunén, Rabinal, Huehuetenango; la descripción de las creencias, la del venado muerto que anuncia la tragedia; las condiciones de miedo en los alrededores del lugar donde vive Adán; los años de los que se habla, desde 1954 «Adán tenía enojo por las muertes andando los caminos.» A la vez, su lectura, nos obliga a conocer el dolor profundo a través de la descripción bella y humanizada de un acontecimiento que nos estrella contra la crisis civilizatoria sufrida por las poblaciones indígenas, tal como refiere el autor:

(...) es una novela que no sólo retrata la tragedia y la catástrofe civilizatoria que vivieron los pueblos indígenas y los pueblos de este país ahorita porque también la clase media y los mestizos, todos secuestrados, desaparecidos, entonces retrata esa catástrofe civilizatoria, y va dibujando el tamaño del miedo. El miedo que se va quedando<sup>29</sup>.

Guinea Diez opta por una imagen bíblica como metáfora de la catástrofe civilizatoria que refiere en entrevista: la de la crucifixión. María morirá a los pies del árbol donde cuelga el padre, pero Adán, hombre común, hijo del hombre, debe recrear su condición para poder seguir viviendo, recuperar su humanidad. Así es como regresa del viaje al tiempo primero de su muerte para traer al presente la memoria toda, para ser de nuevo bautizado y poder así continuar la vida:

Yo sin nombre  
«El Juano» me dice la Juana entre riéndose y pensativa en la orilla  
de su ventana y ayudándome a masticar esa derrota.  
Que no era nuestra<sup>30</sup>.

29 Entrevista personal realizada en Guatemala, marzo 2013.

30 Guinea Diez (2012) 119.

En *El árbol de Adán* el deseo del protagonista de encontrarse a sí mismo y con ello comprender lo ocurrido, es una tarea que será cumplida a medias. Su «descenso» al infierno le permitirá volver a retomar su vida, pero la comprensión cabal no será posible. La certeza que cierra la novela —«Esta derrota. Que no era nuestra»<sup>31</sup>— regresa la culpa al otro. Otro ajeno que no se personifica pero que es el derrotado. Adán se libera entonces de esa carga para asumirse como sujeto, limpio de la culpa enajenante, para escribir esa historia que permanecerá. Ante la imposibilidad de conocer la verdad del sinsentido de la matanza, asumirá la tarea de comprender y con ello recuperar su integridad fracturada aquella noche. Aunque nunca alcance a conocer las razones de lo sucedido, su viaje al sitio de los hechos, su viaje interior a enfrentar desde la conciencia el horror vivido, le permitirá reconstruirse.

### Tercera parte

Aparte de la caracterización que se le ha dado a la llamada literatura «de posguerra» definida por el cinismo y la violencia, el autor nos presenta una realidad que se opone a la confrontación entre contrarios irreconciliables, tan recurrente en las obras literarias de la guerra. Las obras de Gerardo Guinea Diez buscan describir la experiencia más íntima del hombre que frente al horror se abandona y al hacerlo se ve obligado a regresar a sí, a su fundamento. Considero que ese es el sentido ético de su poética: el de recuperar todo el valor de lo humano en un mundo abandonado por dios.

A contracorriente de literatura que invisibiliza<sup>32</sup> a los actores y víctimas de los conflictos armados, de pretender que ocurrieron sin

31 Guinea Diez (2012) 119.

32 Sigo a Arturo Arias en su artículo «Post-identidades post-nacionales: Duelo, trauma y melancolía en la constitución de las subjetividades centroamericanas de posguerra» en *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Tomo III* (Guatemala: FyG, 2012) 123. En él señala que: «La voluntad de muchos de los textos de la posguerra centroamericana de no mostrar ninguna consecuencia de la misma, o bien de pretender que nunca sucedió, es indicadora

consecuencias o que nunca sucedieron, la obra de Guinea Diez se apropia de los discursos olvidados o ignorados para traerlos al presente y con ello provocar, desde la actualidad, esa otra lectura posible del pasado que al reconocerse, devuelve integridad y pertenencia. Es así como Guinea Diez propone el reconocimiento de uno mismo a través de la reafirmación de nuestro sitio en la historia; la nuestra personal, pero también la común. La historia como pasado al que se pertenece y sin el que hoy, no se es.

En la novela *Adán* debe recuperar su individualidad y con ella su subjetividad. Debe convertirse en sujeto de su propia vida y retomar su camino en el aquí y ahora. Ese es el resultado de su viaje, ese el sentido de ser de nuevo «bautizado» y recuperar su nombre. En los universos que el poeta construye existe una salida: asumir la responsabilidad sobre sí mismo y, a partir de ella, participar en la construcción de un mundo distinto. La obra señala la importancia de la tarea del individuo en las sociedades de posguerra: frente a las comunidades que se desquebrajan y que no encuentran sustento en la moral tradicional que las sostenía, que se niegan a sí mismas su pasado, que han perdido los valores referenciales en los que el ciudadano se reconocía, tendrá sentido construir imaginarios posibles a partir de la ética individual. Y en una sociedad en la que el Estado se encuentra ausente, en la que no hay Padre que responda, ni dios en qué creer, no queda otro camino que tomar entre las propias manos el destino. Como únicos valores a erigir quedarán el humanismo y la memoria de lo que se es.

En el contexto literario centroamericano del siglo XXI, *El árbol de Adán* inaugura nuevas propuestas en las que la narración acerca al lector a los acontecimientos históricos desde la subjetividad y la

---

del rechazo ético a asimilar el pasado, asimilar a los muertos, asimilar la derrota política dentro de una narrativa histórica, coherente y explicativa. Concederle a los sujetos caídos en las guerras un sentido de pertenencia y una forma reconocible que los transformará en presencia simbólica dentro del horizonte identitario, les otorgará una presencia valedera como sujetos, a pesar de su no-existencia física en tanto ciudadanos vivos (...) elemento que contribuiría a su preservación (de la memoria) en tanto proceso explicativo de un presente y un futuro centroamericanos».

imagen poética, devolviendo la dimensión humana a los sucesos y construyendo con ello una doble apertura: hacia la conquista de la creación estética surgida aún de la noche más terrible, del sinsentido, y con ella, hacia el horizonte siempre presente de reconocerse en su pasado y arraigados en él, desarrollar la imaginación de otros futuros generados desde el arte como único camino posible.



# Visión étnico-cultural en Yolanda Oreamuno<sup>1</sup>

(Ethnocultural View in Yolanda Oreamuno)

---

*Jorge Ramírez Caro*<sup>2</sup>

Universidad Nacional de Costa Rica

*Silvia Solano Rivera*<sup>3</sup>

Universidad de Costa Rica

## RESUMEN

Se realiza un análisis de la visión étnico-cultural en la obra narrativa y ensayística de Yolanda Oreamuno. Se centra en la percepción, valoración y representación que Oreamuno lleva a cabo sobre indígenas y afrodescendientes. Esta revisión exhaustiva de su obra lleva a concluir que su visión está sesgada y no es ajena al punto de vista predominante en los escritores de su misma generación: todos marcados por una matriz ideológica racista. El feminismo del que es abanderada Oreamuno no se sostiene cuando se refiere a mujeres indígenas y negras: contra ellas no solo es clasista y racista, sino también sexista.

## ABSTRACT

We analyze the ethnocultural view present in Yolanda Oreamuno's narrative and essayistic work, and focus on the perception, assessment and representation of Oreamuno concerning indigenous and afro-descendant peoples. This thorough review of her work makes it possible to conclude that her vision is biased, and akin to the predominant point of view in writers of her same generation, all of whom influenced by a racist ideological matrix. The feminism of which Oreamuno is considered a flag bearer is not upheld regarding indigenous or black women, where it becomes not only classist and racist, but also sexist.

---

1 Recibido: 3 de mayo de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: investigarconcaro@gmail.com

3 Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Correo electrónico: silisori@gmail.com

**Palabras clave:** narrativa costarricense, novelas de Yolanda Oreamuno, racismo en la literatura, sexismo y clasismo

**Keywords:** Costa Rican literature, Yolanda Oreamuno's novels, racism in literature, sexism and classism

*De vez en cuando el escritor menos hostil al grupo que describe y al que le da la palabra, comete una especie de lapsus, repite pasivamente un fragmento dóxico que el desarrollo mismo de su texto habría debido disolver, deja elementos durmientes, residuos de clichés no atacados.*

Marc Angenot y Régine Robin

## Introducción

Aunque la obra narrativa y ensayística de Yolanda Oreamuno está salpicada de referencias y apreciaciones étnico-culturales, hasta el presente no contamos con ningún estudio que analice dicha visión en una autora tan grata para la crítica literaria especializada costarricense. Los estudiosos se han detenido en destacar a Yolanda Oreamuno no solo como precursora, impulsora, gestora y abanderada de una escritura con enfoque de género, sino también como innovadora y creadora de la novela psicológica en la que se dan cita técnicas narrativas inusuales en las letras nacionales y continentales<sup>4</sup>. Por destacar estos aspectos vanguardistas y su particular visión de género, los estudiosos han pasado desapercibida la visión étnico-cultural presente en gran parte de su producción textual. Esta omisión es más que sintomática: pone de relieve la tendencia general de la crítica a desatender todo aquello que tenga que ver con la discriminación y el racismo en las letras o cualquier otra manifestación artística de los consagrados. En vista de

4 Ver al respecto: Emilia Macaya, *Espíritu en carne viva* (San José: EUCR, 1997). Adriano Corrales. «La nueva novela costarricense». *Revista de Comunicación 4* (2001). José Ángel Vargas Vargas, «Superación del Regionalismo y conciencia escritural en la novela centroamericana contemporánea», *InterSedes 006* (2003): 109-124. «La incorporación de la voz femenina en la novela centroamericana contemporánea», *Revista de Comunicación 2* (2002): 1-8. Rebeca Quirós Bonilla, «La mujer, lo femenino y lo arquetípico en la novela *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno», *Revista Reflexiones 1* (2008): 63-72.

esa omisión, por medio del instrumental teórico y metodológico de los Estudios Críticos del Discurso queremos evidenciar las cogniciones socioideológicas de la autora en relación con los indígenas y los negros.

Nuestro análisis tiene dos propósitos: primero, destacar que la visión étnico-cultural de Oreamuno no es inconsistente ni se reduce a meros fragmentos dóxicos, sino que es sistemática: se inscribe no solo dentro de las líneas generales que dominan el pensamiento étnico-cultural latinoamericano, sino que materializa el ideario étnico-cultural reinante en la Costa Rica del periodo 1870-1948, y, además, concuerda con los representantes de la Generación del 40: en sus escritos Yolanda Oreamuno es tan racista como en los de Carlos Luis Fallas, Joaquín Gutiérrez, Fabián Dobles y Rodrigo Facio. El segundo, poner de manifiesto otro aspecto desatendido por los estudiosos, y se deriva de la no inclusión de una perspectiva étnico-cultural: tiene que ver con la unidad indisoluble entre perspectiva de género, enfoque clasista y visión étnico-cultural en los textos de Oreamuno. Pese a que su visión feminista intenta ser crítica y cuestionadora de los mitos sociales, políticos, económicos e ideológicos, la autora no logra desembarazarse de su sesgo clasista y etnocéntrico. Su presunto feminismo colapsa cuando habla de mujeres negras e indígenas que, además, son pobres. Al referirse a estos grupos reedita, reescribe y reproduce una visión étnico-cultural racista, desplaza y sustituye unos prejuicios y estereotipos por otros.

Para ofrecer una visión étnico-cultural de la obra de Yolanda Oreamuno, se han elegido textos básicos: «40° sobre cero», «El negro, sentido de la alegría» (1937), «El ambiente tico y los mitos tropicales» (1938), «Protesta contra el folklore» (1943), «Valle Alto» (1946) y *La ruta de su evasión* (1948), tal como resumimos en el cuadro 1.

### Cuadro 1. Textos de Yolanda Oreamuno con visión étnico-cultural sesgada

Año de publicación	Nombre del texto	Grupos étnicos mencionados
1937	40° sobre cero (Panamá)	Negros y negras
	El negro, sentido de la alegría	Negros y negras
1938	El ambiente tico y los mitos tropicales	Mujeres morenas, negros, indios y campesinos
1943	Protesta contra el folklore	Indios, cholos, campesinos, mestizos y criollos
1946	Valle Alto	Indios y blancos
1948	<i>La ruta de su evasión</i>	Blancos e indígenas

Elaboración de Silvia Solano Rivera y Jorge Ramírez Caro (2014).

### Visión étnico-cultural global

Probablemente estemos de acuerdo en considerar que la *actitud más explícita* en la producción textual de Yolanda Oreamuno haya sido poner en entredicho cuestionar, polemizar y desmitificar los consabidos prejuicios y estereotipos sociales, políticos e ideológicos sobre los que se construye la idiosincrasia del costarricense vallecentrista de su época. Dentro de este proyecto desmitificador de la autora no se escapan aspectos como la belleza de la mujer tica, el color local, la demoperfectocracia y la literatura apegada a lo autóctono, al terruño o a lo folclórico. Todos estos aspectos los encontramos en uno de los textos más emblemáticos, significativos y sumarios de la autora: «El ambiente tico y los mitos tropicales», de 1938. Los demás textos se preocupan por abordar detalles de cada uno de esos cuatro ejes problemáticos.

En lo que no tenemos un panorama claro es en cuanto a aquellos *elementos implícitos* que acompañan a la polémica y crítica de los prejuicios y estereotipos políticos, sociales e ideológicos y mucho menos sobre las cogniciones étnico-culturales. Tal vez sea ahora el momento de leer mejor y tratar de comprender aquello que la misma

autora llamó los *atavismos raciales* y someter a examen y autoexamen nuestras lecturas anteriores sobre el imaginario costarricense representado en las letras, no sólo de los consagrados, sino también de aquellos excluidos o marginados del canon.

Independientemente de si el texto se refiere a la realidad costarricense, a la centroamericana o a la latinoamericana, Yolanda Oreamuno pone de manifiesto ciertos esquemas relativos a la representación étnico-cultural. En dicho esquema, casi invariablemente, aparecen indios, cholos, campesinos, mestizos y criollos. Este orden de aparición sintáctica es significativa porque evidencia el lugar desde donde se visualiza y se escribe sobre el otro: primero aparecen los excluidos y de último los excluidores. Pasemos a examinar los textos.

«40º sobre cero» se refiere a la vida de los negros panameños y el lugar que les corresponde en la geografía a ellos e implícitamente a los blancos: mientras la costa y el calor son presentados como el ambiente natural de los negros, las partes altas y frías serían las de los blancos. Esta semiótica espacial asociada a raza, clase y poder se corresponde con la antítesis periferia para los negros / centro para los blancos. El yo que nos describe el mundo negro aparece como ajeno y extraño al espacio y al clima donde «los negros son los únicos que no naufragan en este mar de chocolate»<sup>5</sup>. Aunque Ruth Cubillo señale que en este y otros textos de Oreamuno lo que predomina es un determinismo del paisaje sobre los negros, (los indígenas y los campesinos)<sup>6</sup>, consideramos que se puede mirar un poco más allá, dada la tendencia de la autora no solo a degradar lo folclórico, sino también aquello que no sea blanco y civilizado.

El sesgo étnico cultural de Oreamuno se halla al referirse a los aspectos físicos y culturales de los negros: como todos tienen la piel oscura, necesitan de la cultura para diferenciarse: como una «necesidad

5 Yolanda Oreamuno, *A lo largo del corto camino* (San José: Editorial Costa Rica, 2011) 92. Todas las referencias a los textos escogidos, excepto *La ruta de su evasión*, serán tomados de esta edición. De ahora en adelante reportaremos las páginas entre paréntesis inmediatamente después del fragmento citado.

6 Ruth Cubillo Paniagua, *Mujeres ensayistas e intelectuales de la vanguardia en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX* (San José: EUCR, 2011) 139-154.

de borrar con una barrera de color esa igualdad de pieles, igualdad de suciedades»<sup>7</sup>. Notemos la analogía entre pieles y suciedades. La visión de la autora está regida por dos estereotipos básicos sobre los negros: el primero considera que todos los negros son iguales, indistintos y homogéneos, razón por la cual tienen que utilizar ropa colorida para diferenciarse; el segundo sostiene que los negros están asociados a la suciedad. En consecuencia, por la cultura o los aportes de la civilización se puede hacer la diferencia entre un negro y otro: la cultura diferencia, purifica, asea e higieniza las sucias pieles de los negros.

El otro aspecto que manifiesta una visión sesgada hacia los negros se presenta cuando describe su piel y la torre de una iglesia. Dice que parecían «muebles nuevecitos acabados de charolar, goteando sudor por todos los poros»<sup>8</sup>, mientras que de la torre de la iglesia señala:

Ante nosotros se ha parado una magnífica construcción en pedazos. Se me ha plantado enfrente con exigencias; como la proximidad no me deja verla toda, me obliga a bajar. Es toda grande, digna, señorial, esta torre de iglesia... lo que me interesa es que se ve magníficamente inquietante... vive en una sensación de peligro que pone el alma en equilibrios de admiración<sup>9</sup>.

Mientras los negros son objetualizados, convertidos en muebles, la torre sufre un proceso de humanización (es una señora) que llama a la contemplación, la admiración y el sometimiento del observador ante su magnificencia. Oreamuno se distancia de los negros objetualizándolos y se acerca a objetos humanizados. Esta estrategia descalifica el mundo de los negros y muestra el temor de la autora a ser asimilada por un mundo no blanco donde se derretiría si permaneciera más tiempo allí. Las cosas, por el contrario, le permiten una relación de conquista: las puede poseer y transformar. Este planteamiento

---

7 Oreamuno, 92.

8 Oreamuno, 92.

9 Oreamuno, 93; los destacados son nuestros.

étnico-cultural está en la base de su propia estética: el paisaje es más evocador que las personas<sup>10</sup>. De ahí la comparación diferenciadora que hace entre los negros y la torre de la iglesia: mientras las cosas poseen un valor estético en sí, los negros requieren de adornarse con la cultura para ser apreciados en su individualidad y ser liberados de la masa indiferenciada. El observador requiere ejecutar un proceso imaginativo para poder apreciar la belleza del negro y considerarlo un objeto estético. Sin este proceso, el observador no podría ver algo valioso en ellos. En cambio, la torre en pedazos es bella en sí.

En «El ambiente tico y los mitos tropicales» solo es desmitificada la demoperfectocracia, los demás aspectos son mantenidos y acentuados por medio de un proceso mucho más complejo desde el punto de vista étnico-cultural, al referirse a los indios y a los negros. Por ejemplo, el mito sobre los indios dice que «practican extraños ritos criollo-medievales», mientras su propuesta desmitificadora señala: «indios, *hay unos tres mil que viven en el interior de la República, no conservan ritos exóticos, y, aunque algunos hablan dialecto, todos hablan español*»<sup>11</sup>. Mientras que el mito supone que los indios han sufrido una total asimilación por parte de los colonizadores blancos, la desmitificación acentúa dicha creencia e introduce tres nuevas en relación con el imaginario de la blancura: a) que casi no hay indios en Costa Rica, b) que viven en el interior, cuando en realidad viven en la periferia, y c) que todos hablan español, es decir, han sido blanqueados por el idioma.

En relación con los negros, reitera repite la misma visión expuesta en «40° sobre cero». Según el mito, «los negros con la piel tirante y sudosa, doblados inverosímilmente sobre los surcos abiertos»<sup>12</sup>. Sobre este mito no hay desmitificación. La autora reproduce los prejuicios y estereotipos reinantes en el discurso de la época el cual los concebía como: a) inmunes al ambiente, nada los arruga, son resistentes a las inclemencias del clima, se adaptan a cualquier medio donde los

---

10 Oreamuno, 91.

11 Oreamuno, 17; los destacados son nuestros.

12 Oreamuno, 17.

blancos serían fácilmente doblegados; b) son trabajadores, aptos para las labores manuales y labranza de la tierra.

En «Protesta contra el folklore» expresa el repudio contra la vieja manera de hacer literatura apegada al mundo rural, autóctono y folclórico, de espaldas a la problemática de la modernidad industrial asentada en el mundo urbano. El llamado es dejar atrás tan trillado camino y volver los ojos a los nuevos caminos y a los nuevos problemas del hoy de su época. Esta protesta empata con la polémica de finales del XIX y principios del XX en cuanto signa los derroteros de la literatura nacional y la modernista o cosmopolita, pero debemos ver en dicha protesta un mecanismo de exclusión de aquellos personajes de tercera categoría: la importancia que la literatura regionalista o nacionalista ha dado a los *otros* en la construcción del imaginario de la identidad nacional. Frente a este punto la posición de Oreamuno es descalificadora y distanciadora:

El ciclo de literatura folclórica americana escala cumbres de magnitud insospechada, se extiende poderoso por muchas décadas, y deja grabados, con caracteres luminarios, nombres que no repetiré por ser de todos bien conocidos. Cada nacionalidad ha sentido el imperativo histórico de lanzar la verdad dolorosa que penan, respectivamente, el indio, el cholo, el campesino, el mestizo y el criollo. El léxico se hincha con palabras de mucho *atl*, *iztl*, y *chua*; aprendemos giros lingüísticos y palpamos el dolor a pie descalzo, mano callosa y mente primitiva. El genio trabaja sacando de la sombra figuras humildes que adquieren a su toque verismo y colorismo. Y así por mucho, mucho tiempo, a través de múltiples manifestaciones artísticas. De cada grupo étnico americano salen una o varias voces magníficas<sup>13</sup>.

La actitud y el tono irónicos con que visualiza el mundo descrito la distancian de lo indígena, de lo campesino y de lo rural, y la acercan a lo urbano e industrial. El mundo rural está conformado por indios, cholos

---

13 Oreamuno, 63. Los destacados son nuestros.

y campesinos, mientras que el urbano lo conforman mestizos y criollos. Dicha dicotomía no sólo nos remite a una gradación ascendente que va desde el indio hasta el criollo, sino que también nos recuerda el sistema de castas colonial en que el criollo se ubicaba en la cumbre más alta de la escala social: primero aparecen los últimos y de último los primeros. Lo que el lector no se ha percatado es que de este mundo visualizado por la autora han sido borrados o invisibilizados los negros: este grupo está excluido del imaginario racial o étnico-cultural de Oreamuno... En consecuencia, cuando la autora dice «estoy harta de folklore» no sólo se refiere a un modo de hacer literatura apegada al terruño y a lo rural, sino también a ese modo de visibilizar componentes étnico-culturales que ella concibe como primitivos, salvajes e incivilizados.

Rima de Vallbona señala que «Valle Alto» es la historia de tres personas que las circunstancias unen: la mujer, el extranjero y el indio. La dama no puede esperar a que llegue el próximo bus para emprender su viaje y acepta viajar con un extranjero que le propone compartir los gastos de un taxi conducido por un indio. A mitad de camino se varan y la mujer y el extranjero deciden continuar su camino. Esa circunstancia une más a la pareja, que se refugia en una posada y se entregan al disfrute amoroso<sup>14</sup>. A la hora de reseñar el texto, Vallbona omite al indio y en ningún momento comenta un pasaje de alto contenido racista. Antes de separarse del indio, la mujer le consulta al extranjero:

—¿Pero no hay manera de hacerlo ir a él?

—Es inútil tratar de convencer a un indio, que, acostumbrado tal vez a robar, teme que le roben. Usted dice si le pago o lo mato<sup>15</sup>.

14 Señala la estudiosa: «Todo en este relato es rito dionisiaco, desbocado, triunfante, afirmativo de vida, celebración del goce. En ese ambiente, la realidad se trasmuta en imágenes polivalentes evocadoras de la fusión hombre-semilla-agua»; ver: *Narrativa de Yolanda Oreamuno* (San José: Editorial Costa Rica, 1995) 43. Rima no sólo deja por fuera al indio, sino también al negro: agrupa la producción textual de Yolanda Oreamuno en diez temas, pero ninguno de ellos es la discriminación, el racismo o la visión étnico-cultural (87-92), pese a que «El negro, sentido de la alegría» sea incluido en este volumen (199-201).

15 Oreamuno, 138; el destacado es nuestro.

El indio no sólo es medio para que el blanco y la blanca cumplan su proyecto de viajar y llegar al sitio del placer, sino también objeto de desprecio, de estigma y del planeado escarnio y sacrificio. El indio sirve para hacerle realizable la vida a los blancos, pero una vez que ha cumplido su cometido se puede eliminar, desaparecer, del mismo modo como ha sido borrado o desaparecido de los idearios identitarios de los Estados liberales de nuestros países latinoamericanos, y Costa Rica no es la excepción, como han destacado Ronald Soto Quirós y David Díaz Arias<sup>16</sup>. Aquí como en otros casos, el *otro* sirve para activar en el blanco las cogniciones sociales e ideológicas prejuiciosas y racistas: la anuencia del hombre blanco es aplicar castigo o exterminio contra el diferente.

Por último, en *La ruta de su evasión* hay alusiones y valoraciones negativas sobre los indígenas. *La ruta* ha sido estudiada como obra emblemática de la escritura feminista costarricense, pero algo que no se dice es que su feminismo es clasista, vallecentrista y racista: habla de una lógica patriarcal que permea la sociedad y la cultura, pero el lugar desde el que habla es el mundo urbano, blanco y burgués. La mujer a la que se refiere es una mujer blanca y acomodada. El texto no sólo se sustenta en la idea de la homogeneidad racial del Valle Central, sino que universaliza las experiencias del grupo blanco y burgués y a partir de allí define a la mujer, excluyendo a las mujeres que no son de su condición étnica, cultural y social. En esa pretensión de proponer a la mujer blanca como el modelo de mujer, las *otras* quedan anuladas e invisibilizadas. Como señala Mary Nash, existe cierto paralelo en «el desarrollo del discurso sobre la alteridad de etnia y la alteridad de género» ya que «responden a lógicas semejantes» de la expansión colonial: «Estos discursos sobre el otro, que modelan la alteridad en términos de raza o género, se basaban en la representación cultural

---

16 Ronald Soto Quirós, «Desaparecidos de la Nación. Los indígenas en la construcción de la identidad nacional costarricense, 1851-1942». *Revista de Ciencias Sociales* 82 (1998): 31-53. Ronald Soto Quirós y David Díaz Arias, *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica: De la colonia a las repúblicas liberales* (San José: FLACSO, 2007).

de la diferencia humana a partir del establecimiento de una diferencia absoluta de base biológica, transformándola en característica natural y social»<sup>17</sup>. A los grupos sociales tenidos como *otros* se les niega su categoría de sujetos históricos. Este paralelismo «entre la opresión de las mujeres y la subalternidad de los sujetos colonizados» es el que vamos a encontrar en *La ruta de su evasión*.

La representación negativa que han sufrido los indios y los negros en algunos de sus ensayos y narraciones la experimentan en la novela el indio y la india al ser relacionados con sujetos blancos degradados o degradadores. Veamos cómo sucede esto en dos ejemplos: la asociación de Vasco con lo indígena y la autopsia que Gabriel y Elena ejecutan en el cuerpo de la india. Vasco no sólo se presenta como la expresión de las aberraciones de la lógica patriarcal que destruye la vida de la mujer y toda su descendencia, sino que, para terminar de afean su perfil negativo, se le asocia con lo indígena por medio de dos expresiones: «Tenía el hermetismo de un indio»<sup>18</sup> y poseía una «sonrisa de indio malo»<sup>19</sup>. La intención del texto es degradar a Vasco y el indio aparece como el antimodelo moral más bajo dentro de la visión cultural e histórica del etnocentrismo eurofílico. Vasco sirve como mediador de las representaciones mentales que la narradora tiene sobre los indígenas, sirve para activar las cogniciones sociales

17 Mary Nash, «Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina». *Revista CIDOB d'Afers Internacionals* 73-74 (2006): 42. A juicio de Nash, el feminismo eurocéntrico se basa en «una construcción identitaria, con la pretensión de incluir a todas las mujeres», promueve «la aparición de una sola categoría universal de la mujer, con una opresión y una lucha común» y excluye «a los otros: las mujeres no blancas y no occidentales» (53). Se generaliza la idea de que todas las mujeres sufren la misma opresión y de que el feminismo es monolítico en sus enfoques. «Se creó, de esta forma, un discurso hegemónico universalista sobre la mujer y el feminismo establecido por Occidente. Proyección global criticada por el feminismo del Tercer Mundo y de las minorías étnicas, y acusada de imponer una falsa unidad, que negaba la experiencia diferente de las mujeres no blancas» (53-54). Aquellas identidades hegemónicas se crearon «a partir de estrategias discursivas de homogenización de la alteridad» y desembocaron en una «banalización la diversidad y creación de marcas identitarias fácilmente asociadas con los estereotipos identitarios de la alteridad subalterna» (55).

18 Yolanda Oreamuno, *La ruta de su evasión* (San José: EDUCA, 1980) 151. Todas las referencias a este texto estarán tomadas de esta edición. De ahora en adelante indicaremos las páginas entre paréntesis inmediatamente después del fragmento citado.

19 Oreamuno, 158.

e ideológicas, según las cuales los indios son cerrados, intratables, antisociales, fríos, malos e incivilizados. El patriarcado queda reducido a un estado primitivo, salvaje, indígena.

Este retrato moral del Vasco-indio es completado con el retrato físico de la india muerta del capítulo IX: la relación Gabriel-Elena estará mediada y al mismo tiempo obstaculizada por el hedor y el cuerpo en estado de descomposición de la india. El *hedor* llena el ambiente donde se encuentran Gabriel y Elena: se trata de «un extraño olor», «penetrante olor desagradable. Un olor entre dulce y pestífero». Este hedor de la india se interpone entre Gabriel y el olor de Elena calificado como «auténtico y sano, penetrante y persistente, salino y yodado, embriagante y acosador»<sup>20</sup>. A Gabriel le aumenta el deseo de «penetrar con su olfato» el mundo de Elena y «alcanzar allá en el fondo, agazapado e inconquistable, su olor yodado»<sup>21</sup>. Pero el ambiente se opone a que Gabriel consiga su propósito: el olor de Elena «no podría ser hallado aquí, entre este dulzón, melancólico, pastoso, oscuro, pestífero, inolvidable olor de...»<sup>22</sup> la india.

La pareja *hedor / olor* sirve para contraponer a dos mujeres, diferenciadas étnico-culturalmente. Ambas categorías están racializadas. Como apunta Anthony Synnott, «Oler bien y oler mal son elementos constitutivos en la presentación del yo y en la construcción del otro, ya sea tratándose de olores naturales, manufacturados o simbólicos. Es como nos atraemos y nos repelemos». Más adelante señala: «Las relaciones étnicas, de clases y de género también están mediadas por los olores, reales o imaginarios»<sup>23</sup>. La india huele mal y la blanca huele bien. Gabriel no puede llegar al olor de Elena porque el hedor de la india invade la atmósfera.

La misma función la cumple el cuerpo de la india: en un principio impedirá que Gabriel se aproxime a Elena y después servirá de medio

---

20 Oreamuno, 118.

21 Oreamuno, 118.

22 Oreamuno, 119.

23 Anthony Synnott, «Sociología del olor», *Revista Mexicana de Sociología* 65, 2 (2003): 455-456.

para que Gabriel proyecte su deseo de poseer a Elena destazando el cuerpo de la india. La mirada de Gabriel que captura a la india, visualiza un cuerpo sin cabeza, despojado de rasgos intelectuales, asociado a la sexualidad (cuando mira piel morena, pechos grandes, vientre carnoso, cadera estrecha, piernas delgadas), y diferenciado étnico-cultural y socioeconómicamente (cuando centra su atención en las rodillas negruzcas y los «pies toscos, anchos, castigados e impregnados de tierra»). Se trata de una «india pobre»<sup>24</sup>. Para Gabriel, la autopsia está orientada por algo más que una preocupación forense: «quiero ver si es india de casta noble, porque entonces tendrá un poro fino y no faltará ni sobrará una sola capa en su piel perfecta, y la grasa debajo será blanca, cuscurosa y suave»<sup>25</sup>. Gabriel se mueve según la lógica recurrida por los blancos cuando admiten mestizarse con los indígenas: para salvaguardar su estima aceptan haberse relacionado con indígenas de la nobleza, hijas de emperadores, princesas, nunca con una indígena común y corriente.

Este rápido vistazo por los ensayos y por la novela de Oreamuno pone de manifiesto la visión negativa en que son tenidos los negros y los indígenas, pero también cómo su feminismo no sólo tiene que ver con una clase, sino también con una sola etnia: la mujer de clase alta y blanca. Veamos ahora qué visión étnico-cultural específica encontramos sobre el negro y la negra en su ensayo «El negro, sentido de la alegría».

### **La infantilización del negro**

Veamos ahora el texto más invisibilizado de Yolanda Oreamuno: «El negro, sentido de la alegría», de 1937, texto clasificado por Yolanda Cruz Molina como de la negritud y del cual señala que ha contribuido a exaltar el valor de los afroamericanos<sup>26</sup>, clasificación y valoración que consideramos desatinadas. Tampoco es acertado que lo haya excluido de la lista de los textos racistas publicados en el

24 Oreamuno, 119.

25 Oreamuno, 120.

26 Yolanda Cruz Molina, *Indianidad y negritud en el Repertorio Americano* (Heredia: EUNA, 1999): 189.

*Repertorio Americano*, donde figuran: «¿Será el principio del fin?» (1923), de Alberto Manferrer, «El gran equívoco» (1924), «El pueblo ante la democracia» (1925), «Para ser un buen americano hay que ser blanco» (1928) y «Los indólatras» (1928), de Leopoldo Lugones, «El problema de la América Hispana» (1926), de Luis de Mendoza, «A propósito de Eurindia» (1928), de Juan Álvarez, y «¿Cómo se quiere que sea Costa Rica, blanca o negra?» (1930), de José Guerrero<sup>27</sup>. Leamos el texto de Oreamuno para que nos vayamos haciendo una idea de su visión étnico-cultural.

### ***El negro, sentido de la alegría***

1. Hoy es sobre el barro, una capa de barro de un pie de alto que hace del suelo una taza de chocolate blanquecino y pegajoso; mañana será sobre la arena; más tarde en el bananal. Hoy es sobre el barro en que se hunde con delicia la pata negra levantando chorritos de agua, despertando sonidos gluctuosos y recogiendo arroyitos sucios entre los dedos y en el huequecito caliente que dejan el tobillo y el talón. Porque el negro baila donde haya un sonido al que acomodarle un cimbronazo violento, o donde haya un ruido que reciba una vibración de cabeza o un giro vertiginoso y musical.

2. Pero no es la sensualidad la que mueve las caderas de la negra que se descoyunta sin otro motivo que un viejo tambor. No es la sensualidad la que sacude su columna vertebral en un ritmo tan denso que casi se oye como una culebra cascabel sacudiendo sus anillos. Si es cierto que aquella otra negra tiene las ancas invertidas, como enormes pedazos de gelatina fresca y fría, no se recimbra porque se sienta latigada de la pasión, ni tienen intención provocativa los círculos de movimiento que le suben por los muslos. Si el negro tiene el aliento tibio y un halo de calor más denso que los demás seres alrededor de su cuerpo, tiene la cabeza fría y el pensar lento. La sensualidad está directamente conectada con la imaginación, como los fluidos sexuales

---

27 Cruz, 197.

están conectados con el cerebro. El negro es tosco de pensamiento y lento de imaginación, es apasionado como un animal en celo, pero se guía en esto por instinto, por una fuerza tan natural como la que mueve las piernas para caminar o hacer abrir los ojos para ver; el negro no es sensual. La imaginación del blanco, más despierta y sofisticada, ha creado el mito del negro sensual.

3. Pensamientos dificultosos que suben lentamente a través de edades o milenios, pensamientos que la mano de la fatalidad (110) posada duramente ha ido adormeciendo hasta fosilizarlos, no se pueden mover al vértigo de una rumba en maracas o de un tamborito o son.

4. El negro cuando baila no puede pensar, sólo puede moverse. Si el negro pensara para bailar, no bailarían a medio metro de distancia. La costumbre le ha impuesto el acoplamiento en la danza, pero apenas el ritmo de la música penetra en sus venas, suelta a su pareja, levantando los brazos, deja de ver al otro para contemplarse a sí mismo, ignora al que lo acompaña y le deja para gozar por sí solo su felicidad. Por eso se suelta, por eso no tiende los brazos en actitud de coger sino que los recoge, los pone tensos y paralelos sobre su cabeza para que entre las dos negras ramas resbale la musicalidad, los coloca en su cintura para acariciarse a sí mismo, y se mueve y se recimbra, para derrochar en movimiento la vitalidad que le revienta en el cuerpo.

5. Es que el negro tiene el sentido de la alegría, como el blanco tiene el sentido de la tristeza.

6. El pensamiento puro siempre es triste, el blanco ha asimilado toneladas de civilización y siglos de recogimiento meditativo; si piensa más es menos alegre. El blanco nace ya en la pubertad, crece en una ficticia mayoría cerebral a que el cuerpo menos desarrollado no puede casi alcanzar, y cuando el organismo<sup>28</sup> llega al fin a su madurez, el alma es centenaria y el pensamiento está añejo y podrido. Observa con un prejuicio pesimista y como desconfía, tampoco cree.

---

28 Tanto la edición del *Repertorio Americano* 33, 18 (1937): 282, como la de 1961 y 2011 de la Editorial Costa Rica se lee «orfanismo», pero en la edición de *Brecha* 1, 1 (1956): 3-4) aparece «organismo». Consideramos que este es el término correcto.

Un negro de veinticinco años es un niño al que le han crecido desmesuradamente las piernas y con su mentalidad en pañales es irreflexivo, obediente, sumiso y alegre. Por eso sabe bailar, por eso se mueve en cascabeles al compás de su alegría incomprendida y deja, mientras rota sus caderas, cimbra el busto y zapatea, que el blanco le ponga con su pensamiento triste la nota de sensualidad que él ignora y que por lo tanto muere donde nació, en la cabeza del que ve, con los ojos inyectados y la respiración anhelante, tanto calor en vibración y tanta carne en movimiento (111)<sup>29</sup>.

El título es condensador de cogniciones sociales e ideológicas de carácter étnico-cultural y de orden sico-cognitivo. Asociar al negro con la alegría, privándolo de cualquier otro estado anímico-emocional, genera una visión unicomprendiva que descarta algún grado de complejidad en la vida y en el comportamiento de los negros: el negro es reducido a una expresión sicoemocional, descartando su relación con el plano cognitivo-racional. El texto sólo dice que el negro es alegre, fiestero, bailaror.

Una vez en el cuerpo del ensayo, desde el punto de vista temático, el texto centra su atención en tres aspectos: primero nos da una visión exterior sobre el negro, después plantea una visión interior y finalmente establece las diferencias entre negros y blancos en cuanto a las facultades mentales o cognitivas. Veamos con detalle cada una de estos tres aspectos. La *visión exterior sobre el negro* comprende los dos primeros párrafos: en el primero ubica al negro en el barro, la arena y los bananales y lo caracteriza como bailaror en todo momento y lugar, mientras que el segundo dice que la sensualidad es un mito que el blanco ha creado sobre el negro. La *visión interior sobre el negro* la encontramos en los párrafos 3 y 4: el tercer párrafo habla de que el negro es un ser de pensamiento dormido y fosilizado y el cuarto señala que el negro es un ser de vida simplificada a una sola actividad a la vez. En relación con la diferencia entre negros y blancos, los párrafos 5 y 6 destacan los siguientes aspectos: a) el negro es

29 Yolanda Oreamuno, *A lo largo del corto camino* (San José: Editorial Costa Rica, 2011) 110-111. La numeración de los párrafos es nuestra y tiene fines metodológicos.

alegre, mientras el blanco es triste; b) razones por la cuales el negro es alegre y el blanco triste serían las siguientes: 1) el blanco piensa, medita y reflexiona, mientras el negro no; 2) el blanco nace con una madurez mental, mientras que el negro es un eterno niño con una mentalidad en pañales, y 3) por las razones anteriores, el blanco está capacitado para ponerle nombre a lo que el negro ignora: la sensualidad, manifestación connatural de los negros.

El texto opone a negros y a blancos, tanto desde el punto de vista étnico-cultural como desde el punto de vista psico-cognitivo, como podemos apreciar en el cuadro 2: En el negro prima lo corporal por encima de lo cognitivo, razón por la cual la autora dice: «Un negro de veinticinco años es un niño al que le han crecido desmesuradamente las piernas y con su mentalidad en pañales es irreflexivo, obediente, sumiso y alegre»<sup>30</sup>.

**Cuadro 2. Diferencias psico-cognitivas entre negros y blancos**

		NEGRO		BLANCO	
		<i>Cuerpo caliente</i>	<i>Mente fría</i>	<i>Mente</i>	
<b>Atributos psico-cognitivos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apasionado como animal en celo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• De pensar lento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tosco de pensamiento</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• De pensamiento puro</li> </ul>	
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Guiado por el instinto y la fuerza natural</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lento de imaginación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Con toneladas de civilización</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Con siglos de recogimiento meditativo</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eterno infante</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• De pensamiento dormido y fosilizado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Con mentalidad en pañales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Piensa más y es menos alegre</li> </ul>
			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Irreflexivo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nace púber</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Con una mayoría de edad cerebral</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Obediente</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sumiso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• NR</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alegre</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sumiso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• NR</li> </ul>	
			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alegre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Triste</li> </ul>	

Elaboración de Silvia Solano Rivera y Jorge Ramírez Caro (2014).

30 Oreamuno, 111.

Desde el punto de vista retórico, el texto está construido a partir de dos *antítesis* básicas: una de orden étnico-cultural (negro / blanco) y otra de orden psico-cognitivos (negro-cuerpo-materialidad-carne / blanco-mente-cerebro-razón). De tales antítesis emanan dos procedimientos *analógicos*: uno que equipara a la mujer negra con animales (culebra cascabel y yegua) y otro que asocia al hombre negro a un animal en celo y a un árbol. Estamos ante el viejo recurso de señalar que los negros (al igual que los indígenas) son como la naturaleza, de estado primitivo y salvaje, pertenecen al mundo animal y vegetal. Por esa razón la autora los despoja de capacidades cognitivas y los infantiliza al decir que su «mentalidad está en pañales».

En cuanto al estilo, ténganse cuenta dos series léxicas para ver cómo el texto construye la imagen corporal del negro y de la negra y su relación con el mundo de la música. Para referirse al negro, el texto lo vacía de contenidos mentales, intelectuales y cognitivos para dejarlo convertido en una mera corporeidad, en una masa de carne: describe al negro por su pie, pata, tobillo, talón y cabeza (párrafo 1), mientras que a la negra la conocemos por sus caderas (ancas), su columna, sus muslos y sus senos (párrafos 2 y 6). Mientras el negro es asociado a la rudeza y ordinariez, la negra es relacionada con la sexualidad y queda expuesta como un espectáculo visual para la mirada blanca.

La fisonomía del negro se construye a partir de una verticalidad ascendente que va de los pies a la cabeza, de abajo hacia arriba, pero no para señalar una visión integral en la que se armonicen cuerpo y mente, sino para indicar que el mundo de abajo e irracional (pie, pata, tobillo, talón) impone el ritmo y subyuga la parte de arriba y racional (cabeza): en el negro el mundo terrestre (pies) manda sobre el celeste (cabeza), las fuerzas telúricas hacen estragos la capacidad racional del negro. En cambio, la mirada del enunciador se detiene en otras partes del cuerpo de la negra: las zonas apetecidas y censuradas por el ojo del blanco que ve en la desproporción y la desmesura una imagen femenina rayana en lo animalesco y lo monstruoso: caderas que parecen ancas, mujer que parece yegua o culebra cascabel, pero también se nos presenta la idea

de mujer negra asociada a la comida: aquella otra negra tiene «las *ancas invertebradas, como enormes pedazos de gelatina fresca y frías*»<sup>31</sup>.

Dos movimientos básicos destacan del párrafo 4 sobre el negro en relación con la alienación de su corporeidad: distanciarse del otro / acercarse a sí mismo. El texto hace derivar ese distanciarse, ese alejamiento, ese ignorar y soltar al otro para acercarse, abrazarse y acariciarse a sí mismo del hecho de que «el negro cuando baila no puede pensar». Si en el párrafo 3 señalaba que la «fatalidad» le había adormecido y fosilizado en pensamiento, ahora se plantea la «costumbre» como la que impone la condición de ser del negro. Esa condición convierte al negro en un ser individual, egocéntrico y autogozoso que ignora a su compañera y a su entorno. Dicha alienación social no tiene su causa en las condiciones sociohistóricas, sino que el texto se la atribuye a la música que se apodera del cuerpo y de la mente del negro: «apenas el ritmo de la música penetra en sus venas, suelta a su pareja, levantando los brazos, deja de ver al otro para contemplarse a sí mismo, ignora al que lo acompaña y le deja para gozar por sí solo su felicidad»<sup>32</sup>.

Alexaminar las estrategias discursivas, encontraremos en el texto tres básicas sobre las cuales se acentúa la construcción de la imagen negativa del negro y la exculpación de los blancos de este proceso. Tales estrategias son: exaltación negativa del negro / exaltación positiva del blanco, deshistorización de los procesos de generación, difusión e imposición del pensamiento y la infantilización del negro. Veamos cómo funciona cada una de estas estrategias. La exaltación negativa del negro se lleva a cabo de dos maneras: 1) al negro se le atribuye cuerpo, movimiento y alegría, pero dichos atributos lo ubican en la niñez mental o en la condición de las plantas o de los animales («es apasionado como un animal en celo»); 2) este proceso de animalización se acentúa cuando se le niega la posibilidad de realizar dos actividades al mismo tiempo, cuando se dice que lo que hace el negro carece de intención, al señalarse que el negro no

31 Oreamuno, 110. El destacado es nuestro.

32 Oreamuno, 111.

sabe lo que hace y de estar en un estado primitivo. Toda esa carencia de atributos mentales es la que lo faculta para bailar («por eso sabe bailar»).

Lo contrario ocurre con el proceso de exaltación positiva del blanco: a) al blanco se le atribuye mente, pensamiento, reflexión, civilización y poder para definir el mundo del otro: el negro es descalificado como capaz de representarse a sí mismo, razón por la cual el blanco lo representa, habla por él y lo anula, niega y estereotipa; b) mientras el negro no se mueve por sí mismo, sino por el sonido-ruido-música, el blanco sí posee autonomía mental y práctica: en ningún momento el blanco deja entrever que su actuar-hablar dependa de algo ubicado bajo la línea de la razón, la cultura y la civilización.

En relación con el proceso de adquisición y desarrollo del pensamiento, el texto le achaca a la «fatalidad» y a la «costumbre» el hecho de que el negro tenga el pensamiento dormido y fosilizado: «la mano de la fatalidad posada duramente ha ido adormeciendo hasta fosilizarlos» y «la costumbre le ha impuesto el acoplamiento en la danza». Con esta estrategia se lleva a cabo una deshistorización del proceso de adquisición del pensamiento y la carencia en el negro se presenta como algo natural o como una atrofia inherente, desculpabilizando a los blancos de ser los artífices de esta imagen negativa del negro y quienes se han apropiado del saber. Como explica Boaventura de Sousa Santos: «Los procesos de opresión y de explotación, al excluir grupos y prácticas sociales, excluyen también los conocimientos usados por esos grupos para llevar a cabo esas prácticas. A esta dimensión de la exclusión la he llamado epistemicidio»<sup>33</sup>. Contrario a esto, los blancos aparecen como el grupo en quienes se ha posado la mano de la fortuna y está bendecido con todas las facultades mentales.

El proceso de rebajamiento del negro llega a su tope cuando el texto los infantiliza y señala que su «mentalidad está en pañales». Este proceso convierte al blanco, no sólo en adulto, sino en portador de todos los atributos que la sociedad occidental le concede al

---

33 Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del Sur* (México: Siglo XXI / CLACSO, 2009): 12.

hombre blanco: civilización, racionalidad, conocimiento, poder, esto es, capacidad para someter-dominar al *otro*, en este caso al negro, configurado aquí como irreflexivo, sumiso y obediente, necesitado de la tutoría o del mando del blanco. Algunas implicaciones derivadas de esta aproximación pueden ser:

- La mente-blanca gobierna al cuerpo-negro: el negro no se dice ni se expresa, sino que es dicho y representado. Está despojado de su condición de sujeto y se le reduce a la condición de objeto del discurso blanco.
- Mientras el blanco es menos cuerpo y más cerebro, el negro es más cuerpo y menos cerebro. La racionalidad blanca se expresa como una cualidad descorporeizada y deshistorizada, ubicada en una universalidad desde la cual califica y descalifica el mundo blanco. Las únicas funciones asignadas al negro son de orden corporal, material y vital, despojándolo de las funciones cognitivas, morales, mentales e intelectuales.
- Esa materialidad o acentuación de la corporeidad sirve para vincular al negro y a la negra con la animalidad y la sensualidad. Esta masa de carne, carente de cerebro, es puro instinto y sus respuestas y movimientos son animalescos. Es decir, al carecer de un cerebro que controle o someta los instintos, el negro se haya en una etapa primitiva del desarrollo humano, a mucha distancia de donde se encuentran los blancos.
- El texto se hace eco del determinismo racial, de la degeneración racial y del etnocentrismo imperantes en todo el periodo 1870-1948. Esto quiere decir que la lógica desde la cual es construido-representado el negro es euro y etnocéntrica, la cual expresa la colonialidad del ser, del saber y del poder: el negro no es nadie, no sabe y no manda. Esos son privilegios del blanco.

## Retratos étnico-culturales

Llevemos a cabo ahora una aproximación a la cuestión étnico-cultural desde el retrato de los personajes. El *retrato literario* comprende la descripción de una persona tanto física (prosopografía) como psicológica y moralmente (etopeya). La prosopografía centra su atención en aspectos como: cabeza, cabellos, ojos, nariz, boca, tez, estatura, talle, manos, mientras que la etopeya comprende el carácter y las costumbres, las virtudes o cualidades morales, los vicios y otras formas de conducta. Como sostiene Estébanez Calderón, la técnica del retrato prevaleciente desde el siglo XVIII hasta el realismo del siglo XIX implicaba «comenzar la descripción por la fisonomía o aspecto físico del personaje, pero *subrayando la íntima relación entre los rasgos de la apariencia exterior con el temperamento y carácter del personaje*»<sup>34</sup>.

La técnica del retrato, en un texto con implicaciones y cogniciones étnico-culturales, va a ser utilizada con fines diferenciadores o como portador de marcas racializadas, por medio de las cuales ciertos rasgos físicos se harán corresponder con unas conductas morales o se harán derivar ciertas conductas morales de determinados rasgos físicos. Para ver cómo funcionan los retratos físico y moral en la obra de Yolanda Oreamuno, comparemos el retrato de Teresa y el de la india muerta presentes en *La ruta de su evasión*, y el retrato de la negra de «El negro, sentido de la alegría». Dicha comparación nos permitirá extraer connotaciones de orden étnico-cultural de suma importancia para visibilizar esa visión en Oreamuno.

En *La ruta de su evasión*, Teresa y la india son analogadas por las características sanitarias del espacio en que están: la atmósfera de mal olor que lo impregna. Tanto el cuarto de Teresa como el laboratorio donde está la india apestan. En ambos espacios es Gabriel quien nos transmite esa sensación: «¡Qué desagradable ambiente el de su cuarto cargado con el tufo de las medicinas! Es verdad que la

<sup>34</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios* (Madrid: Alianza Editorial, 2001) 933; el destacado es nuestro.

prefería oliendo a cocina, o a jabón barato en las mañanas, recién salida del baño»<sup>35</sup>. En el laboratorio donde está la india muerta había «un extraño olor que Gabriel al principio no reconoció. Dio media vuelta al salón... oliendo ese penetrante olor desagradable»<sup>36</sup>. En el sistema perceptivo de Gabriel, perfume está asociado a gente fina, mientras que hedor a gente vulgar, como se desprende de la visión que tiene de las mujeres bellas y perfumadas que ve en la calle de la ciudad y las imaginaba mezclarse con el olor de la gente vulgar<sup>37</sup>; y también cuando con su olfato quiere penetrar la atmósfera pestilente generada por el cuerpo de la india que lo separa del perfume de Elena<sup>38</sup>, como ya hemos adelantado.

Si llevamos a cabo una comparación de los aspectos físicos y morales que entran en la constitución del retrato de la blanca (con nombre Teresa), la india (sin nombre) y la negra (sin nombre también), tal como se muestra en el cuadro 3, llegaríamos a las siguientes conclusiones:

---

35 Oreamuno, 17.

36 Oreamuno, 118.

37 Oreamuno, 17.

38 Oreamuno, 118-119.

**Cuadro 3. Diferencias étnico-culturales en los retratos blanco, indígena y negro**

	<b>Teresa</b>	<b>India</b>	<b>Negra</b>
<b>Retrato físico</b>	Tenías el pelo rubio y abundante, los ojos azules, las cejas castaño-doradas, anchas... Tenías la piel blanca, el cuello largo, la boca sonriente y los dientes pequeños...	Dejó al descubierto estos mismos pechos grandes, ese mismo vientre carnoso, esa misma cadera estrecha, esas mismas piernas delgadas, estas mismas rodillas negruzcas, estos mismos pies toscos, anchos, castigados e impregnados de tierra ( <i>La ruta</i> , 119).	Pero no es la sensualidad la que mueve las caderas de la negra que se descoyunta sin otro motivo que un del viejo tambor. No es su sensualidad la que sacude su columna vertebral en un ritmo tan denso que casi se oye como una culebra cascabel sacudiendo sus anillos. Si es cierto que aquella otra negra tiene sus ancas invertebradas, como enormes pedazos de gelatina fresca y fría, no se recimbra porque se sienta latigada de la pasión, ni tienen intención provocativa los círculos de movimientos que le suben por los muslos («El negro, sentido de la alegría», 110).
<b>Retrato moral</b>	A pesar de tu pobreza estabas limpia. ¡Qué suave y alegre mujer eras, Teresa, en ese tiempo! ( <i>La ruta</i> , 46).	No existe información sobre aspectos morales.	No existe información sobre aspectos morales

Elaboración de Silvia Solano Rivera y Jorge Ramírez Caro (2014).

a. El retrato de la mujer blanca centra su atención en las partes nobles o en la parte superior corporal: cabeza, pelo, ojos, cejas, boca, dientes, piel, mientras que el retrato de la india y de la negra centra su atención en las partes erógenas del cuerpo y en lo inferior corporal: senos, vientre, cintura, cadera, piernas, muslos y pies.

b. Mientras el retrato blanco está hecho con pudor y decoro, destacando la parte superior del cuerpo, el retrato de la india y de la

negra no es pudoroso ni decoroso, dado que destaca aquello tabuado o censurado para la moral burguesa: lo sensual, lo erótico y lo carnal.

c. Mientras que el retrato blanco es moroso en mostrarnos el rostro de Teresa, de la india sólo se menciona la cara, sin más detalles, y de la negra esa parte no se describe.

d. Si vemos esos detalles y esas omisiones desde el punto de vista simbólico, esto es, si consideramos que la cabeza y el pecho es el asiento de la razón y de los más altos valores y sentimientos, podemos decir que en el retrato blanco prevalece la razón y los valores por encima del cuerpo, mientras que en el retrato de la india y de la negra sucede todo lo contrario: se impone el cuerpo por encima de valores como la racionalidad y los sentimientos. Esto se refuerza más cuando el texto atribuye cualidades morales al retrato blanco, mientras despoja a la india y a la negra de atributos morales positivos.

e. La preponderancia del cuerpo sensual, erótico y exuberante de la negra vincula la visión étnico-cultural de Oreamuno con la expresada por el negrismo. Tomemos como ejemplo estos versos de Luis Palés Matos: «A paso lento la reina avanza, / y de su *inmensa grupa* resbalan / *meneos cachondos* que el gongo cuaja / en ríos de azúcar y de melaza... / *Prieto trapiche de sensual zafra*; / *el caderamen, masa con masa*, / *exprime ritmos, suda que sangra*, / y la molienda culmina en danza»<sup>39</sup>.

¿Qué sucede con la representación del hombre blanco y del hombre negro? En el cuadro 2 hemos esquematizado los elementos en que se fija la mirada del observador blanco: del hombre blanco

39 Luis Palés Matos, *Poesía completa y prosa selecta*. Edición, prólogo y cronología Margot Arce (Caracas: Ayacucho, 1988): 286-287. Los destacados son nuestros. Existen muchos ejemplos de esta visión del cuerpo de las negras. Proporcionamos otras tres muestras: «La negra bambara se tuerce, se agita, / espiral de aliento le lamen los dientes, / y mientras el vientre le gira y le grita, / sus piernas son ancas; sus brazos, serpientes» (José Méndez Herrera, «Danza», 165). «Y los negros bailan. Se estiran, se encogen, ondulan, se mueven, se encharcan en barro del fétido olor. / Las negras titilan desnudas al aire, / surcadas de venas y hediondo sudor» (Manuel Cárdenas, «Tamunangue», 328) (José Sanz y Díaz, recopilación, prólogo y notas. *Lira negra*. Madrid: Aguilar, 1965). «Y dentro [la negra] al baile muy tiesa, / con más cola que una zorra, / haciendo blanquear los dientes / lo mismo que mazamorra» (José Hernández. *Martín Fierro* (Buenos Aires: Losada, 1976): vv. 1159-1162. El destacado es nuestro).

sólo habla de su mente, de su capacidad reflexiva, de las toneladas de civilización que tiene encima, mientras que del negro nos hace un cuadro que va desde el pie hasta la cabeza, para mostrarnos la totalidad de un cuerpo vacío de ideas, pensamiento y capacidad de razonar: si en el blanco domina la mente sobre el cuerpo, en el negro sucede lo contrario: domina el cuerpo sobre la mente. La confrontación hombre blanco / hombre negro es totalmente maniquea y excluyente. No así cuando el retrato corresponde al hombre blanco: aunque Gabriel nos presenta una imagen moral totalmente negativa de Vasco, al final termina encontrando algo positivo que decirle al chofer: «violento, egoísta, indiferente, vanidoso, duro, implacable, cruel» y «muy inteligente»<sup>40</sup>. Del negro solo se dirá que es obediente y sumiso como valores ponderados por la lógica dominante y colonizadora: el blanco es la cabeza del negro, es quien lo controla, lo representa y lo explica.

## Conclusiones

Yolanda Oreamuno va de lugar en lugar (Chile, Perú, Panamá, Guatemala, México y Costa Rica) mostrando un cuadro identitario conformado casi invariablemente por indios, cholos, negros, campesinos, mestizos y criollos (blancos). Ese cuadro pone de relieve la mirada externa, ajena y evaluadora que el espectador hace sobre el mundo étnico-cultural que muestra. Esta mirada es discriminatoria y sesgada étnico-culturalmente porque los grupos sobre los cuales recae la descalificación o la representación negativa son los grupos subalternizados, los considerados *otros* y diferentes al ideario de pureza racial y al mundo racional establecido por la civilización occidental blanca. En el caso de los negros y de los indios son los únicos grupos confundidos o determinados por el medio natural, mientras que los blancos aparecen asociados a la civilización, y aunque se pinten degradados siempre terminan siendo rescatados con algún valor que no

---

40 Oreamuno, 15-16.

poseen los *otros*. Por eso, dentro de este marco, el único retrato físico y moral que recibe una degradación ridiculizante es el del negro, mostrándose un poco más aprecio hacia los indígenas: mientras el cuerpo de la mujer indígena es objeto de disección por parte de la ciencia, el cuerpo de la mujer negra está revestido de instinto animal y lujuria.

Es evidente que existe un sesgo étnico-cultural racista en los textos de Yolanda Oreamuno cuando se refiere a negros e indígenas, y que su tan aplaudido feminismo colapsa cuando se refiere a mujeres negras e indígenas. Esto quiere decir que para una nueva lectura de la producción textual de Oreamuno hay que tener en cuenta que su feminismo es clasista y etnocentrista y que su visión étnico-cultural la podemos calificar de racista sin temor de caer en un anacronismo: el racismo no es un invento del siglo xx, como piensan algunos estudiosos, defensores de la buena imagen de la escritora. El racismo tiene su origen en el siglo xvi y alcanza su máxima expresión y legitimación doctrinal en el siglo xix. Creer que el racismo y su práctica nacen con el término es desconocer la relación modernidad/colonialidad en la historia de América Latina<sup>41</sup>.

41 Para el fenómeno del racismo pueden verse: Michel Wieviorka, *El racismo: una introducción* (Barcelona: Gedisa, 2009). «La mutación del racismo», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 200, 49 (mayo-agosto 2007): 13-23. Pierre André Taguieff, «El racismo», *Debate feminista* (octubre 2001): 3-14. Teun Van Dijk, *Racismo y discurso de las elites* (Barcelona: Gedisa, 2003). Para su comprensión en América Latina: Anibal Quijano, «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», Eduardo Lander, ed., *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (Buenos Aires: CLACSO, 2000) 201-246. «Colonialidad del poder y clasificación social», Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel, eds., *El giro decolonial* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007) 93-126. Ramón Grosfoguel, «El concepto de racismo en Michel Foucault y Franz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no ser?», *Tabula Rasa* 16 (enero-junio 2012): 79-102. Federico Javaloy Mazón, «El nuevo rostro del racismo», *Anales de psicología* 1 (1994): 19-28. Para su presencia y análisis en Costa Rica desde el siglo XIX: Steven Palmer, «Racismo intelectual en Costa Rica y Guatemala, 1880-1920», *Mesoamérica*, 31 (1996): 99-121. Lara Putnam, «Ideología racial, práctica social y estado liberal en Costa Rica», *Revista de Historia* 39 (enero-junio 1999): 139-186. Ronald Soto Quirós, *Inmigración e identidad nacional en Costa Rica, 1904-1942. Los «otros» reafirman el «nosotros»*. Tesis de Licenciatura en Historia. Universidad de Costa Rica, 1998. «Desaparecidos de la nación: los indígenas en la conformación de la identidad nacional costarricense», *Revista de Ciencias Sociales*, 82 (diciembre, 1998): 31-53. «Percepciones y actitudes políticas con respecto a la minoría china en Costa Rica: 1897-1911», <[dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4016183.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4016183.pdf)> (2009). «Imaginando una nación de raza blanca en Costa Rica: 1821-1914». *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 15 (2009b), <<http://alhim.revues.org/index2930.html>>.



# ***The Protos Mandate: ciencia ficción y neoliberalismo*<sup>1</sup>**

(*The Protos Mandate: Science Fiction and Neoliberalism*)

---

Roy Alfaro Vargas

Universidad de Costa Rica

## **RESUMEN**

Se analiza la relación entre ciencia ficción y neoliberalismo, mediante el estudio de la novela *The Protos Mandate*, de Nick Kanas. El concepto de *novum* explica algunos cambios presentes en la novela, en relación con la tradición ligada a la poética de la ciencia ficción de Darko Suvin y con la idea de la dialéctica entre el contexto de escritura/producción y el contexto diegético del texto (literario o filmico), con el fin de comprender cuáles razones que motivan el cambio dentro de la denominada actual ciencia ficción neoliberal.

## **ABSTRACT**

The relation between science fiction and neoliberalism is analyzed through the study of the novel *The Protos Mandate*, by Nick Kanas. The concept of *novum* explains certain changes present in the novel, in relation to the tradition linked to the poetics of science fiction developed by Darko Suvin and to the idea of the dialectics between the context of writing/production and the diegetic context of the literary (or film) text, to understand the reasons for the changes happened in the so-called current neoliberal science fiction.

**Palabras clave:** Literatura estadounidense, literatura costarricense, literatura latinoamericana, cine, *novum*, poética de la ciencia ficción.

**Keywords:** American literature, Costa Rican literature, Latin American literature, cinema, *Novum*, poetics of science fiction.

---

1 Recibido: 26 de junio de 2015; aceptado: 27 de mayo de 2016.

## Introducción

La cuestión de la ciencia ficción (CF) se ha convertido en un factor cultural prioritario, tanto en el cine, como en la literatura, en cuanto la CF se utiliza «para explorar la ciencia actual y como un trampolín para discutir los excitantes tópicos que están hoy siendo investigados»<sup>2</sup>; todo esto dentro del marco neoliberal del momento. Así, en el documental *The Real History of Science Fiction*<sup>3</sup>, se incita a caracterizar la CF como un elemento ligado a la imaginación. El motivo<sup>4</sup> de este documental se resume en el lema: «*The history of science fiction is the history of imagination*» (La historia de la ciencia ficción es la historia de la imaginación), el cual se repite al inicio de cada una de sus partes. No obstante, la imaginación no es un rasgo específico de la CF, sino de cualquier actividad humana.

A pesar de tal objeción, hoy se ligan a este supuesto proceso imaginativo de la CF, algunos temas determinados: el viaje en el tiempo, la teletransportación<sup>5</sup>, las civilizaciones extraterrestres, la inteligencia artificial, la nanotecnología, los escenarios de desastres, los mundos virtuales, etc.<sup>6</sup>; que serían ejemplos de cómo la CF se desarrolla a través de estos derroteros.

La cuestión que se abandona, por otra parte, dentro de este recetario de la CF de corte neoliberal, es aquella de la crítica social, que se halla presente en las propuestas del principal teórico de la CF,

2 Barry Luukkala, *Exploring Science Through Science Fiction* (Nueva York, Heidelberg, Dordrecht y Londres: Springer, 2014) 1.

3 *The Real History of Science Fiction*, BBC America, 2014.

4 El término motivo «puede ser una técnica, un objeto o cualquier cosa que es sistemáticamente repetida en una película pero que no llama la atención en sí mismo. (...) un motivo no es siempre aparente, por su significación simbólica no le es permitido emerger o distanciarse de su contexto»; Louis Giannetti, *Understanding Movies* (Boston: Pearson, 2014) 388. En el caso que se ejemplifica con el *The Real History of Science Fiction*, el motivo no aparece ni dentro del documental mismo, sino en la presentación de cada una de sus partes. La cuestión de la relación entre CF e imaginación se retoma más adelante.

5 El tema de la teletransportación se asume en detalle en: Leonardo Castellani y Giulia Alice Fornaro, *Teletrasporto. Dalla fantascienza alla realtà* (Milán: Springer, 2011).

6 Nick Kanas, *The Protos Mandate. A Scientific Novel* (Cham, Heidelberg, Nueva York, Dordrecht y Londres: Springer, 2014): ii; en adelante, se indica entre paréntesis el número de página.

o sea, Darko Suvin: «la teoría de la CF y su crítica han habitado (...) el horizonte del evento suviniano o han intentado escapar de este»<sup>7</sup>, que define de la siguiente manera: «la CF es, entonces, un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción de extrañamiento (estrangement) y cognición, y cuyo recurso formal fundamental es una estructura imaginativa alternativa al ambiente empírico del autor»<sup>8</sup>. Dicho de otra manera, «la CF es definida por Suvin en términos de un *novum* textual (una innovación ontológica) que es racionalizada por el discurso de la ciencia»<sup>9</sup>. En palabras de Spiegel, «Lo que caracteriza la ciencia ficción y la diferencia de la fantasía es el *novum*»<sup>10</sup>.

El *novum* supone una relación dialéctica entre el contexto de producción (de escritura) del texto de CF y el contexto diegético desarrollado en el texto concreto (una película, un cuento, etc.), lo cual implica que «La estructura temporal común a toda una parte de la CF situada en nuestro futuro y en el pasado del narrador, constituye una característica específica de esta literatura»<sup>11</sup>. O sea, el texto de CF operacionaliza en términos estéticos las categorías de lo real y lo posible, en tanto representa un mundo posible alrededor de un desarrollo científico-tecnológico plausible, donde se critica el mundo real (el del contexto de producción textual); es decir, el *novum crítico* que ha definido la CF desde ya hace mucho.

Como antítesis a la propuesta de Suvin, la novela de Nick Kanas, *The Protos Mandate (TPM)*, es un intento de escapar de los parámetros críticos de Suvin y, a la vez, plantear de manera pedagógica los nuevos

---

7 Mark Bould, «Introduction. Rough Guide to a Lonely Planet, from Nemo to Neo», Mark Bould y Miéville China (eds.), *Red Planets: Marxism and Science Fiction* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2009) 18.

8 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1979) 7-8.

9 Elana Gomel, *Narrative Space and Time. Representing Impossible Topologies in Literature* (Nueva York y Londres: Routledge, 2014) 30.

10 Simon Spiegel, «Science Fiction», Markus Kuhn, Irina Scheidgen y Nicola Valeska Weber (eds.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung* (Berlin/Boston, 2013) 247.

11 Jacques Favier, «Les jeux de la temporalité en science-fiction», *Littérature* 8 (1972): 70.

elementos de la CF de carácter neoliberal. *TPM*, cuyo subtítulo es «*A Scientific Novel*» (una novela científica), nos servirá para inicialmente ejemplificar el actual maridaje de la CF y el neoliberalismo, en función de la siguiente tesis: la CF neoliberal se desarrolla en relación con un *novum tecnocrático*, que se aparta de la noción suviniana del *novum crítico*, en tanto extrañamiento cognitivo.

### ***The Protos Mandate. A Scientific Novel***

*TPM* la publica la editorial transnacional Springer, la cual en el ámbito de la CF tiene otros títulos, por ejemplo: *Exploring Science Through Science Fiction* y *Teletrasporto. Dalla fantascienza alla realtà* (ambos textos ya mencionados en nota de pie de página), que responden a los mismos imperativos pedagógicos y estético-ideológicos de la novela *TPM*.

En la presentación de la colección sobre CF de Springer, en el texto mismo de *TPM*, esta editorial define la función y los elementos que debe poseer un texto, para ser considerado CF. De esta manera, la CF tiene, según esto, la función de ser un recurso pedagógico para promover el pensamiento crítico, así como explorar el interjuego entre la CF y la ciencia, en relación con determinados tópicos: viajes en el tiempo, teletransportación, extraterrestres, nanotecnología, transhumanismo, explosión de la inteligencia, mundos virtuales, manipulación de la mente, mundos simulados, etc. (11). Se ofrece una breve poética de lo que debe ser la CF y que la inclina hacia el manejo de crisis<sup>12</sup>. Es decir, según esta perspectiva, se crean diégesis donde hay un serio problema (invasiones extraterrestres, por ejemplo) que requieren una solución urgente, por parte de las mejores mentes científicas y la última tecnología (muchas veces con presencia militar) que al igual que en la ciencia necesita un pensamiento orientado en la resolución de problemas<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Luukkala, 155.

<sup>13</sup> Luukkala, 155.

*TPM*, de este modo, presenta un panorama futuro situado en el año 2444, en donde el problema por resolver es el siguiente:

The Solar System is getting too crowded, the Earth too polluted... we just can't build enough space stations or hollow out enough asteroids for colonies or terraform Mars or the gas giant moons fast enough to take care of everyone (6) (El sistema solar ha devenido muy sobrepoblado, la Tierra demasiado contaminada... nosotros no podemos construir estaciones suficientemente espaciales o ahuecar suficientes asteroides para colonias o terraformar Marte o las gigantes lunas gaseosas bastante rápido para cuidar de todos).

La solución final a este problema sería colonizar las estrellas: «*The stars must be our future!*» (6) (¡Las estrellas deben ser nuestro futuro!), para lo cual se ha diseñado la nave Protos 1, que se dirige a Epsilon Eridani, estimando su llegada a este planeta el 4 de julio de 2552 (41).

Aquí es preciso destacar las condiciones sociales que rodean el inicio de la misión del Protos 1 y que señalan la relación entre el contexto de escritura y el diegético. La fecha de aterrizaje del Protos 1 en Epsilon Eridani ya es indicio de la visión ideológica, en tanto (al igual que en la película *Independence Day*<sup>14</sup>) la fecha de la celebración de la independencia estadounidense viene a ser la fecha de «liberación», para toda la humanidad, de las condiciones adversas que la oprimen. Asimismo, el contexto diegético de *TPM* se define lingüísticamente por el dominio del inglés universal, como lenguaje común (18) y, en el ámbito económico, sigue dominando el capitalismo: «*a number of robogirls and roboboys who were provocatively dressed so as to advertise their wares*» (15) (una cantidad de robochicas o robochicos estaban provocativamente vestidos para anunciar sus mercancías) o «*a group of businessmen*» (10) (un grupo de comerciantes), en donde

14 *Independence Day*. Dir. Roland Emmerich. Con Jeff Goldblum, Will Smith, Bill Pulman, Margaret Colin y Vivica A. Fox. Twentieth Century-Fox Film Corporation y Centropolis Entertainment, 1996.

la referencia a mercancías y a hombres de negocios, sin olvidar un rasgo fundamental de las sociedades capitalistas, o sea, el aumento de la pobreza («*poverty continued to be widespread back home*» (5) —la pobreza continuaba expandiéndose por todas partes) acentúan los rasgos de una economía de mercado.

En el ámbito ecológico, se siguen sintiendo los efectos «*produced by global warming*» (5) (producidos por el calentamiento global). En lo socio-político de *TPM*, sigue rigiendo la democracia representativa burguesa. *Exempli gratia*, hay senadores como el Senador Johann Schmidt (10). Además, a pesar de que se manifiesta que «*at work, there were no clan distinctions*» (31) (en el trabajo, no hay distinciones de clanes), en el ámbito privado existen clanes Alfa y Beta, que se distinguen por su lugar de residencia y por sus ropas, así como hay ciudadanos y un grupo de ancianos (Elder Echelons). Y, para no dejar de lado las libertades civiles neoliberales al estilo de Milton Friedman y del ideario postmoderno, existe una tendencia a promover «*diversity in terms of gender, age, race, cultural background, spiritual beliefs, etc.*» (18) (la diversidad en de género, edad, raza, circunstancias culturales, creencias espirituales, etc.). Básicamente, el contexto diegético de *TPM* coincide con el contexto de escritura donde se inserta esta novela.

No obstante, hay una esfera en *TPM* donde sí se observa un cambio substancial: el área tecnológica. De esta manera, *TPM* nos ofrece naves espaciales impulsadas por la fusión de helio-3 y deuterio, que pueden alcanzar el 10% de la velocidad de la luz, así como la capacidad de terraformación o de dominar la animación suspendida, etc.<sup>15</sup>. Kanas, el autor de *TPM* y miembro del comité editorial de la colección de Springer donde se publica su novela, crea un espacio diegético que conserva las mismas relaciones de poder, tanto como las condiciones económicas derivadas del capitalismo (países dominantes, extracción de plusvalía, etc.) de manera incuestionable; es decir,

---

15 Kanas, 17, 41, 47 y 14.

no se plantea una crítica del *status quo*, a la vez que se propone un ambiente tecnológico sumamente desarrollado en comparación con el contexto de escritura y donde esta nueva tecnología no ha afectado las relaciones sociales, económicas y políticas ya entre el contexto de escritura y el diegético. Dicho de otro modo, como parte del todo social, la tecnología se ha visto desarrollada sin resultar de esto una alteración sinérgica, o sea, sin alterarse las otras partes del todo social y el todo en sí. Kanas representa en *TPM* una humanidad lanzada al espacio sideral, pero sumida en todos los viejos problemas de la economía capitalista: pobreza, sobrepoblación, explotación, etc.

*TPM* simplemente, en función de su estructura diegética, eterniza y sacraliza la ideología neoliberal y capitalista del contexto de escritura del autor, ya que no hay cuestionamiento alguno de tal contexto y, al contrario, el futuro mimetiza los condicionamientos existenciales y sociales del autor: estadounidense, psiquiatra, perteneciente al Primer Mundo, etc.

También, el énfasis en el desarrollo tecnológico y la carencia de crítica social no permiten encuadrar el *novum* dentro de los parámetros de Suvin ya explicados, quien a través del extrañamiento cognitivo aboga por una CF ligada a la crítica social: *el novum crítico*. Tradicionalmente, dentro de la corriente suviniana en la crítica de la CF, el desarrollo tecnológico futurista se establece como un elemento diegético (en la literatura y el cine) que confronta al lector (o espectador) con su propio entorno, para mostrarle los puntos deficientes, críticos, alienantes de tal contexto y así buscar una respuesta asertiva de este lector-espectador ante tales problemas. Sin embargo, *TPM* si bien plantea un altísimo desarrollo tecnológico, esto no implica cuestionar lo establecido; luego no hay *novum crítico*, sino un *novum tecnocrático*. En otras palabras, la tecnología, como elemento impulsor (y destructor) del desarrollo capitalista, se presenta como un fin en sí mismo.

A partir de aquí retomaremos dos ideas que se planteaban anteriormente: la idea del empleo de la CF para el desarrollo del pensamiento crítico y aquella del interjuego entre la ciencia y la CF (ii).

### **Ciencia y CF en *TPM***

En nuestro actual contexto, la CF se usa como «un vehículo para explorar la ciencia de hoy y como un trampolín para discutir los excitantes tópicos que están siendo actualmente investigados»<sup>16</sup>. Por ende, la única manera de hacer esto posible es que la CF tenga una relación directa con la ciencia que se practica en la actualidad, así como un manejo de los posibles desenvolvimientos y tendencias dentro de esta ciencia, guardando la cuestión de la plausibilidad y coherencia científicas planteadas en la CF; de lo contrario, se pasaría de la CF a la fantasía.

Pese al imperativo del interjuego entre ciencia y CF en *TPM*, la presentación de la ciencia en esta novela no está libre de graves problemas. Por ejemplo, *TPM* justifica la exploración y conquista del universo, en los siguientes hechos diegéticos: «*the Earth (is) too polluted*»<sup>17</sup> (la Tierra (está) demasiado contaminada) y, además, «*Despite worldwide technological advances in climatology and agriculture that mitigated some of the climate changes produced by global warming*» (6) (A pesar de los generalizados avances tecnológicos en climatología y agricultura que mitigaron algunos de los cambios climáticos producidos por el calentamiento global). Entonces, la tecnología del 2444 es incapaz de eliminar los efectos del calentamiento global y de la contaminación, pero sí es capaz de cambiar las condiciones de un planeta por un proceso que *TPM* establece, llamado terraformación, que consiste en:

---

<sup>16</sup> Luukkala, 1.

<sup>17</sup> Kanas, 5. Paréntesis míos.

Terraforming is expensive, and with the possible exception of Mars, very complicated. You have to remove the dangerous atmospheric gases and adjust the pressure and temperature with giant vacuum machines and solar light collectors. Then you have to add carbon dioxide to stimulate plant growth. If done properly, you can later introduce simple animal life. It takes time and money to arrive at the right conditions to support mammalian and human life (47) (Terraformar es caro y con la posible excepción de Marte, muy complicado. Se tiene que remover los peligrosos gases atmosféricos y ajustar la presión y temperatura con máquinas gigantes de vacío y recolectores de luz solar. Luego, se tiene que agregar dióxido de carbono para estimular el crecimiento de plantas. Si se hace con propiedad, se debe más tarde introducir simple vida animal. Toma tiempo y dinero llegar a las condiciones correctas para soportar vida mamífera y humana.)

Extrañamente, se tendría, según *TPM*, en 2444 la capacidad de alterar completamente las condiciones de otros planetas para convertirlos en réplicas de la Tierra, pero no se puede revertir las condiciones del cambio climático en nuestro propio planeta. ¿Es entonces la terraformación una simple e ingenua ocurrencia que nada tiene que ver con la ciencia? Responderemos a esto más adelante.

Por otra parte, la descripción de la nave Protos 1 es impresionante:

The starship was indeed an impressive sight. Its four kilometer-long central core was like a silver straw stuck into the narrow end of a massive funnel, the ramscoop. This consisted of a web of thin superconducting wires that created a magnetic field to attract hydrogen ions produced from interstellar hydrogen by a forward pointing laser as the starship zipped through space. Just behind the ramscoop on the outside of the starship were the six encircling spheres that stored helium-3, deuterium, and a start-up and emergency hydrogen supply. Aft of these, and radiating out and circling the middle of the core, was a radiation-shielded, two-kilometer wide habitation wheel that housed the crew and provided artificial gravity through its rotation. Each of the four spokes that connected this habitation

wheel with the central core contained supplies and a launch pad for a chemically-powered space shuttle that would be used to ferry colonists from orbit down to Protos. Rimming the rear end of the starship and pointing forward at a 45 degree angle was a series of projections that housed rockets to be used to decelerate the ship as it neared its destination (21) (La nave espacial era de hecho una vista impresionante. Su núcleo central de cuatro kilómetros de longitud era como una pajilla plateada dentro de un enorme embudo, el estatocolector. Este consistía de una red de delgados cables superconductores que creaban un campo magnético para atraer los iones de hidrógeno producidos a partir del hidrógeno interestelar por un láser apuntando hacia delante cuando la nave se movía rápidamente a través del espacio. Justamente detrás del estatocolector del lado exterior de la nave estaban las seis esferas circundantes que almacenaban helio-3, deuterio y el suministro de arranque y la reserva de hidrógeno. A la popa de estos e irradiando y circundando el núcleo, esta el escudo de radiación, una habitación giratoria de dos kilómetros que alberga la tripulación y proveía gravedad artificial mediante su rotación. Cada uno de los radios que conectaban esta habitación giratoria con el núcleo central contenía suministros y una plataforma de lanzamiento para transbordadores espaciales de ignición química que serían usados para transbordar colonos desde la órbita de Protos. Bordeando la parte trasera de la nave y apuntando hacia delante en un ángulo de 45 grados había una serie de salientes que albergaban cohetes para desacelerar la nave cuando se acercara a su destino).

Más allá del pormenor en la descripción de la Protos 1, es claro que no se explica cuál es la base científico-tecnológica de una nave que «*is energized by the fusion of helium-3 and deuterium*» (17) (es energizada por la fusión de helio-3 y deuterio). Al igual que con el descrito proceso de terraformación, lo que *TPM* establece es una serie de ocurrencias sin base científico-tecnológica, que busca crear más un *efecto de espectacularidad*<sup>18</sup> que mostrar los fundamentos suficientes

18 Al respecto de la cuestión de lo espectacular en la CF y, especialmente, en las películas de CF, Carl Freedman ha reflexionado sobre la problemática de los efectos especiales, que implican una

y necesarios para la discusión o reflexión acerca de la ciencia, por parte de los lectores, como se pretendía con la idea de enfocarse en el interjuego entre ciencia y CF. De igual modo, el autor introduce no solo elementos pseudo-científicos o del todo acientíficos (ocurrencias y nada más), sino que también contradicciones insalvables, en relación con la función de la tecnología en el 2444.

### ***TPM*, la CF y el desarrollo del pensamiento crítico**

Es difícil pensar en el desarrollo de pensamiento crítico, alrededor de una novela como *TPM*, donde se presenta un contexto diegético situado a más de cuatro siglos de nosotros, en el cual lo único que ha cambiado es la tecnología y todos los demás aspectos derivados del capitalismo subsisten (pobreza, sobrepoblación, etc.) y más todavía cuando, por ejemplo, se lee en esta novela frases como la siguiente (que se enmarca en el aterrizaje de la Protos 1 en Epsilon Eridani): «*The two landings were scheduled for July 4th, humanity's new Independence Day!*» (88) (Los dos aterrizajes fueron programados para el cuatro de julio, ¡el nuevo Día de la Independencia de la humanidad!). Es decir, como símbolo de un imperialismo que se expande en el espacio-tiempo futuro, la fecha de la independencia de Estados Unidos termina absorbiendo y abarcando a toda la humanidad, como se había ya dicho.

Si tiene en cuenta que la inclusión de lo tecnológico en *TPM* simplemente busca crear un efecto de espectacularidad, sin ligarse al conocimiento científico; parece entonces que el pensamiento crítico se reduce «*to dethrone traditional male American values as the only acceptable blueprint for the future*» (115) (destronar los machistas valores estadounidenses como el único diseño aceptable para el futuro).

---

degradación del género. Véase: Carl Freedman, «Marxism, Cinema and Some Dialectics of Science Fiction and Film Noir», Bould y China (eds.), 66-82. Asimismo, el lector puede abordar, en este sentido, el siguiente texto: John Rieder, «Spectacle, Technology and Colonialism in SF Cinema: The Case of Wim Wenders' *Until the End of the World*», Bould y China (eds.), 83-99.

Dicho de otro modo, la CF de *TPM* se conforma con establecer como supuesto pensamiento crítico, un pensamiento sin valor epistemológico alguno y, más bien, es una cuestión meramente dóxica, discursiva, desconectada de las condiciones materiales y, por lo tanto, irracional, lo cual cuestiona en último caso la relación misma entre ciencia y CF.

A esto hay que sumar que la segunda parte de *TPM*, titulada «The Science behind the Fiction», termina de cerrar el «cuadro pedagógico» que posee este texto. En la presentación de la colección de esta editorial (como mencionábamos arriba) incluida en el texto de *TPM*, se daban las pautas funcionales y temático-poéticas que, según esta perspectiva, debe incluir necesaria y suficientemente un texto para ser considerado CF. En tal segunda parte se le dice directamente al lector dónde se encuentran, dentro de *TPM* y en función de algunos supuestos antecedentes históricos, los tópicos requeridos para considerar este texto como uno de CF y los parámetros para saber cómo se deben interpretar estos elementos para reafirmar la cuestión de que *TPM* es CF.

Por ejemplo, en relación con los viajes espaciales, se lee en la segunda parte de *TPM*:

The story in this book, *The Protos Mandate*, reflects some of these newer tendencies. The storyline deals with the construction, flight, and arrival of a multigenerational starship to a distant star, finishing with the landing of the crew on an orbiting planet, Protos (117) (El relato en este libro, *The Protos Mandate*, refleja algunas de estas nuevas tendencias. El relato trata de la construcción, vuelo y llegada de una nave espacial multi-generacional a una estrella distante, terminando con el aterrizaje de la tripulación sobre un planeta orbitado, Protos).

De este modo, *TPM* caracteriza perfectamente cuáles son los derroteros que sigue una gran parte de la producción denominada CF, en nuestros días, y que abarca tanto la literatura, como el cine, en su función pedagógica (socializante). Ya decían Angenot y Suvin que «un

texto contribuye a la educación de sus lectores (espectadores) más de lo que usualmente se asume»<sup>19</sup>. De ahí que el supuesto imperativo de desarrollar pensamiento crítico, mediante la CF, es simple demagogia, que más bien tiende a ocultar una serie de producciones culturales denominadas como CF, que al impregnar la CF de fantasía, provoca que tales producciones terminen siendo un elemento ideológico que distorsiona la aprehensión de la realidad.

### La CF en la era neoliberal

Simon Spiegel expresa que «lo que caracteriza la ciencia ficción y la diferencia de la fantasía es el *novum*»<sup>20</sup>. O sea, el *novum* posee cualidades que lo alejan de lo fantástico, lo cual se manifiesta en la CF como un amarre a la materialidad y a la plausibilidad científica, en el marco de una crítica del contexto de escritura, mediante la creación estética (literaria, cinematográfica, etc.) de un contexto diegético, básicamente futurista, con un mayor desarrollo científico-tecnológico, que el existente en el contexto de escritura, en donde se permite visualizar no solo los procesos económicos, sociales, ideológicos, etc., que oprimen a los grandes sectores sociales (la película *Elysium*<sup>21</sup> es un buen ejemplo de esto); sino que también ofrece los mecanismos para la superación dialéctica (*Aufhebung*) del contexto de escritura, a través de la praxis del sujeto histórico.

Sin embargo, la tendencia actual en la CF no es esta, en cuanto la CF neoliberal que, como dijimos arriba, se ancla en el *novum tecnocrático*, no es crítica de lo social y se liga a la fantasía. A este respecto, Jameson indica que «la competencia entre la CF y la fantasía (...) ha evolucionado (has evolved) principalmente en beneficio de la

19 Marc Angenot y Darko Suvin, «Not Only but Also: Reflections of Cognition and Ideology in Science Fiction and SF Criticism», *Science Fiction Studies* 6, 2 (1979), 169. Paréntesis míos.

20 Spiegel, 247.

21 *Elysium*. Dir. Neill Blomkamp. Con Matt Damon, Jodie Foster, William Fichtner, Sharlto Copley y Alice Braga. TriStar Pictures, Sony Pictures Entertainment (SPE), Media Rights Capital, QED International, Simon Kinberg Productions, 2013.

última»<sup>22</sup>. Ciertamente, hay una fuerte corriente que lleva la CF hacia el ámbito de la fantasía (quizás desde la película *2001: A Space Odyssey*<sup>23</sup>), pero no por un acto evolutivo visto como inherente al propio desarrollo interno de la CF. Al contrario, es un acto impositivo dado dentro de circunstancias sociales y políticas determinadas y que, en los inicios de este siglo XXI, ha tomado más fuerza. *El paso en la CF de un novum crítico a un novum tecnocrático es el producto de las necesidades económico-sociales e ideológicas del neoliberalismo.*

Desde 1984, la revista *El correo de la UNESCO* incluía algunas perspectivas que tienden a ligar la CF más con la imaginación que con la racionalidad científico-tecnológica y la crítica social. Tenemos así, dentro de un mismo ejemplar de esta revista, las posiciones de Goswani<sup>24</sup>, Kazantsev<sup>25</sup> y Butzev<sup>26</sup>, como muestras de esto. Goswani señala que «el vínculo mayor entre la ciencia y la ficción científica que hace de ambas la mejor pareja en la danza de la realidad es la imaginación»<sup>27</sup>, en cuanto «el hombre es la única criatura dotada de imaginación»<sup>28</sup> y en tanto «no puede haber ciencia sin ficción»<sup>29</sup>. Para estos autores, es claro que la imaginación es el rasgo fundamental de la CF, ya que «En la historia del progreso tecnológico la imaginación, cuando va de par con los conocimientos científicos, aporta constantemente los gérmenes de nuevas ideas y concepciones originales»<sup>30</sup> (aunque, como hemos visto previamente con *TPM*, la cuestión del vínculo de esta CF con los conocimientos científicos se reduce a simples ocurrencias fantásticas).

22 Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Londres y Nueva York: Verso, 2005) 57.

23 *2001: A Space Odyssey*. Dir. Stanley Kubrick. Con Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester y Daniel Richter. Stanley Kubrick, 1968.

24 Amit Goswani, «Ciencia y ciencia ficción. Una doble exploración de la realidad», *El correo de la UNESCO* 37 (1984): 4-7.

25 Alexander Kazantsev, «De la ficción a la ciencia», *El correo de la UNESCO* 37 (1984): 13-16.

26 Jristo Butzev, «La maestra imaginación», *El correo de la UNESCO* 37 (1984): 22 y 24-25.

27 Goswani, 6.

28 Kazantsev, 16.

29 Kazantsev, 16.

30 Butzev, 22.

Lo que pretende esta posición es el estimular la manipulación de la CF, como «un posible recurso didáctico para la enseñanza de las ciencias»<sup>31</sup>, en donde la CF «podría asimismo entrar a formar parte de los programas de formación de técnicos e ingenieros»<sup>32</sup>. Entonces, imaginación es, en tal perspectiva, igual a nuevos desarrollos tecnológicos, únicamente tecnológicos, (del mismo modo que se presenta en *TPM*, que ya habíamos señalado) y sin cambio social. O sea, se busca con ayuda de la CF desarrollar tecnología que permita la expansión del capital y, lógicamente, la extracción de plusvalía. Se presenta, por tal motivo, un escenario donde la tecnología es en sí un valor, pero donde lo social queda fuera y el sistema económico no sufre entropía alguna.

Es interesante, dentro del contexto de la CF neoliberal, los esquemas derivados de dos documentales de *History Channel*. El primero titulado *Fantastic Voyage: The Evolution of Science Fiction*<sup>33</sup> del 2002 y el segundo llamado *The Real History of Science Fiction* del 2014, ya citado arriba. *Fantastic Voyage: The Evolution of Science Fiction* aboga por una CF crítica, subversiva, donde el elemento científico-tecnológico sea esencial y ligado necesariamente a la ciencia. Este documental presenta una CF crítica, pero también anclada en la materialidad-plausibilidad del conocimiento científico, entendido no solo como dato presente, sino también como desarrollo posible de tal conocimiento, articulando las categorías de lo real y lo posible. En cambio, *The Real History of Science Fiction*, en el marco de la crisis del 2008 y sus consecuencias, presenta un panorama totalmente diferente. De esta manera, este documental asume una CF completamente entregada a la fantasía, anulando así la crítica social y sumiendo lo científico-tecnológico en un ámbito no ligado a la ciencia, sino a la ocurrencia, a la llana imaginación.

31 Luis Paulo Piassi y Maurício Pietrocola, «Ficção científica e ensino de ciências: para além do método de “encontrar erros em filmes”», *Educação e Pesquisa* 35, 3 (2009): 537.

32 Butzev, 24.

33 *Fantastic Voyage: The Evolution of Science Fiction*. Atlas Media Corp. para History Channel, 2002.

En el contexto actual de tal CF neoliberal, podemos entonces hallar ejemplos más allá de la literatura, o sea, el cine. Películas como: *The Island*<sup>34</sup>, *District 9*<sup>35</sup>, *Prometheus*<sup>36</sup>, *Under the Skin*<sup>37</sup>, *Eternity*<sup>38</sup>, *Zodiac: Signs of the Apocalypse*<sup>39</sup>, *Debug*<sup>40</sup>, *Transcendence*<sup>41</sup>, *Automata*<sup>42</sup>, *The Signal*<sup>43</sup>, *Divergent*<sup>44</sup>, *Interstellar*<sup>45</sup>, *Lucy*<sup>46</sup>, *I Origins*<sup>47</sup>, etc., muestran los mismos lineamientos que *TPM*. En otras palabras, estas muestran una tecnología sumamente avanzada producto más de una ocurrencia imaginativa que del trabajo científico y está asimismo ausente cualquier crítica de las condiciones socio-económicas del *status quo*.

Por otra parte, volviendo a la literatura y dentro de este impulso que experimenta la CF neoliberal, junto con su consecuente patrón globalizante, tenemos el texto de Rachel Haywood Ferreira, titulado

34 *The Island*. Dir. Michael Bay. Con Scarlett Johansson y Ewan McGregor. Dreamworks Pictures y Warner Bros. Pictures, 2005.

35 *District 9*. Dir. Neill Blomkamp. Con Sharlto Copley, Jason Cope y Robert Hobbs. WingNut Films, QED International, Key Creatives y Wintergreen Productions, 2009.

36 *Prometheus*. Dir. Ridley Scott. Con Noomi Rapace, Michael Fassbender, Charlize Theron, Idris Elba y Guy Pearce. Brandywine Productions, Scott Free Productions y Dune Entertainment, 2012.

37 *Under the Skin*. Dir. Jonathan Glazer. Con Scarlett Johansson, Krystof Hádek, Robert J. Goodwin y Paul Brannigan. Film4, 2013.

38 *Eternity*. Dir. Alex Galvin. Con Alan Brunton, Amy Tsang, Amy Usherwood y April Phillips. Eternity Productions Limited, 2013.

39 *Zodiac: Signs of the Apocalypse*. Dir. W.D. Hogan. Con Christopher Lloyd, Joel Gretsche, Reilly Dolman y Andrea Brooks. SyFy Original Movies/Cinetel Films/Reel One Pictures, 2014.

40 *Debug*. Dir. David Hewlett. Con Adam Butcher, Adrian Holmes, Alex Mallari Jr. y Allison Brennan. Copperheart Entertainment, 2014.

41 *Transcendence*. Dir. Wally Pfister. Con Johnny Depp, Rebecca Hall, Paul Bettany, Kate Mara y Morgan Freeman. Warner Bros. Pictures y Alcon Entertainment, 2014.

42 *Automata*. Dir. Gabe Ibáñez. Con Antonio Banderas, Birgitte Hjort, Dylan McDermott, Robert Forster, Tim McInnerny y Melanie Griffith. Millennium Entertainment, 2014.

43 *The Signal*. Dir. William Eubank. Con Brenton Thwaites, Laurence Fishburne, Olivia Cooke, Beau Knapp, Lin Shaye, Robert Longstreet y Jeffrey Grover. Automatik Entertainment y Low Spark Films, 2014.

44 *Divergent*. Dir. Neil Burger. Con Shailene Woodley, Maggie Q, Zoë Kravitz, Ansel Elgort y Ray Stevenson. Red Wagon Entertainment, 2014.

45 *Interstellar*. Dir. Christopher Nolan. Con Matthew McConaughey, Anne Hathaway, David Gyasi, Jessica Chastain, Mackenzie Foy, Matt Damon y Michael Caine. Warner Bros., Syncopy, Paramount Pictures, Legendary Pictures y Lynda Obst Productions, 2014.

46 *Lucy*. Dir. Luc Besson. Con Scarlett Johansson, Morgan Freeman y Min-sik Choi. Universal Pictures y Canal+, 2014.

47 *I Origins*. Dir. Mike Cahill. Con Michael Pitt, Brit Marling, Astrid Bergès-Frisbey, Steven Yeun y Archie Panjabi. Verisimilitude/WeWork Studio/Bersin Pictures, 2014.

*The Emergence of Latin American Science Fiction*<sup>48</sup>, en que la autora trata, mediante un acto impositivo y no descriptivo, de crear la idea de una tradición de CF en Latinoamérica. Sin embargo, este texto de Haywood muestra una flagrante manipulación de los materiales y de cuestiones como el realismo mágico, con el fin de crear antecedentes históricos de una supuesta CF latinoamericana. De este modo, el análisis de Haywood introduce textos que son utopías tecnológicas (distopías) como textos de CF, afirmando erróneamente que *Los altísimos* es un texto de CF<sup>49</sup>. Pero ella va aun más allá, caracterizando textos como *La caída del águila* de Carlos Gagini y *El problema* de Máximo Soto Hall de la literatura costarricense, como manifestaciones de CF<sup>50</sup>, al igual que el cuento «Yzur» de Leopoldo Lugones, el cual ella ensalza como un texto de CF; sin embargo, este es fantasía. No hay que olvidar que Haywood se ata a la idea de que, en Latinoamérica, «el realismo mágico y la fantasía son las etiquetas alternativas más comunes para la ciencia ficción latinoamericana»<sup>51</sup>. Con esta idea a su disposición, Haywood tendría paso libre para incluir casi cualquier texto en su vaga y equívoca noción de CF.

Haywood, a pesar de partir de la idea suviniana del *novum*<sup>52</sup>, incorpora cualquier texto que se salga de los cánones realistas, como textos de CF. Uno solo puede pensar, viendo el impulso que tiene la CF neoliberal en el ambiente estadounidense (en literatura y cine) donde ella se mueve, que su texto responde a un imperativo ideológico del neoliberalismo de expandir su ideario a todas las regiones y en la mayor cantidad de formatos posibles, lógicamente evadiendo la crítica social.

Por otra parte, existe un texto supuestamente de corte marxista titulado *Red Planets: Marxism and Science Fiction* del 2009, en donde

48 Rachel Haywood Ferreira, *The Emergence of Latin American Science Fiction* (Middeltown, CT: Wesleyan University Press, 2011).

49 Haywood, 216.

50 Haywood, 227 y 228.

51 Haywood, 8.

52 Haywood, 12, 16, 43 y 49.

al final del texto en el «Afterword», Miéville China sigue esta misma tendencia neoliberal al ligar la CF con la fantasía, en perjuicio del desarrollo diegético del *novum crítico*. En este marco, China afirma que: «*Planetas rojos* nosotros poseemos. No debemos nosotros desatender los dragones rojos»<sup>53</sup>. El problema con esta afirmación es que se dificulta, por sus propias características *evasivas* de lo real, pensar una fantasía, en función de los requerimientos de la teoría crítica marxista, marcada por la crítica social y anclada en las condiciones materiales del contexto de escritura. A pesar de esto, históricamente no se puede negar de manera absoluta y substancialista una tal posibilidad, a pesar de sonar sumamente inalcanzable.

Sin embargo, si lo que se pretende es una CF identificada con las características propias de la fantasía, caeríamos en un problema muy propio de lo postmoderno, es decir, la supuesta suspensión del principio del tercero excluido de la lógica formal, el cual indica que A es A o no-A, nunca ambos a la vez. En referencia a la CF, esto implicaría que un texto o película de CF es y no es CF al mismo tiempo, lo cual es irracional. Esta eliminación del tercero excluido pasa por la aplicación del mismo, es decir, por la afirmación y empleo de este principio para negarlo. Se diría entonces que el principio de tercero excluido es válido o es no-válido; luego, se escogería la idea de que es no-válido y, por ende, la supuesta eliminación de este principio lógico resultaría de su propia validación. Por lo tanto, ante este absurdo, la CF identificada como fantasía (CF=fantasía, siendo esta última no-CF) dentro de la tendencia de la CF neoliberal, no es más que un *acto ideológico*, que distorsiona la realidad, ya que no hay ninguna cosa que sea al mismo tiempo A y no-A, sino solo cosas que en un momento histórico pueden ser A y que, dentro del movimiento de su propio *contenido*, podrían devenir no-A. Suspender o pretender eliminar el principio de tercero excluido de la lógica aristotélica es caer en una formalización vacía, al estilo de los requisitos que se

53 Miéville China, «Afterword. Cognition as Ideology: A Dialectic of the SF Theory», Bould y China (eds.), 245.

esgrimen al inicio del texto de *TPM*, donde se cree que algo es CF porque hay viajes en el tiempo, teletransportación, extraterrestres, etc. Lo importante en la CF es cómo el contenido específico, particular, de cada texto (literatura o cine) se articula con la noción general del *novum*, del extrañamiento cognitivo.

## Conclusión

El análisis de *TPM* y la referencia a una gran parte de la cinematografía de la actual CF neoliberal, ha permitido vislumbrar que la CF neoliberal se desarrolla en relación con un *novum tecnocrático*, que se aparta de la noción suviniana del *novum crítico*, en tanto extrañamiento cognitivo.

La CF neoliberal se centra en lo tecnológico, como elemento que se dinamiza y se representa como altamente desarrollado, en relación con aquella tecnología del contexto de producción/escritura; pero, al mismo tiempo, no se evidencia un desarrollo entrópico y dialéctico en los ámbitos sociales. Al contrario, la CF neoliberal tiende a mostrar el capitalismo y las actuales relaciones de poder entre países de manera fija, como sistemas cerrados que no sufren entropía. A pesar de sus imperativos de ligar la CF a la ciencia dentro de una visión pedagógica, se establece sobre el eje de la imaginación como elemento esencial, lo cual finalmente termina confundiendo la CF con la fantasía, al romper con los parámetros de plausibilidad y materialidad del conocimiento científico-tecnológico, y sumiendo la CF neoliberal en un efecto de espectacularidad que busca pasar cualquier ocurrencia por algo científico a través del efecto de asombro que se logra en el lector/espectador.

Más allá de diferencias entre la CF definida en términos suvinianos o en función de requerimientos neoliberales, lo importante aquí es comprender cuáles procesos y/o factores han determinado los cambios de una CF de corte marxista a una neoliberal y por qué se efectúa tal cambio, que permea hoy aquellas producciones literarias y filmicas

que se venden en Latinoamérica como CF, entendiendo que no es un asunto evolutivo, sino impositivo en cuanto responde a las necesidades ideológicas y económicas del actual capitalismo. En Latinoamérica, se ha querido fallidamente establecer un proceso de producción de CF y más bien se ha caído en una pseudo-CF<sup>54</sup> incapaz de introducir un adecuado manejo científico-tecnológico en la producción textual, fenómeno que se repite en varios países de nuestra región. En Costa Rica, ya se ha descalificado tal producción por tener serias insuficiencias<sup>55</sup>, mas en otros países latinoamericanos sucede lo mismo. Para ejemplificar esto, basta ver en la literatura colombiana algunos textos como «La tarjeta»<sup>56</sup>, «Fragmentos»<sup>57</sup>, «El oasis de Palas»<sup>58</sup> y «El experimento»<sup>59</sup>; en la literatura peruana, «Mal de luna»<sup>60</sup> y «Y éste fue el principio...»<sup>61</sup>; en la literatura cubana, «Ñorñoritos»<sup>62</sup>; en la literatura argentina, «Cuadro familiar»<sup>63</sup> y, en la literatura venezolana, «Ketman»<sup>64</sup>; todos los cuales reproducen los mismos problemas técnico-poéticos que se

54 El término «pseudo-CF» es tomado del famoso autor de *Solaris*, Stanislaw Lem, quien indicaba que «la CF puede ser o “CF real” o “pseudo-CF”»; Stanislaw Lem, «On the Structural Analysis of Science Fiction», *Science Fiction Studies* 1, 1 (1973): 28.

55 Véase: Roy Alfaro Vargas, «La ficción de Iván Molina Jiménez», *Letras* 53 (2013): 201-217; y Roy Alfaro Vargas, «El novum en la ciencia ficción costarricense», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 40, 1 (2014): 129-140.

56 Tito Guillermo Contreras Suárez, «La tarjeta», *Cosmocápsula. Revista Colombiana de Ciencia Ficción* 0 (2009): 9-11.

57 Fernando Galindo, «Fragmentos», *Cosmocápsula. Revista Colombiana de Ciencia Ficción* 0 (2009): 12-17.

58 Antonio Mora Vélez, «El oasis de Palas», *Cosmocápsula. Revista Colombiana de Ciencia Ficción* 0 (2009): 28-31.

59 Gestapó, «El experimento», *Cosmocápsula. Revista Colombiana de Ciencia Ficción* 0 (2009): 40-42.

60 Carlos Enrique Saldivar, «Mal de luna», *Cosmocápsula. Revista Colombiana de Ciencia Ficción* 0 (2009): 36-39.

61 Carlos Enrique Saldivar, «Y éste fue el principio», *Cosmocápsula. Revista Colombiana de Ciencia Ficción* 2 (2010): 67-69.

62 Carlos Guillermo del Castillo Pérez, «Ñorñoritos», *Cosmocápsula. Revista Colombiana de Ciencia Ficción* 2 (2010): 51-52.

63 Juan Manuel Valitutti, «Cuadro familiar», *Cosmocápsula. Revista Colombiana de Ciencia Ficción* 2 (2010): 76-77.

64 Manuel Jordan, «Ketman», *Cosmocápsula. Revista Colombiana de Ciencia Ficción* 3 (2010): 67-71.

señalan para la pseudo-CF costarricense y que se insertan dentro de la idea de lo que se ha denominado aquí CF neoliberal.

Pese a ello, por lo menos en cine, todavía se hallan películas en el ámbito internacional con parámetros suvinianos, como la ya mencionada *Elysium* o *In Time*<sup>65</sup>, que permiten vislumbrar la tensión existente dentro del género de la CF entre una versión ligada a la Izquierda y otra a la Derecha, en términos políticos. El futuro de la CF está más allá de sí misma, este habita en las luchas políticas extratextuales. Lo que parece ser hoy evidente es la validez de la afirmación de Darko Suvin, quien era contundente al expresar que el 95 % de lo que se imprime (o se filma, según nuestra perspectiva) con el nombre de CF, no corresponde a este género<sup>66</sup>.

---

65 *In Time*. Dir. Andrew Niccol. Con Johnny Galecki, Olivia Wilde, Justin Timberlake y Amanda Seyfried. Regency Enterprises, New Regency Pictures, Strike Entertainment, 2011.

66 Darko Suvin, «On the Poetics of Science Fiction», *College English* 34, 3 (1972): 381.



# Patricia Duncker, escritora de lectores<sup>1</sup>

(Patricia Duncker, a Writer for Readers)

---

*Alejandra Giangiulio Lobo*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

Es una sucinta descripción del proceso, en doble dirección, que vincula al autor con su personal lector, y los efectos mutuos de simpatía, entendida como en efecto semiótico tanto en el proceso de escritura como de lectura. Se centra en el caso de la obra narrativa de la escritora británica contemporánea Patricia Duncker.

## ABSTRACT

This succinct description refers to a two-fold process that links the author with a personal reader, and the mutual effects of attraction, understood as a semiotic effect concerning both the reading and writing process. It focuses on the case of the narrative work of the contemporary British writer Patricia Duncker.

**Palabras clave:** narrativa inglesa, novela inglesa contemporánea, proceso de lectura, relaciones de reciprocidad escritura-lectura

**Keywords:** English narrative, contemporary English novel, reading process, relations of reciprocity between writing and reading

---

1 Recibido: 30 de agosto de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016. Esta es una versión ampliada de la participación de su autora en el ciclo de conferencias «Entre letras y estrellas», coauspiciado por la Delegación de la Unión Europea y el Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI), el 31 de mayo de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: [giangiulio@gmail.com](mailto:giangiulio@gmail.com)

Desde que leí *Hallucinating Foucault*, me he preguntado si los lectores tienen conciencia del poder que ejercen en los escritores. La influencia de los escritores sobre los lectores se ha estudiado de muchas formas y se ha analizado a lo largo de los años, por lo que resultaría innecesario hablar de ello. Siempre se les pregunta a los escritores sobre alguna obra o autor que los haya influido. Por otro lado, la pregunta «¿quién es su autor preferido?» se convierte en algo común, aunque válido. Entonces, ¿uno se podría preguntar si un escritor tiene un tipo preferido de lector? ¿Es un escritor capaz de dar a conocer el nombre específico de la persona a quien está destinado a su obra? ¿A quién le dedica y entrega un autor su obra?

La autora británica Patricia Duncker asumió este propósito de explicar a sus lectores la relación íntima entre los lectores y los escritores. Ella ha descrito esa responsabilidad que el escritor tiene con el lector, y el juego de la persuasión y la seducción del cual forman parte estos dos actores a través de palabras y páginas de libros y cartas. Para ella, esta es una gran responsabilidad compartida por dos individuos que pueden o no conocerse, ya que es una transacción de dos vías: el lector inspira al escritor a escribir, y el escritor escribe para el lector. Al final, podría decirse que se trata de una cuestión de amor: amar y ser amado.

Duncker nació en Kingston, Jamaica, en 1951. Su padre era un hombre de negocios radicado en Jamaica, mientras que su madre era inglesa y trabajaba como profesora en la isla. Duncker vivió toda su infancia en Jamaica; se trasladó a Inglaterra a sus trece años y se quedó al cuidado de su tía Patricia Beer, poetisa y quien se convirtió en la primera influencia de Duncker. Después de asistir a un internado en Inglaterra, Duncker trabajó en Hamburgo. Más tarde asistió a Newnham College de Cambridge, y obtuvo su doctorado en Literatura Inglesa con especialidad en aspectos góticos del romanticismo alemán e inglés, título que le fue otorgado por el Saint Hugh's College, en Oxford. Fue profesora en la Universidad de Aberystwyth, en Gales, entre 1993 y 2002, y de escritura creativa en la Universidad de East Anglia, en Norwich, entre 2002 y 2007. Se trasladó a la Universidad

de Manchester, en donde fungió como profesora de literatura romántica, victoriana, modernista y contemporánea, además de supervisar tesis de doctorado y escritura creativa.

No se sabe mucho de la vida de Duncker ya que su trabajo crítico y editorial aparentemente comienza a principios de 1990. Su primera novela, *Hallucinating Foucault* (traducida al español como *La locura de Foucault*) aparece en 1996, traducida al español como *La locura de Foucault*. Se ve la forma en que Duncker se ha inspirado en sus propias experiencias de vida, viajes, y las personas importantes en su vida. Ella se describe a sí misma como políticamente extrema, lo que puede explicarse en sus numerosas contribuciones a ediciones de literatura feminista como crítica y editora, pero especialmente en contribuciones a Honno, editorial cooperativa dedicada a publicar material escrito por mujeres galesas. Tal vez, su interés en temas de género y sexualidad es lo que ha llamado la atención de los críticos desde su primera novela. Estos temas se mantienen constantes en su obra a la fecha.

Al preguntarle acerca de su carácter y preocupaciones, Duncker afirma claramente: «Escribo sobre las personas en el borde de la sociedad; los forajidos sexuales, los marginales, los locos, los que disfrazan su ser. Escribo sobre extremos psicológicos, el espacio mortal entre el mundo normal y la perdición»<sup>3</sup>. Además, en su página personal de la Universidad de Manchester, declaró estar «interesada en personajes generalmente clasificados como fuera de la ley, truhanes o figuras que se desestiman por ser redundantes, innecesarias, marginales...»<sup>4</sup>. Ambas declaraciones expresan la necesidad de la escritora para retratar personajes ficticios, de forma realista, que han sido rechazados por la sociedad.

Aparte de su interés por los personajes marginados, los rasgos narrativos de Duncker llevan a su ficción por múltiples caminos, todos conectados a su fascinación por la transgresión. Sean Matthews retrata

3 British Council, «Author Statement», Patricia Duncker, 29 de junio del 2016, <<https://literature.britishcouncil.org/writer/patricia-duncker>>.

4 Traducción de AGL; y las sucesivas. Patricia Duncker, «Research interests», 29 de junio del 2016, <<http://www.manchester.ac.uk/research/Patricia.duncker/research>>.

a Duncker como una «escritora que se resiste a la categorización»<sup>5</sup> ya que trabaja en diferentes áreas tales como la investigación y la enseñanza de la literatura y la escritura creativa. Como investigadora, se interesa en la literatura del siglo dieciocho y diecinueve de corte feminista o de género. *Hallucinating Foucault* fue galardonada con el Premio First Fiction y el Premio McKitterick, y sus otras novelas y libros de cuentos han sido premiados como finalistas en otros certámenes literarios como para el premio PEN/Macmillan Silver Pen por *Monsieur Shoshana's Lemon Trees*, el premio Commonwealth Writers Región Eurasia por *Miss Webster and Chérif*, y el premio CWA Golden Dagger para la mejor novela de crimen por *The Strange Case of the Composer and his Judge*. Según estas muestras de reconocimiento, Patricia Duncker es una autora posmoderna que da voz a un conjunto específico de temas que surgen continuamente en sus cuentos y novelas y que despiertan el interés y las preocupaciones del público.

Uno de los intereses recurrentes de Duncker se centra en el lector. Ha declarado ser una ávida lectora que lo hace día y la noche, lo cual explica por qué sus novelas y cuentos se centran tanto en los lectores. Después de haber obtenido dos premios por *Hallucinating Foucault*, Duncker declaró, «aunque obviamente es gratificante de ganar premios, lo más emocionante es contar con más lectores. Sé lo emocionante que es para mí leer un libro que me excita, por lo que creo que es maravilloso haberle dado ese placer a otra persona»<sup>6</sup>. Para Duncker, el placer de la lectura puede ser más relevante, especialmente para alguien que quiere ser un escritor profesional, y añade:

Mi idea de la influencia es que uno desea ser influenciado. Esa es la única forma en que vamos a conseguir algo mejor. La lectura es una inyección de adrenalina y sangre —de donde nuestro sentido de energía proviene. La escritura es sobre el lenguaje, sobre otros

5 British Council.

6 Nicholas Wroe, «A Shadow at My Shoulder», *The Guardian*, 29 de junio del 2016, <<https://www.theguardian.com/books/2000/aug/12/fiction.nicholaswroe>>.

escritores y otros textos. Detrás de cada libro se encuentra otro libro— cada uno tiene que elegir lo que esos libros son<sup>7</sup>.

Además de aspirar a que los lectores queden influidos, con el fin de convertirse en buenos escritores, da a los lectores comunes el crédito que merecen al considerarlos como las personas reales que la convierten en la escritora que es. Duncker expresó lo siguiente: «yo creo que es importante estar muy comprometido y dedicado a la escritura, y creo que los lectores son muy buenos jueces para decidir si el escritor está allí con ellos en la página o si no lo está»<sup>8</sup>.

Aparte de la temática de género y su interés en el lector, el perfeccionismo de Duncker en la escritura es muy evidente. Ella es reacia a producir una novela o cuento que no fue revisado e investigado a fondo. Duncker dice que su tía, la poetisa Patricia Beer, fue su principal influencia como una aspirante escritora, a pesar de que no tenían una relación estrecha y cálida. Aunque Duncker no le tuviera mucho cariño a Beer, admiraba a su tía como escritora:

He leído todo lo que escribió y ella le ha dado forma a mi mente. Yo admiro enormemente su imaginación implacable. Existe un verdadero escalofrío de reina de hielo en su escritura. Ella me enseñó un compromiso con la excelencia: a nunca ser descuidada, a hacer una sexta, séptima, octava revisión, a dejar las mejores escenas en la sala de corte. Trabajar, trabajar, trabajar<sup>9</sup>.

Duncker prefiere tener cuentos, novelas y poemas no publicados, almacenados en su escritorio, si no han sido antes revisados y convertidos en un trabajo de investigación. Por lo tanto, ella se esfuerza por ser muy cuidadosa y precisa en su investigación y escritura. Como

7 Chris Hall, «Patricia Duncker: Seven Tales of Sex and Death: Dark Star», Spike Magazine, 29 de junio del 2016, <<http://www.spikemagazine.com/0903patriciaduncker.php>>.

8 Ramona Koval, «Interview with Patricia Dunker: Miss Webster and Cherif», 29 de junio del 2016, <<http://www.abc.net.au/radionational/programs/bookshow/patricia-dunker-miss-webster-and-cherif-transcript/3304150>>.

9 Wroe.

una artista contraria a toda forma de categorización, Duncker es una escritora de amplios temas. Su ficción contiene hasta el momento seis novelas, dos colecciones de cuentos, un libro de ensayos críticos sobre la literatura, muchas colaboraciones editoriales en antologías de cuentos escritos por mujeres, y varios esfuerzos como reseñadora y crítica para revistas y publicaciones académicas. Su primera obra de ficción es *Hallucinating Foucault*, a la cual me dirigiré en un apartado final.

La segunda obra de ficción de Duncker es el tomo de cuentos *Monsieur Shoushana's Lemon Trees*, publicado en 1997. Esta colección de trece relatos explora los temas del deseo, los celos y la venganza, y en su mayoría se trata de mujeres y sus problemas maritales, sus amantes del mismo sexo, y su libertad y poder en sus relaciones. Se destacan dos relatos: «The Arrival Matters», sobre los últimos días de una anciana y la transmisión de sus conocimientos y poderes a una joven aprendiz, y «The Crew from M6», que se trata de «la grabación de un equipo de filmación en una comunidad de lesbianas intelectuales y la traición de las mujeres por un miembro masculino del equipo»<sup>10</sup>. La prosa de Duncker fue descrita en este libro como libre, limpia y provocativa. Los cuentos se sitúan en Francia, lugar que se ha convertido en uno de los sitios favoritos de Duncker para localizar geográficamente sus novelas y cuentos.

Su segunda novela es *James Miranda Barry*, publicada en 1999, cuyo mundo tiene lugar en Jamaica durante el siglo XIX. Trata de un famoso médico de la colonia, Barry, que pertenecía a la alta sociedad. Después de su muerte, se descubrió que era mujer. Para Duncker, este personaje era muy especial porque, además de ser un nativo de su país de nacimiento, su madre había investigado sobre él y sobre su legado cuando vivía en Jamaica. Como uno de los «personajes marginales» que a Duncker le gusta crear, Barry es representado como «un tema fascinante porque encarna muchos de los intereses intelectuales [de

---

10 Gale, «Patricia Duncker», Contemporary Authors Online, 30 de junio de 2016, <[http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CH1000125627&v=2.1&u=special\\_gld4&it=r&p=CA&s=w&asid=f403047958a871a06ca1436e6a401376](http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CH1000125627&v=2.1&u=special_gld4&it=r&p=CA&s=w&asid=f403047958a871a06ca1436e6a401376)>.

Duncker]: la interrupción de género, el travestismo, la identidad tanto como farsa y como un disfraz deliberado»<sup>11</sup>. Duncker empezó a crear este personaje en 1991, pero tuvo que detenerse después de haber escrito un centenar de páginas ya que no podía resolver el problema de referirse al personaje como él o ella. Más tarde, en 1997, se decidió a combinar el punto de vista desde la primera y tercera persona para evitar su problema anterior. La novela recibió críticas mixtas. Los comentarios positivos destacan el hecho de que Duncker escribió acerca de un personaje marginal de la sociedad, un travesti, y que se centró en «la compleja relación entre lo que son las cosas y lo que parecen»<sup>12</sup>. Las críticas negativas declararon que Duncker dejó muchas cosas a la imaginación de sus lectores, y que ella se enfocó más en un personaje secundario que en Barry.

Su tercera novela es *The Deadly Space Between*, publicada en 2002; *thriller* psicológico sobre un triángulo amoroso casi incestuoso entre un joven de 18 años de edad, su madre, y el misterioso amante de ésta. Con esta novela, explora dos temas esenciales para ella: la creación de una novela de suspenso, y el complejo de Edipo. El objetivo principal de Duncker era escribir un *thriller* inteligente, ya que a ella le interesa desarrollar la emoción de la expectativa y la trama, pero estaba un poco desilusionada por la falta de un buen motivo para llevar a cabo la acción. Por lo tanto, para desarrollarlo ella regresó a su *thriller* psicológico favorito: *Edipo Rey*, de Sófocles. A Duncker le gustó que en este drama no existe un motivo para las acciones de Edipo, sino que la secuencia de los hechos se da por sí sola. Como resultado, incorpora el componente edípico a su historia de suspenso, y apunta hacia la idea de Barthes de que sin la muerte del padre, no habría ningún placer en la literatura. La novela recibió críticas mixtas por sus referencias a Frankenstein, Edipo Rey, la música de Weber, y las teorías de Freud sobre la sexualidad, ya que estos puntos le dieron

---

11 Gale.

12 Wroe.

un tono un poco forzado a la novela, pero al mismo tiempo la hicieron muy llamativa e interesante.

La segunda colección de cuentos de Duncker se titula *Seven Tales of Sex and Death*, de 2003. En ella, vuelve sobre el tema del suspenso, siendo fiel a los temas expuestos en el título del compendio: sexo y muerte, con historias sobre violación, acoso, el apocalipsis y, en general, lo siniestro. Duncker se inspiró en sus ratos a solas, viendo películas de segunda categoría de la televisión francesa. Ella encuentra interesante la obsesión por los asesinos en serie, ya que le parece intrigante ver cómo la gente puede agitarse al reconocer en ellos mismos la posibilidad de contener a «la bestia del sexo en la oscuridad»<sup>13</sup>. La mezcla entre la fantasía y las posibilidades horribles de vida real hace que sus historias sean cautivantes.

En 2006 la novela *Miss Webster and Cherif*, una comedia de errores después de los actos de terrorismo del 11 de setiembre, en que una anciana, la señorita Webster, entra en amistad con un estudiante marroquí, Chérif. En una entrevista radial, Duncker habla de su libro de manera abierta y franca. Ve el personaje de la señorita Webster como muchas de las mujeres influyentes de su vida: las señoras mayores de su juventud, mujeres solteras independientes y de un temperamento difícil. Además, la señorita Webster se convierte en una alegoría de la población de Inglaterra después de que el terrorismo y la guerra en Irak se han convertido en temas cotidianos. Duncker describe su novela como la «historia [de la señorita Webster] poniéndose de acuerdo con el mundo y aceptando que ella no es una isla, que pudo haberse aislado durante toda su vida pero que de hecho ella está vinculada a otras personas en lugares que con los que nunca había soñado»<sup>14</sup>. Con esta novela, Duncker quiso derribar prejuicios y abrir la mente de sus compatriotas ingleses sobre temas y personas con los que no están acostumbrados. Además, explora la forma de pensar de un hombre del Oriente, Chérif, en un mundo occidental, cuando éste se encuentra

---

13 Hall.

14 Koval.

rodeado por las noticias de una guerra que se lleva a cabo cerca de donde él proviene, y quien está inmerso en una sociedad cuyo idioma maneja pero no entiende por completo.

En 2010 *The Stange Case of the Composer and his Judge*, otra novela de suspenso, que contiene facetas metafísicas. Trata de una jueza francesa quien está a cargo de la investigación de un suicidio masivo relacionado a una secta religiosa. La prueba apunta a un famoso compositor, relacionado con todas las víctimas del suicidio. La trama mezcla componentes detectivescos relacionados con el caso, y giros psicológicos y filosóficos, en que la afamada jueza francesa encuentra a su posible mejor contendiente en el compositor. La crítica aclamó la prosa vibrante y clara con que Duncker describe los acontecimientos y descripciones de los diferentes lugares en donde se lleva a cabo la novela, como un chalet suizo en pleno invierno, un centenario viñedo francés, y las casas de ladrillo de Lubeck. Pero también la crítica hace énfasis en su afán por desarrollar más los temas metafísicos que la trama de suspenso.

Su novela más reciente *Sophie and the Sybil*, se publica en 2015. Se sitúa en 1872, y relata la historia de dos hermanos, Max y Wolfgang Duncker, dueños de una editorial en Berlín. Max conoce a la autora George Eliot, conocida como la sibila, y es cautivado por su inteligencia. Pero su hermano Wolfgang quiere que Max se case con Sophie, una rica heredera quien cuenta con una gran fortuna. Max se encuentra dividido entre las dos mujeres, y aún más, Sophie venera a la autora. Con esta novela Duncker regresa a la temática de la seducción que muy bien describió en *Hallucinating Foucault*. La crítica ha aclamado al desarrollo de los personajes, especialmente el de Eliot. Varios especialistas de la autora de *Middlemarch* han afirmado que la caracterización que Duncker hace de la autora victoriana es fiel y agradable. Además, la novela representa un juego intelectual entre el feminismo y la creatividad, ya que explora la creación literaria, por la autora de una de las obras más significativas de la literatura inglesa.

Como editora, Duncker ha trabajado en varias compilaciones de cuentos sobre mujeres, escritos por mujeres. Su colaboración editorial es la siguiente: *In and Out of Time: Lesbian Feminist Fiction* (1990), *Cancer: Through the Eyes of Ten Women* (1996), *The Woman Who Loved Cucumbers: Short Stories by Women from Wales* (2002), *Mirror, Mirror* (2004) *Safe World Gone* (2007), *All Shall be Well* (2012), y *My Heart on my Sleeve* (2013). Por haber sido profesora en la Universidad de Aberystwyth (Gales), ha contribuido especialmente con la cooperativa editorial independiente de Honno. En su página personal de la Universidad de Manchester, donde ahora es profesora emérita, ella afirma que su interés sobre las mujeres escritoras y publicaciones feministas se remonta a sus primeros días como estudiante y que representa un compromiso político importante.

Ha publicado dos libros sobre crítica literaria: *Sisters and Strangers: An Introduction to Contemporary Feminist Fiction* (1992) y *Writing on the Wall: Selected Essays* (2002). En este último, explora conceptos de subversión y género en muchos clásicos de la literatura, cuestionando constantemente los novelistas clásicos masculinos como Milton, Tolstoi y Freud, a quien ella llama «los Padres», y también a escritoras contemporáneas, como Margaret Atwood y Angela Carter.

¿Cómo descubrí a Patricia Duncker? El propietario de una librería de libros usados en cierta ocasión me dijo: «Tome, llévese este libro, le va a gustar.» No sé si él lo había leído o simplemente creyó que me iba a gustar, pero la verdad es que no puedo agradecerle por haberme dado *Hallucinating Foucault* en ese momento. Por primera vez leí un libro en que el lector es la musa, causa y pasión de un escritor. Como lectores que somos, ¿no nos hemos enamorado alguna vez de un escritor? Recuerdo haberme enamorado de Gustavo Adolfo Bécquer, en secundaria, al leer sus poemas sobre Julia Espín y Casta Esteban y Navarro. Todos reconocemos el poder de nuestros escritores sobre nuestros pensamientos ya que por medio de sus palabras canalizan nuestros anhelos, miedos y pasiones. Pues bien, al leer *Hallucinating*

*Foucault* encontré una novela en donde el lector es respetado y amado por el escritor. ¡Fantasía hecha realidad!

Para contextualizar, la historia comienza en 1993, cuando al lector le presentan al protagonista de la novela, un estudiante de postgrado de Cambridge, que está preparando su tesis doctoral sobre el escritor Paul Michel. Dado que la historia es narrada por un punto de vista en primera persona, el lector nunca llega a saber el nombre del estudiante. En el transcurso de su investigación, el estudiante conoce a una joven que está escribiendo su tesis sobre Schiller. Comienzan una relación sentimental la cual da pie a la trama de la historia, ya que es ella quien le dice al estudiante que si él está escribiendo sobre Michel, debería saber todo sobre él, exactamente dónde está, y si fuera necesario, arriesgarse para salvarlo de cualquier peligro. Ella —a quien el narrador llama «la Germanista»— le propone al estudiante averiguar dónde está Paul Michel y le ayuda en su búsqueda.

No voy a relatar toda la historia; solo, pero quiero hacer hincapié en que *Hallucinating Foucault* es esa novela que genera en los lectores un sentimiento de pasión, y puede hacer que los lectores se enamora del escritor. La trama es sencilla, escrita con una pureza y sinceridad que no es común encontrar. Quizás esto se debe a que fue la primera novela de Patricia Duncker, pero tampoco hay que confundir esto como ingenuidad. Duncker emplea con maestría y delicadeza el tema de la seducción y la locura en su obra. Al final de cuentas, Duncker es una escritora de lectores, su pasión es escribir y sabe que lo hace porque tiene amantes fieles en las personas que leen sus libros y sus cuentos. *Hallucinating Foucault* reivindica tanto al lector como al escritor y los convierte en amantes, en seres que se pierden y se encuentran entre páginas, cartas, pasillos de hospital y playas francesas.



**OTROS ALREDEDORES SOBRE LITERATURA Y ARTE**  
(OTHER APPROACHES ON LITERATURE AND ART)



# Tendencias peritextuales de las traducciones literarias en Costa Rica (2010-2015)<sup>1</sup>

(Peritextual Features of Literary Translations in Costa Rica (2010-2015))

---

*Meritxell Serrano Tristán*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

Se presenta una reseña de los factores peritextuales en las traducciones literarias publicadas en Costa Rica entre 2010 y 2015. La producción bibliográfica analizada proviene de los datos recopilados durante el proyecto de investigación «Bases para el desarrollo de una historia de la traducción literaria en Costa Rica», adscrito al Programa de Traducción e Interpretación: Alternativas de Desarrollo en Costa Rica de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje (Universidad Nacional). El análisis de esos factores permite identificar las tendencias del sector editorial en cuanto al grado de visibilidad que le otorga a la figura del traductor y al proceso de mediación interlingüística.

## ABSTRACT

This article provides an overview of peritextual factors in the literary translations published in Costa Rica between 2010 and 2015. The publications analyzed were compiled during the research project “Bases para el desarrollo de una historia de la traducción literaria en Costa Rica” [Foundations for the creation of a history of literary translation in Costa Rica], ascribed to the research program *Programa de Traducción e Interpretación: Alternativas de Desarrollo en Costa Rica* (Escuela de Literatura, Universidad Nacional). The analysis of these factors sheds light on the peritextual trends

---

1 Recibido: 25 de febrero de 2016; aceptado: 30 de mayo de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: meritxell.serrano@gmail.com

regarding the visibility granted by the publishing sector to the translator and to the process of interlinguistic mediation.

**Palabras clave:** traducción literaria, traducción en Costa Rica, historia de la traducción, factores peritextuales

**Keywords:** literary translation, translation in Costa Rica, translation history, peritextual factors

La pregunta «¿quién traduce literatura en Costa Rica?» apunta al quehacer literario. Son muchos los escritores que han puesto a prueba su ingenio en la compleja tarea de darle voz a la literatura escrita originalmente en otros idiomas. Solo entre 2010 y 2015 se han editado 45 traducciones literarias en Costa Rica, sea en antologías, monografías, revistas académicas y suplementos culturales y literarios. De este número, 17 traducciones han sido realizadas por escritores, entre ellos Fernando Durán Ayanegui, Alicia Miranda Hevia, Luis Chaves y Gustavo A. Chaves. Esta tendencia no se circunscribe a Costa Rica, sino que se extiende a toda la región centroamericana. Como lo afirma Sherry E. Gapper en «El desarrollo de la traducción en Costa Rica y Centroamérica», «[n]o han sido pocos los escritores centroamericanos que han hecho de traductores, haya sido por necesidades prácticas o por una especie de plan de difusión de aquellos autores a quienes consideraban modélicos»<sup>3</sup>. No obstante, el reconocimiento que reciben como traductores dista del que reciben en sus respectivos papeles como autores. Más aún, sus nombres no siempre quedan consignados en las publicaciones y el lugar que ocupan en los distintos paratextos de las obras varía según la editorial o el proyecto editorial.

La aparente oscilación detectada en cuanto a la visibilización del traductor y los derechos económicos, legales y simbólicos que sustentan a esa figura pareciera ser síntoma de una industria que todavía está por definirse en cuanto al papel de la traducción literaria en la cultura. En

3 Sherry E. Gapper, «El desarrollo de la traducción en Costa Rica y Centroamérica», *La traducción: balance del pasado y retos del futuro*, ed. Fernando Navarro Domínguez et al. (Alicante: Departamento de Traducción e Interpretación y Editorial Aguaclara, 2008) 411.

un estudio sobre el caso de Costa Rica, el español Miguel Ángel Vega Cernuda afirma que «la historia de la literatura [costarricense] hasta el presente está mal escrita, ya que ha omitido una parte fundamental de las bases escritas de un grupo humano: los transtextos, aquellos textos emigrados que aportan a una cultura el fermento de la alteridad»<sup>4</sup>. Es decir, una historiografía literaria no debe asar por alto las traducciones que han venido a formar parte de la producción bibliográfica de una región. No obstante, para que esta producción sea reconocida como tal, debe ser etiquetada como tal; en otras palabras, la figura del traductor debe quedar consignada como tal, de manera que se pueda identificar y valorar el trabajo de traducción. Como ya lo hemos sugerido, el lugar que ocupa la figura del traductor en la configuración peritextual de una obra dice mucho del valor simbólico y social del ejercicio profesional. No podemos deslindar un fenómeno del otro. Para entender y valorar la función de los traductores en el quehacer cultural, editorial y literario del país, es necesario revisar las prácticas textuales y editoriales que acompañan a dicha producción.

El presente estudio pretende dar a conocer la fisonomía del sector editorial en materia de traducción literaria. Los datos se recopilaron durante la ejecución del proyecto de investigación «Bases para el desarrollo de una historia de la traducción literaria en Costa Rica (1970-2013)», adscrito al Programa de Traducción e Interpretación: Alternativas de Desarrollo en Costa Rica de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional. En primer lugar, se definen los elementos paratextuales que serán analizados. Luego, se hace un breve repaso de las traducciones literarias que fueron publicadas entre 1970 y 2015 y se delimita el corpus a las traducciones publicadas por editoriales durante el lustro 2010-2015, a fin de analizar el lugar que ocupa la figura del traductor en los respectivos elementos peritextuales que las acompañan, y determinar así el grado de visibilidad que se le otorga o veda al traductor y la traducción.

4 Miguel Ángel Vega Cernuda, «La historia de la traducción como tarea de investigación de las letras costarricenses», *Letras* (2008): 131.

## Peritextos

Los libros que se repasan en estas páginas comparten las características paratextuales definidas en *Umbrables* por Gérard Genette. Tal y como lo observa el autor, «el texto raramente se presenta desnudo, sin el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo»<sup>5</sup>. Es así como Genette le da nombre a toda una serie de elementos extratextuales que acompañan al texto de una obra. Genette bautiza estos elementos externos de la obra con el término de paratexto, concepto que ha sido ampliamente estudiado tanto en análisis literarios como en estudios de la traducción.

Dentro de los elementos paratextuales, Genette distingue entre epitextos y peritextos. Los epitextos son los discursos que no se circunscriben a la obra, pero que emergen a raíz de la edición de la misma: se refieren a las entrevistas con el autor, las actividades en torno al lanzamiento de la obra, comentarios y reseñas del texto, entre otros<sup>6</sup>. Los peritextos, en cambio, se refieren a todos los elementos discursivos que se ubican «alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto como los títulos de capítulos o ciertas notas»<sup>7</sup>.

Los peritextos pueden ser de creación editorial o autoral, por lo que abarca todos los discursos que acompañan al objeto físico en sí. La zona en donde se colocan estos elementos abarca la tapa y la contratapa, la portada y la página legal y los anexos<sup>8</sup>. En otras palabras, son todos aquellos elementos que se ubican en las páginas iniciales y finales de la obra, sin ser parte estricta de la obra. Algunos de los elementos que

5 Gérard Genette, *Umbrables*, trad. Susana Lage (México: Siglo Veintiuno, 2001) 7.

6 Genette, 10.

7 Genette, 10.

8 Genette, 10.

podemos encontrar en estas zonas son el título de la obra, el nombre completo del autor o los autores, datos pertinentes a la edición (ciudad, editorial, año), los créditos de autoría y los derechos legales de la obra, la presentación, el prefacio, el prólogo o la introducción a la obra (puede ser del autor, del editor o de un tercero), el índice general de la obra, los agradecimientos o dedicatorias, los anexos o apéndices, la bibliografía, el epílogo y los glosarios, entre otros.

En estos espacios o discursos puede o no aparecer la figura del traductor. A los términos aportados por Genette, *peritexto editorial* y *peritexto autorial*, faltaría agregar el peritexto a cargo del mediador lingüístico, es decir, aquellos discursos cuya autoría recaiga en el traductor de la obra: prefacios o epílogos en torno a la traducción, al texto original o al autor, notas al pie de página, glosarios y dedicatorias, entre otros.

El estudio procura reconocer la presencia del traductor en los peritextos editoriales y autorales, y así determinar el grado de visibilidad que recibe el mediador lingüístico como agente creador. Los elementos que vamos a repasar son los siguientes: tapa y contratapa (¿se hace mención del traductor? ¿de la traducción?); portada y página legal (¿se consigna la figura del traductor en la portada? ¿en los créditos? ¿en los derechos de la obra? ¿se hace mención del título original? ¿se menciona siquiera el hecho de que se trate de una traducción? ¿o se presenta como una obra original, sin mediación lingüística?); notas biográficas acerca de las partes implicadas en el proceso de creación (¿se incluye alguna referencia al traductor en el cuerpo de la obra, mediante notas biográficas o prólogos del autor o editor?); y, por último, prólogo y notas del traductor (¿interviene la voz del traductor en la configuración peritextual de la obra, mediante la inserción de notas aclaratorias, glosarios, dedicatorias, prólogos o epílogos?).

Antes de responder a esas preguntas, se hace una reseña de las traducciones literarias publicadas desde 1970 en Costa Rica, para luego delimitar el corpus a las traducciones publicadas por editoriales durante el último quinquenio (2010-2015).

## La traducción literaria desde 1970: un periplo silencioso

Varios críticos y académicos de la traducción han señalado la aparente ausencia de un aparato traductológico sistemático que produzca no solo traducciones literarias sino también textos de recepción que complementen la historia literaria de Costa Rica. En esos términos se refiere Carlos Cortés a la «Centroamérica sin traducciones», al afirmar que «los países [centroamericanos] carecen de industrias culturales y de un mercado editorial regional que le diera sostén a traductores profesionales, colecciones de literatura extranjera o ediciones bilingües»<sup>9</sup>. Miguel Ángel Vega, en «La historia de la traducción como tarea de investigación de las letras costarricenses», sostiene que la producción bibliográfica nacional carece «casi por completo [de] textos secundarios, de recepción y fenómenos semejantes que tienen en la traducción uno de sus ejes» y sugiere que en Costa Rica «deberían multiplicarse los trabajos de recepción crítica y traductográfica»<sup>10</sup>. Además, hace un repaso de los distintos medios en los cuales la traducción literaria hecha en Costa Rica brilla por su ausencia. Señala que el catálogo virtual alemán Gemeinsamer Bibliotheksverbund (GBV) no recoge ninguna entrada bibliográfica «que remotamente se aproxime al de la traducción literaria»<sup>11</sup>. Por otra parte, el *Index Translationum* de la UNESCO, una bibliografía internacional de traducciones creada en 1932, «da un panorama bastante escaso de actividad» en materia de traducción<sup>12</sup>. Este fenómeno ha variado desde 2008, cuando Vega publicó su artículo, ya que a la fecha, una búsqueda de «Costa Rica» en el *Index* produce 84 resultados. Sherry Gapper también se refiere a la escasez de traducciones luego de hacer alusión a «una historia editorial local muy corta», lo cual podría implicar una dependencia en

9 Carlos Cortés, «Primera entrega: Centroamérica sin traducciones (I)», *Literofilia* 21 ene. 2013: s. pag. En línea. 12 feb. 2014.

10 Vega Cernuda, 127.

11 Vega Cernuda, 127.

12 Vega Cernuda, 130.

la importación de libros<sup>13</sup>. En el apartado sobre «Costa Rica», incluido en el *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, Gapper indica «el desarrollo de la traducción literaria al español en Costa Rica no corresponde ni a una tradición consolidada ni a una disposición constante y programada; más bien ha obedecido a voluntades o intereses particulares, a algunas oportunidades editoriales, al indudable talento o conocimiento de quienes la han ejercido... o a las necesidades coyunturales, políticas, pedagógicas o sociales»<sup>14</sup>. No obstante la aparente escasez y falta de sistematicidad, Gapper reconoce que «esta situación ha hecho posible que un grupo relativamente reducido de traducciones haya tenido una buena difusión, hasta el punto de haber influido en el desarrollo mismo de la creación literaria costarricense»<sup>15</sup>. Los datos que fueron recopilados por esta investigación así lo comprueban.

Por más de que la traducción literaria pase desapercibida a la crítica y otros mecanismos de recepción, el panorama de esta actividad dista de estar vacío. Desde 1970 ha existido el interés, sea por parte de escritores, académicos, gestores de la cultura o editores, de verter al español los textos de autores extranjeros. Tenemos, como ejemplo, la insistencia de José Basileo Acuña en traducir a Blake Donne, Marlowe, Coleridge, Wordsworth y Shelley al español, interés acogido por la revista de la Universidad de Costa Rica, *Kañina*, entre 1977 y 1981. En los inicios del suplemento cultural *Áncora*, se llegó a visualizar un interés similar por el pensamiento en lenguas extranjeras, con la publicación de textos de Hellmann, Ungaretti y Kafka, entre otros, traducidos por Clara Muiño, Franco Cerutti y Rafael Ángel Herra respectivamente. También debemos destacar el interés del sector editorial, sobre todo de las editoriales de las universidades públicas, las cuales acogieron las traducciones de la obra de Shakespeare realizadas por

13 Gapper, «El desarrollo», 411.

14 Sherry Gapper, «Costa Rica». *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, eds. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2013), 152-156.

15 Gapper, «Costa Rica», 152.

José Basileo Acuña y Joaquín Gutiérrez, de manera que para 1994 Costa Rica contara con sus propias versiones de siete obras dramáticas completas. Ezra Pound también encontró residencia en Costa Rica gracias a la traducción y edición de Gerardo César Hurtado, quien contó con el apoyo de la Oficina de Publicaciones del Ministerio de Cultura. *Alicia en el país de las maravillas* ha sido editada por al menos tres editoriales costarricenses y cada edición aparece consignada a un traductor distinto, ya sea de Costa Rica o de El Salvador.

Estos son algunos de los casos que resaltan con solo ojear la base de datos constituida por 166 traducciones literarias editadas entre 1970 y 2015. A este material habría que sumar las traducciones ensayísticas publicadas en ese mismo período: 108 publicaciones de ensayo filosófico, humanístico o literario, provenientes de distintas lenguas y editadas por distintos medios: revistas impresas y electrónicas, suplementos literarios, libros y antologías. No obstante, los datos que serán comentados en el presente estudio se limitan a los textos estrictamente literarios, si bien esta etiqueta puede causar cierta discrepancia. Veamos a continuación los datos reunidos por decenio y quinquenio:

**Cuadro 1. Traducciones literarias publicadas por período en Costa Rica (completas o parciales; en revistas, periódicos, antologías o monografías)**

Período	Publicaciones
1970-1979	18
1980-1989	23
1990-1999	45
2000-2009	31
2010-2015	49
Total	166

La traducción literaria en Costa Rica ha tendido al aumento, si bien esa tendencia se ve interrumpida en el decenio 2000-2009, debido probablemente a la disolución de la Editorial Universitaria

Centroamericana (EDUCA), la cual habría aportado un número importante de traducciones literarias desde sus inicios en la década de 1970. No obstante, el aumento se recupera partir de 2010, y en tan solo los últimos cinco años (la primera mitad del presente decenio) ya se superó el número de traducciones publicadas en el decenio más prolífico (1990-1999), con 49 publicaciones.

No cabe duda de que estos datos podrían estar incompletos. La búsqueda del material bibliográfico se dificulta a medida que nos alejamos de la era digital y en los primeros dos decenios las pesquisas se deben realizar de forma manual, por ejemplo, periódico por periódico o revista por revista. No obstante, estos datos son tan exhaustivos como las nuevas tecnologías lo permiten. Debemos tomar en cuenta que el proceso de documentación inicial tampoco está libre de limitantes: por ejemplo, en muchos casos las traducciones literarias están catalogadas como literatura costarricense, lo cual dificulta la visibilización del material bibliográfico pertinente. Luego de estas aclaraciones, procedemos a analizar el material bibliográfico publicado entre 2010 y 2015.

### **Las traducciones del lustro 2010-2015**

El proyecto de investigación del cual proceden los datos aquí analizados se había planteado en su inicio la investigación arqueológica de las traducciones literarias publicadas hasta 2013. Sin embargo, a medida que las pesquisas avanzaron, surgieron datos más recientes y es así como se incluyeron las traducciones aparecidas en 2014 y 2015. Es evidente que los datos de estos dos años están incompletos, ya que el proceso de incorporación de las obras a los respectivos catálogos es lento. Por poner solo un ejemplo, en octubre de 2015, el Centro de Información Documental de la Universidad Nacional (CIDCSO) todavía estaba en proceso de agregar obras de la colección Casa de Poesía del año 2012, y no fue posible encontrar todos los ejemplares publicados entre 2013 y 2015. Además, las publicaciones periódicas

del último trimestre de 2015 no pudieron consultarse antes de redactar el presente artículo ya que todavía no habían salido a la luz. Sin embargo, esta limitante no justifica la exclusión de datos que sí pudieron ser corroborados por la investigadora, requisito indispensable para ser incluidos en la base de datos. Es por esta razón que los datos de 2015 son tan escasos (apenas seis traducciones, y una de ellas es una traducción intersemiótica). Será en futuras etapas de la investigación que se logre actualizar este segmento de la base de datos.

Sin importar el carácter provisional de los datos, lo cierto es que el comportamiento del sector editorial en los últimos años demuestra un cambio significativo no solo en el número de traducciones publicadas, sino también en una tendencia más marcada a consignar la figura del traductor, incluso en aquellos casos en los que la traducción implique más bien un proceso de adaptación dialectal de traducciones existentes. Este interés se ve reflejado en la presencia cada vez más destacada del nombre del traductor o la traductora en los respectivos elementos peritextuales de las ediciones. Las razones por las cuales se da esta tendencia quedan como tema para futuras investigaciones, pero dos factores indiscutibles parecieran tener un peso importante: en primer lugar, a partir de la reforma del 3 de mayo de 1994, la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos confiere carácter de producción intelectual original a las traducciones, si bien las relega al plano de «obra derivada»<sup>16</sup>. Bajo esta protección, tanto las «obras originarias» como las traducciones y sus traductores, entre otros, quedan inscritos en el Registro Nacional de Derechos de Autor y Conexos. En segundo lugar, algunos de los traductores literarios catalogados en este quinquenio también lo son de profesión y se dedican o se han dedicado a la traducción como oficio. Estos factores deben ser analizados a fondo para llegar a conclusiones más certeras. No obstante, un primer acercamiento a las obras publicadas recientemente nos

---

16 Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica. «Capítulo I. Obras protegidas y definiciones». Ley 6683 del 14 de octubre de 1982, sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos. *Sistema Costarricense de Información Jurídica*, s. pág. En línea.

permitirá determinar si, efectivamente, existe una tendencia hacia la visibilización de la figura del traductor y del proceso traslativo.

Los datos explorados en este apartado corresponden a las traducciones literarias publicadas por editoriales costarricenses entre 2010 y 2015. Quedan excluidas del análisis las traducciones parciales o publicadas en revistas académicas y suplementos culturales, así como las traducciones huérfanas. La razón de este criterio se debe a la necesidad de tener un corpus manejable y, a la vez, limitar el análisis a un tipo de publicación con características compartidas.

Así, en el quinquenio que nos concierne se han publicado un total de 35 obras. La distribución por año es la siguiente (Cuadro 2):

**Cuadro 2. Traducciones literarias publicadas por año durante el lustro 2010-2015 (solo incluye las publicadas por editoriales costarricenses)**

Año	Publicaciones
2010	12
2011	14
2012	4 (todas de Casa de Poesía)
2013	2
2014	2
2015	5
Total	39

A lo largo de estos cinco años se da una tendencia a la baja, acentuada por un inicio de quinquenio bastante productivo: 26 traducciones fueron publicadas en los primeros dos años, es decir, más de la mitad de las traducciones literarias editadas en los últimos cinco años. Una primera hipótesis del porqué se editaron tantas traducciones literarias durante esos dos años podría ser el cambio de las lecturas

obligatorias para educación primaria y secundaria que el Consejo Superior de Educación del Ministerio de Educación Pública (MEP) aprobó en mayo de 2010. El anuncio lo haría en junio de ese mismo año el entonces Ministro de Educación, Leonardo Garnier<sup>17</sup>. En esta lista de lecturas obligatorias, aparecen y desaparecen clásicos de la literatura. Según Melvin Campos, la lista incluye a 194 autores extranjeros, es decir, el 56,5% de las obras recomendadas por el programa del MEP<sup>18</sup>. Es aquí donde yace la razón de que solo entre 2010 y 2011 se editaran tres traducciones «nuevas» de *Alicia en el país de las maravillas*, obra que deja de pertenecer a las lecturas obligatorias del segundo ciclo y se adscribe a la lista de lecturas del tercer ciclo<sup>19</sup>. Varias de las obras recién incluidas ya existían en el mercado editorial del país, pero fue necesario reeditarlas con miras al cambio de población. También podría haber influido un interés por mejorar las ediciones (¿y las traducciones?), ya que como lo afirma el escritor y editor Juan Hernández, las ediciones colegiales de entonces adolecían de graves faltas en cuanto al diseño editorial:

Uno de los motivos por los cuales se pierde el interés por leer el Quijote es las ediciones para el consumo colegial. Horribles bloques mal encuadernados, papel periódico con alto alcalinaje [sic] (rápida oxidación de las hojas) o bond (blanco) con una reflexión a la luz cegadora y, lo peor, un sentido tipológico nulo. No existe un concepto claro de qué tipo de letra se debe usar. Ponen una tipografía cualquiera en tamaño 8 o 9, en cajas de lecturas con márgenes inaccesibles, para un total de casi quinientas páginas que aburrirían a cualquiera. Un lector sensato, sea por salud o amor propio, no toca ese tipo de ediciones<sup>20</sup>

17 Johan Umaña, «*Mamita Yunái* y *El Quijote* se mantienen en las aulas», *La Nación* 21 de junio de 2010. En línea.

18 Melvin Campos, «Literatura, pedagogía y dificultad (el MEP contra la lectura)». *Paquidermo* 12 de agosto de 2010. En línea.

19 Eunice Báez Sánchez, «Cambian lecturas de primaria y secundaria», *RedCultura* 28 de junio de 2010. En línea.

20 Juan Hernández, «La actualidad por fuera: don Quijote», *La Nación* 21 de julio de 2010. En línea.

No se alude a la calidad del contenido y mucho menos de la traducción, silencio al que ya estamos acostumbrados los lectores de traducciones literarias. Solo para poner un par de ejemplos, entre 1970 y 1994, la Editorial de Costa Rica editó la serie «Colección Popular de Literatura Universal», que incluye clásicos literarios provenientes de distintas latitudes. En la mayoría de los casos, las traducciones eran levantadas a partir de traducciones existentes, pero no siempre se consignaba el nombre del traductor o la traductora. En esta serie, ni tan solo se adjudica que se trata de una traducción mediante, por ejemplo, la mención del título original. Es así como muchos lectores incautos se podrían haber quedado con la impresión de que Poe y Hemingway escribían en español. En la actualidad también existe la colección Leer para disfrutar del periódico *La Nación*. Muchas de las obras publicadas en esta colección pertenecen al canon literario proveniente de otras lenguas y culturas, pero en ningún caso se consigna la figura del traductor. Por el contrario, las traducciones proceden de internet, «especialmente de sitios donde se almacenan títulos cuyos derechos hayan expirado, como el Proyecto Gutenberg»<sup>21</sup>. Es aquí donde la nueva tendencia, notable sobre todo en este quinquenio, señala al menos un cambio hacia el reconocimiento del carácter traslativo de la obra en sí, si bien la figura del traductor no siempre queda consignada. Exploraremos a continuación el comportamiento peritextual de la producción bibliográfica del quinquenio en estudio.

### **Comportamiento peritextual de la traducción literaria editorial: hacia una fisonomía del sector durante el quinquenio 2010-2015**

#### ***Fundación Casa de Poesía***

Como se mencionó en el apartado anterior, en este lustro se publicaron 39 obras literarias traducidas de otros idiomas. De este número, 21 corresponden a las ediciones de Casa de Poesía, de las cuales

---

21 Diego Jiménez, correo electrónico. 21 octubre 2014.

solo dos cuentan con la participación de traductores costarricenses. Se trata de *Alarma de virus* de Hemant Divate y algunas secciones del poemario *La kora y otros poemas* de Alhaji Papa Susso. En el caso de *Alarma de virus*, esta obra fue escrita originalmente en maratí, una lengua de la India. Según la portada, Dilip Chitre la tradujo al inglés y la italiano-costarricense Zingonia Zingone creó la versión en español, por lo cual representa un caso de traducción indirecta.

La participación de dos costarricenses también queda visibilizada en la traducción de un ensayo que introduce la obra de Papa Susso, *La kora y otros poemas*. El ensayo literario que abre el poemario, titulado «Apología del porqué el libro de Papa es más corto que cualquiera otro», fue escrito en inglés por Bob Holman y traducido al español por Patricia Jiménez y Rodolfo Dada. En este ensayo, Holman reflexiona acerca de la tarea de la traducción, entre otros temas. Afirma Holman, «Traducir a Papa desde su Mandinke... trae más problemas que el simple hecho que tener solo un conocimiento rudimentario de sus idiomas. Significa intentar traducir desde una conciencia oral a una conciencia escrita... En Inglés, yo trato de lograr que esa eterna espontaneidad del arte de Papa pueda ser sostenida en la página»<sup>22</sup>. Vemos entonces que el traductor se plantea como puntal de la poética de Papa Susso, ya que debe mantener la espontaneidad de su «conciencia oral». No solo transmite, sino que también sostiene.

Esta obra representa un caso interesante de traducción directa e indirecta, donde la figura del traductor se multiplica: los poemas fueron escritos originalmente en mandinga, una lengua de Gambia; Holman (también poeta invitado del Festival Internacional de Poesía) los traduce al inglés y el escritor cubano Omar Pérez los traduce al español. Además, algunos poemas aparecen en inglés y el ensayo de Holman aparece tanto en inglés como en español. No obstante, la portada y la ficha bibliográfica solo consignan a Pérez como el traductor, por lo que en cierta forma se simplifica la multiplicidad de voces que

---

22 Alhaji Papa Susso, *La kora y otros poemas*, trad. Omar Pérez (San José: EUCR, 2012), 14-15.

participan en el proceso creativo del poemario. Es por esta razón que, como parte del estudio arqueológico, se hace necesario consultar físicamente cada una de las obras, ya que una búsqueda por el catálogo del Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI) solo daría una visión parcial de la realidad. En los cuadros del 3a al 3g podemos apreciar la presencia del traductor en los distintos elementos peritextuales.

**Cuadro 3a. Ediciones a cargo de la Fundación Casa de Poesía, en el marco del Festival Internacional de Poesía (Costa Rica)**

<b>Títulos Casa de Poesía</b>	<i>Una calle en el Cairo</i> <sup>23</sup>	<i>Odio el amor</i> <sup>24</sup>	<i>Sin saciarme: antología poética</i> <sup>25</sup>
<b>Tapa/ Contratapa</b>	No	No	No
<b>Portada</b>	«Traducción de Nadia Gamal Eddin»	«Traducción de Antonio López Peña»	«Traducida por Dr. Amr Mohamd Said»
<b>Página legal</b>	<u>Ficha bibliográfica:</u> «traducción de Nadia Gamal Eddin» <u>Pie editorial:</u> «Traducción de Nadia Gamal Eddin»	<u>Ficha bibliográfica:</u> «traducción de Antonio López Peña» <u>Pie editorial:</u> «Traducción de Antonio López Peña»	<u>Ficha bibliográfica:</u> «traducida por Amr Mohamed Said»
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	«Sobre la traductora» se refiere a estudios y publicaciones.	«Prólogo» acerca del autor y el poemario, a cargo del traductor «Notas del traductor» al final del poemario (pp. 79-80)	«Acerca del traductor»: breve biografía (estudios, cargos y publicaciones)

23 Ashraf Aboul-Yazid, *Una calle en el Cairo*, trad. Nadia Gamal Eddin (San José: EUCR, 2010).

24 Taha Adnan, *Odio el amor*, trad. Antonio López Peña (San José: EUCR, 2010).

25 Khulood Al Mualla, *Sin saciarme*, trad. Amr Mohamed Said (San José: EUCR, 2010).

### Cuadro 3b. Ediciones a cargo de la Fundación Casa de Poesía, en el marco del Festival Internacional de Poesía (Costa Rica)

<b>Títulos Casa de Poesía</b>	<i>A post office by the sea</i> <sup>26</sup>	<i>Pinto gallo</i> <sup>27</sup>	<i>La marcha de la sombra</i> <sup>28</sup>
<b>Tapa/Contratapa</b>	No	No	No
<b>Portada</b>	«Traducción Kwang Yeul Koo»	«Traducido por Julio Cesar [sic] Llopiz Pacheco»	«Traducción de Argelia Rondon»
<b>Página legal</b>	<u>Ficha bibliográfica:</u> «Kwang Yeul Koo, traductor»	<u>Ficha bibliográfica:</u> «traducción Julio César Llopiz Pacheco»	<u>Ficha bibliográfica:</u> «Traducción de Argelia Rondon» <u>Pie editorial:</u> «Traducción de Argelia Rondon»
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	En la página «Noticias sobre el autor», aparece el subtítulo «Traductor», y se incluye breve biografía a manera de curriculum vitae.	No	No

26 Khulood Al Mualla, *Sin saciarme*, trad. Amr Mohamed Said (San José: EUCR, 2010).

27 Jan G. Otterstrom, *Pinto gallo*, trad. Julio César Llopiz Pacheco (San José: EUCR, 2010).

28 Claudio Pozzani, *La marcha de la sombra*, trad. Argelia Rondon (San José: EUCR, 2010).

### Cuadro 3c. Ediciones a cargo de la Fundación Casa de Poesía, en el marco del Festival Internacional de Poesía (Costa Rica)

<b>Títulos Casa de Poesía</b>	<i>El paraíso de los sicarios</i> <sup>29</sup>	<i>La montaña del té verde</i> <sup>30</sup>	<i>Nadie piensa en mi nombre</i> <sup>31</sup>
<b>Tapa/Contratapa</b>	No	No	No
<b>Portada</b>	«Traducción Dr. Amr Mohamed Said»	«Traducción Manuela Cortés García»	«Traducción de Mohamed Abuelata»
<b>Página legal</b>	<u>Ficha bibliográfica:</u> «traducida por Amr Mohamed Said»	<u>Ficha bibliográfica:</u> «traducción Manuela Cortés García». <u>Pie editorial:</u> «Traducción de Manuela Cortés»	<u>Ficha bibliográfica:</u> «traducción de Mohamed Abuelata»
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	«Acerca del traductor»: breve biografía	No	«Noticias sobre el traductor» (biografía se refiere a publicaciones, estudios y cargos)

29 Fakhri Ratrouf, *El paraíso de los sicarios*, trad. Amr Mohamed Said (San José: EUCR, 2010).

30 Talat Shahin, *La montaña del té verde*, trad. Manuela Cortés García (San José: EUCR, 2010).

31 Ahmad Al-Shahawy, *Nadie piensa en mi nombre*, trad. Mohamed Abuelata (San José: Fundación Casa de Poesía, 2011).

### Cuadro 3d. Ediciones a cargo de la Fundación Casa de Poesía, en el marco del Festival Internacional de Poesía (Costa Rica)

<b>Títulos Casa de Poesía</b>	<i>Wild apple</i> <sup>32</sup>	<i>Rumbo al faro: antología poética</i> <sup>33</sup>	<i>Nómada en el exilio/nomad i exil</i> <sup>34</sup>
<b>Tapa/Contratapa</b>	No	No	No
<b>Portada</b>	«Traducción de: SONG [sic] Byeong-Sun»	No	Portada: «Traducción de Elda García Posada»
<b>Página legal</b>	<u>Pie editorial:</u> «Traducción de SONG [sic] Byeong-Sun»	No	<u>Ficha bibliográfica:</u> «traducción de Elda García Posada»
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	No	Prólogo autobiográfico del autor «Ledo Ivo», traducido por Marta Spagmuolo («Traducción de Marta Spagmuolo»). Antología compuesta por traducciones publicadas previamente. El nombre de cada traductor aparece en la lista de fuentes de donde provienen los poemas y al final de cada poema traducido: «Traducción de...».	No

32 Ra Hee-duk, *Wild apple*, trad. Song Byeong-sun (San José: Fundación Casa de Poesía, 2011).

33 Ledo Ivo, *Rumbo al faro*, trad. Martín López Vega y et al. (San José: Fundación Casa de Poesía, 2011).

34 Boel Schenlaer, *Nómada en el exilio/nomad i exil*, trad. Elda García Posada (San José: Fundación Casa de Poesía, 2011).

### Cuadro 3e. Ediciones a cargo de la Fundación Casa de Poesía, en el marco del Festival Internacional de Poesía (Costa Rica)

<b>Títulos Casa de Poesía</b>	<i>El amplio mar de los Sargazos y otros poemas</i> <sup>35</sup>	<i>Un cielo que merece lluvia</i> <sup>36</sup>	<i>Alarma de virus</i> <sup>37</sup>
<b>Tapa/Contratapa</b>	No	No	No
<b>Portada</b>	Portada: «Traducción de Fausto Larraguível Lepe»	«Traducido por Dr. Amr Mohamed Said»	«Traducción del maratí: Dilip Chitre. Traducción del inglés: Zingonia Zingone»
<b>Página legal</b>	Ficha bibliográfica: «Traducción de Fausto Larraguível Lepe». Pie editorial: «Traducción de: Fausto Larraguível»	«© De la traducción Dr. Amr Mohamed Said»	«© De la traducción Dilip Chitre ». «© De la traducción Zingonia Zingone»
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	«Coda: Nota del traductor» Se refiere a la amistad con el autor y agradece el apoyo de Vanessa García en el proceso de traducción. <u>Notas</u> al final del poemario: identifican los referentes culturales (lugares, canciones, personas) y juegos de palabras.	Nota bibliográfica «Acerca del traductor» (p. 75)	Notas bibliográficas «Acerca del traductor» «Acerca de la traductora» (pp. 71 y 72, respectivamente)

35 Obediah Michael Smith, *El amplio mar de los Sargazos y otros poemas*, trad. Fausto Larraguível Lepe (San José: Fundación Casa de Poesía, 2011).

36 Khulood Al Mualla, *Un cielo que merece la lluvia*, trad. Amr Mohamed Said (San José: EUCR, 2012).

37 Hemant Divate, *Alarma de virus*, trad. Dilip Chitre y Zingonia Zingone (San José: EUCR, 2012).

**Cuadro 3f. Ediciones a cargo de la Fundación Casa de Poesía, en el marco del Festival Internacional de Poesía (Costa Rica)**

<b>Títulos Casa de Poesía</b>	<i>La kora y otros poemas</i> <sup>38</sup>	<i>Antología</i> <sup>39</sup>	<i>La estatua de agua: antología poética</i> <sup>40</sup>
<b>Tapa/ Contratapa</b>	No	No	No
<b>Portada</b>	«Traducción de Omar Pérez»	«Traducción de Juan Gelman, Jorge Bocanera [sic] y Satoko Tamura»	«Traducción: Abeer Abdel Hafez»
<b>Página legal</b>	<u>Pie editorial:</u> «Traducción al español de Omar Pérez» <u>Ficha bibliográfica:</u> «traducción de Omar Pérez»	«© De la traducción Juan Gelman»; «© De la traducción Jorge Bocanera»	No
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	<u>Ensayo</u> «Apología del porqué el libro de Papa es más corto que cualquier otro» de Bob Holman, traducido al español por Patricia Jiménez y Rodolfo Dada («Traducción al castellano [sic] de Patricia Jiménez y Rodolfo Dada»). Poemario inicia en la p. 27, donde por primera vez se menciona que Holman lo tradujo al inglés y Pérez al español.	Nota biográfica «Acerca de los traductores» (pp. 69-72)	No

38 Alhaji Papa Susso, *La kora y otros poemas*, trad. Omar Pérez, Patricia Jiménez y Rodolfo Dada (San José: EUCR, 2012).

39 Satoko Tamura, *Antología*, trad. Juan Gelman y Jorge Bocanera (San José: EUCR, 2012).

40 Ali Aldumaini, *La estatua de agua: antología poética*, trad. Abeer Abdel Hafez (San José: Casa de Poesía, 2015).

### Cuadro 3g. Ediciones a cargo de la Fundación Casa de Poesía, en el marco del Festival Internacional de Poesía (Costa Rica)

<b>Títulos Casa de Poesía</b>	<i>Poemas selectos</i> <sup>41</sup>	<i>Los miro desde este tragaluz</i> <sup>42</sup>	<i>Me divierto con esta vida</i> <sup>43</sup>
<b>Tapa/Contratapa</b>	No	No	No
<b>Portada</b>	«Traducción Ghadeer Abusneineh»	«Traducción: Dra. Abeer Abdel Hafez»	«Traducción y selección de poemas: Abdellatif Zennan»
<b>Página legal</b>	No	No	No
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	No	No	No

Como lo muestran esos datos peritextuales, la figura del traductor ocupa distintos espacios en cada poemario, pero tienden a disminuir hasta llegar a las ediciones de 2015, en las cuales el traductor queda relegado a la portada del libro. Llama la atención este cambio ya que si bien los mecanismos de visibilización utilizados por Casa de Poesía varían año a año, parecían ser consecuentes a la hora de incluir a los traductores como agentes creadores con derechos legales. Además, se les solía otorgar la licencia para crear prólogos, notas y codas, algo que desaparece en los cuatro ejemplares de 2015 cotejados. A este cambio se une otro cambio: la calidad editorial de las publicaciones de 2015 es significativamente superior a la de las ediciones anteriores, por lo que llama aun más la atención el hecho de que la tapa y la ficha bibliográfica no consignen la figura de los respectivos traductores, y que se haya dejado de incluir datos sobre cada traductor. Este cambio propicia un estilo editorial depurado, con menos datos que saturan los distintos espacios peritextuales, estilo que también caracteriza el diseño de la tapa de cada ejemplar: fondo color blanco, ilustración

41 Nouri Al-Jarrah, *Poemas selectos*, trad. Ghadeer Abusneineh (San José: Casa de Poesía, 2015).

42 Hassan Al-Matrooshi, *Los miro desde este tragaluz*, trad. Abeer Abdel Hafez (San José: Casa de Poesía, 2015).

43 Ouidad Benmoussa, *Me divierto con esta vida*, trad. Abdellatif Zennan (San José: Casa de Poesía, 2015).

centrada en la parte superior con el título de la obra, y nombre del autor y sello editorial en la parte inferior. La tipografía del interior sigue esta misma línea de limpieza visual y favorece la presencia de espacios libres de texto e imágenes.

Existen otros factores que fomentan la visibilización de los traductores en esta colección. En primer lugar, la mayoría de los ejemplares mantiene algún elemento de la obra original, ya sea por medio de referentes culturales intraducibles, notas al pie de página que esclarecen palabras y datos culturales (sin estar adscritos al traductor) y los textos en la lengua original (ediciones bilingües). Suponemos que existe un criterio de extensión a la hora de elegir si se incluyen los textos originales o no. Por ejemplo, el poemario bilingüe *Los miro desde este tragaluz* inicia con la versión en español seguida de la versión en árabe. De forma indirecta, la presencia del texto original visibiliza el proceso de mediación interlingüística. Este hecho también suele quedar visibilizado en los recitales y otras actividades asociadas al Festival Internacional de Poesía, ya que Casa de Poesía realiza lecturas y presentaciones de las obras en gran parte del territorio nacional. Estas lecturas suelen ser bilingües en los casos en que la obra haya sido traducida, práctica que permite visibilizar sino bien al traductor, al menos sí el proceso de traducción. Si bien este análisis no tiene como fin exponer estos elementos paratextuales, sí me parece conveniente mencionarlos ya que crea todo un espacio de visibilización traductográfica pocas veces explorado.

En suma, los datos peritextuales de esta colección consignan la figura del traductor en la mayoría de los casos, excepto en las obras publicadas en 2015.

### ***Editorial Montemira, Uruk Editores y Editorial Legado***

Además de Casa de Poesía, este quinquenio también es testigo de los proyectos editoriales de Montemira, Uruk y Legado. Como ya lo adelantamos en la introducción a este apartado, surge un interés especial por clásicos de la literatura universal en lengua extranjera

debido a las lecturas obligatorias que fueron aprobadas en 2010 por el Ministerio de Educación Pública. Este interés fue acogido por las editoriales aquí abordadas. Así, solo entre 2010 y 2013 se editaron siete traducciones literarias de cinco obras canónicas, todas en narrativa excepto por *Romeo y Julieta* (ver cuadro 4):

**Cuadro 4. Clásicos de la literatura traducidos y editados en Costa Rica**

Año	Título y autor	Traductor	Editorial
2010	<i>Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí</i> de Lewis Carroll	Alicia Miranda Hevia	Montemira
2011	<i>Alicia en el país de las maravillas</i> de Lewis Carroll	José Manlio Argueta Reyes	Legado
2011	<i>Alicia en el país de las maravillas y A través del espejo</i> de Lewis Carroll	Mauricio Orellana Suárez	Uruk
2011	<i>La metamorfosis</i> de Franz Kafka	Fernando Durán Ayanegui	Uruk
2011	<i>La muy excelente y lamentable tragedia de Romeo y Julieta y El mercader de Venecia</i> de William Shakespeare	Alicia Miranda Hevia	Montemira
2011	<i>Viaje al centro de la Tierra</i> de Julio Verne	Fernando Durán Ayanegui	Uruk
2013	<i>La vida y las extraordinarias y portentosas aventuras de Robinson Crusoe</i> de Daniel Defoe	Alicia Miranda Hevia	Montemira

La productividad editorial que queda resumida en el cuadro 4 no tiene precedentes en Costa Rica. Como ya se había comentado, sí existe una historia en cuanto a la edición de clásicos de la literatura, pero en ninguno de los casos de los cuales se tiene noticia se consigna la figura del traductor. El cambio que caracteriza este período hace pensar en el término «traducciones de autor», para distinguirlas de las «traducciones huérfanas», en las cuales no se consignaba el nombre del traductor.

Vamos a describir los distintos matices de los elementos peritextuales en cuanto a la visibilización del traductor en la obra.

### ***Editorial Montemira***

La editorial Montemira tiene como directora a Alicia Miranda Hevia, quien se encarga de realizar las traducciones del inglés y del francés que la editorial publica. Las traducciones consignan la figura de la traductora tanto en la portada como en la página legal, no así en la tapa del ejemplar. Veamos la distribución de las menciones en los distintos elementos peritextuales:

**Cuadro 5. Consignación de la traductora en los elementos peritextuales de las ediciones de Montemira (clásicos de la literatura)**

<b>Títulos de Montemira</b>	<i>Las aventuras de Alicia</i> <sup>44</sup>	<i>Romeo y Julieta y El mercader de Venecia</i> <sup>45</sup>	<i>Robinson Crusoe</i> <sup>46</sup>
<b>Tapa/Contratapa</b>	No	No	No
<b>Portada</b>	«Traducción de la Dra. Alicia Miranda Hevia»	«Traducción de la Dra. Alicia Miranda Hevia»	«Traducción directa del inglés de la Dra. Alicia Miranda Hevia»
<b>Página legal</b>	<u>Ficha bibliográfica:</u> «Alicia Miranda Hevia, trad.»	<u>Ficha bibliográfica:</u> «Alicia Miranda Hevia, trad.»	<u>Ficha bibliográfica:</u> «Alicia Miranda Hevia, trad.» <u>Pie editorial:</u> «© Alicia Miranda Hevia (derechos de esta traducción)»
<b>Notas de la traductora o sobre la traductora</b>	«Sobre la traductora» [se refiere a sus estudios y publicaciones]	«Sobre la traductora» [se refiere a sus estudios y publicaciones]	«Nota de Alicia Miranda Hevia, traductora» [se refiere a la puntuación y la titulación de los capítulos]

44 Lewis Carroll, *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, trad. Alicia Miranda Hevia (San José: Montemira, 2010).

45 William Shakespeare, *La muy excelente y lamentable tragedia de Romeo y Julieta*, trad. Alicia Miranda Hevia (San José: Montemira, 2011).

46 Daniel Defoe, *La vida y las extraordinarias y portentosas aventuras de Robinson Crusoe*, trad. Alicia Miranda Hevia (San José: Montemira, 2013).

En ninguna de las tres tapas (del cuadro 5) se consigna el nombre de la traductora, pero queda en las portadas y las páginas legales de las tres traducciones literarias. Se tiende a incluir una nota acerca de la traductora (*Las aventuras... y Romeo y Julieta*), pero solo en *Robinson Crusoe* aparece una nota de la traductora en la cual se refiere a la traducción. Si bien el comentario es muy breve, y se refiere solo a la puntuación y titulación de los capítulos, es una forma de demarcar la presencia de otra voz (la de la traductora). En las otras traducciones literarias de Montemira, publicadas en este quinquenio, la figura de la traductora tenga un perfil distinto. Las obras en cuestión son *Una puerta a la poesía* y *Orissa*, ambas del escritor indio, Jayanta Mahapatra y traducidas al español por Miranda. Veamos los datos pertinentes en el cuadro 6.

**Cuadro 6. Consignación de la traductora en los elementos peritextuales de las ediciones de Montemira (literatura india)**

Títulos de Montemira	<i>Una puerta a la poesía</i> <sup>47</sup>	<i>Orissa</i> <sup>48</sup>
Tapa/ Contratapa	No	No
Portada	No	No
Página legal	<u>Ficha bibliográfica</u> : Miranda Hevia aparece como coautora. <u>Pie editorial</u> : no se menciona traducción	<u>Ficha bibliográfica</u> : «tr. Alicia Miranda Hevia» <u>Pie editorial</u> : «Traducción del inglés, glosario y notas: Alicia Miranda Hevia»
Notas de la traductora o sobre la traductora	«Introducción» [se refiere al autor, al idioma en el cual escribe y el contenido de la obra]. «Jayanta Mahapatra: Nota biográfica» Incluye, además, lista de «Libros publicados: poesía», «Prosa» y «Distinciones recibidas»	«Acerca del autor» «Mi encuentro con Jayanta Mahapatra»
Otros	Incluye una nota al final de la obra, junto al índice: «La traducción y las notas fueron realizadas por la Dra. Alicia Miranda Hevia»	Nota biográfica «Acerca del ilustrador»

47 Jayanta Mahapatra, *Una puerta a la poesía*, trad. Alicia Miranda Hevia (San José: Montemira, 2011).

48 Jayanta Mahapatra, *Orissa*, trad. Alicia Miranda Hevia (San José: Montemira, 2015).

Como lo indican los datos (del cuadro 6), el nombre de la traductora no queda consignado ni en la tapa ni en la contratapa del ejemplar. Tampoco se hace mención de esta figura en la portada interior de la obra. Solo en el caso de *Orissa* es que se menciona la traducción tanto en la ficha bibliográfica como en los derechos del contenido. No obstante la aparente invisibilización, la traductora redacta una introducción en el caso de *Una puerta a la poesía* y, en el caso de *Orissa*, un ensayo a manera de epílogo acerca de su encuentro con el autor. En ambos textos queda constancia de que se trata de una traducción literaria realizada por Miranda. Así, a pesar de que los elementos editoriales ocultan la figura del traductor, otros textos que acompañan la obra dejan en claro su presencia.

Si bien la inclusión del traductor en los distintos elementos peritextuales no es constante ni sistemática, sí podemos concluir que existen suficientes datos, dispersos en diferentes apartados de las obras, para determinar que la obra en cuestión se trata de una traducción y que la tarea fue realizada por Miranda.

### ***Uruk Editores***

Uruk Editores también ha editado clásicos de la literatura en función de las lecturas obligatorias del MEP. No obstante, a diferencia de Montemira, Uruk ha creado una imagen uniforme de la serie, la cual identifica las obras de la misma colección. Veamos en el cuadro 7 la distribución de los distintos elementos peritextuales.

### Cuadro 7. Consignación del traductor en los elementos peritextuales de las ediciones de Uruk

<b>Títulos de Uruk</b>	<i>Alicia en el país de las maravillas y A través del espejo</i> <sup>49</sup>	<i>La metamorfosis</i> <sup>50</sup>	<i>Viaje al centro de la tierra</i> <sup>51</sup>
<b>Tapa/ Contratapa</b>	No	No	No
<b>Portada</b>	«Versión centroamericana. Traducción de Mauricio Orellana Suárez»	«Versión hispanoamericana de Fernando Durán Ayanegui, basada en la traducción literal de Brigitte Kluth-Durán»	«Traducción de Fernando Durán Ayanegui»
<b>Página legal</b>	Ficha bibliográfica: «Mauricio Orellana Suárez [sic] tr.» Pie editorial: «© Traducción de Mauricio Orellana Suárez. Título del original en inglés: Alice's Adventures in Wonderland y Through the looking-glass and what Alice found there»	Ficha bibliográfica: no menciona al traductor. Pie editorial: «© Traducción de Fernando Durán Ayanegui, basada en la traducción literal de Brigitte Kluth-Durán. Título original en alemán: Die Verwandlung»	Ficha bibliográfica: no menciona al traductor. Pie editorial: «© Traducción de Fernando Durán Ayanegui. Título original en francés: Voyage au centre de la terre»
<b>Notas de la traductora o sobre la traductora</b>	No	No	No

Las ediciones de Uruk Editores presentan características uniformes. Como se muestra en el cuadro de consignación (cuadro 7), la figura del traductor no queda adscrita ni en la tapa ni en la contratapa. Tampoco se suelen agregar notas acerca de los traductores o redactadas por ellos. A pesar de su ausencia en estos elementos peritextuales, tanto

49 Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas y A través del espejo*, trad. Mauricio Orellana Suárez (San José: Uruk Editores, 2011).

50 Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. Fernando Durán Ayanegui (San José: Uruk Editores, 2011).

51 Julio Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, trad. Fernando Durán Ayanegui (San José: Uruk Editores, 2011).

la portada interior como la página legal hacen constar con bastante claridad la figura del traductor y el tipo de traducción que se llevó a cabo; de allí que se hable de «versiones», «traducción» y «traducción literal». Y es que, efectivamente, uno de los intereses de la editorial, según su director Óscar Castillo, es «tener un texto con todos los derechos legales pero, principalmente, para tener un texto más cercano al lenguaje de los jóvenes centroamericanos»<sup>52</sup>. Al hacer referencia al término «versión», Uruk Editores alude al grado de adaptación que se le quiso imprimir a las obras para interesar al público receptor y cumplir con las lecturas obligatorias del MEP. Además, vemos un claro interés por la legalidad de las ediciones, lo cual se ve reflejado en los datos que aparecen en la página legal.

La decisión de no indicar los datos de traducción en la tapa responde al interés de crear una estética depurada, carente de distractores que puedan desinteresar a las mentes jóvenes, como también lo mencionara Castillo en conversaciones con la autora. Sin embargo, este interés estético afecta la visibilización de la traducción, ya que solo los lectores que se detengan a leer la portada interior y la página legal encontrarán los datos que establecen el origen de la obra, su condición traslativa y los derechos correspondientes a dicha versión.

### ***Editorial Legado***

En este lustro la Editorial Legado solo editó una traducción literaria, a saber, una versión más del clásico *Alicia en el país de las maravillas*. Veamos el cuadro 8 para ver de qué forma se consigna la figura del traductor.

---

52 Óscar Castillo, «Charla y propuestas». Comunicación electrónica con la autora (8 de mayo de 2012).

### Cuadro 8. Consignación del traductor en los elementos peritextuales de las ediciones de Editorial Legado

<b>Títulos de Legado</b>	<i>Alicia en el país de las maravillas</i> <sup>53</sup>
<b>Tapa/Contratapa</b>	No
<b>Portada</b>	No
<b>Página legal</b>	Ficha bibliográfica: «José M. Argueta Reyes, tr.» Pie editorial: No se menciona la traducción.
<b>Notas de la traductor o sobre la traductor</b>	No
<b>Otros</b>	Hay una presentación, pero no se refiere a la traducción. Autor desconocido.

La presencia del traductor en los elementos peritextuales de esta edición queda relegada a la ficha bibliográfica. Este hecho hizo que, por ejemplo, el Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI) no consignara la figura del traductor en los datos bibliográficos del catálogo, lo cual resulta en una mayor invisibilización del traductor. Esto resulta tanto más llamativo por cuanto José Manlio Argueta, hijo del escritor salvadoreño Manlio Argueta, ha realizado tres traducciones literarias para Legado (*Alicia...*, *Bola de Sebo* y *El Principito*), y en los tres casos su participación queda excluida del resto de los elementos peritextuales.

Pasaremos ahora a discutir otros proyectos editoriales independientes que no tienen relación con las lecturas obligatorias del MEP.

#### *Germinal, Lanzallamas y Promesa*

En este quinquenio, tres editoriales independientes dan sus primeros pasos como editoras de traducciones literarias. Se trata de *Germinal*, *Lanzallamas* y *Promesa*. Por ser tres editoriales independientes, hemos agrupado los datos peritextuales que las conciernen en los siguientes tres cuadros (9a, 9b y 9c), con el fin de determinar la visibilidad del traductor. Los datos se comentarán en las secciones subsiguientes.

53 Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, trad. José Manlio Argueta Reyes (San José: Editorial Legado, 2011).

### Cuadro 9a. Consignación de la traducción en los elementos peritextuales de las ediciones de *Germinal*

Títulos de <i>Germinal</i>	<i>Fin del continente</i> <sup>54</sup>	<i>Harold</i> <sup>55</sup>
<b>Tapa/ Contra-tapa</b>	<u>Tapa</u> : «Selección y traducción de G. A. Chaves». <u>Contratapa</u> : «Las traducciones aquí ofrecidas...»	<u>Tapa</u> : «Traducción de César Maurel» Colección Ezra
<b>Portada</b>	«Selección y traducción de G. A. Chaves»	«Traducción y notas de César Maurel»
<b>Página legal</b>	«De “The Collected Poetry of Robinson Jeffers”, volúmenes 1-5, editados por Tim Hunt. Traducidos y reimpresos con permiso de Jeffers Literary Properties y Stanford University Press.» «© Copyright de la traducción y notas: G. A. Chaves». Colección Ezra	«© de la traducción y notas: César Maurel» Incluye las palabras clave «Novela francesa / traducción / literatura francesa»
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	<u>Solapa</u> : Nota bibliográfica de G. A. Chaves. <u>Introducción</u> : «Sobre la presente traducción». Recoge la traducción de dos poemas: «El regreso de Robinson Jeffers» de Robert Hass y «A Robinson Jeffers» de Czeslaw Milosz, traducidos por G. A. Chaves (traducción consta en nota al pie de página y en página de créditos, con los respectivos permisos). Incluye notas del traductor al pie de página.	No

54 Robinson Jeffers, *Fin del continente: colección mínima*, trad. Gustavo A. Chaves (San José: Germinal, 2011).

55 Louis-Stéphane Ulysse, *Harold*, trad. César Maurel (San José: Germinal, 2014).

### Cuadro 9b. Consignación de la traducción en los elementos peritextuales de las ediciones de Lanzallamas

<b>Títulos de Lanzallamas</b>	<i>La bitácora de S.S. el señora Unguentín</i> <sup>56</sup>
<b>Tapa/ Contratapa</b>	No
<b>Portada</b>	«Traducido del inglés por Andrea Mickus y G. A. Chaves»
<b>Página legal</b>	«© Andrea Mickus y G. A. Chaves» «Andrea Mickus y G. A. Chaves, traducción del texto» <u>Ficha bibliográfica</u> : «traducido por Andrea Mikus [sic] y Gustavo Adolfo Chaves» «Traducción española de Log of the S. S. the Mrs Unguentine»
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	No

### Cuadro 9c. Consignación de la traducción en los elementos peritextuales de las ediciones de Promesa

<b>Títulos de Promesa</b>	<i>Palabras susurradas</i> <sup>57</sup>	<i>Esmeralda: crónica de mi supervivencia</i> <sup>58</sup>
<b>Tapa/ Contratapa</b>	<u>Tapa</u> : «Traducción y ensayo crítico de Manuel Antonio Quirós Rodríguez»	<u>Tapa</u> : «en traducción y reconstrucción orientada por Víctor Valembois» <u>Contratapa</u> : texto redactado por Valembois acerca de Esmeralda y las intenciones de la edición: «me propuse ser lo más fiel posible a la Luisa Hermans que conozco y valoro». Incluye nota biográfica, foto y dirección electrónica de Valembois. No hace referencia a la traducción.
<b>Portada</b>	«Traducción y ensayo crítico de Manuel Antonio Quirós Rodríguez»	«Traducción y reconstrucción orientada por Víctor Valembois»
<b>Página legal</b>	Ficha bibliográfica: «© 2011 Traducción al español: Manuel Antonio Quirós Rodríguez»	<u>Ficha bibliográfica</u> : «editor literario: Víctor Valembois» Pie editorial: «© 2013 Luisa Hermans y Víctor Valembois»
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	<u>Ensayo crítico</u> : Análisis global de los poemas y reseña analítica de cada texto. No se menciona la traducción.	<u>Contratapa</u> : la contratapa fue escrita por Valembois. Incluye una declaración de intenciones, datos sobre Luisa Hermans y su historia y nota bibliográfica sobre Valembois.

56 Stanley Crawford, *La bitácora de S. S. el señora Unguentin*, trad. Andrea Mickus y Gustavo A. Chaves (San José: Lanzallamas, 2014).

57 Luisa de Ritis, *Palabras susurradas*, trad. Manuel A. Quirós Rodríguez (San José: PROMESA, 2011).

58 Luisa Hermans, *Esmeralda: crónica de mi supervivencia*, trad. Víctor Valembois (San José: PROMESA, 2013).

### ***Germinal***

Las ediciones de *Germinal* son las más claras en cuanto a la consignación de la traducción. No solo quedan asentados los nombres de los traductores desde la tapa hasta la contratapa de la obra, sino que la editorial cuenta con una colección dedicada a la traducción literaria, llamada Colección Ezra. Tanto Chaves como Maurel, los traductores, también se han desempeñado como traductores profesionales, si bien combinan este ejercicio con la enseñanza y la escritura y, en el caso de Maurel, también con la actuación. Esta visibilización puede significar el rescate de la traducción literaria como forma de creación, ya que la editorial adjudica los derechos correspondientes a cada componente de la obra, desde las notas hasta los permisos que autorizan la traducción. Otro aspecto que denota un cuidado especial en la adjudicación de los derechos de la traducción son los datos incluidos en la página legal, los cuales hacen referencia a la fuente de cada uno de los textos originales (Jeffers, Hass y Milosz) y los respectivos permisos para su reproducción y traducción, práctica poco común en la edición de traducciones literarias en Costa Rica.

Además de los peritextos editoriales, la colección poética de Jeffers va precedida por un ensayo titulado «Sobre la presente traducción»<sup>59</sup>. En este texto, el traductor se refiere a algunas de las traducciones existentes y justifica la necesidad de una nueva traducción; para él, la extensión de los versos de Jeffers y su forma peculiar de utilizar la puntuación han ocasionado que los traductores «escrib[an] los poemas como prosa», y concluye: «este prosaísmo del original inglés es casi siempre más intenso y sugestivo de lo que han podido mostrar hasta ahora sus traducciones». En este desierto radica la necesidad de una nueva versión en español que «mantenga la textura poética de estos textos»<sup>60</sup>. Chaves también ofrece un recuento de los criterios de traducción y edición utilizados. Además del prólogo, la obra de Jeffers va precedida de la sección titulada «Dos homenajes»,

---

59 Jeffers, ix-xii.

60 Jeffers, x.

en la cual se incluyen dos poemas: uno de Robert Hass y otro de Czeslaw Milosz. Ambos fueron traducidos al español por Chaves, según lo consigna una nota al pie de página al inicio de la sección.

### ***Lanzallamas***

La riqueza peritextual en torno al papel del traductor en la creación de las obras publicadas por Germinal es bastante particular y podría estar relacionada con el hecho de que Chaves no solo es el traductor de los poemas, sino también director de la colección Ezra. Ese no es el caso de la obra de Crawford, publicada por Lanzallamas. La edición pertenece a la colección Bartleby, la cual no tiene como tema exclusivo la traducción literaria, sino que incluye narrativa escrita originalmente en español, ya sea de autores nacionales o extranjeros. En el caso de *La bitácora de S. S. el señora Unguentín*, los traductores Andrea Mickus y Gustavo A. Chaves solo aparecen mencionados en la portada y en la página legal. A pesar de tener una presencia limitada en los elementos peritextuales estudiados, esta edición representa un hito en la historia de la traducción literaria en Costa Rica, no solo por tratarse de una traducción autorizada por el mismo autor, sino por ser la primera traducción de Crawford al español. Los textos de la contratapa pone énfasis en este hecho: la reseña abre con la frase «Traducida por primera vez al español» y la nota biográfica de Crawford cierra con «La presente obra es la primera traducción de Crawford al español».

### ***Promesa***

En el caso de las traducciones de Editorial Promesa, las políticas editoriales para la consignación de las traducciones son consistentes. Tanto la tapa como la portada y la página de derechos adjudican la autoría de la traducción de forma clara y concisa. El poemario *Palabras susurradas* de Luisa de Ritis, además, cuenta con un ensayo crítico titulado «Introducción: Captatio Benevolentiae en Parole Sussurrate: un análisis retórico del poemario de Luisa De Ritis», en el cual el traductor reseña y analiza la obra de forma global y por poema, pero

omite referirse al proceso de traducción. Los poemas de la autora están enumerados y titulados. Cada página incluye el poema original y su respectiva traducción, y están distribuidos en dos columnas paralelas, lo cual visibiliza ambas lenguas y las decisiones traslativas.

La crónica *Esmeralda* cuenta con los mismos peritextos editoriales, excepto que no incluye ninguna nota del traductor, Víctor Valembos, excepto por el texto de la contratapa. De hecho, se podría decir que aparte de la mención del traductor en los espacios legales, su participación como traductor queda bastante diluida y se le da prioridad a su función como editor de la obra. El texto de la contratapa consiste en una introducción a la obra de Hermans, en la cual Valembos sugiere una tarea de edición más que de traducción cuando afirma que se trata de una reconstrucción a partir de los recuerdos de Hermans y «las páginas de apuntes diversos de ella». El texto continúa con un comentario sobre la persona de Hermans y su obra, comentario que cada vez se vuelve más personal e ideológico, hasta conjurar el lema «Evitemos un re-nazi-miento», todo en versalitas. El aspecto personal se hace patente en el uso de la primera persona («Mi persona-personaje», afirma el traductor). A estas reflexiones las acompaña una nota biográfica escrita en tercera persona, un mapa de los campos nazis por donde pasó Hermans y una foto de Valembos junto con su dirección electrónica. Esta configuración tan singular de la contratapa pareciera indicar una participación más directa del traductor en la edición de la obra, si bien su papel como traductor queda relegado a un segundo plano.

### ***Editorial Universidad de Costa Rica***

Las dos traducciones publicadas por la Editorial Universidad de Costa Rica en este quinquenio corresponden a la edición de literatura indígena. Se trata de dos antologías: *Kugwe ngäbere: leyendas y tradiciones ngäbes*, textos en traducción de Miguel Ángel Quesada<sup>61</sup>,

61 Miguel Ángel Quesada Pacheco, *Kugwe ngäbere: leyendas y tradiciones ngäbes* (San José: EUCR, 2010).

y *Cuentos, mitos, cantos y canciones kunas*, textos en traducción de Adolfo Constenla y Ana Ríos<sup>62</sup>. La traducción de literatura indígena nacional y extranjera es una parte importante de la producción bibliográfica del país. De las traducciones literarias publicadas entre 1970 y 2015, 27 corresponden a esta categoría, sin contar las traducciones de *Memorial de Sololá*, *Libro de Chilam Balam*, *Rabinal Achí* y *El Popol Vuh*, todas editadas por EDUCA, las cuales no se sumaron a los datos generales por tratarse de versiones extranjeras de los textos en español. Entre los idiomas de los cuales se han realizado traducciones están el bribri, el pech, el bocotá, el kuna y el guatuso, entre otros. En el caso de las publicaciones de este quinquenio, las traducciones son del guaymí o ngäbe y del kuna.

Hemos de tener en cuenta que este tipo de traducción tiene fines lingüísticos y antropológicos, los cuales no suelen ser parte de otros proyectos en traducción literaria. Esta intencionalidad provoca que los autores/traductores cumplan funciones que van más allá del trabajo traslativo y que, en muchos casos, aparezcan como «autores» de los respectivos volúmenes. Por ejemplo, las traducciones suelen ir precedidas de estudios lingüísticos y antropológicos, ya sea a partir de los textos presentados o de otros datos ajenos a los textos. Asimismo, como bien lo sugiere este tipo de investigación, existe un proceso previo de recopilación y transcripción de los relatos o poemas, el cual implica un trabajo de traducción intersemiótica, ya que la literatura indígena tradicional se divulga de forma oral. Para ofrecerle al público hispanohablante una muestra de estas creaciones, se hace necesario crear los textos escritos a partir de las narraciones y las recitaciones de los integrantes de cada cultura. Luego de que los textos han sido transcritos, le corresponde a cada especialista realizar la traducción.

Teniendo presentes las características de estas obras, procedamos ahora a analizar los elementos peritextuales en cuestión (ver cuadro 10).

---

62 Joel Sherzer, ed., *Cuentos, mitos, cantos y canciones kunas*, trad. Adolfo Constenla Umaña y Ana Ríos (San José: EUCR, 2010).

**Cuadro 10. Consignación de la traducción en los elementos peritextuales de las ediciones de la Universidad de Costa Rica (EUCR)**

<b>Títulos de la EUCR</b>	<i>Kugwe ngäbere: leyendas y tradiciones ngäbes</i>	<i>Cuentos, mitos, cantos y canciones kunas</i>
<b>Tapa/ Contratapa</b>	No	«Compilación, edición, traducción del kuna y fotografías Joel Sherzer. Traducción al español Adolfo Constenla Umaña y Ana Ríos»
<b>Portada</b>	No	«Compilación, edición, traducción del kuna y fotografías Joel Sherzer. Traducción al español Adolfo Constenla Umaña y Ana Ríos»
<b>Página legal</b>	No	<u>Ficha bibliográfica</u> : compilación, edición y traducción del kuna de Joel Sherzer, traducción del inglés al castellano de Adolfo Constenla Umaña y Ana Ríos
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	<u>Estudio introductorio</u> : analiza la lengua guaymí y se refiere a los tipos de traducción que fueron utilizados: traducción verbum pro verbo y traducción fiel (según Newmark)	<u>Capítulo I Introducción</u> . «Transcripción y traducción Los textos incluidos son transcripciones y traducciones de interpretaciones orales grabadas por el autor» (6)

Conforme al cuadro 10, los elementos peritextuales difieren significativamente entre ambos volúmenes. En el caso de *Kugwe ngäbere*, la figura del traductor solo queda claramente consignada en la presentación a la obra, la cual hace alusión a la traducción y, de hecho, teoriza sobre la práctica. En el caso de *Cuentos, mitos, cantos y canciones kuna*, la figura de los traductores involucrados en el proceso de edición queda consignada, aunque produce algo de confusión la referencia al traductor de los textos al inglés, ya que la obra en sí no incluye estas versiones. En el estudio introductorio de este volumen se incluye un apartado titulado «Transcripción y traducción», en el cual se habla del proceso de recopilación de los textos, su transcripción a la lengua original y su traducción al español. De esta forma, ambos casos dejan en claro el origen de los textos y la tarea de mediación

intersemiótica y lingüística, necesaria para la creación de la obra. En las notas a la Introducción, Sherzer agradece la labor de Ana Ríos y Adolfo Constenla «en la traducción al castellano de esta obra que, en el caso de los textos kunas, fue tarea extraordinariamente compleja»<sup>63</sup>.

En el caso de la traducción de Quesada, interesa definir el tipo de traducción y las estrategias utilizadas en el proceso. A diferencia de otros autores interesados en las lenguas indígenas, este investigador se refiere a ciertos aspectos teóricos de la traducción, lo cual redundará en una visibilización no solo del proceso traslativo, sino también del saber traductológico. Así, Quesada define los dos tipos de traducción que utiliza, para lo cual cita el *Manual de traducción* de Peter Newmark<sup>64</sup>. Los tipos de traducción que define son la traducción verbum-pro-verbo (o literal) y la traducción fiel (o literaria). Además, justifica las razones por las cuales escoge cada tipo de traducción: la traducción literal posibilita el análisis sintáctico, morfológico y léxico de los textos, mientras que «[l]a traducción fiel trata de reproducir el significado contextual exacto del original dentro de las coacciones impuestas por las estructuras gramaticales de la LT [lengua terminal]»<sup>65</sup>, y tiene como fin la creación de un texto que permita el estudio narrativo, literario, mitológico y cultural de los textos ngäbes<sup>66</sup>.

Como se desprende de este análisis, ambos autores-traductores (Sherzer y Quesada) expresan una preocupación por el oficio de la traducción que, junto con otros casos como el de *Germinal*, los distingue del comportamiento prevalente en la edición local de traducciones literarias.

### ***Embajada de Brasil***

Las obras que incluimos en esta sección corresponden a dos antologías publicadas por distintas editoriales: *Brasil, patria de poesía* de Editorial Arboleda y *Cuentos infantiles brasileños* de BBB

---

63 Sherzer, 11.

64 Quesada Pacheco, xxi

65 Newmark, citado en Quesada Pacheco, xxii.

66 Newmark, xxii.

Producciones. Se agrupan bajo una sola categoría por tratarse de proyectos literarios emprendidos por la Embajada del Brasil, como parte del programa de intercambio y acercamiento cultural Brasil Presente. Esta no es la primera ocasión en la que la Embajada promueve la traducción y el intercambio literario entre ambos países. En 1991, la misma Embajada publica la antología *Literatura brasileña hacia el nuevo siglo*,<sup>67</sup> y en 2009, BBB Producciones publica *Granadas maduras* del escritor Marco Antonio Arantes,<sup>68</sup> siempre bajo el auspicio de la Embajada del Brasil. En el cuadro 11 podemos apreciar la presencia de los respectivos traductores en los elementos peritextuales de las obras publicadas en el lustro 2010-2015.

---

67 AA. VV. *Literatura brasileña hacia el nuevo siglo*, trad. Alfonso Chase (San José: Embajada del Brasil, 1991).

68 Marco Antonio Arantes, *Granadas Maduras*, trad. Jessica Clark y Eliana Schwember (San José: BBB Producciones, 2009).

### Cuadro 11. Consignación de la traducción en dos obras de literatura brasileña

<b>Títulos</b>	<i>Brasil, patria de poesía: antología de poesía brasileña</i> <sup>69</sup>	<i>Cuentos infantiles brasileños</i> <sup>70</sup>
<b>Tapa/Contratapa</b>	«Prólogo, selección y notas de Mario Albán Camacho»	No
<b>Portada</b>	No	«Traducción Jenny Valverde Chaves»
<b>Página legal</b>	«De la Traducción: © La traducción al español y el cuidado de la selección de otras traducciones presentes en esta publicación estuvieron a cargo de Mario Albán Camacho». [En la ficha bibliográfica Mario Albán Camacho aparece como autor de la obra]	«Traducción: Jenny Valverde Chaves»
<b>Notas del traductor o sobre el traductor</b>	<u>Prólogo: Amar a Brasil mediante su poesía:</u> comentario poético-aneecdótico de la poesía brasileña y del proceso de investigación y traducción de los textos. <u>Otros elementos:</u> la solapa incluye biografía del traductor de los textos, Mario Albán Camacho. Biografía hace referencia a su obra literaria casi de forma exclusiva.	<u>Sección «Para conocer a los autores»</u> incluye una nota biográfica sobre la traductora.

Ambas obras incluyen elementos peritextuales en los cuales destaca la presencia del traductor, si bien las estrategias editoriales no son consistentes. En la antología poética, el traductor solo aparece consignado como prologuista y encargado de la selección y las notas, y su función como traductor se menciona solo en la página legal. No obstante, en el prólogo, el autor y encargado de la edición se refiere, entre otras cosas, a la tarea de traducir los textos. Al hacerlo en primera persona refuerza la presencia y cercanía del traductor. Afirma Albán, «Traduje entonces, inicialmente, y no más que para acariciar en mi lenguaje español la piel atávica y las remotidades psicogenealógicas brasileñas que subyacen en su poesía. Traduje al español porque ciertamente, como en el poema del

69 Mario Albán Camacho, eds., *Brasil, patria de poesía: antología de poesía brasileña*, trad. Mario Albán Camacho (San José: Arboleda, 2010).

70 Glória Valladares Grangeiro y Ninfa Parreiras, eds., *Cuentos infantiles brasileños*, trad. Jenny Valverde Chaves (San José: BBB Producciones, 2011).

costarricense Isaac Felipe Azofeifa: “pienso mi alma en español”<sup>71</sup>. Sus reflexiones en torno a la traducción son más bien poéticas, pero reflejan un interés claro por identificar y valorar la tarea de los traductores y reflexionar sobre la traducción como quehacer literario.

En el caso de *Cuentos infantiles*, la otra obra de literatura brasileña publicada en este quinquenio, la obra queda igualmente consignada como traducción a cargo de Jenny Valverde Chaves tanto en la portada como en la página de créditos. Además, la sección de biografías sobre los autores incluye una nota sobre la traductora, en la cual se afirma que Valverde «vive en Costa Rica donde se desempeña como traductora a tiempo completo, tanto de temas técnicos como literarios»<sup>72</sup>. A diferencia de otros traductores literarios, la biografía de Valverde no habla de obras literarias publicadas, sino de la profesión a la cual se dedica a tiempo completo y de los temas sobre los cuales traduce, referencias que ponen énfasis en el perfil profesional de la traductora. Ahora bien, su papel en la obra se limita a la traducción de los textos literarios y la obra no incluye ningún otro elemento peritextual de su autoría.

## Conclusiones

De los aspectos peritextuales de las traducciones literarias publicadas en el período 2010-2015 se percibe cierta ambivalencia en cuanto al lugar que debería ocupar la figura del traductor en la obra. Si bien la mayoría de las obras consigna el nombre del traductor, su ubicación en el texto suele oscilar de un extremo a otro: desde una presencia repetida en todos los peritextos editoriales de la obra, hasta una presencia limitada y, en ocasiones, nula. Son pocos los casos en los que el nombre del traductor queda consignado en la tapa de la obra: de las 39 publicaciones solo seis mencionan el nombre del traductor en ese espacio, lo cual obliga a un repaso más minucioso del ejemplar para ubicar el origen de la obra y los agentes involucrados en su producción.

71 Albán Camacho, 9.

72 Valladares y Parreiras, 176.

Esta situación hace eco de un mal ampliamente analizado por los estudios de la traducción, inicialmente identificado por Lawrence Venuti en la obra canónica *The Translator's Invisibility: A History of Translation*<sup>73</sup>: la omisión del traductor como agente creador y mediador entre culturas. Esta omisión puede tener varios comportamientos: desde su exclusión de la página legal y los derechos intelectuales de la obra hasta las condiciones contractuales mediante las cuales realiza la traducción. No obstante la tentación de referirme a ese mal, quisiera invertir el orden de los factores y concluir, como ya lo he adelantado en páginas anteriores, que la traducción literaria pareciera estar teniendo un papel más destacado en el quehacer literario y cultural de Costa Rica, sobre todo mediante el esfuerzo de las editoriales independientes aquí exploradas y la Fundación Casa de Poesía. Cada uno de estos esfuerzos abre un espacio para la producción traductográfica y le otorga visibilidad, si bien no siempre al traductor, al menos sí a la mediación entre lenguas que fue necesaria para la publicación de la obra. Es lo que indican los elementos peritextuales analizados en este artículo, en los cuales siempre se hace alguna referencia al proceso de traducción, ya sea porque la obra se autodenomina traducción o porque incluye una referencia al título original o a la figura del traductor.

Para el futuro, solo se espera que esta tendencia prevalezca y aumente si se activan los mecanismos de recepción necesarios para generar una cultura de la traducción. La crítica literaria debe empezar a reseñar y valorar las traducciones que están siendo publicadas, no solo como muestra de una tendencia literaria o del estilo de un autor, sino también como paradigma de una forma de traducir, a fin de determinar la propiedad, la calidad y la originalidad de las traducciones y las ediciones que le dan forma. Mediante la observación, el comentario y la crítica se podría estimular una cultura editorial que redunde en una mayor visibilidad de la traducción literaria en Costa Rica, y de sus agentes.

---

73 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Londres: Taylor & Francis e-Library, 2004).



# Fisiognomía y fealdad cómica en la caricatura política de Enrique Hine<sup>1</sup>

(Physiognomy and Comic Ugliness in the Political Cartoons of Enrique Hine)

---

*Gabriel Baltodano Román*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

Este artículo trata la caricatura política; en particular, el significado ideológico construido mediante dos procedimientos empleados en la sátira política de combate contra el liberal Ricardo Jiménez Oreamuno, a saber: la comparación fisiognómica (con figuras míticas y animales) y la fealdad cómica (Bergson) como rigidez mental, moral e intelectual. Se centra en las caricaturas del artista gráfico Enrique Hine Saborío, editor del periódico humorístico *El Cometa*.

## ABSTRACT

This article addresses political cartoons, and focuses on the ideological meaning constructed using two procedures found in political protest satire against the Costa Rican liberal Ricardo Jiménez-Oreamuno. They include the physiognomical comparison (with mythical figures and animals) and comic ugliness (Bergson) as mental, moral and intellectual rigidity. This study examines on the caricatures of the graphic artist Enrique Hine-Saborío, editor of the comic Costa Rican newspaper *El Cometa*.

---

1 Recibido: 8 de agosto de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: gabriel.baltodano.roman@una.cr

**Palabras clave:** caricatura política, caricatura costarricense, Enrique Hine Saborío (Costa Rica, 1870-1928)

**Keywords:** political cartoons, Costa Rican cartoons, Enrique Hine Saborío (Costa Rica, 1870-1928)

## Antecedentes

Durante el siglo XIX y a comienzos del siglo XX, el humorismo pasó por una época dorada en Hispanoamérica, asociada a los procesos independentistas, el verdor republicano, la crítica de las costumbres, el auge del liberalismo y la apresurada modernización. El humor, en sus facetas literaria y gráfica, sirvió como vehículo de toda clase de ideas y como medio de censura moral, política e ideológica; con frecuencia, dio lugar a la constitución de idearios cívicos y a originales ejercicios de ingenio. Cultivado como manifestación de inteligencia superior, fue menospreciado por algunos y entendido como prueba fehaciente del arraigo del espíritu democrático por otros. Entre los artistas y editores, el humor literario y la caricatura política gozaron de enorme aceptación.

En ese periodo proliferaron los dibujos socarrones; además, se renovó el arte de la sátira verbal. Los escritos del primer Horacio, recuperados por el neoclasicismo, y los hallazgos estéticos de Hogarth y Daumier sirvieron como modelos. El crecimiento y auge de la prensa, necesaria para el ordenamiento de las naciones y amparada por las recientes libertades civiles, convirtieron a los periódicos en instrumentos configuradores de opinión pública y a las estampas satíricas, en medios de penetración social en comunidades mayoritariamente analfabetas, aunque cada vez más urbanas<sup>3</sup>. La caricatura política, una forma ancilar, mudó en motor de los debates, cuando no en propagador de estereotipos y conformidad con los ideales de ciertos colectivos.

Los redactores costarricenses de la segunda mitad del siglo XIX solían dedicar una sección al humor. Uno de los padres del periodismo

3 Celso Almuíña, «La prensa satírica como instrumento de crítica política durante el siglo XIX», Antonio Laguna Platero y José Reig Cruaños (eds.), *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015) 18-19.

nacional, Adolphe Marie (Francia, 1816-1856), introdujo la prensa de afanes satíricos mediante la creación del semanario *El Guerrillero* (1850)<sup>4</sup>. Durante 1866 y 1867, Rafael Carranza (1840-1930) publicó *El Travieso*, uno de los primeros periódicos humorísticos editados en el país. Aparecieron luego otros, como *La Chirimía* (1885), *El Gato y Boccacio* (ambos de 1887), *El Diablo Cómico* (1894), *El Rayo* (1896), *Sancho Panza* (1897) y *El Cachiflín* (1898). Con todo y ello, el esplendor de la caricatura política tuvo lugar un poco más tarde, durante las primeras dos décadas del siglo xx.

Si bien se suele citar el trabajo artístico de José María Figueroa Oreamuno (1820-1900) como antecedente temprano<sup>5</sup>, el apogeo de la caricatura política ocurre entre 1904 y 1913, con la publicación *De todos colores*, dirigida por el caricaturista mexicano Juan Cumplido, y el establecimiento en nuestro medio del artista español Francisco Hernández Holgado<sup>6</sup>. Fue a partir de entonces que proliferaron los periódicos consagrados al humor y los caricaturistas locales. Conviene reparar en las condiciones de la cultura letrada y el periodismo costarricenses. Para empezar, la imprenta no llegó sino hasta 1830; por causa ello, la tradición de los periódicos se estableció a mediados del siglo xix y la prensa gráfica, hacia el final de la centuria, esto es, más tarde que en los principales países de Hispanoamérica<sup>7</sup>. Costa Rica

4 La antología de Bernard Villar recoge algunos interesantes ejemplos de la prosa satírica de este autor. Por lo demás, el título mismo de la publicación constituye una metáfora del combate político. Ver Jeannette Bernard Villar, *Pinceladas periodísticas de la Costa Rica del siglo xix por Adolphe Marie* (San José, Departamento de Publicaciones-Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976).

5 William Solano Zamora, «La caricatura en Costa Rica (Elementos para su historia y análisis)». Tesis de licenciatura. Universidad de Costa Rica, 1979. 61.

6 Si bien Sánchez también identifica algunos dibujos mordaces de Figueroa como antecedente, atribuye los orígenes de la caricatura costarricense a la escuela creada por Hernández Holgado. Ver Ana Cecilia Sánchez, *Caricatura y prensa nacional* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2002) 73-75.

7 Según explica Vega Jiménez, incluso mediado el siglo xix, la tecnología disponible en Costa Rica no permitía la reproducción de iconografías complementarias. Ver Patricia Vega Jiménez, *De la imprenta al periódico. Los inicios de la comunicación impresa en Costa Rica 1821-1850* (San José: Editorial Porvenir, 1995) 180. Por lo demás, no fue sino hasta 1886 que el *Diario de Costa Rica* contó con medios técnicos para imprimir grabados. Ver Carlos Morales, *El hombre que no quiso una guerra. Una revolución en el periodismo de Costa Rica* (San José: Seix Barral, 1981) 105.

gozó de libertad de prensa desde 1843, pero los gobiernos militares hasta 1882 desestimularon la expresión de ideas políticas adversas.

A diferencia de lo ocurrido en México, la caricatura no alcanzó plenitud como parte de los empeños de los intelectuales liberales<sup>8</sup>. Caso distinto, muchas estampas costarricenses de inicios del siglo xx dirigían su invectiva contra las principales figuras del liberalismo oligárquico, un modelo político desgastado por aquellas fechas. En el entorno nacional, la caricatura de combate político cobró vigor como resultado de la polarización ideológica entre liberales y reformistas, característica del inicio de la centuria, y en el contexto de la primera época de la profunda crisis política que se extendió hasta casi mediados de siglo. En este periodo convulso, determinado además, por la preocupación ante las deficiencias del sistema electoral, el nepotismo plutócrata y el expansionismo norteamericano, los dibujantes costarricenses emplearon la caricatura como un arma<sup>9</sup>. Curiosamente, fueron los propios liberales quienes crearon las condiciones para tal diatriba.

La obra de Enrique Hine se sitúa en este marco histórico. Aunque hay descripciones generales acerca de su quehacer, es poco lo dicho con respecto a su estilo, actualidad y posición ideológica. Algunas investigaciones previas tratan acerca del humor gráfico en Costa Rica, pero de manera panorámica o con fines historiográficos; son, en términos generales, de obras de referencia. Esto puede decirse a propósito de estudios exhaustivos como *La caricatura en Costa Rica (Elementos para su historia y análisis)* (tesis, 1979), de William Solano Zamora y *Caricatura y prensa nacional* (2002) e *Historia del humor gráfico en Costa Rica* (2008), de Ana Cecilia Sánchez. Análisis de casos particulares y enfoques específicos se hacen evidentes en estudios como *Las corrientes estilísticas del*

8 Rafael Barajas Durán, *Historia de un país en caricaturas. Caricatura mexicana de combate, 1821-1872* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013). Sobre este tema, los capítulos III. «¡Batallón de periodistas! (1855-1867)» (págs. 193-302) y IV. «La prensa restaurada de la República Restaurada (1867-1872)» (págs. 303-447) resultan particularmente útiles.

9 Barajas Durán (2008: 21-22) define la *caricatura de combate* a partir de cuatro condiciones: (a) es obra de artistas políticamente comprometidos, (b) está animada por la idea de que los pueblos hacen la historia, (c) se dirige al mayor número posible de ciudadanos y (d) ocupa un papel relevante en la contienda política.

*humor gráfico costarricense 1981-2006* (tesis, 2007), de Lloyd Anglin Fonseca, «Caricaturas, humor y reflexión. La Pluma Sonriente trece años después...» (artículo extenso, 1988), de María Pérez Yglesias y *La representación del poder político en tres caricaturistas costarricenses: José María Figueroa Oreamuno, Hugo Díaz Jiménez y Luis Demetrio Calvo* (tesis, 2011), de Laura Flores Valle.

Este artículo procura contribuir al avance de estos conocimientos. Entre las preguntas que orientan la investigación pueden citarse las siguientes: ¿cuál es el significado político de las caricaturas de Enrique Hine?, ¿cuáles recursos expresivos empleó, predominantemente, este artista?, ¿cómo estaba organizada la escena política nacional de la época?, ¿cuál es la tendencia ideológica a la que se adscribe el caricaturista? El objetivo consiste en proponer una interpretación del significado ideológico de las caricaturas de Enrique Hine a partir del estudio de la fisiognomía y la fealdad cómica. Esto implica dos tareas: primera, establecer vínculos entre el significado ideológico de la imagen, los recursos expresivos utilizados por el artista y el entorno socio-histórico de la producción simbólica, y segunda, comprender las particularidades del desarrollo del humor gráfico en Costa Rica, en particular, durante los orígenes de esta expresión estética, esto es, a comienzos de la década de 1910. Para ello, se acude al análisis iconográfico y el estudio socio-histórico de procesos culturales. Las caricaturas analizadas fueron seleccionadas en atención de tres criterios específicos: la adscripción cronológica al periodo señalado, la unidad temática (dada por la reiteración de la figura histórica caricaturizada) y la representatividad de los distintos aspectos del ideario político de Hine, así como de sus medios expresivos más comunes.

### **Pillar al enemigo**

La caricatura ha demostrado ser un género controvertido; desde su nacimiento en Europa a finales del siglo XVI, provocó desprecio, pero también admiración. Sin desmerecer las numerosas definiciones,

queda claro que surgió como rebelión contra el academicismo; por ello, fue ajena, durante épocas enteras, al arte canónico y conserva, hasta la actualidad, rasgos asociados con la simpleza, popularidad e irreverencia, que la caracterizaron desde el inicio y nos advierten acerca de su modernidad. Si bien supone una técnica relativamente reciente, centrada en el iconismo, el conocimiento fisonómico y la deformación intencionada, tiene antecedentes en procedimientos literarios antiguos, la estética de lo grotesco y la fealdad y las alegorías didácticas clásicas y medievales.

Según Barajas Durán<sup>10</sup>, el término *caricatura* proviene de la voz italiana *caricare*, «recargar», «exagerar». Gombrich ha señalado que la caricatura derivó de los experimentos en torno a los principios de la expresión fisonómica<sup>11</sup>. En la historia de la pintura occidental, la traducción artística del semblante fue uno de los efectos más codiciados. Pronto, el hallazgo formal cumplió nuevos cometidos sociales, asociados con la crítica, el ordenamiento social y la política. La destreza tras la falsificación de emociones se halla en los orígenes mismos de la estampa satírica; por causa de ello, es posible concebir al humorista gráfico como un mistificador de impresiones, primero fisonómicas, luego ideológicas. El caricaturista ridiculiza a alguien o algo al manipular un rasgo o defecto mediante la materialidad del retrato, al atribuirle valores, posiciones e ideas en atención de una determinada intencionalidad.

Tal fundamento se manifiesta en las caricaturas políticas de Hine. La portada de *El Cometa* (año II, núm. 46, del 3 de junio de 1911) muestra al presidente Jiménez importunado por los ruidos de una cigarra. La estampa alude a la función crítica del periodismo. El insecto representa a la disconforme opinión pública; el clarinete tocado por la cigarra —una ingeniosa metonimia visual de lo sonoro— denota el fastidioso ruido, esto es, las voces —luego, el criterio adverso

10 Barajas Durán, *Historia de un país en caricaturas*: 18.

11 Ernst Hans Gombrich, «El experimento de la caricatura», *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Londres: Phaidon, 2002): 279-280.

vertido en tinta— de quienes denunciaron las prebendas del contrato de construcciones firmado por Jiménez. Por lo demás, la caricatura parte de una despectiva declaración atribuida al gobernante; según tal, la opinión pública no era más que un «zumbido de mosquito»<sup>12</sup>.

Más sugestivo que el episodio descrito, es el nivel connotativo de la caricatura. Hine partió de una convicción latente, la soberbia del político, que explotó mediante detalles relacionados con la fisiognomía. El caricaturista sentó un defecto de carácter en el personaje histórico y utilizó diversos recursos del dibujo satírico para codificarlo, amplificarlo y transmitirlo, en suma, para construir a su enemigo político. Tanto en los tratados de Le Brun y Lavater como en los manuales prácticos, difundidos en Francia a través del género de las *fisiologías*, se acostumbraba representar a las clases hegemónicas merced a estereotipos.

Hine echó mano a esquemas asentados en la tradición gráfica. En la Europa del siglo XIX era costumbre mostrar a los aristócratas como individuos orgullosos de su condición; se les atribuían gestos y habla afectados, que habían acabado por modificar la zona adyacente a la boca. De tal suerte, la movilidad de fosas nasales y labio superior constituía un claro indicador de distinción y por tanto, de pertenencia a esta clase social privilegiada<sup>13</sup>. El artista costarricense confiere rasgos de sibarita a Jiménez; así, lo dibuja con nariz aguileña, labio y mentón prominentes. Las arrugas del entrecejo muestran su disgusto con la prensa; la postura del político es desafiante, en tanto el torso sobresale. En el mensaje lingüístico con función de relevo<sup>14</sup>,

12 En el mismo número de la revista (pág. 2), bajo el título alegórico «Arrecia el temporal», Halley —seudónimo empleado por Hine en los editoriales— arremete, mediante el juego irónico con la enunciado verbal, contra la altanería de Jiménez: «Pues ¿y ahora? Las voces de la prensa vienen a ser para él ni más ni menos que “chillidos persistentes de cigarras”».

13 Judith Weschler, *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris* (Chicago: University of Chicago Press, 1982) 25-26.

14 En la *función de relevo*, la palabra y la imagen están en relación complementaria, de manera que el mensaje verbal es un fragmento de un sintagma más general. Como consecuencia, la unidad comunicativa de la caricatura se gesta en un nivel superior, en este caso, la anécdota o situación. Ver Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1986) 37.

el personaje se queja: «Quién creyera jamás que aquél *mosquito* de *zumbido displicente*, se habría de convertir en un insecto monstruoso».

Tales atributos forman parte de la construcción del personaje del adversario político en muchas otras caricaturas de Hine. En la carátula de *El Cometa* (año II, núm. 31), correspondiente al 11 de febrero de 1911, Jiménez y Máximo Fernández arrojan a un precipicio al pueblo costarricense, representado como un campesino menesteroso (que corresponde a la otredad abyecta que era preciso expulsar). El motivo de la estampa se relaciona con las negociaciones del empréstito con el empresario Minor C. Keith. En su descripción del rey de Prusia, Lavater señaló que las fosas nasales con forma de horquilla suponían una manifestación inequívoca de displicencia<sup>15</sup>. En el dibujo, tanto Jiménez como Fernández blanden picas, con las que empujan al pueblo atado a un gran peso, la deuda exterior. También en esta portada, el semblante del político corresponde al sentimiento de desprecio.

A principios del siglo xx, Costa Rica se había incorporado plenamente al mundo capitalista como resultado de la expansión cafetalera y la implantación de la economía de enclave. Según Salazar, la cúpula liberal, renuente a intervenir las relaciones productivas, desatendió los problemas del proletariado (campesinos, peones agrícolas, artesanos y obreros). El orden político, vigente desde la década de 1870, garantizaba el poder de oligarcas y comerciantes, a la vez que restringía la participación popular (el voto directo masculino no fue aprobado hasta 1913, por ejemplo). A inicios de la década de 1910, en la antesala de la Primera Guerra Mundial y de la crisis del Estado Liberal, se hizo patente el disgusto y tuvo lugar un cuestionamiento inicial del modelo agroexportador, la hegemonía política de los cafetaleros y la deificación del mercado<sup>16</sup>.

---

15 Johann Caspar Lavater, *Physiognomy; or, The Corresponding Analogy between the Conformation of Features and the Ruling Passions of the Mind* (Londres: Cowie, Low and Co., 1826) 308.

16 Jorge Mario Salazar, *Crisis liberal y estado reformista: análisis político electoral 1914-1949* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003) 17.

Por estos años eran visibles los efectos de la dependencia económica: pobreza extendida, carencias fiscales, inflación y endeudamiento público. Según Mora, Jiménez fue el último representante, en nuestro medio, del liberalismo clásico, además del primer liberal reformista<sup>17</sup>. Conviene ponderar tal juicio; en efecto, Ricardo Jiménez gobernó en tres administraciones no consecutivas y su ideario político evolucionó a lo largo de décadas. Sin embargo, la denuncia antiimperialista emprendida en 1906, como diputado del Congreso, bien puede ser explicada en virtud de la conveniencia: Jiménez era miembro de la oligarquía cafetalera con inversiones en el cultivo del banano y, por causa de ello, en pugna contra la United Fruit Company<sup>18</sup>. Más que las polémicas acerca de la figura histórica, en este estudio interesa destacar el papel decisivo de este personaje en la encrucijada de movimientos sociales y modelos políticos.

En sentido estricto, el adversario ideado por Hine remite al periodo histórico en que Jiménez fungió como el intelectual orgánico del liberalismo costarricense, hombre destacado, procedente de una familia rica e influyente, un aristócrata de la política<sup>19</sup>. En este contexto, el caricaturista quiso acreditar la petulancia y la estupidez del gobernante, una figura rígida y anacrónica, desde su perspectiva. En el periodo descrito, estaban lejos todavía los debates en torno a la Ley Gurdíán (1934), disposición aprobada durante el tercer mandato jimenista. Tal norma, creada para ocultar la connivencia con Estados Unidos e instituida ante el temor por los efectos locales de

17 Mora se refiere a la trayectoria ideológica de Jiménez, quien hacia el final de su vida, propugnó la humanización del liberalismo: «Es el liberalismo ya derrotado por las nuevas corrientes de pensamiento de corte reformista en lo social y que propugnan por un papel más beligerante del Estado en el terreno económico-social, que controle sustancialmente las leyes de economía del mercado, a fin de establecer una mayor equidad en las relaciones económico-sociales, pero preservando siempre la democracia política y el estado de derecho». Ver Arnoldo Mora, *Historia del pensamiento costarricense* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1993) 149-150.

18 Vladimir de la Cruz, *Las luchas sociales en Costa Rica 1870-1930* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004) 63.

19 Stone dilucida el vínculo entre Jiménez y las clases hegemónicas centroamericanas. Ver Samuel Stone, *El legado de los conquistadores. Las clases dirigentes en la América Central desde la conquista hasta los Sandinistas* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1993).

las polémicas respecto del fascismo y el comunismo —más tarde, de la Guerra Civil Española—, proscribía las manifestaciones públicas contra personalidades políticas extranjeras.

Si bien tuvo lugar después de las diatribas de Hine, anticipa y explica el fondo de la confrontación: el debate en torno al caudillismo<sup>20</sup>. La Ley Gurdíán, además de una afrenta contra la libertad de prensa, constituyó uno de los más eficientes dispositivos jurídicos del pensamiento nacionalista liberal costarricense, puesto que a través de la condena del exotismo (promover el radicalismo mediante controversias ajenas a la patria), dio sustento al estatismo. En 1937, el procesamiento de Joaquín García Monge, quien había execrado al régimen de Mussolini, provocó el clamor de los intelectuales progresistas. En defensa de la Ley Gurdíán, el gobernante sostuvo que se pretendía evitar la injuria de gobiernos aliados, y no la crítica. Según Arias Mora:

La contradicción del patriarca era a su vez la contradicción nacionalista. Las aristas caudillistas de la cultura política nacional atravesaban la Ley Gurdíán, en tanto resguardaban la imagen de los caudillos autoritarios para una época en que la imagen mítica, con toda su teatralidad, era central al funcionamiento de los regímenes fascistas europeos. El recurso del exotismo tenía sus grietas pues el supuesto de la neutralidad se derrumbaba ante el curso que tomaban los acontecimientos en un campo que, además de paradójal, se contenía de sus propias utopías: pretender lo neutral era perpetrar el orden<sup>21</sup>.

---

20 Desde otra perspectiva complementaria, esta tendencia podría ser denominada como *centralismo*: «El liberalismo clásico, la más absoluta anarquía del mercado, nunca fue en verdad uno de los grandes sueños de los intelectuales costarricenses de fines del siglo XIX y principios del XX, porque la herencia centralista española parece haber permeado ampliamente la configuración del poder político en este país». Ver Rodrigo Quesada, *Ideas económicas en Costa Rica (1850-2005)* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2008) 177.

21 Dennis Arias Mora, *Utopías de quietud. Cuestión autoritaria y violencia, entre las sombras del nazismo y del dilema antifascista (Costa Rica, 1933-1943)* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2011) 73-74.

Las caricaturas de Hine hacen las veces de preludio; son el producto de un artista consciente de su tiempo, que advirtió tempranamente la trayectoria del autoritarismo liberal. En sus dibujos, la risa entraña una actitud de superioridad respecto de la estupidez; en tal punto, la mentalidad de Hine se nos revela como moderna y reformista, porque si bien promueve el conformismo racional y moral —invita a reír de lo anómalo, a censurar aquellas prácticas que atentan contra el equilibrio social—, lo hace con dos propósitos: primero, establecer que el caudillismo supone una conducta política despreciable, y segundo, fundar un centro unificador en torno al emergente espíritu demócrata. Desde una posición adulta, el artista emplea violencia atenuada —la sátira gráfica— para asentar un criterio y crear comunidad.

Por ello, es común a varias estampas suyas la representación de altas figuras del liberalismo (centralista y plutócrata) como infantes maleducados y temerosos. Así, en la caricatura «Cosas de niños» (*El Cometa*, año III, núm. 74, del 3 de febrero de 1912), Cleto González Víquez y Máximo Fernández, transformados en párvulos, lloran de hambre en los brazos de Jiménez. La caricatura alude a las discrepancias internas del Partido Republicano; por ello, el tazón de comida simboliza el inminente proceso electoral. Algo similar ocurre en otra estampa (*El Cometa*, año II, núm. 72, del 9 de diciembre de 1911), que muestra a González Víquez y Fernández vestidos como niños ante la ventana del presidente. Ambos infantes provoca el desvelo del gobernante, quien se espabila por el canto temprano de un gallo, cuyo rostro se corresponde con el de Rafael Iglesias. De nuevo, se trata de una sátira acerca de la confrontación de tendencias en el interior de la agrupación política.

Enrique Hine formó parte de un grupo generacional determinado por la vertiginosa modernización. Los intelectuales costarricenses nacidos entre 1870 y 1890 fueron testigos —cuando no resultado residual— de los procesos de proletarización de los sectores obreros y la educación de las capas medias, se nutrieron de las corrientes de pensamiento anarquistas y socialistas e impulsaron los anhelos

de justicia y renovación política<sup>22</sup>. Uno de los más recordados promotores del movimiento obrero, José María Zeledón, fungió como administrador y redactor de *El Cometa* durante los años en que Hine combatía a Jiménez. La poesía, oficio compartido, avivó la camaradería entre estas dos figuras esenciales de la intelectualidad antagonista de la generación del Olimpo<sup>23</sup>. Billo Zeledón llegó a formar parte del Partido Republicano, aunque con adscripción radical, heredera de las reivindicaciones obreras de Félix Arcadio Montero y el Partido Independiente Demócrata<sup>24</sup>.

Álvaro Quesada ha afirmado que «las obras y artículos de los jóvenes escritores de principios de siglo, ofrecen también una crítica severa a ciertos tabúes ideológicos del liberalismo patriarcal y del capitalismo»; me parece pertinente la adscripción de Hine a esta corriente de denuncia, puesto que sus caricaturas de combate político traen a escena las bases tácitas de la diferencia de clase, la injusticia y el entramado del poder, las «derivaciones sociales y morales del liberalismo económico»<sup>25</sup>. Su obra expresa los reclamos de un nuevo sector intelectual, enfrentado a los privilegios y maneras de la vieja cúpula.

En sus estampas, Hine muestra tres cuestiones imperceptibles para los creadores previos y conservadores, me refiero a: (1.) la condición de clase, (2.) la plutocracia y (3.) la imperiosa necesidad de

---

22 Flora Ovares, *Crónicas de lo efímero. Revistas literarias en Costa Rica* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2011) 22-23.

23 Hine, además de caricaturista con obra impresa en periódicos nacionales y extranjeros —algunas estampas cuyas aparecieron en periódicos neoyorquinos— fue traductor y cultivó la lírica; en particular, escribió poemas folclóricos y epigramas. Su hermano, Luis Hine, reunió la obra dispersa en el tomo *Jardines Líricos* (1930). Ver Abelardo Bonilla, *Historia de la Literatura Costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1967) 179-180.

24 Iván Molina, *La ciudad de los monos. Roberto Brenes Mesén, los católicos heredarios y el conflicto cultural de 1907 en Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica-Editorial Universidad Nacional, 2002) 179.

25 Álvaro Quesada, *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988) 178. Es oportuno aclarar que si bien Quesada sitúa la efervescencia del discurso anti-oligárquico en el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, fija sus precedentes en los años de paso hacia la década de 1910. Tanto el giro político del modernismo como el desarrollo del arielismo sentaron las bases de la protesta continental contra el expansionismo, el utilitarismo y la inhumanidad.

promover la democratización. No sorprende entonces que con alguna regularidad, el dibujante se mofe del menoscabo de las figuras señoriales y sus anticuados ideales de poder, como sucede en «¡Bravo Militar!» (*El Cometa*, año II, núm. 60, del 16 de setiembre de 1911), una estampa en la que el presidente Jiménez aparece ridículamente disfrazado a modo de orgulloso káiser —un mandatario civil convertido en militar y caudillo— y rodeado por oficiales enclenques y reclutas dispares.

### **Pelear con (des)mesura**

Entre los caricaturistas modernos, la habilidad de «destilar la expresión» corrió paralela al empleo de los preceptos de la fisiognomía. Esta pseudociencia, que proveyó sustentos a la racionalidad detrás de la distinción de clases, la frenología y la segunda etnografía colonial, correlacionaba los rasgos del rostro y el cuerpo con características morales. Buena parte de los preceptos de esta disciplina procedía del Renacimiento, una época de choque con la otredad amenazante. En tanto medio de representación de la alteridad, la fisiognomía partió de la supuesta correspondencia entre fealdad y maldad. Según recuerda Eco, ya en 1549, Giovanni di Indagine concluyó que los hombres crueles tenían los dientes salidos<sup>26</sup>.

En la caricatura titulada «¡Nos llevó el Demonio...!» (*El Cometa*, año II, núm. 56, del 12 de agosto de 1911), Hine crítica la creciente militarización del país. El dibujante temía —lo sabemos por el editorial— que el Congreso fuera disuelto por el presidente, una figura a la que atribuyó autoritarismo e incapacidad para contener la oposición política y el malestar social. La estampa alegórica muestra a Jiménez armado y con uniforme, a lomo de un frenético caballo —símbolo antiguo de potencias negativas, guerra y apocalipsis<sup>27</sup>— y divisa en mano; en el estandarte se lee la leyenda «Militarismo». El retrato satírico del presidente opera a partir de dos mecanismos: primero,

26 Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (Barcelona: Mondadori, 2011) 257.

27 Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Paidós, 199) 45.

la deformación fisiognómica (énfasis en la fealdad del personaje, en especial, mediante el sobredimensionamiento de la dentadura, signo de arrebató, violencia y crueldad) y segundo, la perífrasis visual (en particular de un tipo, la alusión, en este caso, a la locura imperialista mediante el sombrero de dos puntas, emblema del ejército napoleónico).

Hine presenta al mandatario en un trance de demencia, arrogancia y hostilidad. Es presentado como peligroso hombre de excesos, ya no solo como un político autoritario. Burke ha evocado la vieja metáfora del gobierno como ejercicio de equitación, en la que el dignatario hábil (el jinete) guía al estado (el caballo)<sup>28</sup>. Esta imagen del poder, común a los monumentos ecuestres, deviene objeto de parodia en la estampa de Hine. En tanto operación semántica, la serie de portadas de *El Cometa* conforma una prosapódosis, que agrega y desarrolla implicaciones de una idea general ya expuesta. Hine adopta la posición demócrata y reformista, y sitúa al presidente del lado del militarismo, esto es, como adversario de la libertad. Más grave todavía, como riesgo inminente para la república. La referencia al demonio, recogida en el título de la estampa y evidenciada en la alegoría, va de la mano con la construcción simbólica del antagonismo. Las alusiones al diablo abundan en la imagería política; tanto, que se podría identificar a este personaje como la expresión pictográfica del mal.

En la imaginación moderna, el demonio trasciende el dogma religioso y es incorporado a múltiples movimientos intelectuales y sociales; se lo utiliza como distintivo de una tendencia, una idea o un vicio deleznable. La Ilustración, primero, y el socialismo, más tarde, difundieron arquetipos y utopías en torno a la bondad natural del hombre; en contraste, el capitalismo y la tradición protestante atizaron las dudas respecto de la vileza y el egoísmo humanos. La paradójica cuestión acerca del diablo oculto, sea en la profundidad psíquica o la dinámica colectiva, cobró preeminencia durante el periodo anterior a la banalización publicitaria de Lúclifer. Fue entonces cuando la

28 Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005) 77, 85.

representación de la maldad evolucionó hacia manifestaciones de índole interior; tal proceso figurativo culminó con la individualización, psicologización y trivialización del mal. En 1833, Daumier publicó un grabado acerca del cólico; en este, dos diablillos provistos con una extraordinaria sierra se ensañan con el vientre del doliente; como se comprende, el demonio era ya una expresión monstruosa de la calamidad cotidiana<sup>29</sup>.

Según Gombrich, la herencia cultural, los vestigios irracionales y los arrebatos de cólera condujeron al hombre a la explotación consciente de un mecanismo inconsciente, que constreñía a la sátira pictórica a exteriorizar los impulsos hostiles<sup>30</sup>. Las imágenes difamatorias obedecían a un impulso pasional, además del estrictamente lógico. Tanto en las caricaturas satíricas de la Reforma y la Revolución Francesa como en la propaganda bélica y política del siglo xx, la ideología se entremezcla con la vehemencia. Ahora bien, no ha de perderse de vista un hecho que da cuentas acerca de la modernidad de las caricaturas de Hine: en estos castigos en efígie, la agresividad se canaliza mediante una práctica legítima, no a través de actos violentos, pseudomágicos ni estrictamente impulsivos. Aunque en el uso maléfico de la imagen incida el retorno de lo mítico e inconsciente, prevalecen la interpretación jurídica—resguardada por la legislación republicana—y el juego moderno con las convenciones; por ello, se disocia la materialidad del cuerpo de la posición social y se busca la deshonor de la persona, es decir, la merma de prestigio, pero no su muerte<sup>31</sup>.

29 Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006) 219-235.

30 Ernst Hans Gombrich, «Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira pictórica», *Gombrich esencial* (Londres: Phaidon, 1997) 336.

31 La caricatura es una manifestación propia de la cultura urbana, puesto que tiene la conducta pacífica por marco. Los códigos de costumbres y los procesos civilizatorios de la ciudad convirtieron a la respetabilidad en un valor superior a la virilidad, tan asociada con la vida rural. La caricatura dirige sus armas contra la dignidad de determinados personajes, no contra su integridad física—aunque pueda exacerbar el odio—. Ver Robert Muchembled, *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010) 262-270.

La modernidad creó un nuevo orden moral basado en la secularización y la disciplina. El reemplazo de las normas de vida de la aldea por otras relacionadas con la producción capitalista trajo consigo el desarrollo de un aparato garante de la conformidad. La vida citadina, en tanto dispositivo de control, dio lugar a la autodisciplina y el refinamiento de las maneras<sup>32</sup>. En Costa Rica, desde mediados del siglo XIX, las cabeceras de provincia empezaron a adquirir una configuración urbana, evidenciada por el agrupamiento de la élite, la segmentación del espacio, la diversidad de servicios, el cambio de los patrones de consumo y el crecimiento de la esfera pública<sup>33</sup>. Tales condiciones estaban bastante consolidadas a inicios del siglo XX y propiciaron una nueva sociabilidad, cifrada en la urbanidad. Hine no incita al odio contra Jiménez, sino que se mofa de una manera civilizada; hace uso consciente de los instrumentos de la sátira política y de los tópicos de la tradición moral; habla la lengua de su tiempo, pues proporciona a su público imágenes eficientes acerca de cuestiones políticas complejas, aunque ya palmarias para los sectores antihegemónicos. Desde la perspectiva de Hine, Jiménez suponía un riesgo para la seguridad, prosperidad y paz de la nación; por ello, era legítimo cuestionar sus acciones.

La principal función de la sátira pictórica ha consistido en renovar y reforzar los vínculos y valores compartidos por una comunidad, en afirmar el sentido de identidad mediante el supuesto de superioridad. La denuncia de comportamientos reprobables equivale a un castigo dictado por un sector social; con frecuencia, lo cómico certifica la incapacidad, sea por estupidez o locura, para comprender las coordenadas mentales de ese grupo<sup>34</sup>. La distancia irónica y superioridad moral del humorista han sido explicadas por Freud como características de una mentalidad que se autoevalúa como centrada y adulta: «Si fuera

32 David Lyon, *Posmodernidad* (Madrid: Alianza, 1999) 56-57.

33 Patricia Fumero Vargas, *El advenimiento de la modernidad en Costa Rica: 1850-1914* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005) 8-9.

34 Concetta d'Angeli y Guido Paduano, *Lo cómico* (Madrid: Machado Libros, 2001) 12.

lícito generalizar, parecería muy seductor situar el buscado carácter específico de lo cómico en el despertar de lo infantil, y concebir lo cómico como la recuperada “risa infantil perdida”. Y luego podría decirse que yo río por una diferencia de gasto entre el otro y yo toda vez que en el otro reencuentro al niño»<sup>35</sup>.

La hostilidad activa y violenta, reprimida por los preceptos morales, es relevada por la invectiva. En este proceso, el orden social desempeña un rol básico, es el «tercero desapasionado» interpuesto entre el yo ávido de destrucción y su adversario. En el marco de la cultura urbana, altamente represiva y fundada en el autocontrol, el humor permite el ultraje mientras consigue el favor de ese tercero, a quien soborna con un deleite: «El chiste nos permitirá aprovechar costados risibles de nuestro enemigo, costados que a causa de los obstáculos que se interponen no podríamos exponer de forma expresa o consciente; por tanto, también aquí sorteará limitaciones y abrirá fuentes de placer que se han vuelto inasequibles»<sup>36</sup>. Cuando el ataque se dirige contra figuras con elevadas posiciones sociales, el humor supone una forma aceptable, que por lo demás se granjea apoyo de la audiencia: «El chiste figura entonces una revuelta contra esa autoridad, un librarse de la presión que ella ejerce. En esto reside también el atractivo de la caricatura, que nos hace reír aún siendo mala, solo porque le adjudicamos el mérito de revolverse contra la autoridad»<sup>37</sup>.

Hine imaginó a las figuras de poder mediante numerosas metáforas de sentido peyorativo. En una estupenda caricatura titulada «La rebaja del Presupuesto» (*El Cometa*, año I, núm. 10, del 13 de agosto de 1910), concibió el presupuesto nacional como un enorme queso asediado por decenas de rantoncillos ataviados con levita; cada roedor

35 Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Buenos Aires: Amorrortu, 1993) 212.

36 Freud, 97.

37 Freud, 99. Curiosamente, Freud advirtió la relativa futilidad de la forma en la caricatura. Aunque esto es debatible, parece razonable pensar que el humor gráfico puede resultar efectivo, incluso cuando carezca de recursos propiamente artísticos. En la actualidad, se presenta un fenómeno análogo a este principio largamente conocido, me refiero a los *memes*. Muchos de ellos son imágenes con contenido humorístico de escasa elaboración formal; no obstante, resultan efectivos e incluso, virales.

arranca para sí un buen pedazo, en el que figura la palabra «sueldo». En el epigrama adyacente, el enunciador declara «¡Hacen falta muchos gatos!»<sup>38</sup>. Este recurso, comparar a figuras de gobernantes con animales, aparece en otros muchos dibujos satíricos. En «La Nueva Convocatoria» (*El Cometa*, año I, núm. 11, del 20 de agosto de 1910) y «¡Qué manera de tener...el burro!» (*El Cometa*, año II, núm. 50, del 1 de julio de 1911), Jiménez expone leyes a un asno, el Congreso de la República.

Algunas estampas análogas dan señas de una posición ideológica próxima al idealismo reformista. A inicios del siglo XX, la crítica de los efectos del liberalismo capitalista, de su carácter pragmático, mercantilista y utilitario, dio lugar a manifestaciones idealistas, en ocasiones, disímiles. En el espectro de las variantes ácratas, socialistas y místicas, Hine se mueve entre la visión cristiana —al modo de Tolstoi— y el antiimperialismo arielista. Los recientes idealismos espiritualizados, como la interpretación teosófica de Roberto Brenes Mesén, le merecen descreimiento. Por ello, no dudó en representar a Brenes Mesén, promotor de la enseñanza del darwinismo en el Liceo de Heredia, como un mono (ver «Actualidad simio-docente», *El Cometa*, año III, núm. 80, del 23 de marzo de 1912). A pesar de que Jiménez fue promotor de la educación laica, hizo lo posible por sustraerse de las controversias respecto del paso de Brenes Mesén, masón y asiduo enemigo de los católicos, por la Secretaría de Instrucción Pública, en particular, durante el periodo previo a la contienda electoral. En «Malabarismo esotérico» (*El Cometa*, año III, núm. 79, del 16 de marzo de 1912), Jiménez se oculta detrás de una columna ante los destrozos provocados por las acciones del poeta y educador, quien levanta una pesa designada con el término «Teosofía».

---

38 El texto verbal situado al pie de la caricatura («¡Como asisten solo á ratos / á los diarios alegatos / de económicas cuestiones, se han convertido en ratones! ¡Hacen falta muchos gatos!»), juega con la similitud entre las palabras *ratos* y *ratones*. Mediante esta lógica disparatada, y por ello humorística, se establecen relaciones entre los congresistas interesados únicamente en los debates económicos, la asistencia irregular al parlamento y los ratones que cercan el queso.

En otras caricaturas, Hine acude a la teratología para desacreditar el pensamiento de sus adversarios políticos. En «¡Aprieta!», (*El Cometa*, año II, núm. 63, del 7 de octubre de 1911) una monstruosa serpiente de tres cabezas —la principal de ellas pertenece a Jiménez— ilustra las tácticas electorales del Partido Republicano. En «Una cosa es con violín y otra cosa es con guitarra» (*El Cometa*, año II, núm. 30, del 4 de febrero de 1911), se pone en entredicho el doble discurso jime-nista acerca de los enclaves y el papel de una figura tan controvertida como Minor C. Keith. En esa obra, el presidente es presentado como un andrógino de dos caras —viril en la época en que fungió como diputado, feminizado en su periodo como mandatario—, en alusión a la hipocresía y el cambio de postura política.

### Reducir al adversario

La portada de la revista humorística *El Cometa* (año II, núm. 55, del 5 de agosto de 1911), titulada «Nuestra situación des... ahogada» [sic], ofrece una alegoría acerca de la coyuntura económica de la nación; en ella, se contrapone al presidente Jiménez con el pueblo, representado por el brazo de un hombre que perece bajo el agua. Hine empleó sendas leyendas para identificar a los personajes: en el brazo del hombre desfallecido se lee «PUEBLO», mientras que en el brazo del político aparece el hipocorístico «RIC». El pie de la caricatura («¡Échele otro cañoncito, don Richard, que ya vamos á llegar al fondo...!») reitera el tratamiento familiar e irónico, mediante el uso desenfadado del calco inglés del nombre propio *Ricardo* y la función apelativa del enunciado (el personaje en trance de muerte insta al político para que complete su obra).

Ciertos rasgos de la fisonomía de Jiménez (nariz prominente, bigote y frente amplia) han sido recuperados en la imagen y subrayan la virilidad madura, la dignidad y la gravedad del personaje histórico<sup>39</sup>.

39 Ver Biedermann, 65.

El caricaturista, por lo demás, acudió al estudio fisiognómico de la figura, toda vez que representó al principal político liberal de la época como hombre civilizado (indumentaria, posición corporal y modales). La ausencia de expresividad emocional ante la situación del peligro mostrada por la caricatura insinúa el comportamiento circunspecto, cuando no indolente, del personaje. En otras caricaturas satíricas de Hine, Jiménez aparece con los ojos cerrados mientras realiza una acción de implicaciones políticas<sup>40</sup>. Esta metáfora verbal alude a la ceguera de la vida, es decir, a la ignorancia del hombre o en este caso particular, del gobernante. Por lo demás, reafirma la tesis de Hine: el presidente desatiende la seguridad esencial de la sociedad costarricense.

Como efecto, la indolencia adquiere una connotación determinada: equivale a insensibilidad por la suerte del pueblo, incapacidad de conmovearse ante el resultado de las decisiones políticas. En la caricatura, Jiménez no solo se muestra incapaz de ayudar al naufrago, sino que colabora en el hundimiento de la embarcación, mediante la imposición de un nuevo peso, el aumento del presupuesto previsto para 1912. La nave representa el presupuesto estatal, como nos permite corroborarlo, primero, la banderilla que ondea en popa, y luego, las mercancías que abarrotan el barco: la balanza en equilibrio alude a la justicia; la pala, a la agricultura; los pliegos de papel, a la instrucción pública, la diplomacia y la gracia; la cruz, al culto religioso; el cañón de artillería, a la guerra; y el cañón de revólver, a la policía. Estos símbolos y metáforas visuales remiten a diferentes instituciones estatales como la Corte Suprema de Justicia, la Secretaría de Fomento, el Ministerio de Relaciones Interiores, Exteriores, Gobernación, Justicia y Negocios Eclesiásticos, el Ministerio de Guerra y el Despacho de Policía.

La contraposición entre los personajes se expresa mediante una composición reposada constante; en esta, los dos antagonistas

---

40 Ver, por ejemplo, la caricatura de portada de *El Cometa* (año II, núm. 50, del 1 de julio de 1911), titulada «¡Qué manera de tener... el burro!». Esta caricatura forma parte de la serie satírica que Hine dedicó al mandatario. Sánchez se ha referido a la crítica mordaz de Hine en contra de Jiménez, ver Ana Sánchez Molina, *Historia del humor gráfico en Costa Rica* (Lleida: Universidad de Alcalá-Editorial Milenio, 2008) 35.

ocupan posiciones opuestas. El pueblo se halla a la izquierda, esto es, a favor del *fluir* de la lectura; mientras que el político se encuentra a la derecha, esto es, en contra del *fluir* de la lectura. Este recurso compositivo favorece la identificación del espectador de la caricatura con la representación del pueblo. El empleo del posesivo en el título («*Nuestra* situación» [destacado nuestro]) y de la primera persona plural en la cláusula del enunciado recogido en el pie de la caricatura («que [nosotros] ya vamos á llegar al fondo...!») fortalece la asociación entre el enunciador (caricaturista en función editorial), el personaje llamado «PUEBLO» (figura de la víctima de las decisiones en materia de política económica) y la audiencia de la revista semanal humorística y de actualidad.

El presidente Jiménez se halla en la sección superior de la caricatura, en tanto que el pueblo ocupa la sección inferior. La constitución de una jerarquía mediante la oposición *arriba/abajo* apunta a relaciones de poder; la frontera entre los dos ejes (superior e inferior) está asociada con la línea de horizonte, por lo que expresa, mediante el recurso de la metáfora visual, la preocupación por el porvenir inmediato. Conviene recordar que la caricatura tiene por tema el debate en torno a las finanzas públicas, de cara a la aprobación parlamentaria del presupuesto estatal para el periodo 1912.

El político se encuentra a salvo, en la costa, mientras que el pueblo aparece representado como el pasajero de un navío que zozobra (va a pique). El pueblo está a punto de desfallecer, en grave peligro, como refiere el juego de antonimia presente en el título ([situación] *ahogada/desahogada*). En sentido estricto, la caricatura no ofrece una representación de cuerpo entero del personaje denominado «PUEBLO»; caso distinto, alude a él mediante el empleo de metonimias de distintos niveles. En primer término, el hombre aparece representado mediante la sinécdoque «brazo equivale a hombre»; en segundo término, el pueblo aparece representado mediante la metonimia «un hombre equivale al conjunto de los hombres».

La caricatura de Hine puede interpretarse como sátira severa respecto de la situación nacional a inicios de la década de 1910; en específico, como un ataque contra la decisión de aumentar el presupuesto nacional sin considerar las limitaciones del erario ni el empobrecimiento de los ciudadanos. En agosto de 1909, el Partido Republicano, de ideología liberal y nacionalista, triunfó en las elecciones generales con un enorme apoyo popular<sup>41</sup>. Si bien con respaldo de la ciudadanía al inicio, Ricardo Jiménez enfrentó dos problemas graves durante los primeros años de su administración: primero, debió afrontar las consecuencias humanas y materiales del terremoto de Cartago (acaecido en mayo de 1910); segundo, heredó un estado deficitario de la administración de Cleto González Víquez.

El Estado costarricense había crecido durante la primera década del siglo xx, como consecuencia de los diferentes esfuerzos por nacionalizar los recursos naturales y promover el desarrollo de las instituciones. La recolección de tributos fue irregular entre 1910 y 1913, a causa de las pérdidas del terremoto y el empleo de recursos extraordinarios para la reconstrucción de la ciudad de Cartago. La deuda pública acabó por duplicarse durante la primera administración de Jiménez. A la par, el presidente debió enfrentar a detractores dentro de su propio partido, como Máximo Fernández, que exigían mejores condiciones sociales.

En el mismo número de *El Cometa* —cuyo título aludía al trastorno de los tiempos provocado por el paso del cometa Haley—, se incluye un texto anónimo (aunque probablemente escrito por Hine). Este escrito se titula «Croniquillas. La táctica casera» (p. 3) y empieza de la siguiente manera: «No hay sombras en horizonte nacional: la barquilla de la República navega serenamente sin más peligro que el de las olas enfurecidas de sus grandes presupuestos, que amenazan estrellarla contra las costas de la bahía de New York». Como se desprende de estas aseveraciones, de marcado sentido irónico, es opinión

---

41 Iván Molina, *Ricardo Jiménez* (San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2009) 30.

del caricaturista que Jiménez actúa con ignorancia e indolencia en materia de política económica, con lo que aproxima a la nación hacia la catástrofe. No habría que perder de vista otros cuestionamientos ya descritos: el gobernante es un aristócrata que desprecia al pueblo, un caudillo que atenta contra la seguridad e integridad del Estado.

La caricatura tiene una refinada técnica, que persigue volver cómico a otro, como parte de una tendencia agresiva: hacerlo despreciable, restarle dignidad y autoridad: «La caricatura opera el rebajamiento, según es notorio, realzando de la expresión global del objeto sublime un único rasgo en sí cómico que no podía menos que pasar inadvertido mientras solo es perceptible dentro de la imagen total»<sup>42</sup>. Por lo general, tal aspecto entraña un contenido despectivo. En muchos casos, la risa es provocada por la detección de la idea fija en el otro. Si el gobernante desatiende la desgracia colectiva, luego es torpe. La actitud de Jiménez —indiferencia por el sino popular— es risible, porque se espera de él una determinada vocación de estadista, que en la caricatura comentada, ha sido reemplazada por la rigidez mental, moral e intelectual. Lejos de la atenta agilidad y flexibilidad, indispensables para afrontar la crisis, el político muestra ineptitud y arrogancia. El pensamiento fijo es contrario al devenir social puesto que, como advierte Bergson, «Lo que la vida y la sociedad nos exigen a cada uno de nosotros es una atención siempre alerta que distinga los contornos de la situación presente, así como una cierta elasticidad del cuerpo y de la mente que nos permita adaptarnos a la misma»<sup>43</sup>.

La rigidez de carácter despierta sospecha. La comunidad debe intervenir, pero no puede hacerlo mediante métodos drásticos, puesto que la falta, si bien inquietante en tanto expresión de excentricidad, no supone un delito grave. Basta con exhibir el desliz mediante un espectáculo: la caricatura de portada en la prensa, el principal medio de comunicación colectiva en esta época. El humorismo actúa entonces,

42 Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*: 191.

43 Henri Bergson, *La risa. Ensayos sobre el significado de la comicidad* (Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011) 18.

como un gesto de censura, intenso pero aceptable: «La risa no es, pues, una cuestión de estética pura, ya que persigue (de forma inconsciente e incluso inmoral en muchos casos especiales) un objetivo útil de perfeccionamiento general»<sup>44</sup>. En la obra de Hine, tal mejoramiento se relaciona con la búsqueda de la democracia, la garantía de seguridad e integridad del Estado, el combate al centralismo y la reivindicación de los intereses populares y ciudadanos. En atención de ello, Enrique Hine exige otra clase de orden político, líderes y conductas.

En su denuncia del estado de las cosas, Hine construye una fisiognomía cómica de Ricardo Jiménez; esta se alza no solo a partir del empleo de recursos asociados con la deformación y la fealdad, sino a través del señalamiento del vicio cómico. El vicio cómico parte de la contradicción entre la especificidad de los actos humanos y el eventual estado de gracia de una sociedad plena; por lo demás, trasciende lo feo, puesto que expresa más que una tara natural, un defecto moral, que existe como tal a la luz de una determinada visión utópica del mundo social. Como ha explicado Bergson, las expresiones petrificadas (rostro rígido, inexpresividad, gesto único y permanente; ojos cerrados en el caso analizado) hacen creer que la vida moral se ha cristalizado en ese sistema, reflejan almas hipnotizadas, renuentes al cambio: «Para ser cómica, la exageración no debe aparecer como el objetivo, sino como un simple medio del que se sirve el dibujante para poner de manifiesto ante nuestros ojos las contorsiones que él ve que se preparan en la naturaleza»<sup>45</sup>. El logro artístico de Hine consiste en plantear, mediante un rasgo fisiognómico y a partir de un esquema ético, un retrato moral de la política liberal, en su perspectiva, desatenta ante el destino del pueblo, petulante y ensimismada en sus ansias de dominio.

---

44 Bergson, 19.

45 Bergson, 22.

## Conclusiones

Töpffer se lamentaba de que los artistas sirvieran al arte y no a la moral; sostenía que a través del dibujo de línea, un puro simbolismo convencional, el hombre sin formación ni habilidades artísticas podía influir en el pueblo<sup>46</sup>. Lengua de torpes para tratar la estupidez humana, la poderosa caricatura solo requería de un conocimiento práctico de la fisonomía. Para proveer tal saber instrumental, Le Brun creó un sistema de indicios básicos para la expresión visual de las emociones humanas. Tales esquemas se difundieron por toda Europa; en especial, entre legos en arte; no con pocos reparos planteados por los academicistas, que cifraban su fórmula estética en el ideal de decoro (la falta de expresión propia del canon griego).

En el siglo XVIII, Hogarth se persuadió de la urgencia de identificar una suerte de «gramática», es decir, un conjunto de esquemas para modular el carácter y la expresión de los rostros dibujados<sup>47</sup>. La modernidad de la obra de este ilustrador inglés reside en su percepción del arte como sistema formal de representación; con su trabajo, la caricatura se apartó del estudio del natural, que fue reemplazado por un orden convencional y una lógica abstracta. En el modelo que este artista desarrolló, fuente del humor gráfico posterior, la estampa satírica se basa en la comparación cómica, es decir, en la creación de tipos convincentes basados en un conocimiento anterior a la dimensión estrictamente fisiológica de la expresividad emocional. Hogarth fundió la fisonomía empírica con el retrato caricaturesco, la tradición cómica y el juicio ético. A finales del Siglo de las Luces, Francis Grose publicó el opúsculo *Principios de la caricatura* (1788), que definía un método basado en el empleo de los esquemas de Le Brun y la variación de detalles recomendada por Alexander Cozens, introductor de las tesis del empirismo en el quehacer artístico. El ensayo

---

46 Gombrich, 286.

47 Gombrich, 295.

de Grose constituye la fuente de las reflexiones de Töpffer acerca del papel moral del artista.

El legado de la caricatura política inglesa, los procedimientos de Le Brun y Grose, las tesis de Cozens y los señalamientos de Töpffer sirvieron como fundamentos de la obra de Daumier, uno de los grandes fundadores del arte moderno. Según Puelles Romero, Daumier ostenta el mérito de haber delimitado los contornos de la caricatura moderna, en tanto se ocupó del testimonio visual de los defectos, deformidades y deformaciones, físicas y morales, de los retratados. En su opinión, el insigne dibujante francés supo instalarse en su tiempo para cuestionar el orden social imperante. Daumier creó una ética de la distancia crítica, esto es, un conjunto sistemático de observaciones desilusionadas acerca de la actualidad<sup>48</sup>. Su obra se gestó a partir de tres grandes coordenadas: (a) la contemporaneidad, (b) la urbanidad y (c) la ridiculización.

Daumier se refirió a su época como hombre moderno; es decir, como un participante disconforme, que desautorizó muchas de las expresiones políticas de su tiempo; en sus estampas, se hacen visibles la vigilancia, el diálogo con sus contemporáneos, la implicación moral y la distancia irónica. La sociabilidad urbana también está en los orígenes de su poética del dibujo. La caricatura de Daumier partió de la vida citadina, la clasificación social, las discusiones a propósito del destino de la polis y el examen de la esfera pública. Mediante la imposición de una mirada crítica, creó representaciones de identidad basadas en el precepto acerca de la inequívoca correspondencia entre aspecto y posición social. La valía conferida a la racionalidad, derivada de las prácticas de los científicos naturales, le hizo creer como posible hallar el orden del mundo mediante precisos inventarios. En su obra, la conducta fue objeto de predicciones morales e ideológicas; y el semblante, enigma para la deducción. A partir de un acto determinado, trató de restablecer el origen, entender las causas y formular valoraciones.

---

48 Luis Puelles Romero, *Honoré Daumier. La risa republicana* (Madrid: Abada Editores, 2014) 37-39.

A inicios de la modernidad, Descartes había establecido los antecedentes de esta noción de sujeto, pues estaba convencido de la cercanía entre los distintos tipos de vida y la existencia humana. Desde tal perspectiva, cierta clase de automatismo presente en los animales también se vislumbraba en las actitudes del hombre. Persuadido del potencial de la razón, Descartes escribió *Sobre el hombre* (1664); imaginaba el cuerpo humano como una máquina, cuyos procesos fisiológicos podían ser explicados por medio de simples principios, como la acción de organismos microscópicos<sup>49</sup>. Calco de la nueva geometría analítica, se consideró la conducta objeto de estudio y fuente de nuevas verdades. A pesar de las objeciones de Baruch de Spinoza, quien planteaba que el comportamiento de las personas no podía reducirse a un conjunto determinado de leyes naturales, la definición cartesiana se extendió por Occidente y prefiguró la comprensión moderna de las emociones y su representación<sup>50</sup>.

Daumier supo, por último, que para ridiculizar a alguien, era necesario afectar su representación personal. Para ello, cultivó procesos relacionados con la vulgarización (hallar lo común a otros), la objetualización (asimilar a alguien con cosas y animales) y la mecanización (subrayar las determinaciones ajenas a la voluntad particular)<sup>51</sup>. En tanto hombre moderno, creía en la existencia de la personalidad; por ello, reducía a sus enemigos a meras imágenes, a entes ordinarios, inhumanos y alienados. La actitud iconoclasta, superior e incrédula, lo llevo a denunciar la torpeza, la insuficiencia y la solemnidad de las posiciones obsoletas.

Muchos de estos principios, relacionados con la tradición misma de la caricatura, se manifiestan en la obra de Enrique Hine. Este notable ilustrador adoptó una posición crítica respecto de su época, que concibió como un periodo de paso hacia modelos políticos más

49 Bryan Magee, *Historia de la filosofía* (Barcelona: Blume, 1999) 84.

50 Christoph Delius, Matthias Gatzemeier, Deniz Sertcan y Kathleen Wünsch, *Historia de la filosofía* (Colonia: Konemann, 2000) 43.

51 Puelles Romero, *Honoré Daumier. La risa republicana*: 53.

democráticos. Hine advirtió la decadencia del liberalismo costarricense y desde su posición de reformista, combatió las lacras del modelo impuesto por la oligarquía cafetalera. Más que contra la figura histórica de Ricardo Jiménez, sus sátiras arremeten contra el caudillismo, el autoritarismo y la plutocracia. La discusión acerca de la desidia de la clase gobernante es el producto de un momento de crisis y malestar. En su análisis ideológico del presente, Hine abogó por la superación de los vestigios de la política liberal; cuestionó la rigidez mental de los líderes y reclamó mayor atención por la suerte de los sectores obreros, artesanales y campesinos. A la par, educó a los ciudadanos según los criterios de su generación, un grupo emergente de intelectuales preocupados por las causas populares. La risa provocada por Hine es delatora y correctiva, es risa desautorizante de los liberales, antisolemne y desenfadada, risa irónica que convierte a la política en objeto de escrutinio, en imagen llana.

**DOCUMENTOS**  
(DOCUMENTS)



---

Entre el 24 de agosto de 1891 y el 10 de mayo de 1892 el poeta nicaragüense Rubén Darío vivió en Costa Rica. Durante algunos días se hospedó en casa del escritor y político costarricense Luis Rafael Flores (1860-1938), en la ciudad de Heredia. De tan notable acontecimiento, Flores quiso dejar constancia escrita, por lo que le pidió al joven escritor Luis Dobles Segreda que redactase unas páginas. El resultado fue un breve artículo que Dobles Segreda tituló «Rubén Darío en Heredia». Se publicó en la revista *Athenea*, en el número 6 del 15 de julio de 1920 (pp. 929-932). Inmediatamente se incluye una página de Darío dedicada a la ciudad. Ambos documentos, por su importancia histórica, los reproduce LETRAS, como parte del homenaje al gran poeta hispanoamericano, cuyo centenario de su fallecimiento se conmemora durante 2016 en el mundo literario y académico de habla hispana.

SHERRY E. GAPPER  
*Directora*



# Rubén Darío en Heredia

(Mayo de 1892)

---

*Luis Dobles Segreda*

## I

La carta del buen poeta provinciano, don Luis R. Flores, me produjo extrañeza.

«Venga a verme, mi buen amigo Luis, tengo que pedirle un favor. Le escribo porque usted sabe que no salgo de Heredia».

¿Qué podría pasar? ¿Estaba enfermo el poeta?

¿Qué favor habría de poder prestarle yo?

Por telégrafo le dije: «El miércoles iré».

\* \* \*

Lo encontré como siempre: hundido en un viejo sillón de felpa, leyendo. Es un eterno lector.

—¿Qué quiere usted que haga? Cuando la vida es tan monótona, cuando casi nos ha puesto al margen, cuando nos tiene en abandono, nos acogemos a la lectura.

—¡Pero hablar de abandono todo un señor gobernador!

—Sí, sí, completo.

Y al decirlo se le humedecían los ojos.

Entonces yo iba comprendiendo.

—De casa a la oficina, de la oficina a las calles a ver los trabajos, pero así y todo...

No es la política, no los amigos, no el mundo que lo abandona.

Humo y bulla es todo eso para el corazón del poeta.

El grande abandono que pesa sobre su vida es ese silencio triste que quedó en la casa cuando salió, por la puerta, la negra caja que se llevó a la compañera hasta la ciudad de los cipreses<sup>1</sup>.

¡Y cómo conmueve esto el alma del poeta!

Han pasado muchos años y para él ninguno.

Hay otra vez ruido en la casa y fiesta y alegría, pero él, hundido en el viejo sillón de felpa, es sordo a todo.

Habla de ella como si estuviese presente, repite sus palabras y cuenta sus decires.

—Decía Victoria que...

Y después.

—Una vez estaba Victoria aquí, cuando...

Llenaba ella toda su alma y cuando le dijo adiós, para irse a morder su puñado de cal, el poeta no volvió a probar miel de risas en su boca. Oyéndole hablar de ella se siente la impresión de que todo ha sido sueño y que Victoria está allí, afanada en el ajeteo de la casa. A cada paso que se oye, en los aposentos vecinos, uno alza instintivamente la cabeza para inquirir y el labio alista el saludo.

—Buenas tardes, doña Victoria.

¡Qué bello poder de amor hay en el corazón de este poeta bueno!

¡Qué rocío tan fresco riega estas siemprevivas sobre el hastío de la vida!

Diríase que el poeta es como un vaso todo lleno con el recuerdo de ella.

Dan ganas de tener mujercita propia para amarla así, como este buen don Luis a su Victoria, con una lealtad que llega más allá de la tumba.

\* \* \*

—¿Por qué escribe ahora tan poco?

—Ni sé... no siento gana de escribir, prefiero leer.

—Pero antes usted era muy fecundo.

---

1 Se refiere a Victoria León Páez, esposa de Flores (N. de la E.).

—Antes sí, cuando estaba muchacho... cuando la casa estaba completa; la alegría me sonaba en el corazón y cantaba. Mis versos los hacía con ella, los comentábamos juntos y ella decía: «¡Son muy lindos tus versos!» Yo creía que era verdad, porque siempre creí cuanto me dijo, y los haría para que me lo repitiera: «¡Son muy lindos tus versos!»

## II

Luego el objeto de la llamada.

—Quería contarle: han venido en estos días unos caballeros, han detenido su automóvil frente a mi puerta.

«—¿El poeta don Luis R. Flores?

»—Para servir a ustedes.

»Los saludos de estilo. La maldita loa a mis versos y luego las tarjetas.

»Pretenden escribir un libro íntimo sobre Rubén Darío. De lo que no saben las prensas, de lo inédito, de lo insignificante y andan visitando todos los rincones donde el poeta vivió y buscando a sus viejos amigos».

—Linda idea.

—Pues lo llamé para eso.

—¿A mí?

—Sí, ellos quieren que yo escriba una página contando lo que vivió Rubén en nuestra Heredia.

—¡Magnífico!

—Sí, pero ya usted sabe... yo no escribo.

—¿Cómo?

—Sí, algunas veces uno que otro verso perdido, pero a la prosa le tengo miedo. ¡Es tan torpe la mía...!

—No diga mentiras para defender perezas.

—Está de más cualquier galantería; yo, que soy amigo de leer, lo conozco.

—Preocupaciones de hombre humilde.

Se ha levantado par callarme poniéndome la mano sobre la boca.

—Quiero que usted escriba esa página.

—¿Yo?

—Sí, yo se la contaré. Nada pasó de raro. Rubén estaba muy triste en esos días y habló poco. Yo no quería decirle nada, esperaba oírlo. Nuestros días de amistad fueron un largo silencio. Callaba él su melancolía, yo mi devoción.

—Cuenta, cuenta.

\* \* \*

«Tenía Rubén un raro prodigio para verlo todo de golpe.

»Al dejar el estribo del coche ferroviario, sus grandes ojos abarcaron el conjunto.

»—Tu Heredia es una ciudad amable, Luis Flores. Tiene lindas mujeres y un poeta.

»—Gracias, Rubén.

»—Ese vocablo nacional *corrongo* debe haber nacido aquí, nada habrá más *corrongo* que esta aldea.

»Después escribió un lindo boceto y lo iniciaba con esas mismas ideas: *Desde la llegada comprende el viajero que Heredia es una ciudad amable. Empleando un vocablo nacional y gráfico se la podría llamar corronga. He visto de pronto sus casas, sus parques, sus iglesias, tiene mucho árbol, muchas mujeres bonitas, mucha gente religiosa...*

\* \* \*

»Esa noche no quiso salir.

»—Poeta —me dijo—, dame asilo en reposo. Que no me festejen... que me dejen descansar.

»Temprano cerró las ventanas de su cuarto.

»—Quiero soñar un rato, Luis Flores, déjenme soñar; y se encerró.

»Los amigos se apiñaban en la sala y hacían charla toda la noche. El poeta paseaba a obscuras su aposento, como un sonámbulo.

»Tarde en la noche abrió la puerta y se asomó.

- »—Mis queridos amigos...
- »Y los fue saludando a todos.
- »—¿Cómo hacen ustedes para permanecer allí con tanta luz...? Mis ojos tienen algo del misterioso fosforecer de los búhos, sondean mejor en la tiniebla y la penetran.
- »Todos callábamos.
- »—He salido porque se acerca ya la media noche.
- »—Faltan veinte minutos.
- »—No puedo estar solo en este instante. El diablo viene a asesinar la noche y no puedo ver derramarse en el silencio su sangre negra. Todos los días son malos por eso, nacen de la sombra y del crimen.
- »Y siguió diciendo mil ideas raras y confusas, como si se escapara de su cráneo una bandada de cuervos que lo picotearan.
- »Flotaba sobre sus sábanas algo como el espíritu de Edgar Poe.

\* \* \*

- »Al día siguiente corrimos la ciudad.
- »Un detalle le interesó sobre todos: el Fortín. El gran Rubén cruzó los brazos y se quedó en muda contemplación frente al Fortín, por largo espacio.
- »—Luis, este lindo torreón debe tener muchos enemigos en tu tierra. Es el más bello sujeto que he visto aquí.
- »—Ya han tratado de demolerlo —repuse—, en el gobierno de don Próspero lo condenaron a muerte, pero el verdugo pedía veinticinco mil pesos por la hazaña<sup>2</sup>. Eso lo salvó.
- »—¡Qué estúpidos! Tú eres poeta, Luis, te exijo un juramento.
- »—Manda, Rubén.
- »—Júrame que lo defenderás toda la vida, que mientras estés vivo no lo repellarán, ni lo maltratarán, no lo tumbarán. ¡Que lo dejen quieto! Parece arrancado de un castillo medioeval.

---

2 Se refiere a Próspero Fernández Oreamuno, presidente de Costa Rica entre 1882 y 1885. (N de la E.).

»—Te lo juro.

»—Ten presente que me lo juras; los poetas estamos obligados a defender la belleza a capa y espada. Al fin, como siempre, caballeros del ideal.

»Luego fuimos a la Iglesia del Carmen.

»—¡Bello templo! Parece tener muchos años.

»—No tantos, es del setenta.

»—Pues los que lo hicieron venían muchos años atrás; es también medioeval. Me gusta más por eso. Yo me robaría esos dos santos de piedra que están en la fachada.

»En las naves de la parroquia se detuvo en contemplación frente a dos angelotes de hierro que ofrecen agua bendita en amplias conchas.

»—¡Qué bellos ángeles!

»Yo no comprendía bien su belleza.

»—Mira qué actitud tan justa, tan hierática. El alma de estos bronceos traduce un amplio secreto de liturgia. ¡Dan agua para santificar la frente! Qué hermosa forma de servir al pensamiento y al corazón.

\* \* \*

»Esa noche pidióme otra vez reposo y empezó a escribir. Mucho, mucho, sin levantar la mano.

»Corriendo, llenando de rasguños y manchas el papel y haciendo gestos, como si estuviese loco.

»Yo lo miraba desde mi asiento. Después cogí sus cuartillas:

*Son los centauros. Cubren la llanura. Los siente  
la montaña. De lejos, forman son de torrente  
que caen su galope al aire que reposa  
despierta, y estremece la hoja del laurel rosa*

»Aquí, sobre esta mesa, véala, sobre esta mesilla miserable, escribió su enorme *Coloquio de los centauros*.»

Y el poeta provinciano, acariciaba la mesa como cosa sagrada, como reliquia<sup>3</sup>.

\* \* \*

»Después, otro día de revolver calles.

»Entonces la ciudad era distinta. ¡Ni la sombra de hoy! Yo me sentía apenado.

»—Pues ya ves, Rubén, es una aldea apenas, como tú dices; ni luz eléctrica tenemos.

»—No mientas, Luis. ¿Y esos ojos?

»Lo decía deteniendo del brazo a una guapa muchacha para mirarle los ojos de cerca.

»La muchacha se incomodaba.

»—Más lindos así, cuando se incendian.

»La moza se iba extrañada y el poeta seguía su elogio.

»—¡Qué lindos ojos los de estas mujeres, Luis! Hay mucho sol en el país, pero estas heredianas tienen mucho sol prisionero. Yo no podría vivir en Heredia.

»—¿Por qué?

»—Viviría como un sátiro, persiguiendo mujeres para besarles los ojos.

\* \* \*

»Por fin se fue. Solo tres días estuvo conmigo, ¡sólo tres días!

»—¿Por qué te vas, Rubén? ¿No te asienta el país?

---

3 Esta puede haber sido una de las primeras fuentes que dieron lugar a la suposición de que Darío escribió el Costa Rica su poema «Coloquio de los centauros» (incluido en *Prosas profanas*). En realidad, se trata del poema que primero tituló «Los centauros», escrito en Heredia, Costa Rica, en 1892, que posteriormente retituló «Palimpsesto» (también inserto en *Prosas profanas*). La estrofa citada [por Luis R. Flores o por Dobles Segreda] pertenece al «Coloquio», no a «Los centauros [Palimpsesto]». Téngase en cuenta que la entrevista está fechada en 1920; es decir, casi treinta años después de la visita de Darío a la casa de Flores. (N de la E.).

»—Es muy lindo tu país, pero yo necesito vivir y tu país no tiene trabajo para mí. Mi machete es la pluma, hay que buscar dónde hacer la siega. Aunque quisieran estos periódicos pagarme, no podrían; es todo tan chico acá.

»Luego volvía a mirarme con ojos llenos de franqueza.

»—Y tu país huele a Fenicia, es un país de mercachifles.

»Cuando notó que la verdad era cruda, me puso la mano sobre el hombro para consolarme.

»—¿Pero Heredia? ¡Ah! Heredia es suave, cortés, coqueta y rezadora».

\* \* \*

El poeta Flores se queda en un largo reposo y luego exclama:  
—Qué negro tan malo y tan bello ese Rubén. ¡Qué diablo de hombre!  
Escríbalos todo eso a los *nicas* que quieren tomar mis impresiones al través de tantos años. Usted tiene una linda prosa llena de...  
Entonces soy yo quien le apaga la voz con un abrazo de despedida.  
Aquí está la página.

*Heredia, Costa Rica, 1920*

*HEREDIA*<sup>4</sup>

Desde la llegada comprende el viajero que Heredia es una ciudad amable. Empleando el vocablo nacional y gráfico, se le podría llamar *corronga*. He visto de pronto sus casas, sus parques, sus iglesias; tiene mucho árbol, muchas mujeres bonitas, mucha gente religiosa.

La religión y la belleza reinan en Heredia, junto con la hospitalidad. Acabo de ver un torreón que parece arrancado de un castillo medioeval<sup>5</sup>. He estado en la nave de una iglesia, donde los ángeles de bronce ofrecen en sus manos hieráticas el agua bendita<sup>6</sup>.

La basílica del Carmen<sup>7</sup>, con su graciosa elegancia, no puede menos que agradecer al artista.

Heredia es suave, cortés, coqueta y rezadora. Con su ambiente sano y su población tupida, y su café. Heredia es la señorita rica, que desde su provincia reina y vence. No tiene luz eléctrica, ¡pero los ojos de las estrellas la favorecen tanto! Y luego los de estas encantadoras heredianas que poseen las más adorables pupilas que es posible encontrar en el mundo.

El trabajador tiene aquí su morada. Es de aquí en donde cantidad harto considerable se exporta el grano de oro del «arbusto sebo».

En el pueblo herediano se encuentran los robustos y sanos mozos, las muchachas campesinas de caras rosadas, los viejos labradores, honrados como patriarcas y ricos como pachaes<sup>8</sup> de los cuales se hallan ejemplares pasmosos en el pueblo santodomingueño.

De noche, en el parque, se encuentran parejas envidiables, en los bancos, cerca de la fuente en donde canta el agua. Una banda se oye a lo lejos fanfarrinando alegremente. Las torres se destacan sobre

4 Esta es la reproducción que aparece en la revista *Athenea*, del texto de Darío, que originalmente se publicó en *Diario del Comercio*, n.º 81, del 9 de marzo de 1892, con un subtítulo entre paréntesis: «boceto» (N. de la E.).

5 Se refiere al Fortín de la ciudad (Nota del original).

6 La iglesia parroquial (Nota del original).

7 La historia de esta iglesia, sus personajes, sus cuentos se relatan en un libro, *Rosa mística*, de Luis Dobles Segreda, aparecido hace poco (Nota del original).

8 *Pachá*: tratamiento honorífico dado a cierto tipo de militares otomanos (N. de la E.).

un hermoso cielo apizarradamente opaco. No hay casi una ráfaga de viento que mueva los ramajes de los grandes árboles.

A través de los vidrios de los balcones, en las casas cercanas, brota en anchas y pálidas franjas, la luz. El poeta Luis Flores me hablaba de una divina esperanza ideal, en tanto que oigo reír cerca de mí, a una locuela de quince años.

Este boceto instantáneo será después un cuadro.

Lo que es hoy, noto una quietud monacal y somnolente que empieza a invadir la ciudad. Son las diez. ¡Buenas noches!

*6 de marzo de 1892*

**NORMAS EDITORIALES**  
(INSTRUCTIONS FOR AUTHORS)



## Normas editoriales para la presentación de artículos e información complementaria

---

### Disposiciones generales

1. *LETRAS* admite estudios de alto valor académico sobre lingüística, literatura, enseñanza de segundas lenguas, semiótica, traducción y materiales de importancia documental para las disciplinas que competen a la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje.
2. Los artículos deben ser estrictamente originales, inéditos y no estar presentados ni aprobados para su publicación en otro lugar. El autor, además de ser enteramente responsable de los contenidos, deberá respetar y atenerse al rigor y a la ética propios de la actividad académica nacional e internacional.
3. En todos los casos, en los artículos se deberán respetar las normas internacionales de propiedad intelectual en las citas y reproducciones de materiales.
4. La dirección y los comités editoriales son los responsables de la selección, revisión y evaluación de los artículos, y procurarán que cada número guarde coherencia y uniformidad en sus contenidos particulares, aunque no será criterio fundamental para la publicación o selección del material. Cuando se considere oportuno, se publicarán números especiales o secciones sobre algún asunto particular de interés académico. La validación de los artículos se lleva a cabo por medio del proceso de revisión por pares ciegos (ver norma 20, más adelante).

5. Los aspectos estilísticos referidos a la tipografía y otras normas de impresión, así como otros aspectos gráficos, quedan a cargo de la dirección de *LETRAS*.

### **Sobre la presentación de artículos**

6. Para presentar el artículo es requisito indispensable utilizar la plantilla en formato de Microsoft Word® que para tal propósito se encuentra a disposición de los autores en la página electrónica de la revista.
7. Todo autor debe enviar, junto con el artículo, la carta de originalidad y entrega única (también disponible en la página electrónica de la revista), con su firma (en formato PDF). No se recibirán artículos que no estén acompañados de la carta en cuestión. En el caso de artículos de dos autores o más, los autores deberán aportar, de manera conjunta, la carta de originalidad y entrega única con todas las firmas respectivas.
8. Los artículos deben tener una extensión de 10 a 18 folios (tamaño carta: 21,5 cm. x 28 cm.); es decir, entre 4500 y 9000 palabras. Si está escrito por dos autores o más, se admite una extensión máxima de 25 folios (12.500 palabras). Deberán enviarse en formato digital a la dirección de correo electrónico de la revista ([revistaletras@una.cr](mailto:revistaletras@una.cr)).
9. El artículo puede estar escrito en español, en inglés o en francés, y su redacción será la definitiva y el título debe venir traducido al inglés (o al español, si fue originalmente escrito en inglés o francés). Debe estar precedido por un resumen en español, de un máximo de 100 palabras, y su versión a otro idioma moderno de uso internacional (preferiblemente el inglés); además, se deben agregar las palabras clave (*keywords*) en ambos idiomas para facilitar la indización del artículo y búsquedas en línea.
10. Las transliteraciones de alfabetos no latinos se atenderán al uso apropiado y a la normativa establecida internacionalmente.

## **Sobre los elementos gráficos**

11. Los cuadros, gráficos, imágenes, ejemplos, tablas o ilustraciones que se incluyan en el artículo deberán figurar en blanco y negro (o en tonos de grises). No podrán exceder en ningún caso los 11 cm. de anchura ni los 14,5 cm. de altura, y el autor debe garantizar la calidad y nitidez. No se aceptarán cuadros, gráficos, imágenes, ejemplos, tablas o ilustraciones que superen las medidas estipuladas, que vengan a color o que resulten difusos, ilegibles o con una resolución deficiente.
12. En atención a los derechos de autor nacionales e internacionales, en caso de que los elementos gráficos no sean propiedad exclusiva del autor del artículo, el autor deberá remitir a la revista la autorización escrita o cesión de derechos de publicación respectivos al momento de enviar el artículo por primera vez.
13. Dentro del texto del artículo debe hacerse previa referencia (a manera de introducción) a todo cuadro, gráfico, imagen, ejemplo, tabla o ilustración que se incluya en el artículo; a su vez, todos estos elementos irán siempre acompañados de una leyenda (ubicada en la cabecera y alineada a la izquierda) que los identifique y que haga referencia a su contenido.

## **Sobre los títulos y subtítulos**

14. Todo título, con excepción del título principal del artículo, debe alinearse a la izquierda. Los títulos de primer nivel deberán ir en negrita y deberá dejarse un espacio adicional antes y después del título que lo separen de los párrafos que le preceden y suceden. Los títulos de segundo nivel irán en negrita y en cursiva, y deberá dejarse un espacio adicional solo antes (nunca después). Los títulos de tercer nivel irán en cursiva únicamente y se dejará un espacio adicional antes. Los títulos irán sin numeración alguna, así sean de primer, segundo o tercer nivel.

15. El título del artículo podrá tener una extensión máxima de siete palabras de contenido, y será en todo caso puntual y conciso. El uso de las mayúsculas en el título deberá atenerse a la normativa internacional de la lengua en que esté escrito el artículo.

### **Sobre las citas textuales y las referencias bibliográficas**

16. Las citas textuales que se colocaran dentro del texto deberán ir entre comillas siempre que no superen las tres líneas. Se utilizarán las comillas españolas o angulares (« ») para los artículos escritos en español y en francés, y las comillas inglesas o altas (“ ”) si el artículo se redacta en inglés. En el caso del francés, hay que dejar un espacio entre el texto y la comilla. Por ejemplo:

Apunta Quesada Soto que «solo a finales del siglo XIX se aprecia ya una preocupación por producir una literatura nacional costarricense».

Quesada Soto souligne que « une préoccupation pour la production d’une littérature nationale au Costa Rica ne surgit que vers la fin du XIX<sup>e</sup> s ».

Quesada Soto states that “it was only during the late nineteenth century that a true concern for producing a national literature was perceived.”

17. Las citas que sobrepasen las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, sangrado en el lado izquierdo en todas sus líneas, sin comillas y separado del resto del texto por un reglón adicional antes y después.
18. Con el fin de facilitar la lectura del artículo, las referencias bibliográficas no se colocarán al final del artículo, sino en notas

a pie de página cada vez que se incluya una referencia en el cuerpo del texto. La primera vez que se haga referencia a una fuente dentro del texto, deberá incluirse, en nota a pie de página, la referencia bibliográfica completa, siguiendo alguno de los siguientes formatos según corresponda:

Nombre Apellido(s), Título del libro (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s) y Nombre Apellido(s), Título del libro (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s), Nombre Apellido(s) y otros, Título del libro (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s), ed., Título del libro (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s) y Nombre Apellido(s), «Título del artículo o sección», Título del libro (Ciudad: Editorial, año) página.

Nombre Apellido(s), «Título del artículo», Título de la revista, volumen, número (año): páginas.

Nombre Apellido(s), «Título de la tesis». Tesis. Universidad, año.

Nombre de la página electrónica, fecha de la consulta, <dirección electrónica>.

Nombre Apellido(s), «Título del artículo o trabajo», Nombre de la página electrónica, fecha de la consulta, <dirección electrónica>.

Para referencias posteriores se incluirá en la nota a pie solamente el apellido del autor y el número de página, separados por coma; por ejemplo: Herrera, 32. Si hay más obras del mismo autor o autores, se indicará incluyendo el año entre paréntesis justo después del apellido del autor y antes de la coma; por ejemplo: Herrera (2006), 32.

19. Además de lo anterior, para cumplir con las normas internacionales del Sistema DOI (*Document Object Identifier*) y poder adjuntar a cada artículo el número de identificación internacional correspondiente, se deberá adjuntar al final del artículo el listado completo de las referencias bibliográficas utilizadas (tal y como se muestra en la plantilla), siguiendo en todos los casos el mismo formato que se utiliza durante el desarrollo del escrito. Debe aclararse que ni las palabras ni las páginas que se dediquen a esta última sección cuentan en ningún caso como parte del total de palabras o páginas delimitadas en el punto 8, sino que son adicionales.

### **Sobre el proceso de evaluación por pares**

20. En atención a los requisitos de los diversos sistemas de indexación, se han establecido las siguientes directrices:
  - a. Todo manuscrito enviado a la revista LETRAS como propuesta de artículo será sometido a un proceso de revisión que involucra tanto los Comités editoriales como a evaluadores especialistas externos.
  - b. En primera instancia, será el Comité editorial ejecutivo el encargado de comprobar que toda propuesta de artículo se ajuste a las normas editoriales para la presentación de artículos e información complementaria que se han establecido con tal propósito, incluido el envío de la carta de

originalidad y entrega única (requisito indispensable para iniciar el proceso de evaluación). Posteriormente, evaluará la pertinencia temática. Una vez superadas tales etapas, se enviará una carta de recibido al autor de la propuesta de artículo, mediante la cual se le indicará que su artículo será sometido al proceso respectivo de evaluación.

- c. Posteriormente, cada propuesta será enviada a especialistas, quienes se encargarán de evaluarlas y de emitir un dictamen según su criterio. Una vez que se cuente con el dictamen respectivo, se notificará al autor del resultado y, cuando corresponda, se le enviará copia del formulario de evaluación con las observaciones de los evaluadores. Estas dos últimas fases del proceso se realizan de manera anónima; esto es, ni los evaluadores conocen la identidad de los autores, ni los autores la de los evaluadores.
- d. Según sea el caso, los autores podrán presentar, dentro de un tiempo prudencial, una versión mejorada de sus manuscritos, elaborada a partir del dictamen de los evaluadores. Si la nueva versión cumple a satisfacción con los requerimientos establecidos, el Comité editorial ejecutivo procederá a aprobar el artículo para su publicación; en ese momento se notificará al autor, mediante carta, de la decisión tomada. De ser necesario, podrían solicitarse al autor nuevos cambios en el manuscrito.

Esta revista se imprimió en el Programa de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional en 2017, consta de un tiraje de 150 ejemplares, en papel bond y cartulina barnizable.