

ISSN 1409-424X
EISSN 2215-4094

73

Letrade

Letras

Número 73

Enero-Julio 2023

ISSN 1409-424X

EISSN 2215-4094

UNA
UNIVERSIDAD
NACIONAL
COSTA RICA



Revista de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Universidad Nacional, Costa Rica

Apartado 86-40101

Sitio web: www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras

Correo electrónico: 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, CCUC, CIRC, DIALNET, DOAJ, ERIH PLUS, ESJI, EZB, GENAMICS, J4F, JOURNAL TOCS, LATINDEX, MIAR, MLA, OCLC WORLD-CAT, REAO, RE-BUIN, REDIB, RETI, ROAD, SHERPA/RO-MEO, SUDOC, ULRICH's y ZDB.

Rector

Francisco González Alvarado

Decana Facultad de Filosofía y Letras

Bibiana Núñez Alvarado

Directora

Sherry Gapper

Universidad Nacional, Costa Rica

Producción editorial

Marianela Camacho Alfaro

marianela.camacho.alfaro@una.cr

Consejo Editorial EUNA

Iliana Araya Ramírez, presidenta

Francisco Vargas Gómez

Marco Vinicio Méndez Coto

Erick Álvarez Ramírez

Jorge Herrera Murillo

Patricia Vásquez Hernández

Andrea Morales Méndez

Comité editorial ejecutivo

Sherry Gapper

Universidad Nacional, Costa Rica

Gabriel Baltodano Román

Universidad Nacional, Costa Rica

Francisco Vargas Gómez

Universidad Nacional, Costa Rica

Comité editorial

Sherry Gapper

Universidad Nacional, Costa Rica

Mariana Solano Rojas

Universidad Nacional, Costa Rica

Gisselle Herrera Morera

Universidad Nacional, Costa Rica

Alejandra Giangiulio Lobo

Universidad Nacional, Costa Rica



Comité científico internacional

Juan Antonio Albaladejo Martínez
Universidad de Alicante, España

Luis Beltrán Almería
Universidad de Zaragoza, 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

Irene Fenoglio Limón
Universidad Autónoma de Morelos, México

Luise von Flotow
University of Ottawa, Canadá

Javier Franco Aixelá
Universidad de Alicante, España

Patricio Lizama Améstica
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Asunción Martínez Arbelaiz
University Studies Abroad Consortium Donostia, San Sebastián, España

Gilda Pacheco Acuña
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Rodrigo Pardo Fernández
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Miguel Ángel Quesada Pacheco
Universidad de Bergen, Noruega

Francisco Rodríguez Cascante
Universidad de Costa Rica, 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

PRESENTACIÓN (PREFACE)	7
-----------------------------------	---

ARTÍCULOS (ARTICLES)

I. Estudios literarios (Literary Studies)

<i>Juan M. Dardón</i>	13 El género policial y la crítica marxista (The Police Genre and Marxist Criticism)
<i>Marcela María Raggio</i>	39 Poesía y traducción testimonial: Claribel Alegría y Carolyn Forché (Poetry of Witness and Translation: Claribel Alegría and Carolyn Forché)
<i>Gabriel Mora Fernández</i>	63 <i>El Güegüense</i> : identidad y crítica (<i>The Güegüence</i> : Identity and Criticism)
<i>Aintzane Legarreta Mentxaka</i>	91 The Wild Garden of Modernism: Intermedial Woolf (El jardín silvestre del modernismo: Woolf intermedial)
<i>Bai Zhimeng</i>	119 Antologías de la poesía femenina china traducidas al español (Anthologies of Chinese Women's Poetry Translated into Spanish)

**II. Estudios de Lingüística Aplicada
(Studies in Applied Linguistics)**

<i>Lena Barrantes Elizondo</i>	141	Belonging, Identity and Agency of EFL Instructors on Regional Campuses (El sentido de pertenencia, identidad y agencia de docentes ILE en sedes regionales)
<i>Julio Sánchez Murillo</i>	169	Rusismos en periódicos digitales costarricenses (Russianisms in Costa Rican Online Newspapers)
NORMAS EDITORIALES (INSTRUCTIONS FOR AUTHORS)	197	

Presentación

(Preface)

La atención en el género policial, las versiones y expansión editorial de la poesía testimonial, el intermedialismo y los nuevos acercamientos a la literatura de origen popular son muestra, en este número de *LETRAS*, de que los estudios literarios contemporáneos buscan explorar otros paradigmas críticos para el estudio de las manifestaciones culturales, en particular de la literatura.

Según se verá en los cinco artículos que se reúnen en la primera sección de esta entrega, el pensamiento crítico actual no se conforma con aspectos terminológicos o conceptuales; su principal objetivo parece apuntar a una revisión (re-visión) de un canon literario consolidado, mas en su relación con entornos extraliterarios o, más bien, extratextuales. El género policial (Dardón), el testimonio en traducción (Raggio), la posición del hablante literario —quien escribe, en última instancia— (Legarreta Mentxaka) ante la relativa complejidad de los temas tratados en la ficción narrativa, la lectura crítica desde la actualidad de documentos emblemáticos de una cultura popular regional (Mora Fernández). A todo lo anterior se suma un análisis de historiografía literaria y bibliográfica sobre la poesía china traducida al español, con un añadido: la poesía femenina.

Los dos estudios lingüísticos de la segunda sección se detienen en fenómenos relacionados con la articulación cultural de lenguas extranjeras en el entorno costarricense; el educativo (la docencia en sedes regionales) y el documental (extranjerismos poco advertidos en periódicos).

Sherry E. Gapper
Directora

ARTÍCULOS
(ARTICLES)

I. ESTUDIOS LITERARIOS
(LITERARY STUDIES)

El género policial y la crítica marxista¹

(The Police Genre and Marxist Criticism)

Juan M. Dardón²

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina



RESUMEN

Se lleva a cabo una indagación en torno a la crítica marxista sobre el género policial (Foucault, Gramsci, Eisenstein y Mandel), centrada en presupuestos metodológicos y teóricos a las que hemos bautizado como *buena moral marxista*. A partir de una serie de categorías burguesas se analiza la cultura popular como cómplice o servil del orden capitalista y del control estatal y su régimen ideológico. Se desligan los aportes conceptuales que estos autores han realizado acerca del policial, distinguiendo los prejuicios teóricos y de clase puestos en juego.




ABSTRACT

An investigation is carried out on the Marxist critique of the police genre (Foucault, Gramsci, Eisenstein and Mandel), focusing on methodological and theoretical assumptions that we have baptized as *good Marxist morality*. From a series of bourgeois categories, popular culture is analyzed as an accomplice or servile element of the capitalist order and state control and its ideological regime. The conceptual contributions that these authors have made about the police, differentiating the theoretical and class prejudices put into play, have been addressed separately

Palabras clave: clasismo, control estatal, literatura popular, razón moderna

Keywords: classism, state control, popular literature, modern reason

1 Recibido: 11 de abril de 2022; aceptado: 6 de setiembre de 2022.

2 Instituto de Filosofía “Alejandro Korn”, Facultad de Filosofía y Letras. Correo electrónico: jano.dardogne@gmail.com;  <https://orcid.org/0000-0001-9040-0769>.

La literatura policíaca se convierte en el opio de las nuevas clases medias en el sentido estricto de la fórmula original de Marx.

Ernest Mandel

Esa policía, los marxistas

Coincidimos con el comentario de Lucía Feuillet acerca de que podría hablarse «de una cierta tradición marxista de abordaje a los textos del género policial»³. Dicha escuela filosófica ha desarrollado desde sus inicios hasta la actualidad el estudio más constante, profundo y comprometido en la materia. Por supuesto, no ha sido nunca del todo objetiva en sus críticas puesto que la axiomática que puso en juego al momento de analizar las obras y autores que nos atañen se ha enturbiado con lo que denominamos la *buena moral marxista*. Pondremos de manifiesto en este apartado la gama de intereses y prejuicios que cumplieron la función *moral* en su lectura sobre el relato criminal. Como bien señala el mismo Michel Foucault en una conferencia de julio de 1964⁴, Karl Marx dio origen no sólo a un sistema filosófico, a una crítica superadora sobre el capitalismo y a una corriente ideológico-partidaria; el marxismo es como filosofía una hermenéutica, un instrumento de comprensión e interpretación, desde un prisma económico, de los fenómenos socio-culturales presentes y pasados, e incluso futuros (de allí su potencial político).

Esta hermenéutica de la buena moral tiene dos autores principales: Foucault y Mandel⁵. Sin embargo, otros autores marxistas igual de ilustres han dedicado ensayos o estudios menores a este tópico en los que también se encuentran ideas interesantes de apreciar. Franquearemos el pensamiento de Gramsci y de Eisenstein como un arco expositivo para completar esta visión crítica sobre la literatura policial. Esa policía, los marxistas, al igual que el Jacques Rousseau del

3 Lucía Feuillet, «Identidad y otredad en la literatura policial argentina. Una lectura del marxismo y el delito desde Ernest Mandel», *Revista del Ciffy* 11 (2017): 89.

4 Michel Foucault, *Nietzsche, Marx, Freud* (Buenos Aires: Editorial La Página, 2010).

5 Ernest Mandel, *Crimen delicioso. Historia social del relato policial* (Buenos Aires: Ediciones ryt, 2011).

Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres (1755), va a la caza del criminal primigenio, del origen del mal económico o del origen económico del mal, y nuestro género se les ha revelado como uno de los cómplices ideológicos (en tanto que propio de la falsa conciencia) más comprometidos en dicha asociación ilícita. En los capítulos sucesivos nos interesará dilucidar a través de qué modos y con qué graduaciones se interpretó esta complicidad.

Michel Foucault: Génesis del capital-policial

El género policial surge involucrado en las grandes mutaciones culturales, sociales y estatales del siglo XIX occidental. La condición de posibilidad de su producción y de su consumo (su tema y su público) se corresponde con la nueva vida urbana donde el individuo comienza a ser netamente anulado por la multitud, por la fábrica y por el Estado. A nivel disciplinario, el policial se encuentra ligado al nacimiento de las técnicas criminalísticas y la teoría criminológica; es decir, el surgimiento de las sociedades disciplinarias facilitó los arquetipos y relaciones que entendemos como propias de estos relatos.

Una indagación filosófica sobre los orígenes del género requiere de manera obligada atravesar la obra de Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, en el que desarrolla una larga pesquisa sobre cómo se establecieron los parámetros de instituciones estatales y paraestatales de control social (las cárceles, los juzgados, las policías, los hospitales, los tribunales médicos, las escuelas, los institutos, las correccionales, los gremios criminales, etc.). Esta «genealogía del actual complejo científico-judicial»⁶ nos es de suma importancia porque detalla la formación de una serie de conocimientos discursivos relacionados con este estudio.

En el Antiguo Régimen, junto a la tortura procesal y el martirio público, la justicia y sus adeptos hacían circular dos tipos de discursos en «hojas sueltas»: las «últimas palabras de un condenado» (discurso

6 Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1989) 30.

previo a la ejecución en el cual el convicto admitía todas sus culpas y daba consejos morales a sus oyentes) y los «relatos de crímenes y de vidas infames»⁷ (largo repertorio criminal, repleto de desventuras e impiedades), los cuales tenían como fin fundamentar la verdad de la condena. No obstante, los resultados no eran los esperados. Habitualmente el criminal condenado se convertía en un «héroe negro o criminal reconciliado, defensor del verdadero derecho o fuerza imposible de someter», incluso, al modo de nuestros *bandidos rurales*, hubo «condenados que después de su muerte se convertían en una especie de santos, cuya memoria se honra y cuya tumba se respeta»⁸. Como es de esperar, en conjunto con la anulación del carácter político de la ejecución (pública y participativa), «pronto los reformadores del sistema penal pidieron la supresión de esas hojas sueltas»⁹. La nueva literatura, el policial, surge en medio de una batalla entre documentos, rompiendo con el centro nodal donde se tejían proceso judicial, hagiografía y confesión:

En este nuevo género no hay ya ni héroes populares ni grandes ejecuciones; se es perverso, pero inteligente, y de ser castigado no hay que sufrir. La literatura policíaca traspone a otra clase social ese brillo que rodeaba al criminal. [...] A cada cual lo que le corresponde; que el pueblo se despoje del viejo orgullo de sus crímenes; los grandes asesinatos se han convertido en el juego silencioso de los cautos¹⁰.

7 Foucault (1989), 71.

8 Foucault advierte de qué manera estos documentos formaron parte de una zona de tensión política entre los poderes estatales y las expresiones culturales del pueblo: «Si estos relatos pueden ser impresos y puestos en circulación, es porque se espera de ellos efecto de control ideológico, fábulas verdícas de la pequeña historia. Pero si son acogidos con tanta atención, si forman parte de las lecturas de base de las clases populares, es porque en ellos no solo encuentran recuerdos sino puntos de apoyo; el interés de “curiosidad” es también un interés político». Foucault (1989), 72. Lo notable es que Foucault no encuentra en la novela o el cuento policial el mismo interés político y, como ya veremos, consideramos que es atribuible esta carencia más a un prejuicio moral que a una noción teórica u observacional.

9 Foucault (1989), 73.

10 Foucault (1989), 74.

El género policial nace, para Foucault, como reapropiación de clase de los atributos del crimen por ser «el privilegio exclusivo de los realmente grandes. Los bellos asesinatos no son para los artesanos del ilegalismo»¹¹. De la batalla campal entre el pueblo y las fuerzas de seguridad se da paso al duelo intelectual entre individuos, donde solo a los mejores de las clases altas se les permite ser criminales, y no a la canalla popular, meros engranajes del ilegalismo. Los relatos policíacos acabarían por sellar esa válvula de escape del conflicto de clases que se abría ante la expectación del castigo en el Antiguo Régimen, al desestimar al criminal popular en pro del criminal aristocrático-intelectual. Veremos ahora cuáles fueron los dos caminos de deslegitimación del bandido popular y su potencial político.

Dentro de la metamorfosis de la criminalidad en el nuevo paradigma, *Microfísica del poder* Foucault escinde a la delincuencia en dos caminos no revolucionarios: volverse policía o volverse poesía¹². Ambos desvíos resultan provechosos a nuestro tema. Por un lado tenemos el caso de Eugène-François Vidocq (1775-1857), que luego de ser un criminal de extenso prontuario, convicto condenado y prófugo, asumió como primer director de la *Sûreté Nationale*, siendo el fundador de la primera agencia de detectives privados y uno de los padres de la criminalística. Su persona es considerada precursora del género, inspiró sus personajes detectivescos a Poe, Balzac, Hugo y Gaboriou. Como es previsible, Foucault verá en Vidocq «el acoplamiento directo e institucional de la policía y la delincuencia. Momento inquietante en que la criminalidad se convierte en uno de los engranajes del poder»¹³. Lo que quizá Foucault no percibe es que en el origen del género policial Vidocq introduce esta *inversión* que se intentaba anular con el nuevo paradigma judicial (de jueces a asesinos, de criminales a héroes santos); Vidocq cambia el ropaje de manera sucesiva de criminal a

11 Foucault (1989), 73.

12 Michel Foucault, *Microfísica del poder* (Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1980) 94.

13 Foucault (1989), 289.

policía y de policía a criminal, mutabilidad esencial de roles para el desarrollo de nuestro género¹⁴.

Por otra parte, la estética del crimen se encarama en la figura de Pierre-François Lacenaire (1800-1836), el «poeta asesino». De origen burgués, incurrió en robo, homicidio, estafa y chantaje. Condenado a muerte, en la espera de la guillotina publicó sus *Memorias, revelaciones y poesías*, lo que generó un suceso literario y periodístico al punto de llegar a dar conferencias. Dostoievski, Lautréamont, Baudelaire lo tienen en la más alta estima, a diferencia de Foucault:

Se celebraba la figura simbólica de un ilegalismo asegurado en la delincuencia y transformado en discurso —es decir convertido dos veces en inofensivo—; [Este es] el momento en que los ilegalismos políticos y económicos que practica de hecho la burguesía iban a ir acompañados de la representación teórica y estética: la “Metafísica del crimen”, como se decía a propósito de Lacenaire. *El asesinato considerado como una de las Bellas Artes* se publicó en 1849¹⁵.

La estetización del crimen es un proceso necesario para la constitución del género policial. Notemos que aunque el criminal sea el coprotagonista inherente a estos relatos, el valor dramático y argumental de la transgresión es ya conocida desde los mitos y las tragedias griegas. Ahora bien, debemos indagar en el término *ilegalismo* foucaultiano. Éste refiere al nuevo complejo que se está

14 En el Reino Unido, donde siempre hubo resistencia social y política a la instauración de cuerpos de policía estatales, la fundación de Scotland Yard ocurrió varias décadas más tarde. Sin embargo, varios procesos prefiguraron al de la institución policial. Es interesante al respecto, por su parecido con Vidocq, la persona de Jonathan Wild. «Había también delatores y *cazaladrones*: unos desaprensivos que se habían nombrado a sí mismos detectives, y que cobraban recompensas por capturar delincuentes. El más famoso de estos esbirros era el salteador de caminos Jonathan Wild, organizador secreto del mundo del hampa londinense. Se arrogaba el título de *Cazaladrones General de la Gran Bretaña e Irlanda*, llevaba bastón con puño de oro, tenía su oficina en Londres y poseía una finca en el campo. Entregó a la justicia un centenar de bandoleros, pero siempre eran aquellos que se habían negado a acatar sus dictados. En 1725 él mismo fue condenado por asalto a mano armada y murió en la horca». Jürgen Thorwald, *El siglo del detective* (México: Reader's Digest México, 1967) 28.

15 Foucault (1989), 291.

estableciendo: el Poder Judicial se desempeña como un instrumento para el control diferencial de los crímenes, de los cuales solo puede aprovecharse la clase dominante. Una sola trama sistémica donde se integran y articulan la policía, la prisión y la delincuencia. No es la delincuencia un residuo del quehacer penal, sino que es una contraparte necesaria para diferenciar el ilegalismo legítimo del ilegítimo, el dominante del dominado¹⁶.

El concepto de ilegalismo foucaultiano es una derivación de la concepción que el mismo Karl Marx sostiene sobre la delincuencia en su *Teoría sobre la plusvalía*. Este reputado pasaje, que citarán por su parte Ernest Mandel y Josefina Ludmer, advierte que el crimen opera como un factor funcional al resto del sistema capitalista dado que «el criminal estimula las fuerzas de producción». El criminal no sólo produce crímenes, como cualquier otro productor, sino también

(1) la legislación en lo criminal y [...] al profesor que dicta cátedra acerca de leyes para criminales; (2) [causa] el *corpus* total de la policía y la justicia criminal, alguaciles, jueces, verdugos, tribunales, etc.; [...] (3) produce una impresión, en parte moral en parte trágica, [...] y de este modo realiza un “servicio” al estimular los sentimientos morales o estéticos del público (4) [originando] arte, *belles lettres*, novelas o incluso tragedias; [...] el criminal (5) rompe la monotonía y la seguridad cotidiana de la vida burguesa, [e] impide el estancamiento; [además] el crimen (6) aparta a una fracción de la población superflua del mercado de trabajo y así reduce la competencia entre los trabajadores, [y a su vez] la lucha contra del crimen (7) absorbe otra parte de la población¹⁷.

16 Foucault (1989), 288.

17 Karl Marx, *Teorías sobre la plusvalía. Tomo I* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1980) 360-361. La enumeración es nuestra.

Ludmer señala que para Marx el crimen cumple la función de un *instrumento crítico*¹⁸. El problema es que quizás este instrumento esté operando en un plano inconsciente del marxismo. La conveniencia para el sistema capitalista de la criminalidad será un *pecado original* que los intelectuales marxistas, en general, trasladarán al género policial, cargándolo con la misma complicidad. Consecuentemente, el balance final que realiza Michel Foucault resulta bastante lúgubre, dado que las funciones primordiales de nuestro género fueron descritas netamente como doctrinarias y moralizantes: a) volver «aceptable el conjunto de los controles judiciales y policíacos que reticulan la sociedad»; 2) demostrar «que el delincuente pertenece a un mundo totalmente distinto, sin relación con la existencia cotidiana y familiar». El pueblo sumiso y laborioso en una dimensión; el Estado y la Ley en otra superior, luchando contra el submundo del hampa una «batalla interior contra el enemigo sin rostro»¹⁹.

Queda ahora profundizar nuestro conocimiento sobre el cambio de la noción de crimen y la de sus expertos. El objeto jurídico, el delito, siguió en pie, pero se extendió a las condiciones de posibilidad del delito: «Se castigan las agresiones, pero a través de ellas las agresividades; las violaciones, pero a la vez, las perversiones; los asesinatos que son también pulsiones y deseos»²⁰. Es decir, de condenar la ocurrencia misma de un delito, se pasó a considerar al perfil psicológico o a la naturaleza del criminal; y juzgar dicho perfil significó para el juez responsabilizarse de las medidas necesarias para su castigo correctivo, aplicado sobre todo a fines de su normalización, su reinserción en la sociedad, su curación. La transformación va desde una ley que

18 Ludmer realizó una historia de lo delictual en la literatura argentina, hoy ya insigne, y propuso una metodología deleuziana: usar como *máquina de sentido* al crimen. El delito es un instrumento conceptual particular; no es abstracto, sino visible, representable, cuantificable, personalizable, subjetivizable; no se somete a regímenes binarios; tiene historia y se abre a una constelación de relaciones y series. Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017) 22. En gran medida este modelo de trabajo hizo posible diseñar el presente ensayo.

19 Foucault (1989), 293.

20 Foucault (1989), 26.

subsumía a los crímenes dentro de ella, a una serie de crímenes que requieren nuevas leyes y ciencias con qué tratarlos.

En consecuencia, los garantes ante la justicia institucional de promover y establecer una normatividad (elevada ya al rango de axiología) son el equipo técnico configurado por médicos, psiquiatras, fisiólogos, peritos, criminalistas y criminólogos. Este es el otro canal principal por el que empieza a surgir el nuevo género literario:

El examen pericial psiquiátrico, pero de una manera más general la antropología criminal y el discurso insistente de la criminología, encuentran aquí una de sus funciones precisas: al inscribir solemnemente las infracciones en el campo de los objetos susceptibles de un conocimiento científico, proporcionan a los mecanismos del castigo legal un asidero justificable no ya simplemente sobre las infracciones, sino sobre los individuos; no ya sobre lo que han hecho, sino sobre lo que son, serán y pueden ser²¹.

Integrándose a él, este conjunto de disciplinas entrega al sistema judicial un nuevo tipo de discurso científico sobre la naturaleza criminal del hombre, sobre su cura, su origen y su potencialidad. El género policial surge hermanado con estos discursos: desde E. A. Poe en adelante, el psicólogo y el perito, el analista y el médico (tengamos en cuenta al doctor Arthur Conan Doyle), son padres de este tipo de relato. Se conforma entonces una trinidad entre la *criminología* (teoría interdisciplinaria bio-psico-social, pendiente del derecho penal, en torno al binomio crimen-criminal), la *criminalística* (disciplina forense que se encarga mediante métodos y técnicas científicas de documentar la autoría, la ocurrencia y el *modus* de los hechos delictivos), y los *relatos de crímenes* (que combinaron la crónica periodística, las sagas de vidas de criminales y el nuevo discurso criminalista-criminológico). En última instancia, la criminología dio un salto epistémico notable, crucial al género, produciendo un nuevo objeto de estudio y un nuevo

21 Foucault (1989), 27.

complejo conceptual «al destacar cada vez más, no solo al criminal como sujeto del acto, sino también al *individuo peligroso* como virtualidad de actos»²².

Cuanto más injustificado y atroz, más inimputable era el criminal, el monstruo, dado que se hallaba fuera de los recintos de la conciencia y del control. Los discursos criminológicos intentarán tomar esta Bastilla del *individuo peligroso* expandiendo sus saberes y sus campos de conocimiento.

Cada vez más, la práctica, y después la teoría penal, tenderán en el siglo XIX, y después en el siglo XX, a hacer del individuo peligroso el principal blanco de la intervención punitiva. Cada vez más, por su parte, la psiquiatría del siglo XIX tenderá a buscar los estigmas patológicos que pueden marcar a los individuos peligrosos²³.

Así, la locura dejará de llevar la carga completa de un fallido en el uso de la razón: se podrá ser inteligente, consciente y disponer de un perfil psicopatológico a la vez. En consonancia, hacia fines del siglo XIX veremos surgir el concepto de *perversión*. La antropología criminal, principalmente en su escuela italiana que muestra un fuerte influjo del positivismo durkheimiano, alterará la dirección de la cuestión penal, dado que el *peligro*, o la *terribilidad*, serán el capital más valioso del orden social. A Lombroso, Ferri, Garófalo, entre otros, ya no les importará la responsabilidad penal del criminal (su conciencia del acto, su carácter no determinado, su libertad), sino su peligrosidad, el riesgo que representa para el resto de la sociedad por la misma determinación de sus impulsos e instintos, y finalmente la comprensión de que «lo que llamamos *pena* no tiene que ser un castigo, pero sí un mecanismo de defensa de la sociedad»²⁴.

22 Michel Foucault, *Estética, ética y hermenéutica* (Barcelona: Editorial Paidós, 1999) 57. Para un análisis minucioso de la constitución en el siglo XIX de un paradigma sintomático o indiciario donde se vinculan las figuras de Freud, Doyle y Morelli, véase Carlo Ginsburg, *La crisis de la razón* (México: Siglo XXI, 1986).

23 Foucault (1999), 48-49.

24 Foucault (1999), 52.

Debemos advertir la importancia de estos desarrollos para el género policial. Durante el siglo XIX se constituirá al enemigo interno como una herramienta epistémica de control social: el crimen dejará de formar parte de una lucha de clases o estratos sociales, la *peligrosidad* se convertirá en parte del medio social encarnado en la figura de ciertos individuos²⁵. El género policial ha heredado y retroalimentado este clima de época, más allá de los perfiles o roles de sus personajes y el clima de sus relatos. El asesino de *Los crímenes de la calle Morgue* acaba por ser un gorila gigante, es decir, una bestia no responsable, instintiva, pulsional. La solución del misterio podrá no satisfacer al realismo o a la coherencia de la trama, aunque sí refleja el clima de época: el policial produce y vende *peligro*. El público consume su temor como un modo de evidenciarlo y de asumir su propia realidad.

Para concluir este apartado, debemos señalar que Foucault parece no ser del todo objetivo con respecto a sus juicios sobre el género. No termina de deducir todas las consecuencias de sus propias tesis de lectura, reduciendo el relato policial a simple propaganda legitimante del control policial y de la exclusión de lo criminal del conflicto de clases. ¿A qué se debe que incluso en los ensayos donde estudia la naturaleza del *individuo peligroso* en el siglo XIX no haga ninguna alusión a los autores que trabajaron en sus ficciones tan extensamente los perfiles de estos personajes? Creemos entender que se debe a que Foucault, a pesar de ser un crítico lector del marxismo; sin embargo, coincidió con cierto tipo de *buena moral marxista* en su comprensión de los productos culturales de la sociedad burguesa. Esta *buena moral* informa que el consumo masivo, el entretenimiento y la no alusión directa al conflicto de clases o a los conflictos del sistema es solo pérdida de tiempo y respaldo pasivo al régimen imperante. Para profundizar esta cuestión nos ocupará ahora un retroceso necesario: el primer crítico al género policial dentro del marxismo.

25 Foucault (1999), 57.

Antonio Gramsci: intelectuales y detectives

Durante sus últimos diez años de vida, encarcelado por el régimen fascista, Antonio Gramsci escribe treinta libretas de historia y análisis filosófico conocidas como *Los cuadernos de la cárcel* (*Quaderni del carcere*), entre de los cuales está *Literatura y vida nacional*, que incluye un ya renombrado artículo crítico sobre el género policial. Para Gramsci el género policial es meramente una «depuración de la intriga» de todo elemento ideológico democrático y pequeñoburgués que abundaba como ideología popular en las novelas de aventuras decimonónicas. Al igual que para Foucault, le resulta un género fruto del fanatismo popular por los procesos judiciales, que ha barrido con el fervor por los criminales que tanto hizo cundir el romanticismo alemán²⁶. La novela policial se corresponde con un movimiento anti-romántico que vuelve simpático al policía partidario de la ley abstracta, impopular, deshumanizada. Gramsci caracteriza sus tramas como *mecánicas, no-artísticas*. La mayoría de los autores que desmerecen a la literatura criminal se satisfacen con mencionar estas críticas gramscianas olvidando su fundamento filosófico.

Según Gramsci la cuestión del relato criminal se encuentra ubicada dentro del problema de la literatura nacional y popular, y esta a su vez, como una *mamushka*, dentro de la cuestión del papel de los intelectuales en la revolución proletaria. Los bloques hegemónicos tienen sus propios intelectuales tradicionales (escritores, filósofos, artistas, periodistas). Los intelectuales operan como «los empleados del grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político»²⁷. La necesidad de crear

26 Al leer a Gramsci da la impresión de estar volviendo a los pasajes antes citados de Foucault: «Ya no más la lucha entre el pueblo bueno, simple y generoso y las fuerzas oscuras de la tiranía (...), sino únicamente la lucha entre la delincuencia profesional o especializada y las fuerzas del orden legal, privadas o públicas, sobre la base de la ley escrita». Antonio Gramsci, *Literatura y vida nacional* (Buenos Aires: Lautaro, 1961): 136.

27 Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere. Volume secondo. Quaderni 6* (Torino, Einaudi, 1975) 9.

una cultura obrera se relaciona con el llamado de Gramsci por una educación capaz de desarrollar intelectuales obreros, que compartan la pasión de las masas.

En la Italia de Gramsci la literatura popular no era literatura nacional y la literatura nacional no era popular. Los autores más estudiados en las escuelas, los autores nacionales (como paradigma Alessandro Manzoni), presentan obras de visión aristocrática, de abierto desprecio por el pueblo, generando un fuerte desapego entre el público y los escritores. Por su parte, el pueblo busca sus autores de devoción en el exterior, sometiéndose al imperialismo cultural de los Estados Unidos y otras potencias europeas. Aquí es donde aparecen todos los comentarios de Gramsci sobre el género: Eugène Sue o Ponson du Terrail, Poe o Doyle son expresiones de la conquista cultural por parte del extranjero, a causa de la falsa consciencia de *torre de marfil* de la intelectualidad italiana. Para este filósofo la cultura es un campo de batalla y el éxito de los relatos policiales presenta una gama de interrogantes:

¿El problema del por qué se ha difundido el policial es un aspecto particular de por qué se ha difundido la literatura no-artística? Indudablemente se ha difundido por razones prácticas y culturales (políticas y morales)²⁸.

Sin embargo, el autor también critica a aquellos que consideran que simplemente puede explicarse el éxito gracias a la cualidad evasiva de estos textos, porque casi no existe producto cultural (la totalidad de las artes, la religión, la contemplación de la belleza natural o el deporte) que no comprenda dicha cualidad, es decir, este juicio explica tanto que no explica nada.

Absuelto del cargo de evasión, enumeremos ahora las imputaciones de Gramsci contra el género. La primera es de imperialismo cultural, aunque como hemos visto esto se debió principalmente al rol de los intelectuales nacionales. La segunda es más firme:

28 Gramsci (1961) 138.

una literatura donde triunfan las fuerzas del orden político-judicial burgués es evidentemente reaccionaria —*orgánica*, en términos gramscianos—. La tercera, sin embargo, es la más grave ya que toca el corazón del género. Refiere al carácter racional de la resolución de las tramas, porque como bien destaca Gramsci, y este es su gran aporte, la existencia racional y organizada de la sociedad es en realidad una vida *racionalizada*

sobre todo por coerción, que *si es racional para los grupos dominantes, no lo es para los dominados*; y que está ligada a la actividad económica práctica, para la cual se ejerce la coerción, aunque sea indirectamente, también sobre sus grupos «intelectuales»²⁹.

Una clase que anhele la conquista de la hegemonía debe crear una nueva cultura, que es ella misma expresión de una nueva vida moral, una nueva cosmovisión social. En la creación de una nueva cultura es necesaria la crítica de la cultura literaria presente: la crítica estética es la lucha por una cultura nueva, criticando la costumbre, los sentimientos y las ideologías expresadas en la historia de la literatura, individualizando las raíces del sometimiento y el dominio en la sociedad en la cual los escritores operan. Desde la cárcel, Gramsci acusa a la literatura de cargar con las banderas de la legitimación popular del discurso judicial y racional contra la disidencia y los criminales, cargar con la tarea de respaldar la hegemonía de la clase dominante a través del castigo siempre triunfante de la policía o los detectives privados, y de cargar con la promesa de la racionalidad implícita e incontestable de los procesos judiciales. Aunque esta interpretación tal vez sea osada, quizás la crítica real de Gramsci no es hacia el género sino hacia quienes lo manejan (en su caso los intelectuales franceses, ingleses y estadounidenses) y estemos ante un llamado a la constitución

29 Gramsci (1961) 139.

de un *relato policial marxista*, a la superación del realismo social por un «realismo socialista»³⁰.

Sergei Eisenstein: dialéctica de la propiedad

Además de haber sido un brillante cineasta, Eisenstein escribió una serie de libros y ensayos que lo consagraron como un gran analista y teórico. La revista *Voprosy Literaturey* publicó en 1968 un breve texto donde el cineasta, fallecido veinte años antes, analiza el género y nos entrega una serie de precisiones por momentos desconcertantes. A primera instancia nos asegura que el nuestro es el género de la eficacia, el más elaborado entre todos géneros literarios porque en él los medios de comunicación sobresalen al máximo. Pero no tarda en informarnos que esto se debe meramente a que estamos frente a la «literatura de la propiedad»:

El género policíaco es la forma más abierta del «slogan» fundamental de la sociedad burguesa sobre la propiedad. Toda la historia del policíaco se desarrolla alrededor de la lucha por la propiedad³¹.

Rápidamente, Eisenstein dará un salto categorial confuso haciendo *pivote* sobre el concepto de eficacia, informando que al ser el género de la propiedad privada, la eficacia apuntará no solo a su composición (eficacia comunicativa), sino también a la publicación, las tiradas, los plazos de entrega, los canales de venta, etc. La «extorsión del dinero» será el núcleo del género, ya que condicionará su producción y su consumo más que en cualquier otro.

30 Hacia fines del siglo xx dichos casos se hicieron posibles: podríamos mencionar las novelas del cubano Leonardo Padura y su teniente de la policía habanera Mario Conde, del chino Qiu Xialong y su inspector poeta Chen Cao o la novela de Juan Carlos Martelli *Los muros azules* y la combinación de tramas policiales y revolucionarias. Véase al respecto Guillermo Pessoa «Algunas reflexiones sobre el género policial», *Socialismo o barbarie*, Vol. 301, (2014), y Lucía Feuillet, «Las tradiciones revolucionarias y el género policial argentino. Una lectura de *Los muros azules* de Juan Carlos Martelli» *Orbis Tertius* XXII, 25, e035 (2017).

31 Sergei Eisenstein, «¿Por qué gusta el género policíaco?» en Román Gubern, ed., *La novela criminal*, (Barcelona: Tusquest editores, 1982) 29.

Hasta aquí solo nos encontramos con una variación más de la *buena moral marxista*. Pero hacia el final del artículo Eisenstein comenta brevemente una reveladora idea, para cuya comprensión recurriremos a la lectura deleuziana, acerca de cómo Sherlock Holmes actúa fundándose no en la lógica, sino en la dialéctica. En principio, no sabemos a qué hace referencia el pasaje, por demás misterioso tomado de manera aislada. Nos servirá como indicio advertir que en el párrafo previo el cineasta ruso comienza una reflexión en torno del tipo de composición del policial:

[Poe] en un ensayo teórico sobre la manera de escribir poesía, relatos, etc., dice que cualquier relato está escrito para su fin [...]. Evidentemente hay en esto cierta exasperación. Es necesario construir no precisamente desde el final, pero sí simultáneamente el principio y el fin, teniendo en cuenta las situaciones intermedias. Solo así tendremos, en verdad, una relación exacta entre las distintas partes³².

¿Qué significa esta «relación exacta entre partes»? Gilles Deleuze explicita que la concepción del organismo (de la Historia y de las historias) que supone Eisenstein es dialéctica, es decir, alude a la composición mediante oposiciones. Estos organismos dialécticos se constituyen así en una espiral que se dilata «en función de una ley de génesis, de crecimiento y de desarrollo»³³. Ahora bien, la composición por contradicciones (cuantitativas, cualitativas, intensivas, etc.) que el cineasta soviético plasmó en el montaje no lo es todo, la dialéctica no es solo contraposición. El salto central es el de *lo patético*, el paso de un instante a otro, de una potencia a su contrario («De la tristeza a la ira, de la duda a la certidumbre, de la resignación a la revuelta»)³⁴, transformación *comprensiva y explosiva* de la conciencia:

32 Eisenstein (1982), 32.

33 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudio sobre cine 1* (Buenos Aires: Paidós, 2008) 56. Dicha ley, de la que no hablaremos aquí, es la *sección áurea*, ya descubierta por los escultores y matemáticos de la antigua Grecia.

34 Deleuze (2008), 58.

[...] la conciencia es lo patético, el paso de la Naturaleza al hombre y la cualidad que nace del pasaje cumplido. Es a la vez la toma de conciencia y la conciencia alcanzada, la conciencia revolucionaria alcanzada, al menos hasta cierto punto³⁵.

Esta constante articulación entre lo orgánico y lo patético, que estructura la comprensión sobre todos sus propios filmes y, en general, sobre toda cinematografía, Eisenstein la verá como típica del género policial. Ahora debemos reponer el pasaje completo y comprender en sentido pleno las palabras del cineasta:

Entre Watson y Sherlock Holmes, ¿qué tesis sostiene Watson? Todos los indicios que denuncian a este hombre significan que el asesino es él. Y, ¿cuál es la posición de Sherlock Holmes? Todos los indicios denuncian a este hombre, por eso él no es el asesino. Watson y Sherlock Holmes siempre actúan según la vía de una perfecta lógica. Pero Sherlock Holmes actúa fundándose no en la lógica, sino en la dialéctica³⁶.

El relato policial se construye habitualmente en una tensión de oposiciones, acusaciones cruzadas, lecturas de indicios contradictorias. Lamentablemente aquí Eisenstein vuelve a realizar un *pivote* confundiendo categorías: aún ignora que Sherlock Holmes no es un personaje, sino una *función*, aquella que describiremos como sujeto-agente del género. Por tanto no es de Holmes del que puede predicarse la dialéctica, sino del tipo de relato. Evidentemente el punto final del relato policial es un salto *patético* en el cual pasamos de un estado de ignorancia, incertidumbre, a uno de certeza, revelación de la verdad traída no por dación sino por interpretación e interacción racionales: la antigua anagnórisis.

Más allá de estas confusiones, acaso heurísticas, atribuibles a lo apresurado o a la brevedad del ensayo, aún vemos que Eisenstein hacia el final empieza a concebir la idea de un modo más preciso: «En

35 Deleuze (2008), 59.

36 Eisenstein (1982), 32.

el escenario no es necesario construir un movimiento legible según la lógica formal. Es preciso construirlo sobre la dialéctica, sobre la negación de la negación»³⁷. Nuevamente un salto cualitativo, que quizá pueda interpretarse como retórico, desde un personaje (Sherlock) a la composición misma del relato. Quedémonos, en resumen, con estas tres ideas principales: el policial como literatura de la eficacia, de la propiedad y del razonamiento dialéctico.

Ernest Mandel: consumir y consumir la evasión

El economista, historiador y politólogo belga Ernest Mandel es la culminación de la buena moral marxista en su análisis sobre el policial. A la vez, es el filósofo de izquierda quien ha dedicado el estudio más extenso, interesante y elaborado sobre la materia. Ya desde el título de su libro, *Crimen delicioso*, advertimos ecos del modo en que Georg Lukács experimentó el placer de la obra de Franz Kafka al no poder adaptarla a sus propios esquemas deontológicos. Mandel sufre del placer de una literatura que considera evasiva, hueca y servil al sistema.

Todo su prurito se puede nuclear en la cita de uno de los representantes más significativos del mesianismo intelectual de izquierda, Erich Fromm:

Millones de personas se sienten atraídas por las noticias de crímenes y por los relatos policíacos. Van como en manadas a ver películas cuyos temas principales son el crimen y la mala fortuna. Este interés y esta fascinación no son sólo expresión de mal gusto y deseo de escándalo, sino que corresponden a un profundo anhelo de dramatización del valor último de la vida humana, concretamente de la vida y la muerte, por medio del crimen y el castigo, la lucha entre el hombre y la naturaleza³⁸.

³⁷ Eisenstein (1982), 33.

³⁸ *The Sane Society*, citado en Mandel (2011): 49.

Estamos ante la crítica completa y saturada del policial. El fundamento base será la distinción categórica, canónica y burguesa entre alta y baja literatura. Y la baja literatura está del lado de las mercancías: «El relato policíaco es a la “gran” literatura lo que la fotografía a la “gran” pintura»³⁹. El policial está ligado en abstracto por Mandel con una serie de dispositivos: lo mecánico, lo maquínico, lo analítico, lo formal. Al detallar la evolución literaria del género policial, el pensamiento de Mandel se eleva por encima de la buena moral marxista y rechaza con repulsión el conjunto de la cultura popular bajo una suma de acusaciones decimonónicas fuertemente clasistas y etnocéntricas:

Las propias estructuras mentales se involucran en el cambio. El pensamiento histórico, el pensamiento deductivo y dialéctico, el pensamiento inductivo, causal y científico: todos se hallan estructuralmente ligados a la palabra escrita. Un retroceso hacia el lenguaje no escrito, a formas esencialmente más primitivas de comunicación, debe estimular formas más y más *primitivas* de pensamiento, *prelógicas*, *ahistóricas* y, lo que es más, *antihistóricas*. Esta regresión representada por la *série noire* y sus herederas, las tiras cómicas, imbuidas como están de un *sadismo inhumano* y preocupadas por las formas más repulsivas de conducta humana, confirma notablemente lo correcto de esta hipótesis⁴⁰.

Para regular esta desproporción entre placer (literario) y deber (ideológico) personales, Mandel ensaya una serie de tesis que validen una profunda disertación de la literatura policial: 1) el desarrollo del capitalismo y del género policial son estudiables en paralelo; 2) la literatura policial es puramente evasiva y cómplice del sistema capitalista y de la moral burguesa; 3) los subgéneros del gángster y policial negro reflejan la mutua implicación entre crimen organizado y organización empresarial; 4) el género policial es una matriz narrativa cuyo centro se encuentra en un proceso de cosificación de

39 Mandel, 63-64.

40 Mandel, 192. El subrayado es nuestro.

las relaciones y de los acontecimientos. Si bien no se formulan como hipótesis explícitamente en el texto, serán las claves de lectura que consideraremos para entender esta obra y obtener una matriz genérica que denominaremos llanamente como *esquema onto-poético negativo*. Superando nuestro desacuerdo con este diagrama, consideramos extremadamente necesario recorrerlo para saber en qué emboscadas no debe caer una indagación crítica sobre el género criminal.

1) *El desarrollo del capitalismo y del género policial son estudiados en paralelo*⁴¹. Como promete el subtítulo de la obra (*Historia social del relato policíaco*), se hará un recorrido de la evolución del género desde los orígenes hasta la actualidad. Distinguiéndose de Foucault que lo relaciona a los casos o causas célebres del ámbito penal, y extremando las tesis de Gramsci, Mandel reconstruye los inicios del policial en la literatura bandoleresca⁴².

No obstante, el siglo XIX cambia la sensación o clima social: como ya mencionamos, las ciudades hacinadas devienen en sitios peligrosos no controlables. El ascenso del capitalismo alza las tasas de desempleo y produce la especialización de los criminales. Se calcula que en París, una ciudad de más de un millón de habitantes, los criminales ascendían a veinte mil miembros (el mismo número de criminales que en Londres). Recapitulando las tesis de Foucault, Mandel afirma que junto con la consolidación de una amplia clase baja, el asesinato y el robo se volvieron durante este siglo en un bien de consumo que prometía constantes ingresos a los escritores bajo diversos formatos: panfletos, obras de teatro, crónicas periodísticas, novelas por entregas y, finalmente, literatura de primer orden. Mandel observa que el criminal del siglo XIX, una vez que la burguesía dejó sus hábitos revolucionarios, es considerado como un estorbo social que debe ser suprimido.

41 Así lo interpreta también Lucía Feuillet, quien hace además de una lectura sobre el género policial en Argentina, una crítica sobre el libro de Mandel desde una *hermenéutica materialista* en Feuillet (2017).

42 Se refiere a aquella que hacia fines de la baja Edad Media abunda en Europa. Esta literatura refleja una serie de movimientos sociales que representan una «rebelión populista pequeñoburguesa en contra tanto del feudalismo, como del naciente capitalismo». Mandel, 38.

Los relatos policiales parecen canalizar a la vez la preocupación social por la delincuencia, el embotamiento cotidiano de la vida obrera y las proyecciones alucinatorias de un crimen individual despolitizado. El perfeccionamiento del Estado como aliado necesario de la burguesía se potencia por la peligrosidad que mostraron las masas sediciosas durante una serie de revueltas obreras. Ya en la segunda mitad del siglo XIX era claro que la policía era un elemento indispensable y que debía profesionalizarse para enfrentar el crimen o para domesticar a las multitudes, al igual que la literatura policial.

2) *La literatura policial es puramente evasiva y cómplice del sistema capitalista y de la moral burguesa.* Al contrario de Gramsci que la criticó por apátrida e imperialista, mecánica aunque no escapista, Mandel la rechaza por una serie de motivos (su «función objetiva») que encumbran las ideas de la buena moral marxista en su rechazo de diversos fenómenos culturales. El género policial no sería sino un constructo inofensivo (en lo ideológico) para el entretenimiento en la monotonía de la mano de obra estandarizada. Del mismo modo en que nos advertía Fromm, Mandel dirá que los policiales alimentan «la ansiedad provocada por la contradicción entre los impulsos biológicos y las presiones sociales»⁴³.

Entre distracción y ansiedad se ubica el lugar de nuestro género. Y en la raíz de esta disyuntiva el filósofo belga verá a la clase burguesa queriendo conciliar la violencia de las pasiones, la inevitabilidad del crimen, con la defensa y apología del orden social. Al igual que Foucault, Mandel sostiene que el policial nace como un adoctrinamiento despolitizador de las masas, y al igual que Eisenstein cree que el eje alrededor del que gira este proceso es la propiedad privada:

La rebelión en contra de la propiedad privada se individualiza. (...) La criminalización de los ataques a la propiedad privada hace posible la transformación de estos ataques en apoyo a la propiedad privada⁴⁴.

43 Mandel, 47.

44 Mandel, 48.

3) *Los subgéneros del gángster y policial negro reflejan la mutua implicación entre crimen organizado y organización empresarial.* Mandel realiza una lectura en cuatro tiempos del policial: clasifica primero al policial clásico o de enigma, que presentará el esquema principal del género mediante una mente analítica a cargo de la justicia. El segundo policial es el americano, que combina su antecesor con el descubrimiento de la criminalidad en la sociedad burguesa⁴⁵. El tercer paso, muy emparentado con el anterior, es el subgénero gángster, que denuncia la naturaleza criminal del mercado y el comportamiento empresarial del crimen organizado. Como último caso tenemos la novela de espionaje, fruto directo de la Guerra Fría.

La infiltración del crimen organizado en las empresas *legítimas* y las prácticas criminales por parte de las corporaciones son un tópico muy desarrollado. El policial perderá como foco el descubrimiento de un criminal, o el esclarecimiento de un ultraje, y se volcará hacia una problemática político-económica: ¿Cómo restablecer el orden y la justicia cuando las instituciones estatales, para-estatales, criminales y empresariales están complotadas en la corrupción?⁴⁶ Las campañas del héroe solitario contra el sistema y las mafias intentarán volver a sembrar esperanzas sobre la unidad de la comunidad política, los líderes y la pureza de sus fines.

Mandel es meticuloso y describe con cuidado diferentes cambios en los tipos de relatos policiales (*thrillers* políticos, soviéticos, médicos, psicológicos, etc.). Uno de los más interesantes es la aparición del relato *procedimental*, de procedimiento policiaco, que nos retrotrae nuevamente a Eisenstein. Es un relato de defensa de la propiedad privada como institución que al encontrarse amenazada por

45 Como bien lo aclara, el policial americano es sobre todo útil en su panorámica de la sociedad burguesa: «Desde sus comienzos, entonces, la literatura policiaca norteamericana daba una imagen del crimen mucho más globalmente integrada a la sociedad como un todo que la británica». Mandel, 108-109.

46 Un fenómeno filmico emparentado es el creciente interés por el universo del narcotráfico latinoamericano en series y películas muy populares en los últimos diez o quince años (*Narcos*, *El Chapo*, *Breaking Bad*, *El patrón del mal*, *Better call Saul*, etc.).

las revoluciones, guerras y crisis de mercado «debe recibir ayuda de un aparato permanente de represión»⁴⁷.

¿Por qué este hincapié en la defensa si existe un adoctrinamiento moral constante que lleva al respeto de la propiedad y las leyes del Estado burgués? Esto expresa para Mandel la existencia de una tensión interna en la sociedad burguesa entre «civilización y rebelión contra la civilización [ya que] se trata de una civilización impuesta»⁴⁸. El relato policial entonces se entrelazaría con estas entidades perversas del capitalismo: las leyes de mercado, la disciplina y la educación fabril, la familia nuclear y la sexualidad represiva, para garantizar que los sujetos individualicen sus pulsiones, sublimen sus crímenes en el plano de la fantasía y sigan respondiendo al sistema. El policial es comparado, siguiendo la cita con que comenzamos este trabajo, con una religión, una religión en busca de inquisidores. Los lectores son también agentes de la ley y de la lógica de los aparatos represivos:

[...] todo aquel que pesque criminales [...] está al servicio de los intereses de la inmensa mayoría [...]. La literatura policíaca es el ámbito perfecto para el final feliz. El criminal siempre se descubre. El crimen nunca paga [...]. Se trata de una literatura consoladora, socialmente integradora, a pesar de su preocupación por el crimen, la violencia y el asesinato⁴⁹.

4) *El género policial es una matriz narrativa cuyo centro se encuentra en un proceso de cosificación de las relaciones y de los acontecimientos.* Para Mandel el esquema *ontopoético* que subyace al género es el de una cosificación diversificada. Si bien su objetivo puede ser la defensa de la propiedad privada a través de la criminalización individual, si bien su origen respondería a la necesidad de entretenimiento de la masa proletaria, aun así todavía no hemos visto qué es lo que distingue esencialmente al género.

47 Mandel, 120.

48 Mandel, 147.

49 Mandel, 110.

La muerte cosificada; la detección formalizada del crimen, orientada hacia pruebas aceptables en tribunales de justicia que operan de acuerdo con reglas estrictamente definidas; la persecución del criminal llevada a cabo por el héroe, presentada como una batalla entre cerebros; los seres humanos reducidos a inteligencia analítica «pura»; una racionalidad parcialmente fragmentada, elevada al estatus de principio absoluto y guía de la conducta humana; numerosos conflictos individuales utilizados como sustituto generalizados de conflictos entre grupos y estratos sociales; [...] síntesis exacta de la enajenación dentro de la sociedad burguesa⁵⁰.

En este pasaje hay una suma de confusiones difíciles de dejar inadvertidas: la cosificación de la muerte es igual a la formalización de las intrigas (que ya vimos en Gramsci) y al funcionamiento de una mente analítica como sujeto-agente de la historia. Confundir análisis con cosificación y con formalización parece mostrar que el interés de Mandel estaba más centrado en agraviar al género que en comprenderlo. Coincidiendo en que el policial es un género intelectual, discrepamos en que esta sea su debilidad, sino más bien su fortaleza: es la esencia de su aporte a la historia de la literatura y del pensamiento.

Podríamos resumir el *esquema onto-poético negativo* de Mandel del siguiente modo: la cosificación de la muerte (como espectáculo) mediante la operación de una mente analítica implacable (la del sujeto-agente) que une razón y justicia, para garantizar la armonía y continuidad del sistema moral y económico burgués. La mente separada de la persona, el individuo separado de la masa, la injusticia separada del orden social, las pulsiones solo atribuibles a los individuos.

La crítica general a Mandel que podemos observar es que cae en las mismas trampas que denuncia. Nos referimos a que no considera que los autores y las autoras del género fueron contestatarios y víctimas de persecución política, sino que los concibe como una masa indiferenciada donde no hay intereses particulares ni malestares

50 Mandel, 109.

individuales. Tampoco considera que las tramas policiales estén señalando esos mismos mecanismos que implican poder y corrupción y que el filósofo cree descubrir por primera vez. Y el error principal, a nuestro entender, es que Mandel no parece estar al tanto de que su propia consciencia sobre las violencias del sistema capitalista se encuentra verbalizada y proyectada por los propios relatos policiales que lo precedieron y a los cuales debe dicha epifanía macabra.

Conclusiones

Quedan descrita en este trabajo una serie de posiciones en torno a la constitución del género policial. Su carácter de *síntoma* cultural, de divulgador científico, de testimonio de relaciones de poder y conflictos sociales es insoslayable. Todo el policial fue leído por estos autores como un indicador claro y dinámico del avance de un inmenso cambio civilizatorio. Sin embargo, su comprensión del género fue parcial por lo reducido que conocieron del fenómeno (Gramsci), por la posición de enemigo en que posicionaron su objeto de estudio (Foucault y Mandel), o por lo limitado del estudio (Gramsci). Sin embargo, nos han dejado como claros aportes las ideas de una literatura científica, lógica o epistémica; la distinción de la masa, el individuo y la huella como elementos constitutivos; el reconocimiento del sujeto-agente como representante de la *ratio* moderna y esperanza de una justicia última; las relaciones lógicas y dialécticas como imprescindibles para las tramas policiales; el trasfondo político-ideológico y metafísico con que se comunican estos relatos, y su carácter sintomático-pulsional.

Se ha apelado al conocimiento de autores del marxismo que no siempre hemos tratado con justicia, ya que fueron quienes más se han ocupado de analizar el género policial. Hemos dejado para estudios posteriores a los autores marxistas que estudiaron este género desde una perspectiva *heurística* y positiva: principalmente Walter Benjamin, Ernst Bloch y Bertolt Brecht.

La postura marxista estudiada es formalizable del siguiente modo:

- a. El policial es hijo de una política de adoctrinamiento estatal y burguesa; forma literaria que responde a los deseos de comercializar el temor de la masa en la vida urbana y asegurar ideológicamente la defensa de la propiedad privada mediante el castigo justificado racionalmente por «el método» de detección y persecución policial. A estos autores se los ha bautizado en este trabajo como *marxistas morales*.
- b. El género policial es un síntoma en sí del cambio civilizatorio del siglo XIX. Nos permite leer las tensiones políticas e ideológicas en una época donde el establecimiento del paradigma científico aún estaba en germen y donde el Estado aprende a dominar las multitudes y los individuos.

Esta reconstrucción nos sirvió para poner en cuestión todos los prejuicios filosóficos que se accionan al momento de evaluar un fenómeno cultural, y mucho más cuando este tiene un fuerte elemento intelectual o racional. Agradamos continuar con nuestras investigaciones en torno al género policial y así aportar nuevas perspectivas filosóficas sobre la crítica literaria.

Poesía y traducción testimonial: Claribel Alegría y Carolyn Forché¹

(Poetry of Witness and Translation:
Claribel Alegría and Carolyn Forché)

Marcela María Raggio²

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina



RESUMEN


La poeta estadounidense Carolyn Forché ha desarrollado una amplia actividad como activista por los derechos humanos y como traductora de poesía. Este artículo estudia la poética de la traducción de Forché en la introducción a su antología *Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry of Witness* (1993), y en su versión de *Flowers from the Volcano* (Claribel Alegría 1982). Se propone el concepto de «traducción testimonial», cuyo objetivo específico no es solo la difusión literaria en la lengua de llegada, sino también el deseo de dar a conocer la situación político-social centroamericana. Se toma como marco teórico el aporte de Antoine Berman y de Lawrence Venuti.



ABSTRACT

American poet Carolyn Forché is also a human rights activist and a poetic translator. This article defines her poetics of translation as expressed in the Introduction to her anthology *Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry of Witness* (1993), and her translation of Claribel Alegría's *Flowers from the Volcano* (1982). The article presents the term “translation of witness” which has a social-political in Central America objective beyond literary transmission in the target language. The theoretical framework is based on Antoine Berman and Lawrence Venuti.

1 Recibido: 20 mayo de 2022; aceptado: 6 de setiembre de 2022.

2 Facultad de Filosofía y Letras. Correo electrónico: marcelar@ffyl.uncu.edu.ar.  <https://orcid.org/0000-0002-2410-4555>.

Palabras clave: traducción poética, Carolyn Forché, Claribel Alegría, traducción del testimonio

Keywords: poetic translation, Carolyn Forché, Claribel Alegría, translation of witness

Introducción

Carolyn Forché es una poeta estadounidense que se define además como traductora y activista social. En este artículo se aborda su faceta como traductora, inseparable de las demás, a partir de la consideración de su poética de la traducción. ¿Por qué traduce Forché, y según qué parámetros lingüísticos, culturales, sociales lo hace? ¿Para qué y para quién traduce? Enmarcamos estas preguntas en los aportes de Antoine Berman sobre la traductología, y de Lawrence Venuti sobre el papel del traductor.

En 1993, Carolyn Forché publicó la antología *Against Forgetting. Twentieth Century Poetry of Witness*, en cuya «Introducción» desarrolla algunas nociones que tienen que ver con la experiencia vital y la poesía en contextos de crisis. Diez años antes había aparecido *Flowers from the Volcano*, una antología bilingüe de poemas de la nicaragüense-salvadoreña Claribel Alegría, traducida al inglés por Forché. En el «Prefacio», Forché explora tanto sus ideas sobre la poesía como sobre la traducción. Si se leen ambos textos introductorios de Forché, es posible señalar las líneas que convergen en su poética de la traducción, que en este artículo denominaremos «traducción testimonial».

Extranjería y lejanía, transparencia y visibilización

El traductor y teórico francés Antoine Berman define en un bello título a la traducción como «albergue de lo lejano»³. Al conjugar la traducción y la letra, Berman no implica que la traducción deba ser literal (palabra por palabra) sino «attention portée au jeu des signifiants»⁴.

3 Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Paris: Editions du Seuil, 1999).

4 Berman (1999), 14.

Si un traductor buscara la equivalencia más fluida posible, se estaría negando a introducir en el texto meta lo que Berman llama la extranjería del texto original; sería «refuser de faire de la langue traduisante ‘l’auberge du lointain»⁵. De esta primera aproximación bermaniana se desprende una importante consecuencia ética: la traducción no debe apaciguar al lector, hacerlo sentir cómodo en su propio idioma, sino que debe abrirle los ojos y el oído a esa extranjería y lejanía, hacer visible en el texto meta la otredad y lejanía. Podríamos decir que el traductor debe su fidelidad tanto al texto en su lengua original como a la versión en la lengua de llegada, en la que resuena lo lejano y la alteridad se encarna en el texto traducido.

El aporte de Berman consiste en una verdadera filosofía de la traducción, una reflexión sobre la ontología de la obra, que «ouvre à l’expérience d’un monde»⁶. De esto se desprende que una traducción que domesticara o aclimatará el texto a la lengua de llegada estaría cerrando la posibilidad de experimentar ese mundo propuesto por la obra. Por lo tanto, la ética de la traducción es aquella que respeta la extranjería. La traducción es «dans son essence meme, animée du *désir d’ouvrir l’Étranger en tant qu’Étranger à son propre espace de langue*»⁷. Si en esa apertura de lo extranjero se manifiesta un mundo propuesto por la obra original, Berman destaca los aspectos ético, filosófico y poético de la traducción como manifestación (en la lengua de llegada) de una manifestación (la del mundo total que crea cada obra literaria)⁸.

La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain reúne una serie de conferencias dictadas por Berman en 1984. Ese mismo año, publicó *L’épreuve de l’étranger*⁹, donde a partir del análisis del papel de la traducción en la Alemania del Romanticismo, reflexiona sobre las mismas cuestiones teóricas que en *La traduction et la lettre*. Berman (1984) plantea que la traducción tiene una ética y una analítica. Sobre la primera, afirma

5 Berman (1999), 15.

6 Berman (1999), 70.

7 Berman (1999), 75; resaltado en el original.

8 Berman (1999), 76.

9 Antoine Berman, *L’épreuve de l’étranger* (Paris: Editions du Seuil, 1984).

que se relaciona con la noción de fidelidad, y da un nuevo sentido a lo que se entiende por «mala» traducción: «J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'ouvre étrangère»¹⁰. Esta ética «negativa» al decir de Berman tiene su efecto en la analítica de la traducción, que no debería estar desligada de la obra original: «tout texte à traduire présente une systématité propre que le mouvement de la traduction rencontre, affronte et révèle»¹¹. Si en determinadas épocas o si algunos autores proponen que la traducción debería acomodarse a los modos usuales de la lengua de llegada, desaparecer de la vista todo aquello que remite al original, la visión de Berman, que es la que orienta nuestro análisis desde el marco teórico, hace precisamente lo contrario: en el reconocimiento de lo extranjero, en la visibilización de lo lejano, en la reflexión sobre la propia traducción se halla el condicionamiento ético de toda traducción, pero muy especialmente de aquella en la que hace foco Berman, la traducción literaria.

En *The Translator's Invisibility*¹², Lawrence Venuti trata el mismo asunto desde la perspectiva del traductor: en la lectura que hacemos de su texto, la invisibilidad del traductor está íntimamente relacionada con la invisibilización de lo extranjero. Paradójicamente, en el mundo anglófono (ya que el autor analiza muy particularmente los modos en que los angloparlantes leen literatura extranjera traducida) según sostiene Venuti, «The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text»¹³. Sin embargo, la fluidez y transparencia del texto traducido no implican que necesariamente se ponga en evidencia su *extranjeridad* (para usar el término de Berman), sino que así como los traductores quedan invisibilizados, ocultos en las sombras, lo lejano y extranjero de la obra original es domesticado para pasar por original

10 Berman (1984), 17.

11 Berman (1984), 20.

12 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (Nueva York: Routledge, 1995).

13 Venuti, 1-2.

en la lengua de llegada, según el estudio de Venuti: «An illusionism produced by fluent translating, the translator's invisibility at once enacts and masks an insidious domestication of foreign texts, rewriting them in the transparent discourse that prevails in English and that selects precisely those foreign texts amenable to fluent translating»¹⁴. Así como la domesticación produce no solo el ocultamiento del traductor, sino también de las marcas autorales y culturales del texto de origen. Si el propio acto de escritura conlleva una interpretación, por ser «diverse linguistic and cultural materials that neither the foreign writer nor the translator originates, and that destabilize the work of signification, inevitably exceeding and possibly conflicting with their intentions»¹⁵. Cabe preguntarse, entonces, hasta qué punto la intervención del traductor sobre un texto, al realizar la operación del traslado (*translation*) desestabiliza en segundo grado, a partir de la interpretación —que será a su vez variable entre una traducción y otra de un mismo texto original—. Es en este punto, precisamente, donde consideramos puede haber una intersección entre las teorías de Berman y Venuti: la ética de la traducción, que constituye una noción fundamental del nuestro análisis, surge de considerar, como hace Venuti, que la traducción siempre implica violencia, violentación de paradigmas culturales, tabúes, sistemas ideológicos etc. sobre el texto original. Esto abre las posibilidades al riesgo de la domesticación, y también a la apropiación del texto traducido para agendas políticas, económicas, y otras (en este sentido, la violencia que señala Venuti no se ejerce solo o necesariamente sobre el texto original, sino también sobre la lengua y/o sobre el texto meta):

All these conditions permit translation to be called a cultural political practice, constructing or critiquing ideology-stamped identities for foreign cultures, affirming or transgressing discursive values and institutional limits in the target-language culture¹⁶.

14 Venuti, 17.

15 Venuti, 18.

16 Venuti, 19.

Del mismo modo en que Berman destaca la preferencia de Schleiermacher (1813) por una traducción extranjerizante, Venuti lista esa posibilidad como una práctica de resistencia que atentaría contra el racismo, el etnocentrismo o el imperialismo (20); a la vez que señala que en el ámbito angloparlante prevalece la tendencia opuesta (la domesticación etnocéntrica). Si bien está claro que la violencia sobre el texto extranjero siempre estará presente, poner en evidencia su extranjeridad, incluso mediante el uso de recursos que necesariamente pertenecen a la lengua de llegada (por ejemplo, arcaísmos) es una manera de desocultar no solo al traductor, sino al propio texto de partida. En ese desvelamiento, puesta en página de la diferencia, de la lejanía, de lo extranjero, podría hallarse una respuesta al cuestionamiento ético de la traducción.

Con lágrimas y uñas y carbón

Estas palabras, tomadas de un poema de Claribel Alegría, son (en su versión en inglés, «With Tears, with Fingernails and Coal») el título del «Prefacio» a *Flowers from the Volcano*, la edición bilingüe de poemas de la centroamericana traducidos por Carolyn Forché. *Flowers from the Volcano* bien puede ser estudiada desde la visión de Berman en la que la traducción es experiencia y reflexión. La propia traductora remite en este Prefacio y en otros textos y entrevistas a la época en que tradujo el poemario, junto a la propia autora: «I would like to express my gratitude for that summer of purpose and grace...»¹⁷ dice casi sobre el cierre del prefacio. Comprender el contexto en el que Forché traduce, la cercanía de Alegría y el diálogo sobre el que se va revisando las versiones de los textos puede ser el primer acercamiento a la poética de la traducción de Forché, quien no es una traductora profesional, sino una poeta traductora. Varias décadas más tarde de ese verano que pasó viajando por el sur de España, primero en Andalucía y luego en Mallorca traduciendo, Forché rememora:

¹⁷ Carolyn Forché, trad., «Preface. With Tears, with Fingernails and Coal», *Flowers from the Volcano*, Claribel Alegría (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982) xiv.

After we returned from our Andalusian journey, something began to change within me. I was still translating in the morning and in the evening bringing the English versions of the poems first to Maya, and then to Claribel. Sometimes they seemed pleased with what I'd done, but at other times my versions baffled them as I didn't seem to understand their political and historical context, or, as Claribel would say, «the conditions from which the poems arose»¹⁸.

Puede que en esas primeras versiones Forché tuviera en cuenta el criterio de la transparencia, la legibilidad, y dejara fuera lo lejano, aquello propio del lugar (tanto geográfico como simbólico) de donde surgieron los poemas. Sin embargo, al trabajar sus versiones de manera sistemática y bajo la supervisión (solicitada) de la propia autora y de Maya (hija de Alegría y compañera de estudios de Forché), los textos en la lengua meta pasan a depender no de un diccionario, sino de las vivencias. La traducción se vuelve experiencia, aunque vicaria, de unos modos de vida que el lenguaje poético busca expresar:

I confided to Maya that the dictionary was of little use, the problem seemed to lie within me. I couldn't distinguish between literal and figurative language [...] Why did this poet believe herself to be a cemetery, and why does she imagine herself walking arm in arm with ghosts?¹⁹

En la pregunta de Forché aparecen cuestiones que tienen que ver no solo con el traspaso de una lengua a otra, de un sistema de significantes a otro, sino con todo el universo de significados con que las palabras recrean la historia y la cultura vividas. Es por eso que no alcanza ni con la traducción literal ni con la fluida, y la transformación que advierte Forché en ella misma se relaciona con el modo en que para traducir, debe aprender a mirar la realidad con otros ojos, desde otra perspectiva. No porque deba invisibilizarse, sino que en todo caso, elige mirar el mundo (un momento y un lugar concreto del mundo)

18 Carolyn Forché, trad., *What You Have Heard Is True. A Memoir of Witness and Resistance* (Nueva York: Penguin Press, 2019) 31.

19 Forché (2019), 31.

desde la perspectiva de una poeta centroamericana, y al hacerlo abre lo extranjero a su propia lengua, y abre para el lector de sus traducciones una experiencia del mundo que seguramente lo incomodará. En esta línea, retomamos la apreciación de Landers, quien señala:

The translation of another culture is only partly verbal. The complex web of mores and folkways, unconscious cues, popular imagery, informal usage, gestures, music, art, and a myriad of other elements that constitute a society can never be rendered in their fullness in printed form²⁰.

Tales múltiples aspectos que hacen a una sociedad Forché no los encuentra en el diccionario, o los que la hacen cavilar al momento de traducir a una poeta que camina con fantasmas. Los poemas de Alegría surgen de una vivencia que no es necesariamente personal, individual, sino en todo caso social. En este sentido, es literatura testimonial. Si bien el testimonio es habitualmente entendido como un texto escrito en prosa, que suele ser transcripto por un/a entrevistador/a, utilizaremos en este artículo el adjetivo testimonial para referirnos a la poesía de Alegría, que remite a ciertas características que se reformulan en la expresión poética. El testimonio como género está vinculado a algunos rasgos que lo definen desde la década de 1980. Evidentemente, ese anclaje temporal se vincula con el contexto social y político de la enunciación, y a esto se suman dos rasgos: uno tiene que ver con el origen latinoamericano de quien enuncia el testimonio, y el otro es el hecho de que suele ser, al menos en los casos estudiados por la crítica, enunciado por mujeres. En el caso que estudiamos aquí, se suma la traducción como parte integral del corpus de análisis. De ahí que el Prefacio de Carolyn Forché pueda ser leído no solo como una introducción crítica al estilo de Claribel Alegría, sino como una poética de la traducción de Forché.

20 Clifford Landers, «Latin America and Translation: Three Contributions to Knowing the Other», *Latin American Research Review* 30, 3 (1995) 259.

Traducir poesía latinoamericana

Cuestiones de mercado editorial, circulación de textos, redes intelectuales etc. han marcado la historia de la traducción literaria. En cuanto a traducción de poesía específicamente, los esfuerzos muchas veces han estado en manos de poetas que traducen a poetas, guiados por razones estéticas, de amistad o ideológicas. El monje, poeta y traductor Thomas Merton, por ejemplo, sostiene en una carta escrita durante la década de 1960 que se siente cercano a los poetas latinoamericanos (varios de los cuales son sus amigos, y a quienes traduce al inglés): «I am convinced that Latin American poetry has an ambience more pleasing and appropriate for me than that of the United States, which seems a little removed, less spontaneous, less fiery, more cerebral»²¹. La poesía que Merton prefiere y traduce es, por contraposición, espontánea, emocional, comprometida, en oposición a la norteamericana. Los adjetivos que utiliza Merton son parecidos a los que Forché elige para describir la poesía de Claribel Alegría. «She is nostalgic for the music of her own language, for the fraternity of dipping a warm tortilla into a common pot of beans and meat»²². Más allá de la evidente romantización que puede incluso llevar a una postura esencialista que pasa por alto diferencias culturales entre los distintos pueblos latinoamericanos, la música del idioma materno que señala Forché es uno de los rasgos imposibles de traducir:

In translating the work of contemporary Latin Americans, it is marginally possible to reproduce essential content, but in altering substance, there are always precipitates: those of music and atmosphere, specificities of tone. The unique characteristics are lost –in the case of Spanish [...] its onomatopoeic and emphatic qualities, its syntactical freedom and a subtlety that survives abbreviation²³.

21 Thomas Merton, *The Courage for Truth. The Letters of Thomas Merton to Writers* (Nueva York: Farrar Straus Giroux, 1993) 183.

22 Forché (1982), xiii.

23 Forché (1982), xii.

Los aspectos que se pierden inevitablemente en la traducción tienen que ver con la musicalidad (no solo la poética, sino la propia del español más prosaico), la soltura sintáctica que contrasta con la rigidez del inglés y las sutilezas que se desprenden de estos dos primeros rasgos. ¿De qué modo pone en práctica Forché sus ideas sobre la traducción de poesía para poner en inglés «the stark cry of the human spirit, stripped by necessity of its natural lyricism, deprived of the luxuries of cleverness and virtuosity enjoyed by the poets of the north»²⁴?

Flowers from the Volcano está compuesto por nueve poemas. Tomamos «Sorrow» y «Éramos tres» porque las interesantes decisiones tomadas a la hora de traducir permiten realizar un análisis según la propuesta teórica enunciada más arriba.

Traducir poesía testimonial

Si en la crítica sobre literatura testimonial prevalece la caracterización del género en prosa, la poesía de Claribel Alegría remite no obstante a los demás rasgos: apoyada en una memoria que no es necesariamente personal, individual, sino en todo caso social o comunitaria, «The poet is finally silenced herself, taking on the persona of the imprisoned»²⁵, como dice Forché en el prefacio de *Flowers from the Volcano*. Las circunstancias de la vida de Alegría la llevaron bastante temprano lejos de El Salvador; sin embargo, los lazos con su país, su historia y cultura no se cortan, sino que en esa voz compartida, multiplicada de los poemas, hallan mayor fuerza. El hecho de haber vivido en varios países de América y de Europa permite escuchar en la poesía de Alegría la voz de la patria grande. Para Forché, las frecuentes mudanzas por varios territorios le han permitido a Alegría abrazar el continente²⁶ y desarrollar «a truce between a consciousness that is distinctly and essentially Latin American and one that is globally aware of human fragility and

24 Forché (1982), xi.

25 Forché (1982), xvi.

26 Forché (1982), xiii.

mutual dependencies, social, political, economic, and cultural...»²⁷. En la tregua que supone el encuentro y el diálogo, Forché halla la veta para traducir esta poesía que surge del recuerdo (no necesariamente de la propia memoria, sino del recuerdo colectivo). Pero es justamente esa veta la que provoca la mayor dificultad del pasaje interlenguas: «that of translating the human condition, the reality of one world, so that it may be intelligible to those of a world which has been spared its harshness»²⁸.

Volvemos a las preguntas planteadas en la «Introducción», para analizar de qué modo resuelve Forché ese gran desafío de traducir a Alegría. ¿Por qué traduce Forché, y según qué parámetros lingüísticos, culturales, sociales lo hace? ¿Para qué y para quién traduce? En su declaración sobre la necesidad de hacer comprensible para una parte del mundo aquello a lo que no tuvo que ser expuesto, Forché manifiesta dos aspectos de su poética de la traducción: por un lado, el aspecto político y por otro, el discursivo. En el texto posterior a estas traducciones, la Introducción a la ya mencionada antología *Against Forgetting*, Forché distingue entre lo social y lo político en poesía: «We need a third term, one that can describe the space between the state and the supposedly safe havens of the personal. Let us call this space “the social”»²⁹. Esa esfera de lo social le sirve a Forché para invitar a sus lectores estadounidenses (a quienes está dirigida la Introducción) para que reflexionen sobre la realidad favorable que les tocó en suerte, ya que las guerras han sido en otros territorios, no viven bajo la ley marcial, no han debido exiliarse, ni han sufrido las atrocidades a las que aluden los poemas que traduce. El impacto de la barbarie, que llega a esos lectores solo mediante la palabra poética, impulsa cambios en la propia carrera literaria de Forché. Y el punto inicial de ese recorrido es justamente su viaje a El Salvador en 1980, luego de conocer a Claribel y mientras se preparaba la edición de

27 Forché (1982), xiii.

28 Forché (1982), xii.

29 Carolyn Forché, *Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry of Witness* (Nueva York: W. W. Norton, 1993) 31.

Flowers from the Volcano: «Something happened along the way to the introspective poet that I had been»³⁰. Sus lecturas de lo que llama «poetry of witness» surgen del deseo de acercar posiciones entre poesía y política. Tal como señala en esta Introducción, su camino comenzó con el viaje a El Salvador, que es inseparable, a su vez, de la traducción de los poemas de Alegría (que surgiría, así, como una manera de plantear en términos claros una realidad que es ajena para sus lectores norteamericanos). Su traducción viene a dar testimonio de un testimonio, para aquellos que no leen español o que no están al tanto de la realidad latinoamericana. De ahí que el pasaje de la poesía de Claribel al inglés no es un acto solamente poético, sino político y social. Por eso entronca con su viaje a El Salvador, adonde llega convencida por Leonel Gómez Vides (tal como relata en *What You Have Heard Is True*, 2019), que dará como resultado un libro de poesía propia, *The Country Between Us* (1981). Las dimensiones de sus viajes, poemas y traducciones resultan inseparables para comprender la poética de la traducción que anima el trabajo de Forché, que traduce para que sus compatriotas comprendan realidades que les son ajenas.

Si consideramos ahora los aspectos discursivos, ¿qué pone en juego al traducir *Flowers from the Volcano* para que a pesar de la pérdida de la musicalidad y sutileza que señala como inevitable, no despoje a los textos de Claribel de su ser poético?

«Sorrow»

Uno de los poemas que mejor se prestan para este tipo de análisis es «Sorrow». Dedicado a Roque Dalton, el tercer texto de *Flores del volcán* tiene, incluso en el original, un título en inglés, que manifiesta el tono del texto y, por qué no, también el género. «Sorrow» es una elegía. Exploraremos tres fragmentos del poema para señalar las decisiones de traducción en dos sentidos: por un lado, el modo en que Forché vuelca al inglés las palabras de Alegría y por otro, la cabida

30 Forché (1993), 30.

que se da en el texto en inglés a las citas de autores de habla hispana. Esto es porque «Sorrow» presenta un contrapunto con voces poéticas de España y Latinoamérica (el propio Dalton, César Vallejo, Neruda, García Lorca, Miguel Hernández, y hasta un tango de Gardel).

I

Voces que vienen
que van
que se confunden
cuando sepas que he muerto
no pronuncies mi nombre
sombras amigas que pregonan
[...]³¹

Y en la versión de Forché:

I

Voices that rise and are gone
cuando sepas que he muerto
no pronuncies mi nombre
(when you know that I have died
do not speak my name)
the dark shapes of friends
crying out
[...]³²

El segundo fragmento elegido para analizar está tomado de la sección II del poema:

[...]
te hicieron el honor
de arrancar los olivos
combatientes

31 Claribel Alegría, *Flowers from the Volcano*, trad. de Carolyn Forché (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982) 18.

32 Alegría, 19.

torcidos
cuántos siglos de aceituna
los pies y las manos presos
sol a sol y luna a luna
pesan sobre vuestros huesos³³

Y Carolyne Forché traduce:

[...]
they did you the honor of tearing up
the twisted, the stubborn olive trees
cuántos siglos de aceituna
how many centuries of olives
los pies y las manos presos
the feet and the hands prisoners
sol a sol y luna a luna
sun to sun and moon to moon
pesan sobre vuestros huesos
weigh over your bones³⁴

Si se avanza en la lectura del poema, en la sección III leemos:

[...]
un olor a guayabo
nos asalta
la indiferencia del mundo
el mate atardecido³⁵
Y en inglés:
[...]
we smell guayabo
the indifference of the world
the evening maté³⁶

33 Alegría, 24.

34 Alegría, 25.

35 Alegría, 26.

36 Alegría, 27.

En cuanto a la traducción de las palabras de Alegría, hay un método constante a lo largo de la versión en inglés: los tres versos iniciales en español se transforman en uno solo en inglés, e incluso el tercer verso en español desaparece en el texto en inglés. «Voices that rise and are gone» es un verso con una musicalidad propia; pero el hecho de que esas voces que «se confunden» en español no lo hagan en inglés elimina de la traducción el guiño que lleva a la interpretación de la intertextualidad. Las voces entremezcladas, confundidas, son las de los poetas que han precedido a Dalton en el camino de la muerte, y que lo van guiando en el inframundo al que se suma ahora él también. Si los tres primeros versos son subsumidos en uno, el sexto verso en español se desdobra al pasar al inglés: «the dark shapes of friends / crying out». Pero en el segundo fragmento, nuevamente cuatro versos son reducidos a dos (aunque se mantiene el sentido); y en el tercer fragmento, «un olor a guayabo / nos asalta» se transforma en un único verso, «we smell guayabo», donde además el olor (sustantivo) se transforma en verbo; y al recurrir a la transposición, el olor que asalta de improviso es en inglés un objeto directo sin voluntad propia. La transposición y la reestructuración dan por resultado poemas bastante fluidos en inglés, versos más largos que en el original, en los que se produce, al reestructurar, un cambio incluso de recurso literario. Incluso en algunos poemas de esta colección, donde en español hay versos breves, de una o dos palabras, donde puede verse en algunos casos la repetición anafórica, en inglés se unifican en un verso y pasa a ser una enumeración. En otros casos, la traductora opta por la modulación, y si bien el sentido del original se mantiene, e incluso se crea un texto fluido en inglés, la musicalidad y hasta el efecto de la repetición en español se pierde en la traducción. Hasta aquí, la traducción es un acto poético, en el cual además se cuele el acto político: Forché ha emprendido la tarea de pasar los poemas de Alegría al inglés para que sus conciudadanos comprendan una realidad que les resulta ajena (no solo en el sentido bermaniano, sino también por las distancias sociales y políticas entre los Estados Unidos y El Salvador de la década de

1970). Y es este aspecto cultural, social y político el que se pone en juego también al analizar la manera en que Forché traduce las citas intertextuales dentro del poema de Alegría.

Alegría incluye e incorpora a su poema citas de poemas y canciones, y en tal incorporación hay, como señala Berman, una primera interpretación. Y una vez que el poema se traduce hay una interpretación de segundo grado que tiene que ver tanto con la versión del texto al inglés, como con el diálogo con las palabras en español dentro del texto meta, que se da de tres maneras distintas.

En el poema, el intertexto está señalado por el uso de cursivas. Forché mantiene en su versión los versos intertextuales en español en cursiva, pero resuelve el «conflicto» interlingüístico de diferentes maneras, según el caso. Si bien no es posible determinar si tal inconsistencia se debe a decisiones de la traductora consensuadas con la autora, a «errores» del editor, a fallas en la etapa de revisión, etc., en cambio sí es posible analizar el efecto que tanto las decisiones como las omisiones o descuidos producen en la lectura del poema en inglés. Podría decirse que, incluso en el caso en que es claramente una decisión de la traductora hacer concesiones al lector angloparlante, es menor grado de extranjería o presencia de lo extranjero en el poema traducido y viceversa.

Comenzamos por el ejemplo tomado de la sección I, que utiliza el procedimiento más común a lo largo del poema: en la versión en inglés se incluye la cita en español en cursiva, y luego esas líneas en español son traducidas al inglés entre paréntesis en los versos siguientes. Lo extranjero, lo lejano, aparece con su propia voz en el poema, pero claramente el texto busca acercarlo al lector que no sabe español, y aclara, traduce, entre paréntesis. En el ejemplo de la sección II, si bien la traducción está a continuación de los versos en español, se omiten los paréntesis. Aunque parezca un detalle menor, contribuye a que la lectura no resulte interrumpida por una aclaración parentética. Por el contrario, el texto en español se integra al poema sin sobresaltos. Por último, en el ejemplo de la sección III lo que se omite es directamente

el texto en español, y solo se presenta la versión en inglés. A eso se suma que al traducir «un olor a guayabo / nos asalta / la indiferencia del mundo» por «we smell guayabo / the indifference of the world», la transposición como recurso usado al traducir las dos primeras líneas aquí analizadas produce dos resultados: uno es la supresión de un verso (un detalle cuantitativo); pero además, en español el olor a guayabo asalta, es agente de la acción, y se puede leer en encabalgamiento con el tercer verso que también «nos asalta» la indiferencia del mundo (que es un verso de «Yira Yira», el tango de Enrique Santos Discépolo). Pero en inglés, ¿olemos la indiferencia? ¿Es pasiva esa indiferencia? El sentido del fragmento sufre un cambio inesperado en la versión de Forché, de tipo cualitativo y que puede relacionarse con la ética de la traducción. Es un solo caso en todo el poema traducido; y sin embargo, el impacto, al igual que la omisión de las voces «que se confunden» al inicio del texto, desata conclusiones que difieren de las del poema en español.

Hay además otro aporte de Forché para acercar el texto y el contexto a sus lectores estadounidenses: se trata de las notas que aparecen al final del volumen, donde se explican las referencias a Violeta Parra, Víctor Jara, Sandino y otros personajes y lugares que resultarían desconocidos fuera del mundo hispanohablante. Hay, sin embargo, algunas imprecisiones en la información; por ejemplo, se dice que el poeta peruano César Vallejo es guatemalteco, el «Romance sonámbulo» de García Lorca es llamado «Romance Somnábulo», y el autor del tango «Yira Yira» es referenciado como cantante y llamado Tiepolo (sic). Se advierte la necesidad que percibe Forché de acercar a sus lectores aquellos detalles de la cultura extranjera que les resultarían ajenos (se explica qué es la guayaba, el mate; quiénes son los cantantes populares de Latinoamérica, etc.) Pero al existir estas imprecisiones y errores, puede llegar a crearse un efecto inesperado, o al menos confusión en los receptores. Claro está que los detalles pasarían desapercibidos para un público lector ajeno a la cultura latinoamericana, pero es justamente a ellos a quienes están destinadas las notas. Lo extranjero aparece

en el texto, entonces, y en el paratexto; pero hay una domesticación, que probablemente no haya sido notada por la propia traductora, y se evidencia aquello que sostiene Landers, citado más arriba: quedan sin entrar totalmente en la traducción o las notas, o si lo hacen, es en un entramado de imprecisiones, «The complex web of mores and folkways, unconscious cues, popular imagery, informal usage, gestures, music, art, and a myriad of other elements that constitute a society»³⁷.

Luego de prestar atención a estas cuestiones vinculadas con la traducción poética, y en vinculación con esos aspectos que constituyen la sociedad, tomamos otro poema de *Flowers from the Volcano* para concentrarnos en el aspecto testimonial de la poesía (y de la traducción).

«Éramos tres»

El género testimonial en las aproximaciones de las últimas décadas, no implica necesariamente que el/la narrador/a haya experimentado en carne propia aquello de lo que da testimonio. Por su propia naturaleza, sostiene Webb³⁸, las definiciones del testimonio deben ser fluidas. Su voz, en todo caso, transmite una experiencia colectiva, o es una voz colectiva que transmite la experiencia común a varios. Frente a descripciones y definiciones de la literatura testimonial surgidas en las décadas de 1980 y 1990 que la constreñían al ámbito latinoamericano, a una expresión del subalterno, y que cuestionaban su veracidad histórica, aportes más recientes como el de Webb liberan al testimonio de consideraciones críticas que lo ataban ya sea a la individualidad emisora como a la ruptura de géneros literarios occidentales como rasgo *sine qua non* para ser considerado un género.

Si bien su análisis crítico sume al testimonio dentro de los estudios latinoamericanos, hay un aporte de mediados de la década de 1990 que contribuye a entender la voz de Alegría como poesía

37 Landers, 259.

38 Laura Webb, «Testimonio, the Assumption of Hybridity and the Issue of Genre», *Studies in Testimony* 2 (2019).

testimonial. En «The Aura of Testimonio», Alberto Moreiras sostiene que no puede dissociarse el testimonio de la década de 1980 de la solidaridad implicada: las guerras civiles y prácticas genocidas de las dictaduras centroamericanas en esa época «made the dissemination of testimonial accounts one of the most important ways to express solidarity for those, generally outside Central America, in a position to do so»³⁹. Tal como dijimos antes, Claribel Alegría no experimenta en su persona, in situ, la guerra civil ni los hechos que a ella conducen en El Salvador. Sin embargo, su testimonio poético cumple justamente la función de solidaridad a la que remite Moreiras. «The voice that speaks in testimonio [...] is metonymically representative of the group it speaks for»⁴⁰. «Éramos tres» está dedicado «a Paco, a Rodolfo», en una clara referencia a Francisco Paco Urondo y Rodolfo Walsh, tal como señala Vicente Cervera Salinas⁴¹. Las voces aunadas de ellos, que eran tres, siguen reverberando, y la lucha continúa más allá de la muerte: «el muro de mis muertos / se levanta / se extiende del Aconagua / hasta el Izalco.» Son tres voces poéticas reunidas entre el aquí y ahora y el más allá y también el pasado; tres voces latinoamericanas, desde el extremo sur de América hasta El Salvador, dando testimonio (poético, solidario) de los desaparecidos, y de quienes quedan en pie para seguir dando testimonio:

la muerte cobra vida
aquí en Deyá
los arroyos
los puentes
mis muertos acechando
en cada esquina⁴²

39 Alberto Moreiras, «The Aura of Testimonio», *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Georg Gugelberger, ed. (Durham: Duke University Press, 1996) 196.

40 Moreiras, 199.

41 Vicente Cervera Salinas, «Claribel Alegría, la poética enraizada de una “fundadora”», *Poetas hispanoamericanas contemporáneas poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)*, Milena Rodríguez Gutiérrez, ed. lit. (Berlín/Boston: De Gruyter, 2021) 126.

42 Alegría, 52.

Al dedicar el poema a Urondo y a Walsh, Alegría los hace partícipes de la voz poética (así como en «Sorrow» el conjuro de la dedicatoria llama a Roque Dalton). En este sentido, son iluminadoras las palabras de Moreiras sobre «Alturas de Machu Picchu» de Neruda, pues algo similar ocurre en «Éramos tres»: «Auratic practice is that which consists of producing a self-legitimizing locus of enunciation through the simultaneous positing of two radically heterogenous fields of experience»⁴³. Si en el poema de Neruda, como sostiene Moreiras, los polos de la enunciación son el pasado incaico y el presente nerudiano, en el poema de Alegría el poema oscila entre el pasado (los recuerdos) y el presente; entre la primera persona plural y la primera singular; entre el espacio latinoamericano y el mallorquín donde Alegría compone el libro. En ese vaivén poético, la síntesis se produce porque Claribel pone su voz en solidario servicio de los muertos; y literalmente, pone el cuerpo: «soy cementerio apátrida / no caben». Alegría enuncia desde el «nosotros », que legitima su testimonio en la distancia del exilio. A diferencia de Urondo, Walsh y Dalton, Claribel alegría no tuvo participación revolucionaria; de hecho, el prefacio de *Flowers from the Volcano* comienza con la frase que le atribuye Forché: «I have no fusil [rifle] in my hands, but only my testimony»⁴⁴. Y su testimonio consiste en dar asilo en su voz a los de quienes han sido víctimas y no hablarán ya con la palabra propia, sino de manera vicaria:

...
 mis muertos acechando
 en cada esquina
 [...]
 me sonríen de lejos
 se despiden
 salen del cementerio
 forman muro

43 Moreiras, 210.

44 Forché (1982), xi.

se me vuelve translúcida
la piel
me tocan a la puerta
gesticulan
era de piedra el puente
era de noche
los brazos enlazados
por el vaivén de un canto⁴⁵

Los muertos que acechan desde el recuerdo, aquellos que cuando estaban vivos compartían la caminata de a tres, con los brazos enlazados y cantando, en una clara imagen de juventud, ahora salen del cementerio en tierra, y se alojan en el cementerio apátrida de Claribel, que los rememora y trae en su voz en Mallorca. Y la gesticulación de los muertos acechantes tiene su eco en los gestos de Claribel, que Forché describe en el prefacio: «Her hands sculpt her language as she speaks»⁴⁶. Las manos que no sostienen un fusil, en cambio construyen con los gestos un soporte para la palabra poética y para el testimonio de los recuerdos, propios y ajenos.

Por medio de la traducción de Forché, hay un grado segundo de expresión por medio de la voz de la traductora, que traslada al inglés la voz de la poeta en cuya voz se escucha la de los amigos ausentes:

My dead wait
at every corner,
[...]
They smile from the distance
and wave to me,
they leave the cemetery,
a wall of the dead.
My flesh emits light
and they come to my door
waving their arms.

45 Alegría, 52.

46 Forché (1982), xi.

The bridge was stone,
it was night,
our arms circled each other,
we swayed to our songs⁴⁷

En el original en español el cuerpo es translúcido, lo cual implica que la luz pasa a través suyo; y en este sentido es la voz de los otros la que la atraviesa como la luz, en una imagen sinestésica. En la versión en inglés, en cambio, el cuerpo de la poeta emite luz; de esto podría desprenderse la interpretación de que es una especie de faro para esos muertos que acechan. En el poema de Alegría, los brazos están enlazados por el canto (es el canto el que se mueve); y en la versión de Forché los amigos se mueven al compás del canto. En ambos casos, la traductora ha optado por la modulación, y si bien se mantiene el sentido, hay modificaciones que influyen en la interpretación que se puede hacer del poema. Los cambios en el texto en inglés tienen que ver también con la puntuación, inexistente casi en el original. Forché repone puntos, comas y mayúsculas, y al hacerlo «domestica» el poema ordenándolo, marcando claramente el inicio y final de las oraciones. En este proceso también podría hacerse referencia a la unificación de dos o más versos en uno: allí donde el ritmo en español se construye en frases breves, o donde el encabalgamiento de versos cortos de una o dos palabras suma sílabas para llegar a ocho, u once, en métricas tradicionales de nuestra lengua, en inglés Forché elige versos más extensos, y puntuación que ayude a comprender el sentido del texto, ya que la musicalidad original es intraducible y en todo caso debe recrearse en la lengua de llegada. Siguiendo a Berman, puede decirse que en este sentido hay una negación de la extranjería (de los versos breves que remiten a una expresión urgente, angustiada); si bien se mantiene la prioridad del sentido, que favorece la traducción como práctica político-cultural, al decir de Venuti.

47 Alegría, 53.

Conclusiones

Forché desarrolla su teoría sobre lo que debería ser la poesía, sobre las diferencias entre la poesía estadounidense y la latinoamericana y entre lo personal y lo político, sobre lo que está o no permitido a un poeta, y sobre el impacto de las situaciones extremas en la imaginación poética. Su traducción de *Flowers from the Volcano* es un claro mensaje a los lectores norteamericanos, ajenos a la realidad y la cultura de Latinoamérica, para que a través de la lectura de los poemas adviertan el impacto que las situaciones extremas tienen en la poesía y en la vida de las personas. Las dictaduras que se remontan en el continente a tiempos inmemoriales (como relata irónicamente el primer poema de la colección, «Hacia la edad jurásica»⁴⁸), las torturas y desapariciones que tienen nombre y apellido (en las dedicatorias de los poemas), la metáfora de «Santa Ana a oscuras»⁴⁹, un poema en el que la oscuridad es aquella de los pueblos del interior adonde no llegan los avances del siglo xx, pero también el oscurantismo dictatorial; todas estas situaciones presentes en los poemas analizados y en el resto de los que componen el libro muestran el modo en que se imbrican lo político y lo personal, para dar lugar al nacimiento de ese tercer espacio que Forché llama lo social en la poesía. Si es necesario, para que sus lectores angloparlantes comprendan el surgimiento de tal espacio, domestica la puntuación y la versificación al traducir, e incluye de modo irregular más o menos notas explicativas y palabras en español con una «interpretación consecutiva». Su traducción da testimonio del testimonio de Alegría; pone en palabras en el paratexto (tal como se vio antes, en la «Introducción» de *Flowers from the Volcano* y en el «Prefacio» de *What You Have Heard Is True*) las dificultades que encuentra, las estrategias que elige para superarlas y poder transmitir el mensaje que, claramente, se ubica en la intersección de lo personal y lo político. Más allá de (o junto con) la extranjería

48 Alegría, 2-5.

49 Alegría, 6-17.

idiomática que Forché deja pasar a sus versiones, es la lejanía experiencial política la que transmiten para los lectores de Estados Unidos estos poemas vertidos al inglés. Si además se considera que Forché inicia su «conversión» poética con el viaje a El Salvador, si bien ya estaba traduciendo los poemas de Alegría previo a ese viaje, al poder ser testigo de la situación salvadoreña puede haber existido un impacto en la versión final de los poemas, que fueron publicados en 1982. Si sus versiones fueron comenzadas en el viaje a Deyá, cuando Forché no comprendía el contexto histórico y social del que nacían los poemas de Alegría, luego de la experiencia en El Salvador esa debilidad desaparece. *Flowers from the Volcano* (las versiones de los poemas de Alegría, traspuestos al inglés por Forché) se convierten en un modo de dar testimonio de lo que la norteamericana ha observado y vivido, de las personas que ha conocido y con quienes se ha involucrado, y de la misión que asume al aceptar hacer ese viaje: dar testimonio de cómo se gesta una guerra civil en Latinoamérica, y de quiénes son sus agentes y los responsables más allá de las fronteras salvadoreñas. La obra traducida se ha vuelto un espacio que tiene también el aura del testimonio. Se cruzan dos idiomas, dos voces enunciantoras, dos países con sus culturas y sus trasfondos político-sociales; y la traducción se vuelve testimonio de la propia experiencia y reflexión sobre la poesía y sobre lo vivido.

*El Güegüense: identidad y crítica*¹

(*The Güegüence: Identity and Criticism*)

Gabriel Mora Fernández²

Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica



RESUMEN

Desde el paradigma de los estudios culturales y a la luz de las teorías de la identidad de Hall, Restrepo y Larraín, así como de la formación discursiva según Foucault, se analizan diferentes planteos sobre el concepto de identidad que la crítica literaria nicaragüense ha construido de *El Güegüense*. Se hace hincapié en la crítica literaria de la segunda mitad del siglo xx y en los debates ideológico-culturales que establece la crítica literaria contemporánea. Se muestra que la noción de identidad pasa desde la arbitrariedad hasta la teorización.




ABSTRACT

From the paradigm of cultural studies and in the light of Hall's, Restrepo's and Larraín's theories of identity, as well as Foucault's discursive formation, an analysis is carried out on different positions on the concept of identity that Nicaraguan literary criticism formulated from *Güegüence*. Emphasis is placed on literary criticism of the second half of the twentieth century and the cultural-ideological debates established by contemporary literary criticism. It is shown how the notion of identity has gone from arbitrariness to theorization.

Palabras clave: Nicaragua, *El Güegüense*, identidad, crítica literaria, discurso histórico

Keywords: Nicaragua, *The Güegüence*, identity, literary criticism, historical discourse

1 Recibido: 11 de marzo de 2021; aceptado: 6 de setiembre de 2022.

2 Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana; correo electrónico: gamofe92@gmail.com.
 <https://orcid.org/0000-0002-0315-7383>.

Darío también escribió sobre esta obra, y encuentra en ella «un vago reflejo lírico». Reconoce que es de una «simplicidad primitiva».

Ernesto Cardenal

Introducción

Este artículo trata la noción de identidad que la crítica literaria nicaragüense ha construido en torno a *El Güegüense*. Se hace escrutinio en los documentos de Galich (1978), Arellano (1985), Cuadra (1987), Blandón (2001) Cardenal (2008) y Singer (2008). Los primeros tres textos propagaron el discurso hispanista sobre la homogeneidad del mestizaje nicaragüense; los demás, son críticos de los primeros.

El Güegüense o Macho Ratón, de origen anónimo, es una importante pieza de las letras centroamericanas y un valioso antecedente del teatro nicaragüense. La crítica literaria ha hecho diferentes aproximaciones, a partir del final del siglo XIX y a lo largo de la anterior centuria, desde la transcripción que realizó Brinton³ del náhuatl al inglés y Álvarez al español en 1883⁴, hasta la época contemporánea. Aunque diversos estudios históricos ubican el asidero de ese teatro en el siglo XVII durante el periodo colonial, según su componente lingüístico y de danza, no es sino hasta la transcripción y traducción al inglés que toma relevancia para la crítica literaria nicaragüense, centroamericana e hispanoamericana.

Luego de la labor lingüista de Brinton al final de siglo XIX, el texto lo retomó la crítica escasas veces antes de la primera mitad del siglo XX. Primeramente, se rescatan algunos comentarios que hicieron José Martí y Rubén Darío al inicio del siglo XX; Martí, sobre el ingenioso humor «indio»; y Darío, sobre el humor simplista del «indio»⁵. Luego, está el caso de Pablo Antonio Cuadra, quien le dio

3 Daniel Brinton, «*The Güegüence: A Comedy Ballet in the Nahuatl-Spanish Dialect of Nicaragua*», *Brinton's Library of Aboriginal American Literature* 3 (1883).

4 Pablo Cuadra, «Glosario y notas», *Teatro callejero nicaragüense: El Güegüense o Macho Ratón* (1942). Fundación Enrique Bolaños. <https://es.scribd.com/document/398496591/El-Gueguense>.

5 Ernesto Cardenal, «Entendiendo mejor al Güegüense», *Idea la mancha* 6 (2008): 389-393 (390).

un enfoque mayormente historiográfico al indicar el origen oral del texto, la publicación de las primeras transcripciones y abrir un debate sobre el origen étnico del texto, sea este indígena, español o mestizo⁶.

Durante la segunda mitad del siglo xx la crítica literaria que versa sobre *El Güegüense* florece hacia la década de 1980 en Nicaragua con los estudios de Manuel Galich⁷, Jorge Eduardo Arellano⁸ y Pablo Antonio Cuadra⁹, quienes replantean no solo el origen étnico y artístico del teatro, sino su origen identitario al apelar a ese texto como la raíz del teatro nicaragüense. Ya entrado el siglo xxi, se forjó una nueva etapa de abordaje de *El Güegüense*, ahora desde una perspectiva decolonial a partir de Blandón¹⁰, de patrimonio cultural por parte de Deborah Singer¹¹ y de texto contestario, según Ernesto Cardenal. Por un lado, Blandón explica que *El Güegüense* puede representar en alguna medida la identidad de algunos nicaragüenses, pero jamás a todos; luego, Singer plantea que el teatro en cuestión ha perdido sus rasgos subversivos al ser maleado por una élite política letrada que invisibiliza las diferencias sociales; por otro lado, Cardenal afirma que *El Güegüense* continúa vigente porque es un texto de protesta contra el poder opresor¹², factor que identifica al nicaragüense.

En cualquiera de los tres periodos de auge de la crítica güegüensista el tema de lo identitario sobresale como algo anclado a dicho teatro, ¿o será algo endémico de la crítica literaria nicaragüense? En cada periodo, los diversos autores manejan nociones de identidad

6 Cuadra (1942): 7, 9.

7 Manuel Galich, «El Güegüense: primer personaje del teatro latinoamericano», *Anuario de Estudios Centroamericanos* 4 (1978): 187-198.

8 Jorge Eduardo Arellano, «El “Güegüense” o la esencia mestiza de Nicaragua», *Cuadernos Hispánicoamericanos* 416 (1985): 19-52.

9 Pablo Antonio Cuadra, «El primer personaje de la literatura nicaragüense: El Güegüense», *Pablo Antonio Cuadra: obra en prosa* (San José: Asociación Libro Libre, 1987).

10 Erik Blandón, *Colonialidad, sexualidad, género y raza en El Güegüense y otras fiestas del barroco descalzo (hegemonía y subalternidades culturales en Nicaragua)* (Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh, 2001).

11 Deborah Singer, «*El Güegüense*: patrimonio cultural de Nicaragua», *Revista Herencia* 21, 1 (2008): 23-38.

12 Cardenal, 391.

disímiles: étnica, antes de la primera mitad del siglo xx; nacionalista, durante la segunda mitad del siglo xx: y más orientada hacia lo cultural, ya entrado el siglo xxi.

Diana Moro advierte que la crítica literaria de Nicaragua pasó una etapa de auge luego de la insurrección popular que provocó la caída del régimen somocista hacia 1979, y que un tema recurrente es hacer reconocer en la literatura a una comunidad integrante de América latina para el resto del mundo¹³. Este hecho quizá se pueda relacionar con el refloreCIMIENTO de la crítica literaria sobre *El Güegüense* a partir de la segunda mitad del siglo xx, por lo que los documentos de Galich (1978), Arellano (1985) y Cuadra (1987) son inmediatos a la caída del régimen somocista; sin embargo, deja por fuera los aportes de Blandón (2001), Singer (2008) y Cardenal (2008). A parte del artículo de Moro, no se ha contado con ningún estudio que aborde el presente tema sobre la relación entre identidad y la crítica literaria a partir de *El Güegüense*, salvo la observación de Moro sobre la reaparición de la crítica nicaragüense de forma muy general, por lo que se halla un vacío de conocimiento en esa área.

En las siguientes páginas se estudian las distintas nociones de identidad en la crítica literaria nicaragüense sobre *El Güegüense*. Para ello, primero me enfocaré en analizar las nociones de identidad en la crítica literaria de la segunda mitad del siglo xx. En un segundo momento, voy a examinar las nociones de identidad de la crítica literaria durante el siglo xxi. Y en tercera instancia, voy a describir los momentos contextuales e históricos en los que la crítica ha surgido.

Para tales objetivos, se parte de los conceptos de identidad forjados a partir de los estudios culturales. Bajo parámetros de Stuart Hall, se entenderá la identidad como una construcción que integra las relaciones de sujetos con prácticas discursivas. Hall entiende la *identidad* como un concepto variable, dinámico y estratégico que se construye dentro de discursos «históricos e institucionales específicos en el

13 Diana Moro, «La crítica literaria nicaragüense: archivo, herencia ... tradición», *Revista Istmo* 23 (2012): 1-25 (1). <http://istmo.denison.edu/n23/proyectos/03.html>.

interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas»¹⁴. La categoría de identidad es bastante amplia sí solo se aprecia en términos de dinámicas de grupo o cómo un sujeto describe a su propio grupo, por ello, es pertinente una etiqueta específica como la de identidad nacional.

Jorge Larraín se refiere a *identidad nacional* en relación con el concepto de cultura desde un carácter simbólico, pero la entiende como un *continuum*, «un proceso de construcción en la que los individuos se van definiendo a sí mismos en estrecha interacción simbólica con otras personas», o bien, una narrativa que construyen algunos para diferenciarse de los otros¹⁵. Es decir, al mismo tiempo que se da la necesidad de humana de construir al grupo propio, también se va construyendo a la otredad por contraposición. Cualquiera que sea la definición de identidad a lo largo de la historia, está asociada a construcciones discursivas, por ello, se empleará alguna nomenclatura de Michel Foucault para entender el hecho discursivo como: *enunciado*, como lo que se haya dicho sobre un objeto; *acontecimiento*, como el momento contextual-histórico en que se ejecuta el discurso; y el *discurso* tal cual, responde al cómo se ha expresado o explicado el objeto según un estilo determinado¹⁶. En otras palabras, Foucault considera que al emitir un discurso sobre un objeto, se debe tener claro qué se entiende por el objeto, qué se ha dicho sobre él, cuándo se ha dicho y, con tal de singularizarlo y mantenerlo a lo largo del tiempo en relación con su origen o lo que se considera su origen¹⁷.

El análisis parte de algunos postulados metodológicos de Restrepo sobre las nociones de identidad en los textos¹⁸. Primero, en cada artículo buscaré en los apartados que traten propiamente enunciados

14 Stuart Hall, «Introducción ¿quién necesita «identidad»?», *Cuestiones de identidad cultural* (Madrid: Amorrortu Editores, 1996) 15-16, 18.

15 Jorge Larraín, «Cultura e identidad», *¿América latina moderna? Globalización e identidad* (Santiago: LOM Ediciones, 2011) 77, 81-82.

16 Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Madrid: Siglo XXI, 1970) 50, 54-55.

17 Foucault, 33.

18 Eduardo Restrepo, «Identidades: conceptualizaciones y metodologías», *Intervenciones en teoría cultural* (Editorial Universidad del Cauca, Perú, 2012).

sobre la identidad o un tema relativo a la identidad, a la construcción de nacionalidad o el imaginario del sujeto nicaragüense. Luego, examinaré cual es la noción de identidad que se discute en esos enunciados (o apartados) para determinar con cuál tradición se relaciona en su contexto histórico, sea esta noción teórica o empírica; y así determinar cuál es la finalidad detrás del discurso identitario articulado por las políticas de representación, la homogenización y los silencios según las singularidades de la visión de identidad en cada uno de los artículos.

Nociones de identidad en la crítica literaria de la segunda mitad del siglo xx

Durante esta etapa, uno de los artículos más conocidos es el de Galich, quien optó por defender a Güegüense como el primer personaje del teatro nicaragüense y latinoamericano en dos apartados: uno sobre el origen indígena y el otro sobre su valor mestizo. A lo largo del primer apartado, Galich procura establecer una relación entre el concepto contemporáneo de Nicaragua y un pasado indígena áureo mesoamericano de origen maya. Los movimientos migratorios mayas hacia el sur del continente están marcados por vestigios arquitectónicos, lingüísticos y de vestimenta similar entre indígenas mesoamericanos, incluso el origen etimológico de Nicaragua, *Nic-Anahuac* (aquí Anahuac)¹⁹.

De esta forma, en el primer apartado Galich confecciona un programa de lectura que implícitamente sugiere un vínculo entre el pasado precolombino de *El Güegüense* y el pasado nicaragüense, porque considera la memoria como algo indeleble para los indígenas de antaño, no obstante, remata e indica que para los estudios americanistas contemporáneos es algo impensable porque asegura que uno de los principales componentes del teatro mencionado es la herencia náhuatl, no la mexicana²⁰. Así, comenta Galich que la dilación al

19 Galich, 189.

20 Galich, 190.

explicar la migración cultural maya hacia la náhuatl fue para disociar el pasado del teatro en cuestión y explicarlo como un texto nicaragüense, no mexicano, porque es «quizá la más preciada del tesoro folclórico nicaragüense»²¹. Es decir, explica el origen identitario del texto a partir de las diferencias con el otro y, lo valida al citar a Carlos Mantica quien indica que lo mexicano «con nuestro Güegüense tiene poco o nada que ver»²².

En el segundo apartado se dedica a defender al texto teatral como una propiedad material: «Cuando digo y subrayo: “de nuestro teatro actual” quiero decir más de una cosa. En primer lugar, “nuestro”, para nosotros, es lo latinoamericano y del Caribe...»²³. Con tal afirmación, Galich es el único estudioso del corpus que integra el componente caribeño dentro de estas primeras literaturas nicaragüenses, no obstante, como en el caso maya, lo hace para definir a lo que pertenece a Nicaragua mediante la exclusión de lo no nicaragüense, en este caso, lo caribeño. Reconoce en la identidad mestiza la herencia aborigen, africana y europea, pero solo ve en el Güegüense la personalidad náhuatl y española, por lo que excluye al componente afro de la composición de este primer personaje nicaragüense.

La constante distinción de la palabra «nuestro» para referirse a *El Güegüense* es porque Galich como investigador se enmarca en la población que acredita el teatro en estudio, y se apropia de él. Esto es relevante porque, aunque haya contribuido enormemente a la crítica literaria de Nicaragua, Galich no es nicaragüense, pero argumenta su apreciación amparado en su propia autoconcepción identitaria: «como centroamericano y como coheredero de la tradición folclórica de la que forma parte *El Güegüense* (...), no titubeo al decir que se trata del “primer boceto satírico latinoamericano”»²⁴. De esta manera, Galich exhibe su postura sobre una identidad nacional que se extiende por el Istmo,

21 Galich, 190.

22 Galich, 194.

23 Galich, 190.

24 Galich, 189-190.

una identidad en particular que debe concordar con lo que él entiende por herencia folclórica tal como lo explicó para ese pasado indígena y que no olvida el componente mestizo, pero se aleja de los elementos mexicanos y afros porque no los ve presentes en *El Güegüense*.

Pese a que Galich propone estudiar a *El Güegüense* mediante categorías culturales, sus resultados son contradictorios porque se queda en la sencillez de lo étnico. Tal cual fue la primera exposición que hizo Cuadra unas tres décadas atrás, Galich continúa reproduciendo la necesidad de escindir entre qué porción de la obra es española, qué porción es indígena y qué porción es mestiza, además, y de forma importante, le interesa señalar lo que no es nicaragüense. Galich no explica qué entiende por identidad, pero el discurso que el maneja al respecto es la construcción de su grupo social con base en la diferencia con el otro, el otro que no habla español, el otro que no es hombre, el otro que no migró de Europa. En lo que profundiza es en la una identidad nacional que va más allá de las convenciones fronterizas, porque lo puramente nicaragüense es una generalidad tan amplia como el significado de latinoamericano; incluso a través de ese macro concepto cultural, enarbola una idea de identidad con base en la lengua dominante, o bien, la lengua que ha dominado desde la Colonia, la española.

Por su parte, Arellano, desde el título de su artículo, «El “Güegüense” o la esencia mestiza de Nicaragua», demuestra estar preocupado por definir los atributos que integran el concepto de lo nicaragüense. Para ello, dedica cuatro de trece apartados a estudiar los orígenes y la actualidad identitaria de ese país con base en distintos aspectos culturales presentes en *El Güegüense*. En los primeros dos apartados al respecto, «IV. Elementos indígenas»²⁵ y «V. Elementos españoles»²⁶, Arellano escudriña las raíces del teatro en cuestión según sus componentes lingüísticos, artísticos y de vestuario. En el tercer apartado, «VII. Esencia mestiza»²⁷, hace memoria de la represión que

25 Arellano, 24.

26 Arellano, 26.

27 Arellano, 30.

hicieron los europeos a los nacidos en las colonias y recupera el valor de las fiestas religiosas como punto de fusión entre las tradiciones españolas y las indígenas. En estos tres casos, Arellano remarca que son asuntos relativos a los principios de *El Güegüense* y que las tres raíces son indisolubles como lo explicó Galich. Contrariamente, al exponer cada origen en enunciados aparte genera un discurso de división, que, aunque la identidad cultural que se le ha asignado tradicionalmente al Güegüense es mestiza, necesariamente se debe apreciar cada uno de los tres rasgos de forma individual: juega por su herencia indígena, habla castellano por su herencia española y es un oprimido por su condición de mestizo. Indirectamente, Arellano explica el Güegüense como una identidad compuesta de otredades.

Sobre la identidad, Arellano dedica el apartado «X. El protagonista como prototipo del modo de ser nicaragüense»²⁸, en el que entabla un diálogo entre el quehacer del personaje y el nicaragüense contemporáneo. La base para tal comparación parte de una cita que hace Arellano de Pablo Antonio Cuadra, «*es un personaje que el pueblo nicaragüense lleva en la sangre*»²⁹, idea que comparte Arellano al indicar que Güegüense es un personaje creado por el pueblo para burlarse de sus propias desgracias. Arellano defiende su tesis en dos grandes argumentos, el primero, que Güegüense fue diseñado para representar a lo nicaragüense y, el segundo, que el sujeto nicaragüense se conformó a partir de Güegüense.

Para el primer argumento, Arellano se basa en los comentarios de Gladis Miranda (1971), quien expresa que el autor de *El Güegüense* lo eligió para representar de forma fiel la idiosincrasia nica, puesto que, dado el carácter contestatario que el personaje ejecuta, «¿quién mejor que un nicaragüense para hacerlo? Y surgió *El Güegüense, ese viejo nica corrompido, mentiroso, fachento, ladino (...)*»³⁰ y demás características, para indicar que el nicaragüense es un burlador, los

28 Arellano, 40.

29 Arellano, 40. La cursiva pertenece al texto citado.

30 Arellano, 40. La cursiva pertenece al texto citado.

atributos que definen la identidad en ese país. No obstante, los datos que ofrece Miranda se pueden poner entre dicho porque son anacrónicos, ya que durante el periodo de la Colonia en el que se surge el teatro comentado, aún no se delimitaba una región para Nicaragua, ni siquiera se gestaba el nombre de ese país. Además, para la publicación del trabajo de Arellano, ya era sabido que la autoría de *El Güegüense* es anónima, así que sería sumamente impreciso aseverar que el autor retrató la idiosincrasia de un país que no existía. Cabe preguntarnos si Arellano no había notado los deslices de Miranda, o si decidió citarla porque eligió a una investigadora a conveniencia que simplemente comulgue con las características identitarias que Arellano quiso mostrar.

Sobre el segundo argumento, Arellano indica que «*El Güegüense* es la obra clave de la identidad nacional de nuestro pueblo» porque es un personaje que representa a un colectivo que carga con la frustración de su pasado colonial y, que por sus rasgos mestizos, «comenzaba a imponerse sobre otros grupos raciales»³¹. Arellano no se detiene en explicar qué entiende por raza o qué grupos raciales conforman los otros, pero con base en lo citado, es fácil apreciar que para Arellano la identidad nacional nicaragüense tiene un pasado mestizo interpretado por Güegüense, pero que niega sus raíces indígenas y europeas porque Güegüense pertenece a otra raza que Arellano ve como superior. Resalta que de ese personaje colectivo surge el nicaragüense prototípico, cuyas características principales compartidas con el personaje Güegüense, no son étnicas, sino una suerte de valores empleados como mecanismos de defensa: exageración, mentira, insulto e ironía burlesca. Estos elementos, expone Arellano, los empleó Güegüense para sortear su realidad de opresión colonial o atenuar su infortunio, posteriormente, este mecanismo de evasión sería heredado por la psicología popular hasta formar parte de la cotidianidad del nicaragüense actual, agobiada por las guerras civiles del siglo XIX. Desdeñosamente, Arellano ejemplifica los cuatro

31 Arellano, 40.

valores según las expresiones escuchadas al arribo de una microbús a la comunidad de Matagalpa como la exclamación de una mujer al chofer «¡Qué indio más bruto! (insulto)»³².

Si bien el ejemplo de Arellano pasa de largo lo literario, interesa que para su explicación de la herencia identitaria que *El Güegüense* dejó a la comunidad nica, aprobó el sustantivo *indio* como una apelación peyorativa, entonces también excluye al indígena del imaginario de la identidad nicaragüense que él expone. A ello se debe sumar la apreciación que tomó de Miranda, «viejo nica», frase elegida cuidadosamente, no *vieja nica*, con género gramatical femenino, por lo que se puede sospechar de una validación de lo masculino en su versión de identidad y no así para lo femenino. Por tales razones, la definición de identidad nacional nicaragüense en Arellano es la de un hombre, mestizo hijo de la mezcla, que no reconoce su pasado indígena ni europeo, pero resentido la opresión de su contexto y se burla de sí para escapar de su realidad.

Arellano no responde a su propia interrogante acerca de lo que fue primero, si de *El Güegüense* se conformó la identidad nicaragüense o si tal identidad dio paso a la creación del dicho teatro. Claramente lo segundo es absurdo, la idea de un país llamado Nicaragua emergió con los proyectos de Estados Nación decimonónicos. Pero en cualquiera de ambos escenarios defendidos por Arellano, hay cierta necesidad de relacionar la performatividad del hecho literario con la realidad social nacional. De este modo, Arellano abiertamente continúa reproduciendo el discurso tradicionalizado por los vanguardistas nicaragüenses, los discursos sobre la supremacía del mestizo sobre las otredades que no son lo mestizo, como el indígena y la mujer.

Arellano vaciló en su pregunta de investigación a favor de encajar lo nicaragüense al texto como una generalidad y no una particularidad. En lugar de explicar que de nicaragüense puede haber en el texto, rescatar a la nicaragüidad como la vivencia de un grupo eternamente

32 Arellano, 41. La aclaración entre paréntesis es del texto citado.

oprimido porque le interesa prolongar la colonialidad al atar lo nica a un pasado remoto y opresor. Y sobre cómo Arellano maneja la noción de identidad, el discurso de lo identitario sin mayores argumentos que sus propios apriorismos y juicios de valor, sin consultar a ningún teórico, sin dar más ejemplos que lo que se vocifera en el transporte público, eso sí, retomando lo que se ha promovido a lo largo del siglo xx con vehemencia sobre el pasado colonial.

Posteriormente, Cuadra publicó un ensayo que persiste en la idea de que los valores que Güegüense representa de forma histriónica son heredados a los nicaragüenses por vía sanguínea³³. Así, ve al Güegüense como un antepasado común del colectivo nicaragüense y justifica su tesis mediante dos ideas principales: la voz popular y la actuación representativa del personaje. Indica que antes de hacer la confección de su ensayo, procuró leer el teatro con atención y rastrear las opiniones de «nuestro pueblo nicaragüense»³⁴ para explicar por qué la tradición folclórica de *El Güegüense* sigue vigente. No es obtuso asegurar que el enunciado citado es un juicio de valor. Con tal enunciado, Cuadra da la impresión de haber realizado un trabajo de campo para consultar la opinión pública de cada nicaragüense. Con ese tipo de fórmulas, Cuadra valida su punto de vista al poner sus palabras en la boca de todo el colectivo sin consultar a nadie porque no cita a nada más que el teatro comentado, entonces las apreciaciones que él ofrece sobre la relación entre identidad nicaragüense y *El Güegüense* parten simplemente de supuestos, no de hechos.

También resalta la constante utilización del posesivo de primera persona plural *nuestro*, que, de forma similar a Galich y Arellano, aparece como una estrategia discursiva que enmarca al investigador dentro del mismo pueblo que él menciona, además de que reivindica su derecho de opinar sobre el ser nicaragüense desde su punto de enunciación como nicaragüense. Así, con base en la apropiación del relato oral que entiende como «nuestro primer teatro»³⁵, Cuadra se

33 Cuadra, 1987, 64.

34 Cuadra, 1987, 64.

35 Cuadra, 1987, 64.

da licencia para caracterizar a todos los otros sujetos que él considera nicaragüenses incluso antes de la invención de ese Estado por ejemplo, explica que los títulos que Güegüense da a sus hijos son los de don, don Forsico y don Ambrosio «porque ya desde el siglo XVI el nicaragüense no se sentía menos para llevarlo»³⁶. Cuadra asume las palabras que pudieron tener los pobladores de esa porción de terreno colonial al mismo tiempo que les cercena la herencia indígena.

Cuadra enumera una serie de actitudes que Güegüense interpreta y que él describe «como propias del nicaragüense»³⁷. Principalmente, se enfoca en la caricaturesca sátira y autoburla que Güegüense hace de sí y de su entorno para sortear el poder hegemónico, con un discurso similar al de Galich y al de Arellano en cuanto al atenuador de la realidad. Luego, Cuadra va retomando algunas escenas de *El Güegüense* para describir su humor y cómo este presenta un valor diferente en cada caso, pero básicamente llega a la conclusión de que Güegüense es desconfiado y se hace el sordo³⁸, alardea de mujeriego³⁹, carga con un entenado y es un vago trotamundos⁴⁰; y todo lo anterior Cuadra lo enmarca como lo puramente nicaragüense.

La desconfianza y el hacerse el sordo comulgan con el discurso de no dejarse mancillar por una clase opresora, sea esta una autoridad colonial o por la coyuntura política del siglo XX, aspecto comprensible, pero, ¿alardear de mujeriego? Esto, de acuerdo con los discursos tradicionalistas heteropatriarcales, es un aspecto que glorifica al sujeto masculino, pero anula al sujeto femenino del imaginario de identidad nicaragüense que construye Cuadra, al menos al sujeto femenino heterosexual. Incluso, la idea del entenado tiene que ver con un hijo que la esposa de Güegüense alumbró producto de una infidelidad, Cuadra lo explica como endémico del mestizaje, pero en el texto teatral se anula la existencia de la esposa y los personajes se enfocan

36 Cuadra, 1987, 67.

37 Cuadra, 1987, 65.

38 Cuadra, 1987, 65.

39 Cuadra, 1987, 67.

40 Cuadra, 1987, 68-69.

en hacer mofa en la ascendencia bastarda del entenado, es decir, si el nicaragüense es masculino, debe ser mujeriego, pero si es mujer, no puede ser nicaragüense, menos aún, infiel.

Con tal exposición no es difícil entender que Cuadra mantiene el mismo discurso que en su primer acercamiento al texto unos treinta años atrás durante el nacionalismo y regionalismo de las vanguardias. Su tono es grandilocuente al pretender hablar por un pueblo entero, puesto que ve la identidad teatral en la totalidad de la nación, aunque se rija por los apriorismos que él mismo fundó décadas antes. Sorprendente la voluntad pragmática camuflada de veracidad con la que redacta. Pese a que manifestó haber hecho una revisión precisa del texto, omitió la conducta homosexual, las referencias fálicas y la abierta simplificación de lo femenino, la familia antimodelo, la carencia y silencio de los sujetos femeninos; todo ello justificado a través de anacronismos que fomentan lo nicaragüenses proviene desde el siglo XVI, pero sin reparar en la herencia bastarda que literalmente el personaje relegó a su hijo.

A grandes rasgos estos tres primeros críticos basaron sus postulados sobre la relación entre la identidad nacional nicaragüense con *El Güegüense* a partir de apriorismos sumamente conservadores y carentes de nociones teóricas en cuanto a la identidad. Galich, Arellano y Cuadra dibujaron un concepto de identidad nicaragüense con un pasado mestizo que reniega de otras clases raciales, de un sujeto que se burla de la adversidad y de un sujeto masculino y mañoso. Así, es posible afirmar que ese primer grupo de críticos literarios no se cuestionan porque ellos mismos replican el mensaje que la identidad nicaragüenses se debe a *El Güegüense*, sino que solamente reproducen de manera constante los mismos las anotaciones que el mismo Cuadra fundó con antelación. Además, para ratificar tal noción colonial de identidad, la principal estrategia de verificación de la información es la de citarse entre ellos mismos, como ha quedado probado, Galich cita Arellano; Arellano a Galich y a Cuadra; mientras que Cuadra fundó el mito de la nicaragüidad mestiza anclada a la colonialidad

que no ve más allá de la construcción étnica, masculina e hispánica de la herencia cultural.

Nociones de identidad en la crítica literaria del siglo XXI

Los siguientes textos por comentar son relativamente distintos a los ya abordados porque no hacen un estudio directo de *El Güegüense*. Primeramente, Blandón estudia el constructo de la identidad que se ha hecho a partir de algunas interpretaciones del texto teatral; luego, Cardenal ha trabajado con una adaptación infantil del teatro dicho; y Singer, con la manipulación discursiva que la élite culta ha hecho del teatro.

Blandón marca una diferencia respecto al grupo anterior porque parte de un enfoque teórico para explicar sus postulados. Toma como base de estudio los preceptos sobre la colonialidad del poder⁴¹ de Mignolo y Quijano para criticar cómo se ha manipulado una ideal de mestizo bajo un paradigma eurocéntrico que ha perpetuado una imagen de identidad mestiza homogénea a partir de *El Güegüense*. Asimismo, para contraponerse a los rancios discursos de identidad sólida conservadora (heterosexual, católica, hispanohablante, patriarcal...), recupera las reflexiones de Beverly (2000) acerca de la etiqueta de identidad, quien no la ve como un resultado, sino como un proceso en constante cambio performativo⁴².

La tesis se basa en que las recuperaciones hechas de *El Güegüense* a lo largo del siglo XX por historiadores, críticos, académicos y demás sujetos con acceso al discurso intelectual letrado, han convertido al teatro en un monumento de la cultura hegemónica heredada desde la Colonia, mediante un palimpsesto que constantemente subalterna al otro. Es importante recalcar que esa otredad para Blandón es todo el compendio de grupos sociales que quedaron afuera de los discursos nacionalistas hispanizantes divulgados por la tradición

41 Blandón, 12.

42 Blandón, 12.

vanguardista nicaragüense «quienes evocaban melancólicamente el orden colonial»⁴³.

El estudio de Blandón es amplio, y a cabalidad trata sobre distintos aspectos culturales surgidos a partir de *El Güegüense* y otras obras teatrales prehispánicas y de la Época Colonial, pero su tesis posee dos capítulos que prestan especial atención a los asunto sobre el tratamiento de la identidad: el primero, «El Güegüense: ¿cifra de una identidad o síntesis del proceso de colonización interna?», el cual versa sobre la anulación de las demás identidades nicaragüenses no representadas en teatro dicho; y el sexto, «Colonialidad, sexualidad y género en El Güegüense», en el cual explica cómo se ha seleccionado a dedo que aspectos identitarios se han resaltado de tal teatro.

Sobre su primer capítulo, rescata que gracias a la labor de los vanguardistas como Cuadra, era posible hablar sobre *El Güegüense* durante 1970, que fue hasta ese entonces cuando el teatro tomó fuerza para la cultura nicaragüense. Pero, el problema de esa recuperación identitaria dejaba por fuera a una gran parte de la gente de ese país. Para Blandón, los historiadores habían enaltecido lo mestizo del teatro con base en la herencia indígena, pero solamente la de la zona pacífica y del norte central de Nicaragua, la que ha heredado vagamente el pasado náhuatl. Relata el autor que esas fueron las zonas sometidas durante la Colonia, las que recibieron a los españoles y se mezclaron con ellos, fue allí donde el imperio hispánico manifestó su poderío hasta erradicar los tonos de piel y las lenguas indígenas; esa es la tradición indígena que la historia hegemónica procura mantener.

Por su parte, los grupos que quedaron fuera de ese proceso de conquista e hispanización como los miskitos, sumus y ramas, de difícil acceso por las complicaciones de clima y topografía; además de los negros sustraídos de Jamaica y África depositados en el caribe nicaragüense, quienes fueron colonizados por los ingleses. Estos últimos grupos, una mayoría en términos de cantidad, quedaron por

43 Blandón, 12.

fuera del discurso identitario construido con base en *El Güegüense*. Es decir, los discursos identitarios tradicionalistas solo recuperaban un idílico pasado indígenas en tanto hayan sido los indígenas conquistados por la Corona española. Así, Blandón indica que lo que hizo Cuadra al denominar al personaje Güegüense como arquetipo de lo nicaragüense ha ido «a contrapelo de la heterogeneidad étnica, cultural y lingüística de dichos sujetos, además de sus diferencias de género y sexualidad»⁴⁴. Entonces, sobre cómo se ha manipulado la noción de identidad, Blandón ha visto en la historiografía el uso de esa etiqueta con un fin regulatorio y homogenizante de la población, con la finalidad de prevalecer una colonialidad que todavía subyuga a las otredades.

En el sexto capítulo, luego de hacer un análisis literario y cultural de la obra *El Güegüense*, Blandón interpreta que la pieza teatral per se, es contra hegemónica en el sentido que contradice varios valores de esa tradición conservadora que los vanguardistas apelan. Para Blandón, la génesis de ese texto apuesta por «tensiones inter-étnicas y sexualidades anómalas»⁴⁵ que erosionan el orden colonial, puesto que su protagonista es un forastero que vive entre la ilegalidad y la marginalidad, que burla a la autoridad hispánica, posee una familia disfuncional y que de manera solapada alude a tendencias bisexuales y homosexuales (con la salvedad que para ese entonces, no existían tales etiquetas, pero sí las conductas)⁴⁶.

Según Blandón, toda la construcción identitaria que la historia oficial ha hecho a partir de *El Güegüense* es más bien una reconstrucción de la obra con la finalidad de instaurar determinados valores que le han adjudicado a ese texto. Posiblemente, debido a los discursos nacionalistas del periodo de las vanguardias, se le han atribuido características barrocas a ese teatro con la finalidad de tener un pasado idílico al cual poder añorar. Tal cual la tradición literaria española se

44 Blandón, 44.

45 Blandón, 138.

46 Blandón, 139.

enorgullece de su *Lazarillo de Tormes*, la nicaragüense también ha inventado un pícaro barroco mediante la figura del personaje Güegüense. El asunto con ello es que si se aborda a ese personaje con un criterio de barroquismo, necesariamente se le asocia a la corriente ilustrada europea, por tanto, se enaltece del personaje su componente hispánico y, evidentemente, la imperante cultura cristiana de esa época que procuró borrar los paradigmas sexuales, culturales y étnicos diferentes a la herencia española.

Un trabajo como el de Blandón viene a ser crítico de los monumentos discursivos que los grandes apellidos de la historia literaria nicaragüense edificaron. No es suficiente quedarse en la mera reproducción de los discursos clásicos porque son clásicos, sino que entiende que algo como la noción identidad, lejos de ser algo estático, es un concepto cambiante y que no se puede asociar a algo tan simple como la delimitación de un territorio, sino que se deben tener en cuenta los procesos de conquistas, los epistemicidios, y las preferencias que los grupos sociales que dictan cuáles son los valores morales a seguir. La criticidad con la que Blandón aborda a los tradicionalistas de las vanguardias nicaragüenses invita a su lector a repensar cómo se ha interpretado la identidad, a quién se le asigna, pero sobre todo, a quién se le niega.

El segundo de los estudiosos, Cardenal, dedica su artículo a dos temas que de una forma u otra aterrizan en la relación de identidad nicaragüense y el personaje Güegüense, uno para introducir una adaptación infantil del teatro comentado por María López Gil, y el otro tema para defender el carácter contestatario de *El Güegüense*. Cardenal introduce a López Gil al describirla como una española nacida en Cuba, pero que se merece el título de nicaragüense porque ella estuvo en la revolución cubana, y como revolucionaria es «nicaragüense “Honoris Causa”»⁴⁷. De esta forma, Cardenal ya ha comenzado a configurar una versión de sujeto nica como agente de revolución, incluso antes

47 Cardenal, 390.

de comentar el teatro como tal. Lo novedoso de esta aproximación radica en que reconoce la reinterpretación del texto teatral para la creación de un producto nuevo, a la vez que entabla relaciones con otros textos literarios. Por ejemplo, comenta Cardenal que uno de los elementos brillantes en la recreación de López Gil es el empleo de las rimas chinfónicas para generar un humor fonético, tal como lo hicieron Coronel Urtecho y Joaquín Pasos⁴⁸. Con tal equiparación, Cardenal saca a flote su apego por la literatura vanguardista nicaragüense y la coloca sobre la mesa como el modelo canónico por replicar, así que no es vano pensar que el modelo de nicaragüense al que Cardenal apunta a partir del *El Güegüense* está mediado por la militancia política de la literatura con compromiso social.

Una vez introducido el texto de López Gil, Cardenal explica por qué percibe fidelidad entre la adaptación y el teatro anónimo, así que trae a colación una serie de conductas sociales que él entiende como valores de lo que significa ser nicaragüense presentes en *El Güegüense* original. Cardenal empieza por recordar que la pieza teatral se ha mantenido vigente por el ímpetu que esta esboza debido a que es un llamado a burlarse de la autoridad colonial subyugante. Irónicamente, al vanagloriar el pasado nicaragüense de los indígenas rebeldes, expone Cardenal que la mayor parte de la obra «es ininteligible para nosotros por estar en dos idiomas»⁴⁹ (Cardenal no indica a cuál versión o edición de *El Güegüense* se refiere). De esta manera, admite la disociación étnica que hay entre el pasado aborígen y la contemporaneidad, por tanto, excluye al indígena del discurso identitario nicaragüense. Lo anterior lo valida Cardenal al retomar el pensamiento de José Martí sobre el humor indio presente en *El Güegüense* para contradecirlo y aclarar que no se trata de un indio, sino de un mestizo rebelde que está del lado de los oprimidos⁵⁰.

48 Cardenal, 393.

49 Cardenal, 391.

50 Cardenal, 391.

Otro aspecto novedoso en los estudios güegüensistas presente en Cardenal es la integración de la división de clases sociales. Sobre el autor innombrado, debió de tratarse de un sujeto culto con gran dominio de la lengua española e indígena, pero por su instrucción, no pudo ser ni mestizo ni indígena, sino algún funcionario real español⁵¹. El discurso que prefigura Cardenal es de que un sujeto con atributos nicaragüenses no pudo ser el autor intelectual porque los conocimientos se reservan para un sector de las castas distinto al que Güegüense representa.

Cardenal incursiona en el estudio lingüístico al establecer una relación dispar entre la apelación de segunda persona singular presente en el teatro y la del habla popular de Nicaragua. Le llama la atención que en el registro de *El Güegüense* solamente se emplea la forma de tratamiento *tú* y no de «vos como hablamos los nicaragüenses»⁵², pero hace la observación de que el voseo se originaría una centuria más tarde. Empero, con tal cavilación sobre la que él habla, solapadamente Cardenal excluye al sujeto femenino del discurso identitario que él ofrece; lo anterior porque luego de la apreciación lingüística, Cardenal pondera que «se trata del libro más nicaragüense que existe»⁵³ y, dentro de los atributos que él recupera, ampliamente comentados por Galich, Arellano y Cuadra (mentiroso, exagerado, burlador, pícaro, etc.), remarca que las mujeres de *El Güegüense* están mudas, su participación es escasa y sin diálogo, por tanto, si no hablan, no vosean, y si no vosean, no son nicas.

La noción de identidad en Cardenal es llamativa pues pese a que ha pasado más de medio siglo desde la incursión de Cuadra sobre de *El Güegüense*, mantiene ese remanente regionalista de las vanguardias nicaragüenses, pero, de forma notoria, explicada mediante el pensamiento de la izquierda política. Sí, todavía se preocupa por el origen étnico de la pieza teatral, qué vocablo proviene de determinada

51 Cardenal, 392.

52 Cardenal, 392.

53 Cardenal, 393.

lengua diferente a la española, incluso corrige a un figura preponderante como Martí para disociar lo indígena del texto, no obstante, le interese la división de clases sociales y la repartición de poderes en la sociedad. Tal cual como la ideología marxista explica la sociedad entre los obreros y los dueños de las fábricas, para Cardenal la identidad nicaragüense se debe la división entre opresores y oprimidos, y de allí, cimienta una idea de unión nicaragüense ante una crisis perenne.

El artículo de Singer es diferente porque en lugar de analizar qué parte de *El Güegüense* permea la identidad nicaragüense, estudia qué aspectos de la identidad nicaragüense se le han asignado a ese teatro. Y distinto a la mayoría de los estudiosos consultados, al igual que Blandón, Singer emplea teorías pertinentes para defender su punto, la manipulación discursiva que un sector privilegiado ha hecho de *El Güegüense* para construir un imaginario a conveniencia de la identidad nicaragüense. Singer parte de dos conceptos clave, el bien cultural y la cultura nacional. Así, explica Singer que a *El Güegüense* se le ha procurado recuperarlo como símbolo nacional y se le ha analizado y seleccionado significados específicos que contribuyen al fortalecimiento de un discurso de unidad nacional hasta afianzar un imaginario compartido por una buena parte de la ciudadanía. De esta forma, una vez visto como bien cultural, se impone *El Güegüense* como modelo de nicaragüidad y se defiende una necesidad de conservarlo como patrimonio⁵⁴.

Al debatir algo tan ambiguo como un bien cultural, Singer complementa su argumento al explicar la cultura nacional como algo asociado al campo de relaciones simbólicas (similar a Hall), pero que en Hispanoamérica hay un fuerte vínculo con la construcción de los Estados-Nación, así que la consolidación de los atributos que respecten a esa cultura nacional, son llevados a cabo por un sector reducido de la población compuesto por la élite hegemónica de intelectuales y escritores⁵⁵. Respecto a lo anterior, coincide con Blandón al señalar al grupo que promueve tales ideales identitarios,

54 Singer, 27.

55 Singer, 27-28.

pero Singer incursiona al discutir y criticar la elección de un texto como *El Güegüense* para representar lo nica y pone entre comillas esos «“valores culturales primigenios”»⁵⁶.

Dentro de los puntos que cuestiona Singer está la recuperación del teatro como un texto mestizo colonial porque al gestarse la independencia española, los líderes criollos favorecieron una nueva cultura que buscó enterrar el pasado colonial, aspecto que resultó en la invisibilización de las diferencias étnicas regionales⁵⁷. Ello repercutió en la recepción del *El Güegüense*, porque al menos los trabajos de Galich, Arellano, Cuadra y Cardenal establecen el distanciamiento con el componente indígena y afro dentro de su versión de identidad nicaragüense. Por ese motivo, afirma Singer que «no es posible afirmar que *El Güegüense* incorpora al pueblo en su totalidad, de manera que la obra no puede cimentar la mentada “unidad nacional”»⁵⁸ porque la tesis del mestizo pícaro excluye a una importante otredad que también vive en Nicaragua y es parte de la ciudadanía de ese país como los indígenas miskitos de la región Atlántica, a los afrodescendientes y los hijos de los corsarios ingleses.

Con base en esos postulados, para Singer el Estado (o quienes rigen el Estado) es el ente que «define el conjunto de rasgos identitarios que serían propios de una comunidad»⁵⁹, pero que procura una identidad estática estampada en un pasado colonial, lo que facilita la continuidad del poder opresor sobre un pueblo bajo la excusa de que así es la herencia cultural y, como cultura, debe ser respetada. Además, tales valores culturales son elegidos a dedo según la conveniencia de lo que esa élite quiere que su pueblo represente. Lo anterior lo refiere Singer a partir del estudio de Erick Blandón⁶⁰, quien sostiene que de

56 Singer, 27.

57 Singer, 25.

58 Singer, 28.

59 Singer, 28-29.

60 Erik Blandón, Barroco descalzo. Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua. (Managua: Universidad de las Regiones Autónomas de la Costa Caribe Nicaragüense, 2003).

la misma forma que legitimaron algunos aspectos de *El Güegüense* como la picardía, fueron omitidos aquellos talentos que iban en detrimento de lo que la élite entiende por rasgos de lo nacional, como los indicios de las prácticas homosexuales de Güegüense y su hijo, hoy vistos como hechos deleznable para la comunidad más conservadora. Así, no propone una visión de identidad del colectivo nicaragüenses, sino que es crítica y severa con los añejos discursos vanguardistas sobre la continuidad del pensamiento colonial sobre unidad mestiza. Tampoco le interesa dictaminar una identidad compartida por el texto teatral, sino como los discursos hegemónicos han construido esa identidad, por lo que para ella, tales nociones de identidad no son más que los planteamientos de un grupo privilegiado y consolidado por apellidos de renombre. Ella no los cita, pero es claro que desdeña la visión dogmática y tradicionalista de Cuadra y sus colegas. Sumado a lo anterior, es destacable que el trabajo de Singer ya no parte de los pensamientos reiterativos del Galich, Cuadra y Arellano, sino que se encamina a partir de la bases escéptica que asentó la visión crítica de Blandón.

Con el panorama ampliado, la noción de identidad que se ha extraído o asignado a *El Güegüense* depende de las ideologías, contextos y punto de enunciación que cada crítico ejecuta para dar su opinión. Así, es meritorio hacer un recorrido histórico sobre cuándo ha surgido esa crítica literaria y sus fines.

Momentos contextuales e históricos en los que la crítica ha surgido

Gran parte de este estudio comenta las apreciaciones de la crítica literaria surgida después de la segunda mitad del siglo xx hasta la contemporaneidad, pero es menester dar algunas razones sobre los primeros acercamientos que se hicieron a *El Güegüense*. Durante el periodo siguiente a la emancipación colonial, la conformación de los Estados-Nación, la élite letrada de dirigentes del nuevo país se preocupó por instaurar un sistema de conductas acordes con el proceso

de modernización del pueblo con la finalidad de forjar una identidad cultural que se relacione con el progreso y la civilización.

En el caso de Nicaragua, para Singer el interés por forjar algo como una cultura nacional se acrecentó durante las primeras décadas del siglo xx cuando los vanguardistas buscaron una herencia folclórica con el fin de cimentar un arte nacional⁶¹. Es allí donde tiene cabida la primera edición anotada del teatro en cuestión, hecha por mano del también vanguardista Pablo Antonio Cuadra (1942). Además, comenta Singer que esta recuperación del baluarte nica tiene mucho que ver con la invasión estadounidense realizada para destituir a Zelaya (1925), por ello es válido analizar la búsqueda de elementos indohispanos como una forma de poner en manifiesto la diferencia irreconocible entre Nicaragua y los Estados Unidos⁶². Entonces, cabría preguntarse si este primer estudio güegüensita fue una contestación directa a la transcripción sajona que hizo Brinton al final del siglo xix como un intento de recuperar aquel material nicaragüense raptado epistémicamente por un estadounidense.

La etapa de auge para los estudios güegüensitas se dio luego de la segunda mitad del siglo xx, entre los años 1970 y 1990. Este fenómeno coincidió con la proliferación de la crítica literaria nicaragüense y, no por azar. Moro considera que el detonante de la exposición de conocimientos culturales en Nicaragua se debió principalmente a la insurrección popular que resultó en el desplome del régimen dictatorial de la familia Somoza en 1979, sobre todo en el siguiente decenio (1979-1989)⁶³. Agrega Moro que muchos de estos nuevos pregoneros culturales expresaron su crítica y sus palabras desde puntos de enunciación diversos como poetas, narradores y ensayistas cuyo punto en común fue sacar adelante una labor crítica y de difusión de la «literatura como organización de la cultura del periodo postdictatorial»⁶⁴. Entre

61 Singer, 28.

62 Singer, 28.

63 Moro, 1.

64 Moro, 1.

tales exponentes, destaca a Arellano como uno de los intelectuales que llevó a cargo una labor más de índole académica. Aunque con las cavilaciones de Blandón presentes, podría decirse que Arellano, además de académico fue un conservador de la división étnica del pueblo nicaragüense.

Señala Moro que el periodo de la dictadura somosista se prolongó durante más de cuarenta años, durante los cuales, hubo una época de censura tanto para la literatura como para la crítica literaria, al punto que era fácil toparse con imágenes de Darío en la entrada de los teatros, pero imposible encontrar sus libros. El acabose de ese silencio forzado marcó un punto de inicio para la tarea de exhumación que hizo la crítica posterior, por ello, una buena parte de la crítica literaria surgida después de 1979 posee esa fuerte carga política para liberar las tensiones cayadas durante la opresión⁶⁵.

Es durante ese periodo cuando surgen los trabajos de Galich, Arellano y nuevamente Cuadra (1987), cuya concomitancia ofrece una relectura de *El Güegüense* como teatro contestario al poder hegemónico. De allí que la caracterización identitaria que entablan entre el personaje Güegüense y el pueblo nicaragüense es la de un colectivo de sujetos que no se dejan intimidar por el orden político, sea la sublevación que hicieron los españoles a los mestizos e indígenas durante la Colonia, o la censura promovida durante el régimen de la familia Somoza. Aunque se puede afirmar que esta tendencia continua durante las primeras décadas del siglo XXI, ya que Cardenal también maneja la tesis de que Güegüense es un personaje subversivo.

La crítica literaria más contemporánea comulga con la conciencia posmoderna, se vuelve severa con su tiempo histórico y va más allá de lo que las verdades absolutas imponen para explorar por ella misma nuevas lecturas y concepciones identitarias a partir de *El Güegüense*. Para Hall, en los últimos años se ha registrado una caterva de postulados acerca de lo que significa la identidad y se han desarrollado

65 Moro, 3.

distintas posiciones al respecto hasta llegar a la deconstrucción de tal concepto según la opinión generada desde la interseccionalidad disciplinaria⁶⁶. Por ejemplo, Blandón desde el pensamiento crítico y los estudios decoloniales; Cardenal, desde la teología de la liberación; y Singer, desde los estudios históricos, culturales y musicales.

Esta nueva tendencia del cuestionamiento del orden establecido Hall la explica a través de Derrida⁶⁷, quien describe la inconformidad contemporánea como el periodo de «el intervalo entre la inversión, que pone abajo lo que estaba arriba»⁶⁸, o bien, no dar por sentado toda verdad como absoluta, sino que toda verdad se puede criticar. Un poco como la caída de los relatos, según Lyotard⁶⁹. Aunque las explicaciones de Hall, Derrida y Lyotard sobre las consecuencias de la posmodernidad fueron fundamentadas en una corriente de pensamiento previa al cambio de milenio, es acá donde se pueden ubicar los trabajos de Cardenal y de Singer por su relación con el fenómeno del cuestionamiento de la identidad.

Por un lado, aunque Cardenal acarreó varios de los discursos promulgados por la generación anterior, es rescatable que un poeta que protagonizó la vanguardia literaria nicaragüense, le haya dado su bendición a la infantilización de un texto canónico como *El Güegüense* a través de la adaptación que hizo una escritora extranjera y fuera del círculo de escritores de Nicaragua como López Gil. De ese modo, Cardenal ampara el cambio generacional de los escritores de antaño con perspectivas ideológicas más conservadores y da la bienvenida a nuevos materiales literarios.

Por otro lado, Singer se ubica en una posición más crítica y cuestiona totalmente que se haya tomado a la figura de Güegüense como modelo a seguir de la identidad nicaragüense, cuestiona el imaginario de identidad construido por una élite política e intelectual y cuestiona incluso aquello que una mayoría de críticos literarios identifica como

66 Hall, 13.

67 Jaques Derrida, *La escritura y la diferencia* (Anthropos Editorial del hombre, 1989).

68 Hall, 14.

69 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Les Éditions de Minuit, 1979).

valores culturales natos y los deconstruye hasta evidenciar la exclusión de las otredades étnicas y culturales de Nicaragua.

Conclusiones

Se han analizado distintas aproximaciones en torno a la noción y definición de identidad en la crítica literaria nicaragüense forjada a partir de *El Güegüense* y se logró encontrar algunas posturas sobre la construcción del sujeto nicaragüense, posturas tanto empíricas como teóricas. En primer lugar, los trabajos y comentarios de texto consultados publicados antes del siglo XXI, parten principalmente de apriorismos que los críticos consideran como lo puramente nicaragüense. Galich, Arellano y Cuadra abordan la identidad con una noción empírica basada en la reproducción de esquemas culturales que ellos observan presentes en su visión de realidad contextual nicaragüense, amparados un arquetipo de pícaro mestizo que Cuadra (1947) fomentó durante el periodo de las vanguardias literarias. Así, los tres investigadores ofrecen una visión de identidad nicaragüense cimentada en discursos reduccionistas sobre lo racial, étnico, nacional y herencia cultural, justificados en sus propios juicios de valor: Galich por la negación del pasado maya; Arellano, lo que escuchó en una microbús; y Cuadra, según la opinión popular de un colectivo no consultado.

Cardenal perpetuó los mismos apriorismos de sus compañeros vanguardistas, pero escribió en una época posterior que permitió el reconocimiento de nuevos integrantes de la literatura nicaragüense, así que su visión de identidad va más allá de lo nacional, sino que se apega más a la militancia política y la rebeldía de sus homólogos como la española López Gil. Así que Cardenal funciona como un puente entre los anteriores investigadores y las nuevas prácticas discursivas como las empleadas por Singer, a la vez que pasa de largo de la visión crítica de Blandón.

No fue sino hasta los estudios de Blandón y Singer cuando se detectó una defensa más científica, objetiva y crítica de la noción de

identidad, amparada bajo los estudios culturales, decoloniales e históricos. Así que ambos han partido de categorías teóricas consagradas para poner en entredicho la identidad no como algo heredado sino como construido y reproducido según la conveniencia de un sector intelectual privilegiado que siente un profundo apego por las prácticas coloniales y una añoranza barroca.

A partir de los trabajos analizados se ha logrado encontrar una importante función performativa en la crítica literaria nicaragüense como agente creador, perpetuador, e incluso, desmitificador del estereotipo del sujeto nicaragüense. Antes del siglo XXI, la construcción identitaria de lo nicaragüense fue cimentado por la crítica literaria prácticamente solo en categorías raciales, regionales o de género, traspasadas casi mecánicamente del personaje ficcional individual al colectivo social extraliterario, es decir, crean un imaginario de sujeto real a partir de uno artístico. Sin embargo, no es hasta la incursión de los estudios culturales y decoloniales que se reinterpreta el paradigma tradicionalista, pues se cuestiona lo artifices de los críticos con pasado vanguardista, el panorama de la crítica literaria y se aventura un poco en las categorías identitarias desde una postura más científica. Singer recuerda mucho a Larraín sobre cómo a las identidades colectivas no se les puede asignar características psicológicas, individuales puesto que se incurre entonces en el estereotipo, mientras que Blandón es representa la consolidación del pensamiento posmoderno que sabe criticar los saberes institucionalizados por mera tradición.

Las diferentes posiciones sobre la noción o concepción teórica de lo que significa la identidad, depende no solo de las categorías científicas, sino también de los propios prejuicios de los investigadores, el ojo con el que se acercan al objeto de estudio y su punto de enunciación para validar sus apreciaciones. Mientras que la crítica literaria del siglo XX procura mantener un orden de poder colonial, la crítica literaria del siglo XXI es un poco más reacia y mira de forma crítica a sus predecesores.

The Wild Garden of Modernism: Intermedial Woolf¹

(El jardín silvestre del modernismo:
Woolf intermedial)

*Aintzane Legarreta Mentxaka*²

American College, Dublin, Ireland



ABSTRACT


This essay looks at Virginia Woolf's use of nature. She used gardens to rethink human values and human perception. In descriptions of nature, she showed how human-centred views of the world, and our sense of the passage of time, are inadequate. Her stylistic experimentation included intermediality: the mixture of two art forms. Looking at the short story "Kew Gardens" (1919) and the novel *The Years* (1937), this essay considers how she adapted techniques from film and painting. In this way, she cultivated a modernist mixture of sophistication, depth, playfulness, and surprise.



RESUMEN

Este ensayo considera el papel de la naturaleza en Virginia Woolf. En su obra, usó los jardines para repensar los valores y las percepciones humanas. Sus descripciones de la naturaleza describen cómo nuestra perspectiva del mundo y nuestro sentido del paso del tiempo son inadecuados. Sus experimentos estilísticos incluyen la intermedialidad: la mezcla de dos medios o formas artísticas. Considerando el relato corto "Kew Gardens" (1919) y la novela *Los años* (1937), el ensayo investiga el modo como la escritora adaptó técnicas del cine y la pintura. De ese modo, la escritora cultivó una mezcla modernista de sofisticación, profundidad, sentido lúdico y sorpresa.

1 Recibido: 10 de noviembre de 2021; aceptado: 7 de febrero de 2022.

2 Liberal Arts Programme. Correo electrónico: makentxu@gmail.com;  <https://orcid.org/0000-0001-7964-7146>.

Keywords: Virginia Woolf, nature in literature, modernism, intermediality, ecocriticism, environmental humanities.

Palabras clave: Virginia Woolf, naturaleza en la literatura, Modernismo, intermedialidad, ecocrítica, Humanidades Ambientales.

In Virginia Woolf's fiction, nature, and particularly gardens, become sites of intermedial experimentation, where she mixes literature with other artforms. Recent studies on Woolf and nature have reassessed the importance of the natural world in her work, but some particular features have been paid less attention to, such as her interest in the weather, trees, and weeding. It is useful to consider these as part of Woolf's interest in mixing "wild" elements with careful design. She places intermedial experimentation in natural settings, as we will see in two examples from "Kew Gardens" and *The Years*. In these imaginative interventions, Woolf "transplants" stylistic features from other fields in order to enhance the reader's aesthetic and cognitive experience of the modernist literary space.

A misconception of Woolf's work as being predominantly urban persists, despite a number of studies highlighting the importance of nature, the countryside, and gardens to her writing. Many of these studies have focused on the political dimensions of human interaction with the natural world. For example, Woolf's challenge to the imperialist aspects of "discovering" and taxonomizing nature has been elucidated, as we will see, in Peter Anker's *Imperial Ecology* (2001) and Christina Alt's *Virginia Woolf and the Study of Nature* (2010). Bonnie Kime Scott's *In the Hollow of the Wave* (2012) has contended that "nature plays a significant part in both the external and internal dimensions of [Woolf's] life and work, and ... it is inextricable from her language and ethics."³ Scott brings together eco-criticism, feminism, and post-colonial studies, to propose a "greening" of modernist studies.⁴ Her study opens with a survey-chapter on modernist writers'

3 Bonnie Kime Scott, *In the Hollow of the Wave: Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature* (Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 2012) 10.

4 Scott (2012), 13.

engagement with nature, research that was later expanded by Jeffrey Mathes McCarthy's *Green Modernism*, which considered a number of English modernist writers (not including Woolf), in order to focus on the socio-political dimensions of the representation of nature, and conclude that "the literature of late modernism [in England] makes land an active force for regenerating a nation, reconstructing personal identity, and ... identifying cultural authority."⁵ Mathes' work also intersected with Alexandra Harris's earlier study *Romantic Modernism*, which looked closely at Woolf's last novel *Between the Acts*, and argued for a strand of English modernism across the arts which (particularly in the 1930s and 1940s) reclaimed the natural world, vectoring it through the local, in "a concerted project of national self-discovery."⁶

Some studies have concentrated on specific features in Woolf's approach to nature, for example, with Nicole Rizzuto discussing the "geo-elementalism" in *The Waves*,⁷ expressed in the political and stylistic radicalism of Woolf's adoption of an "aqueous rhythm" in the narrative,⁸ or Reginald Abbot, analysing the importance of birds' plumage to Woolf's "defiance" in the face of gendered attitudes to adornment.⁹ Discussions focusing on plant life in Woolf include Shelley Saguro's *Garden Plots*, which extricates "the ways in which gardens and landscapes are used to explore complex issues of power, class, racism, and war" in Woolf,¹⁰ and, as we will see, essays by Jane Lilienfeld, Erin Penner, and Elisa Kay Sparks, looking variously at social traffic, escapism, and flower symbolism in her fiction.

5 Jeffrey Mathes McCarthy, *Green Modernism: Nature and the English Novel, 1900-1930* (London: Palgrave, 2015) 116.

6 Alexandra Harris, *Romantic Moderns: English Writers, Artists and the Imagination from Virginia Woolf to John Piper* (London and New York: Thames Hudson, 2010) 10.

7 Nicole Rizzuto, "Maritime Modernism: The Aqueous Form of Virginia Woolf's *The Waves*," *Modernist Cultures* 11, 2 (2016): 268-292 (282).

8 Rizzuto, 277.

9 Reginald Abbott, "Birds Don't Sing in Greek: Virginia Woolf and 'The Plumage Bill,'" *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*, Carol J. Adams and Josephine Donovan, eds. (Durham, NC: Duke University Press, 1995) 263-286 (271).

10 Shelley Saguro, *Garden Plots: The Politics and Poetics of Gardens* (London: Routledge, 2017) 3.

Discussions of Woolf and nature have tended to focus on cultural contexts and the articulation of political ideas, while Woolf's use of nature to prompt stylistic experimentation has not been explored other than in terms of symbolism, with exceptions such as Rizzuto's brief discussion of Woolf's inspiration in sea water to develop a distinctive shifting rhythm and "see[k] a completeness without waste that works against realist conventions."¹¹ Here we will discuss two examples of Woolf's stylistic experimentation prompted by settings of wild and urban gardens. Both are examples of Woolf's intermediality, whereby she adapts conventions from film and painting. Before that discussion, we survey Woolf's uses of nature, paying particular attention to her interest in the garden, wild or urban, as a space of possibility.

Nature in Woolf

As the above studies indicate, nature is more important to Woolf's fiction than often assumed. More of her novels are set against the background of village life, or given away to holiday and professional travel destinations, in comparison to those set in the city. Nature often facilitates psychological insights, as when the young Cam Ramsay in *To the Lighthouse*, symbolically associated with a leaf she picks up as a girl, experiences "a gradual translation of experience to thought that unfolds organically like a leaf that has gained, not lost, its natural environment";¹² when she sails to the lighthouse with her father and her brother, in a leaf-shaped boat and headed for a leaf-shaped island, the sense of interconnection is confirmed. Nature can be life giving too. Orlando feels reborn after realising that a communion with nature is possible: "I have found my mate . . . I am nature's bride," she whispered, giving herself in rapture to the cold embraces of the grass as she lay folded in her cloak."¹³

11 Rizzuto, 277.

12 Elizabeth Abel, "Cam the Wicked?: Woolf's Portrait of the Artist as her Father's Daughter," *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*, Jane Marcus, ed. (Basingstoke and London: Macmillan, 1983) 170-194 (177).

13 Virginia Woolf, *Orlando* (1928) (Oxford: Oxford University Press, 2015a) 143.

There are many recurrent flowers and plants in Woolf's work, some of which play a comparatively significant role as *leitmotifs*. Their connotations can vary according to the book, as we see in her use of violets, for example, from the conspicuous urban feature of wild bunches to buy in the streets of London—"Nice violets, fresh violets," an old man tells Rose, who buys a bunch for Sarah in *The Years*¹⁴—to their association with death and decay—"This is my tribute to Percival; withered violets."¹⁵ References to the same flowers can underline intratextual links, for example, with both Cam in *To the Lighthouse* and Rhoda in *The Waves* collecting "Sweet Alice." The giving of flowers is associated with heteronormative courtship, but Rhoda's Alice and Rose's Violets ("odd customer," the flower seller reflects of Sarah," "she picks up the violets even though she hadn't paid for them,"¹⁶ for example) bypass convention. As does Sally Seton, "... passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped. Picked a flower. Kissed [Clarissa] on the lips,"¹⁷ Sally's difference is signalled precisely by her use of flowers:

Sally's power was amazing, her gift, her personality. There was her way with flowers, for instance. At Bourton they always had stiff little vases all the way down the table. Sally went out, picked hollyhocks, dahlias—all sorts of flowers that had never been seen together—cut their heads off, and made them swim on the top of water in bowls. The effect was extraordinary—coming into dinner in the sunset.¹⁸

What Sally has produced is nothing other than a miniature garden, an artificial rearrangement of nature which, despite its outlandish design, is faithful to the "disorganised" (that is, uncultured and impolite) but arresting beauty of the wild. Sally's bowl is an antiauthoritarian statement.

14 Virginia Woolf, *The Years* (1937) (Oxford: Oxford University Press, 2000c) 166.

15 Virginia Woolf, *The Waves*. (1931) (Oxford: Oxford University Press, 2015b) 94.

16 Woolf (2000c), 67.

17 Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (1925) (Oxford: Oxford University Press, 2000b), 30.

18 Woolf (2000b), 29.

Elisa Kay Sparks has provided the most comprehensive and intriguing account of flowers and plants in Woolf to date. There are ninety-four flowers mentioned by name in Woolf's work, the rose being the most popular, in addition to being also "deplo[yed] ... in more symbolic registers than any other flower."¹⁹ After roses, the flowers most often mentioned by Woolf are violets and carnations, followed by white lilies, which, as Sparks notes, are "associated with both innocence and death."²⁰ Other flowers making regular appearances, such as "geraniums, tulips, lilacs, dahlias, crocuses, and hyacinths,"²¹ are given a variety of meanings. Sparks identifies in each novel what we may call a "floral signature," but there are also quantifiable differences, from the eighteen named varieties in *The Voyage Out* to the seventy-two present in *The Waves*.²²

Gardens

The garden offers a primed conceptual space to investigate socialisation, personal development, and deeper interconnection. In her deployment of gardens, Woolf offers an ecological critique of systematizing and reductionist approaches. Christina Alt has placed Woolf's interest in nature in the context of the evolution of the life sciences at the turn of the twentieth century, when there is a move from taxonomical efforts, toward laboratory study and general observation work focusing on etiology and ecology. Despite the fact that entomology (particularly the collecting of moths) and botany had featured prominently in Woolf's childhood, in her work she "is weary of the outlook inculcated by the taxonomic ordering of nature,

19 Elisa Kay Sparks, "‘Everything tended to set itself in a garden’: Virginia Woolf's Literary and Quotidian Flowers: A Bar-Graphical Approach," *Virginia Woolf and the Natural World*, K. Czarnecki and C. Rohman, eds. (Georgetown, KY: Clemson University Digital Press, 2010) 42-60 (50). DOI: <https://doi.org/10.5949/liverpool/9780983533900.003.0005>.

20 Sparks, 54.

21 Sparks, 54.

22 Sparks, 51.

which she links to broader social concerns.”²³ Taxonomy can be seen as an expression of the colonial mindset, which names to possess, but the transition to modern ecology was not less fraught. Scholars such as Peter Anker have traced how modern ecology was developed in order to meet the needs and priorities of British imperialism, seeking “to naturalise and thus legitimise imperial planned economics as well as land and population policies,” including racist segregation (rationalised by South African ecologists), and a mechanistic approach to resource management, inevitably allied to conservative economic policies (promoted by British ecologists).²⁴ An instrumental thinker purporting the latter, the British Arthur G. Tansley, has been associated with the crucial linkage between psychology and ecology at the end of the nineteenth century; is it a coincidence that the lean and mean philosophy student Mr Tansley in *To the Lighthouse* shares his genus, family, and order?

In her work, Woolf placed truncated *buildungsromane* in unruly postcolonial Edens, as we see in *The Voyage Out*, set in South America, or in *The Waves*, which was once described as “a thirties novel ... concerned with race, class, colonialism,” and written to mark “the end of empire.”²⁵ *The Waves* opens with the luscious leafage of a tropical-seeming garden, described from the point of view of six children who, despite their cultural and historical innocence, are already engaged in the proprietorial games of the heart, and will soon learn to “skim the flower-beds with their nets,” and “brush the surface of the world” to fill their nets with “fluttering wings.”²⁶ As Jane Lilienfeld has noted, Woolf plays up to the association of England with the countryside, which during the First World War, for example (as can be seen in

23 Christina Alt, *Virginia Woolf and the Study of Nature* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2010) 15.

24 Peter Anker, *Imperial Ecology: Environmental Ordering the British Empire, 1895-1945* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001) 237.

25 Jane Marcus, “Britannia Rules *The Waves*,” *Decolonising Tradition*, Karen R. Lawrence, ed. (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1992) 136-62 (142-143).

26 Woolf (2015b), 6.

patriotic posters issued by the government), made Britain appear as a “besieged garden.”²⁷

At the same time, as Bonnie Kime Scott has underlined, Woolf’s sense of “unpossessable nature” contests the patriarchal construction of a feminised Earth.²⁸ In political terms, this suggests an obvious contrast between gardened and wild nature. And yet, as Christina Alt points out, “Woolf does not always present gardens as places of order and control” so that, for example, the countryside gardens in Bourton, the crucial backdrop to Mrs Dalloway’s present life, are “a place of escape from the conventions governing life indoors . . . providing a space where one can think and speak freely.”²⁹ Erin Penner, discussing the cluster of narratives dealing with Mrs Dalloway (a novel and several short stories), has suggested that “[t]he garden . . . is just as much a social space as Clarissa Dalloway’s drawing room, one in which men and women must situate themselves within or without the dominant English themes and images.”³⁰ Even a formal garden such as Kew, Elisa Sparks has contended, allows for political traffic, and “often functions in Woolf’s work as a liminal, democratic space where different classes can mingle.”³¹ It certainly has a strong potential to bring forth a certain equanimity, as we can see in a characteristically comic exchange between Ralph and Katharine in *Night and Day*:

“There’s only one place to discuss things satisfactorily that I know of,” he said quickly; “that’s Kew.”

“Kew?”

“Kew,” he repeated, with immense decision.³²

27 Jane Lilienfeld, “The Besieged Garden: Nature in Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway* and Willa Cather’s *One of Ours*,” *Virginia Woolf and the Natural World*, K. Czarnecki and C. Rohman, eds. (Georgetown, KY: Clemson University Digital Press, 2010) 90-94 (90). DOI: <https://doi.org/10.5949/liverpool/9780983533900.003.0010>.

28 Scott (2012), 10.

29 Alt, 202.

30 Erin Penner, “Crowding Clarissa’s Garden,” *Virginia Woolf and the Natural World*, K. Czarnecki and C. Rohman, eds. (Georgetown, KY: Clemson University Digital Press, 2010) 78- 85 (82). DOI: <https://doi.org/10.5949/liverpool/9780983533900.003.0008>.

31 Sparks, 48.

32 Virginia Woolf, *Night and Day* (1919) (Oxford: Oxford University Press, 2000a) 316-17.

However, Woolf also used public gardens as conceptual background and counterpoint to the untilled mind, in works such as “Kew Gardens” or *Mrs Dalloway*, where preoccupied, unstable, or “tortured” passers-by fail to find order.³³ In *Mrs Dalloway*, an immigrant and her mentally ill husband secure no peace in Regent’s Park, while a man embroiled in a court case after a romantic entanglement can only set his mind at rest by falling asleep on a bench. “Proportion. Divine proportion,”³⁴ is what is lacking in this space.

Woolf was familiar with the work of influential Victorian, Edwardian, and modern garden writers and gardeners, including Kate Greenaway, Maria Theresa Villiers (who published as Mrs C.W. Earle), Gertrude Jekyll, and Vita Sackville-West.³⁵ Eliza Sparks has discussed Woolf’s “flower masters,” chronologically listing her father Leslie Stephen, her close friend Violet Dickinson, her husband Leonard Woolf, and her one-time lover and life-long friend Vita Sackville-West. Woolf was herself actively involved, if in an *ad hoc* capacity, in the creation of the domestic gardens in the country houses she successively lived in: Asheham, Hogarth House, Monks’ House. There was a close correlation between her engagement in and experience of private gardening, and the impact of the natural world in general and plants in particular in her work. Karina Jakubowicz has discussed the influence of Ottoline Morrell’s garden at Garsington on Woolf’s “Kew Gardens,” emphasizing that when Woolf came to know Garsington in 1917, her then new friends Morrell and the writer Katherine Mansfield associated its garden with “aesthetic and social innovation.”³⁶ In a similar vein, Sparks points to the “significant efflorescence” of *Jacob’s Room*,³⁷ which doubles up on the number of flowers identified by name in Woolf’s previous novel, a development partly inspired by the Woolfs’ move in 1919 to Monk’s House in Sussex.

33 Woolf, (2000b), 56.

34 Woolf, (2000b), 82.

35 See Sparks, 45.

36 Karina Jakubowicz, *Gardens in the Work of Virginia Woolf* (Unpublished PhD thesis, University College London, 2017) 115-116.

37 Jakubowicz, 48.

A “natural garden design,” allowing plants to grow as if in a natural environment, was first formulated by William Robinson, who in books such as *The Wild Garden* (1870) advocated a garden where “everything should be varied and changeful,” showing that “the artist had caught the true meaning of Nature” rather than working against it.³⁸ Virginia Woolf’s own garden at Monk’s House, mainly designed and tended to by her husband Leonard, featured “naturalistic” planting and an organic structure.³⁹ Woolf also had first-hand experience of contemporary garden designers adopting “natural gardening,” including artists influenced by the Arts and Crafts movement and bringing a new sense of pictorialism into their work, such as Edwin Lutyens and Gertrude Jekyll, as we will see later. Jakubowicz has noted that “Sissinghurst had the direct influence of Lutyens, while Charleston had the indirect influence of Jekyll [because] Charleston had been landscaped by Roger Fry, whose own garden at Durbins had been designed by Jekyll.”⁴⁰

An awareness of natural habitats and gardened nature as active spaces rather than static backgrounds, is a constant in Woolf’s thinking. In her diary, there is a linkage between activities, between modes; sometimes they are presented as correlation, at others as continuity. For example:

Odd how I drink up rest—how I become dry and parched like a withered grass—how then I become green and succulent. By the way, Elizabethan prose is magnificent: and all I love most at the moment. I bathed myself in Dekker last night as in my natural element. (...) We listened to a Bach concert [on the wireless] with the clouds thickening purple over Caburn [mountain]. The horses stomping, and the pale cadaverous glow in the chalk pit.⁴¹

38 William Robinson, *The Wild Garden* (Portland, OR: Sagapress/Timber Press, 1992) 14; quoted in Jakubowicz, 141.

39 Robinson, 42.

40 Jakubowicz, 43.

41 Virginia Woolf, *The Diary of Virginia Woolf* (5 vols.) (Harmondsworth: Penguin, 1987), Vol. 4 (42), 3 Sept. 1931.

The observation of nature often occurs for Woolf in tandem with walking. If she was staying in the country, she would walk on the downs or the fields daily for an hour or two, and if in London she would walk in the park, or around the square, or along the embankment. Some of the characters she created are “good walker[s],” like Minta Ramsay,⁴² or enjoy “botanizing” as they walk, like Eleanor Pargiter does in Wimbledon Common with a gentleman friend.⁴³ Woolf’s absorbing sensual porousness to the landscape is clear in her diary entries, but it did not prevent her from “writing” mental drafts while strolling in the countryside. In her novels, her characters also think while they walk, most memorably Mr Ramsay the philosopher in *To the Lighthouse* (partly a portrait of her father Leslie Stephen, respected thinker and dedicated mountaineer), who explodes with laughter at a story of Hume stuck in a bog, but also Bernard the wordsmith, whose last soliloquy forms as he walks along London’s Shafestbury Avenue in *The Waves*.

Weather

The natural world is not merely observed, but it is interacted with. A walker may activate nature, as a constituent part of it which engages with their environment. This embodied engagement may be gendered, perhaps consciously so. Woolf has been seen as a pioneer of ecofeminism, by scholars such as Josephine Donovan, Carol H. Cantrell, or Louise Westling, although commentators such as Christina Alt and Bonnie Kime Scott have also argued that she belongs to a historical context where such a term does not fully make sense.⁴⁴ And yet, the resonances are clear. It is women, and in particular women

42 Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (1927) (Oxford: Oxford University Press, 2006) 172.

43 Woolf (2000c), 310.

44 See Alt, 9-10, 192; see also Bonnie Kime Scott, “Ecofeminism, Holism, and the Search for Natural Order in Woolf,” *Virginia Woolf and the Natural World*, K. Czarnecki and C. Rohman, eds. (Georgetown, KY: Clemson University Digital Press, 2010) 1-19 (2). DOI: <https://doi.org/10.5949/liverpool/9780983533900.003.0001>.

like Susan in *The Waves* and Clarissa in *Mrs. Dalloway*, whose experience of the world is emphatically determined by their experience of womanhood, and who articulate a non-hierarchical model associated with deep ecology. Bonie Kime Scott has pointed out that “Woolf’s most memorable natural images rarely stand alone; they fuse with the identity of the animals or human beings who perceive them, or the birds and insects that move among them, many with their own perceptions and uses of nature’s offerings.”⁴⁵ In fact, as we will see, both Clarissa and Susan feel a kinship and connectivity not only to living beings, but also to inanimate matter, thus going beyond the remit of deep ecology.

In terms of interconnection, it is relevant that Woolf is very interested in meteorology. In her personal diary she makes a point of recording the weather, and, when possible, she elaborates on descriptions of weather in terms of colour, for example, or by recording details that summarize the general tenor of the day. Often, there is an explicit continuity in her thinking, as she moves from the weather conditions to the events of the day or its dominant mood. I would argue that Woolf’s interest in weather is inseparable from her interest in nature, not only because the descriptions overlap, but because both weather and nature are often presented as shifting forces, unpredictable, amoral, bringing forth beauty even under a cloak of disarray (and despite practical inconvenience), and always having an effect on humans; weather, like nature, is bigger than humans, but connected to them in a profound way.

“I am 48: we have been at Rodmell—a wet, windy day again, but on my birthday we walked among the downs, like the folded wings of grey birds, and saw first one fox ... then a second.”⁴⁶

45 Scott (2010), 8.

46 Woolf (1987), Vol. 3, 285; 26 Jan. 1930.

“A phrase made this windy day: the cuds looping up their skirts and letting down a shaft of light. We picked bright blue gentians on the cliff looking towards the Aran Islands.”⁴⁷

“Now the wind rises; something rattles, and thank God I’m not on the North Sea, nor taking off to raid Heligoland.”⁴⁸

Woolf’s interest in meteorology is also related to her interest in time and the passing of time. The recording and “rewriting” of weather is redolent of humanity refusing to surrender to external forces beyond our control. Also, atmospheric changes may seem to have a kinship with the weather-vane nature of thought expounded by modernists, while an appropriation of “weather events” for enriched psychological writing honours the “stormier” side to our nature. There are interesting examples of the use of weather in Woolf, including the justly famous description of the “Great Frost” of 1608-09 in *Orlando*, where “[b]irds froze in mid-air and fell like stones to the ground,” while in the River Thames an ordinary scene has crystallised:

Near London Bridge, where the river had frozen to a depth of some twenty fathoms, a wrecked wherry boat was plainly visible ... overladen with apples. The old bumboat woman, who was carrying her fruit to market on the Surrey side, sat there ... with her lap full of apples, for all the world as if she were about to serve a customer, though a certain blueness about the lips hinted the truth.⁴⁹

Rain features at significant moments in several novels, from the opening of *To the Lighthouse*, with Mrs and Mr Ramsay tellingly disagreeing about the forecast for the next day, to the outpouring that ends the outdoor play (and with it the book itself) in *Between the Acts*. Rain pours down the “enormous mind” of the British Museum,⁵⁰ the

47 Woolf (1987), Vol. 4, 214; 4 May 1934.

48 Woolf (1987), Vol. 5, 266; 9 Feb. 1940.

49 Woolf (2015a), 23.

50 Virginia Woolf, *Jacob’s Room* (1922) (Oxford: Oxford University Press, Harmondsworth: Penguin, 1992) 93.

collective canonical western mind, offering a perpetually and altogether dry form of shelter. In the “1880” section of *The Years*, the rain in the background marks breaks between sub-sections,⁵¹ its relevance underlined by a long and earnest description of rain as equalizer: blind to class, sex, and other differences.⁵² *The Years* opens with: “It was an uncertain spring. The weather, perpetually changing, sent clouds of blue and of purple flying over the land.”⁵³ – and Amanda Dackombe has noted that: “Each subsequent chapter begins with meteorological conditions as it can be forecast by the colours of the prevailing sky ... Developing colour into a realm that goes beyond the visible, Woolf explores colour as an uncertain phenomenon and as resistant to categorical thought.”⁵⁴

Elisa Kay Sparks has discussed ways in which the work of garden designer Gertrude Jekyll may have influenced Woolf’s aesthetics. Originally a painter, noted as a colourist, Jekyll introduced the use of complementary colours to garden design, and Sparks has identified “a consistent predominance of red and yellow pairings” of flowers in Woolf,⁵⁵ which would attest to the influence. Much of Woolf’s work has a painterly quality, and we can trace distinctive colour palettes in various books; for example, the predominant colour of *The Years* is white. Amanda Dackombe has discussed the significance of the surname of Mrs Brown in the essay “Mrs Bennett and Mrs Brown,” which deals with the inability of conventional realist literature to capture the essence of flesh-and-bone “Mrs Browns.” As Dackombe points out, brown is made of an “amalgam of various colours produced by low intensity light” to pose “a familiar modernist critique of the stable and identifiable ego,” by adopting a Post-Impressionist painterly technique

51 See, for example, Woolf (2000c), 61.

52 See Woolf (2000c), 45-46.

53 Woolf (2000c), 3.

54 Amanda Dackombe, *Making Thought Visible: Colour in the Writings of Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Samuel Beckett and T. S. Eliot*. (Unpublished doctoral thesis, Queen Mary University of London, 2003) 51.

55 Sparks, 45.

whereby an indirect approach to an object would provide a truth not readily visible on the Surface.⁵⁶ Brown is the colour of the earth, and one of the most significant colours in Woolf is green, which is even more loaded with connotations of the natural world, organic growth, and so on. In *Mrs Dalloway*, for example, a link is established between Clarissa, who wears a green dress for her party, and Septimus, who sits on a green bench at the park, remembers his teacher Miss Isabel Poole in her green outfit, and listens to the gramophone “with the green trumpet.”⁵⁷

Trees

Green and brown coalesce in the tree, used as setting, focal point, or emblem in Woolf. Arguably, trees are imbued with the densest metaphysical significance in her work. We have seen how a leaf, with its tributary veins, is effectively used as a symbol of interconnectedness in *To the Lighthouse*. A number of characters in Woolf put forward the unanimist belief in a fundamental unity of consciousness among living beings in general and humans in particular. “What I call ‘my life,’” Bernard says in *The Waves*, “is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis; or how to distinguish my life from theirs”;⁵⁸ his friend Louis will aptly balance this by claiming that “all deaths are one death.”⁵⁹ Peggy in *The Years*, sharing a cab with her aunt Eleanor, wonders: “Where does she begin, and where do I end? ... two living people, driving across London; two sparks of life enclosed in two separate bodies ... on this moment ... but what is this moment; and what are we.”⁶⁰ A metaphysical sense of unity is expressed by Woolf through a six-petal flower in *The Waves*

56 Dackombe, 24, 25; see 26.

57 Woolf (2000b), 120.

58 Woolf (2015b), 165.

59 Woolf (2015b), 100.

60 Woolf (2000c), 317.

(a fictional reworking of an epiphany Woolf had as a child while observing a flower, and which she recounted in her memoir essay “A Sketch of the Past”), a symbolic intervention which Elisa Sparks has named the “‘Urpflanze’ theme,”⁶¹ and is related to the sense of communion which Bonnie Kime Scott and others have referred to as “environmental holism.”⁶²

This intimation of unity is somewhat different from Woolf’s transcendental metaphysics, also articulated through plant-life, but with trees as loci. In the words of Clarissa Dalloway: “She [was] part, she was positive, of the trees at home; ... part of people she had never met...,” so that “her life, herself” in fact spread beyond her being,⁶³ possibly beyond the death of her physical body.⁶⁴ Echoing Clarissa, but with more assuredness, Susan declares in *The Waves*: “I think I am the field, I am the barn, I am the trees,” to add that “I think sometimes (I am not twenty yet) I am not a woman, but the light that falls on this gate, on this ground. I am the seasons, I think sometimes, January, May, November; the wind, the mist, the dawn.”⁶⁵

This form of transcendence is related to Woolf’s interest in time as a substance that can be stretched or contracted, one of the actual tools at the disposal of the fiction writer. The most famous examples of this preoccupation in Woolf are the ‘Time Passes’ section in *To the Lighthouse*, where ten years visibly shrink into ten hours, and the span of Orlando’s life, an unnaturally long three hundred years. *The Years* engages with the issue in various ways, including the constant repetition of sentences or turns of phrase, as in (a) “It gave them a fillip, it gave them a finish,” (b) “something that gave a fillip, a finish”; (c) “some finish, some fillip.”⁶⁶ By way of this strategy, Woolf shows that time itself is *folding*. The preoccupation with time is itself linked

61 Sparks, 51.

62 Scott (2012), 193.

63 Woolf (2000b), 8.

64 See Woolf (2000b), 129.

65 Woolf (2015b), 56-57.

66 Woolf (2000c), 398, 400, 404, respectively.

to with her interest in weather conditions, and in nature; nature, that is, as a complex living organism with a longer temporality than the “creatures” in it. If a garden is, by definition, an “ordering” of nature, implicitly it is also an ordering of time, or at any rate an attempt to present the living world as if in a permanent state of maturity, bypassing the nursery/shoot stage and invisibilising decay and death.

One aspect of gardening that Woolf particularly enjoyed, as her diary records, was weeding. It makes for an unexpected confluence with an important activity in her literary work: reviewing. A prolific reviewer for most of her career, due to financial reasons, Woolf was much relieved when income from her books eventually allowed her to stop writing reviews. In her late essay “Reviewing,” published as a pamphlet in 1939, Woolf grapples with the fact that, as she sees it, the only purpose of reviewing is “inflating reputations and stimulating sales.”⁶⁷ She concedes: “Ensure that no fame accrues, nor money; and still it is a matter of the greatest interest to a writer to know what an honest and intelligent reader thinks about [their] work.”⁶⁸ She goes on to make a radical call for the abolition of traditional professional reviewing on public media. This is in order to prevent the artificial, deliberate emphases that reviewing creates by propping up the figure of a “successful” writer in a hierarchical and market-driven fashion. This common practice, she suggests, takes no account of the fertilizing role that every book, however more or less accomplished, has in relation to other books. Woolf’s arguments on reviewing partly read as an epistemology of weeding, and as a defence of a different approach to gardening.

In the essay, she recommends that each literary editor of a newspaper (a literary gardener?) “might spend that space [left ‘blank’ by withdrawing reviews] ... not upon stars and snippets, but upon unsigned and uncommercial literature—upon essays, upon criticism.”⁶⁹

67 Virginia Woolf, “Reviewing” (1931), *The Crowded Dance of Modern Life: Selected Essays*, Vol. 2. (Harmondsworth: Penguin, 1993) 152-63 (159).

68 Woolf (1933), 159.

69 Woolf (1993), 162.

This is not a call to wilderness, but to move away from the Victorian fluted garden urn and the practice of seasonal planting, and towards a more organic, integrated, and grounded design. As such, it bears comparison with William Robinson's views on garden design in *The Wild Garden* (1870), and his crusade against the practice of planting only attractive specimens that bloom in summer, leaving that space unused in the intervening seasons. Woolf is calling for an appreciation of all plants, all books, as part of a coherent and organic whole. She proposes a wild garden of publications, balancing design and non-intervention, keeping weeding to a minimum, leaving room for natural growth as well as experimentation and surprise, and encouraging an understanding of literature as a cooperative endeavour.

In a related move, the trees which draw our attention in Woolf's work are emphatically non-ornamental. Associated with the countryside, they are barred (much like weeds) from any respectable garden. Yet in their un-manicured, self-sufficient but expansive shapes, they function like "portals" of understanding. The protagonist of *Orlando* spends much of their lengthy life working on a poetry book to be called *The Oak*. The novel, which features an abundance of both wild and garden-grown plants, is in fact "dominated by oak trees and roses," and Sparks has argued this is due to its focus on the history of England,⁷⁰ as both plants have symbolic associations with England. But oaks and roses are also samples of wild and gardened spaces. There is a sense in which Orlando him-herself is the oak in the poem. The child Louis in *The Waves* and the young Sarah in *The Years*, both see themselves as deep-rooted trees.⁷¹ Elizabeth Dalloway is compared by an admirer to a poplar tree,⁷² while Bernard recalls his obsession with "a willow tree" by the river, willing it to be "stable, still, and with a sternness that our lives lack. Hence the comment it makes; the standard it supplies, and the reason why, as we flow and change, it

70 Sparks (2010), 51.

71 See Woolf (2015b), 6; Woolf (2000c), 127-128.

72 See Woolf (2000b), 160.

seems to measure.”⁷³ In this way, Woolf takes a wild living plant to assess human ambitions and designs.

What is the reason for all this efflorescence, all this specificity? Why this intersection of trees, standards, and human-plant hybrid fantasies in Woolf? Why is she raising this ghostly forest amidst a series of already infernally busy, multi-layered, nuanced narratives? The answer is in that little book that Sarah reads in the “1907” section of *The Years*:

“This man,” she said, tapping the ugly little brown volume, “says the world’s nothing but thought, Maggie ...”

“Then what about trees and colours?” she said, turning round ...

“Would there be trees if we didn’t see them?” said Maggie.

“What’s ‘I’? ... ‘I’...” She stopped. She did not know what she meant. She was talking nonsense.⁷⁴

The book in question (unnamed in the novel) is *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, of 1710, by George Berkeley, the Irish idealist philosopher. Berkeley put forward the claim that the existence of the material world can only be ascertained by our perception of it, which is articulated in the human mind through the “production” of colours and shapes. Berkeley’s main proposal, summarized as “To be is to be perceived,” is often illustrated by this thought experiment: if a tree falls in a forest but no one witnesses the event, has the tree actually fallen? Berkeley never claimed that the world was not real: Rather like the sensation of pain, it feels and is real for as long as it is felt, but it has no material substance, so it is not *a thing*. Significantly, Sarah and Maggie Pargiter live with their family in *Browne* street, anchored on an impossible colour, even if associated with earth (and with Berkeley’s book). Are the Pargiters real, then? Are we? Thus, Woolf’s interest in our perception of the natural world, in the relationships between living organisms, and in

⁷³ Woolf (2015b), 151.

⁷⁴ Woolf (2000c), 134.

the shortcomings of realist fiction, intersect in her metaphysical use of the tree motif, to suggest that the world is a performative fiction, created in the very act of reading. In the context of natural spaces, Sally's flower bowl in *Mrs. Dalloway*, Bernard's riverside willow in *The Waves*, and Sarah's little brown book in *The Years*, are irruptions of the wild earth into human order, reminders that we can cultivate other ways of being.

Intermediality

In literature studies, intermediality refers to writers borrowing techniques from other artforms and adapting them into writing. In a wider sense, intermedial writing may borrow specialised techniques from other areas of knowledge. For example, at the beginning of *The Waves* the girl Rhoda watches the scullery door being unbarred, and as the birds scatter, she notes: "Off they fly. Off they fly like a fling of seed."⁷⁵ In this exquisite intermedial moment, literature and agriculture mix on the page: The birds take flight in two subsequent waves, and the repetition of the first sentence with the use of tiny mono-syllabic words with an "f" sound reproduces the farming practice of throwing up seeds onto a field, rhythmically, by walking at a steady pace taking and flinging in turn handfuls of seeds from a sack. This is an example of a modernist intervention into language, whereby words are far more than carriers of meaning, to become actors in a drama of images and ideas. Woolf's intermedial experiments can be compared to unexpected organic hybrids, prompted by a willingness to allow her literary terrain to be "invaded" by non-literary (*ungardened*, or wild, but still narrative in their own way) forms adjacent to literature. I will consider two intermedial interventions in Woolf, where she mixes writing with film and with painting, two examples which crucially take place in natural settings.

75 Woolf (2015b), 5.

Intermedial: Cinema

A number of powerful scenes in Woolf novels attest to her bold acknowledgement of cinema's ability to offer information, or lyricism, by visual means only. In *Mrs. Dalloway*, for example, we have a scene that adopts the visual language of German expressionist cinema, to elucidate the point of view of a mentally unstable character, Doris Kilman, who feels "[b]eaten up, broken up by the assault of carriages, the brutality of vans, the eager advance of myriads of angular men, of flaunting women."⁷⁶ Shortly after, the cause of her distress, Elisabeth Dalloway, prompts a cinematic moment transmuted by the visual language of surrealism: "One had to pay at the desk, Elisabeth said, and went off, drawing out, so Miss Kilman felt, the very entrails in her body, stretching them as she crossed the room."⁷⁷ There are many other examples of film intermediality in Woolf's fiction, including the "visible film editing" in the opening sequence of *The Years*, which is organised in stand-alone paragraphs presented like spliced sections of celluloid: (a) Colonel Pargiter in his club, and then visiting his mistress and caressing her neck in close up; (b) the rain in the pavement and the pavement drying; (c) Milly's "It's not boiling," as the sisters stare at the kettle waiting for their father the colonel to arrive for tea.⁷⁸

In the short story "Kew Gardens" (1919) Woolf uses garden and wild nature to reposition human concerns on a wider scale, by borrowing film techniques. Woolf's use of cinematography has been discussed by critics such as Selley Saguro, who opens her book *Garden Plots: The Politics and Poetics of Gardens*, with an analysis of "Kew Gardens" where Woolf's cinematic shifts of point of view are compared to a "random sweep" of a camera, in a way that resembles "[c]rude or domestic cinematography."⁷⁹ Other critics have highlighted the use of the very same effect in other texts, such as Michael Whitworth's

76 Woolf (2000b), 109.

77 Woolf (2000b), 112.

78 Woolf (2000c), 9.

79 Saguro, 7.

discussion of the “verbal equivalent of a hand-held camera” in *Mrs Dalloway*, “‘shaky, and ‘imperfect’ by the canons of classical cinema, but able to move rapidly from object to object.”⁸⁰ Already in 1932, in one of the earliest studies of Woolf’s work, Winifred Holtby pointed to Woolf’s adoption of “the tricks of cinema” to shift perspectives “with brilliant clarity” in works such as “Kew Gardens,”⁸¹ sometimes achieving “a combination of poetic and cinema technique which is,” she claimed, “almost wholly satisfying.”⁸² Karina Jacobowicz, while not specifically discussing cinematic techniques, pointed out that “[t]he narrative of ‘Kew Gardens’ is dependent on space rather than on story,”⁸³ and the multiple perspectives in the text point to “its overall subject: the garden itself,” which is a “collective space.”⁸⁴

“Kew Gardens” is a choral story where one of the key characters is, strikingly, a garden snail. In 1933, Woolf would go on to write an entire novel from the point of view of a dog, the historical “Flush,” the beloved pet of the Victorian poet Elizabeth Barrett Browning. Woolf’s use of dogs, in particular, has been discussed, among other critics, by Ruth Vanita in *From Sappho to the Virgin Mary* (1996) and Bonnie Kime Scott’s *The Hollow of the Wave* (2012), with each study dedicating a full chapter to autobiographical and symbolic representations considering, for example, how in Woolf dogs “become symbols of joyful eroticism despised by society.”⁸⁵ Other animals have been associated with her work, notably moths, mackerel, swallows, and a generic fin (sometimes ominous, sometimes a sign of plenitude, and something both⁸⁶) emerging from the water. Garden snails feature as facilitators and victims in the short story “A Mark on the Wall” and an interlude of *The Waves* respectively. In “Kew Gardens,” the snail

80 Michael Whitworth, *Authors in Context: Virginia Woolf* (Oxford: Oxford University Press, 2005) 212.

81 Winifred Holtby, *Virginia Woolf: A Critical Memoir* (1932) (Los Angeles, CA: Cassandra, 1978) 111.

82 Holtby, 126.

83 Jacobowicz, 118.

84 Jacobowicz, 128.

85 Ruth Vanita, *Sappho and the Virgin Mary: Same-Sex Love and the English Literary Imagination*. (New York: Columbia University Press, 1996) 217.

86 See, for example, Woolf (2017b), 163.

is treated with humour but not without respect. As different pairs of humans walk across this public London park concerned with their private affairs, their often small worries are placed into perspective when, with the swiftness of a film-cut, the reader is suddenly presented with a radical shift in point of view:

Brown cliffs with deep green lakes in the hollows, flat, blade-like trees that waved from root to tip, round boulders of grey stone, vast crumpled surfaces of a thin crackling texture – all these objects lay across the snail's progress between one stalk and another to his goal. Before he had decided whether to circumvent the arched tent of a dead leaf or to breast it there came past the bed the feet of other human beings.⁸⁷

As the snail considers the best route when faced by a giant leaf in its path, the text turns into a close-up, followed by a moving shot of the snail as it negotiates an ostensibly unsurmountable obstacle.

Let alone the effort needed for climbing a leaf, he was doubtful whether the thin texture which vibrated with such an alarming crackle when touched even by the tip of his horns would bear his weight; and this determined him finally to creep beneath it ... He had just inserted his head in the opening and was taking stock of the high brown roof ... when two other people came past outside on the turf.⁸⁸

This is a “Kuleshov style” edit, where the insertion of a secondary image at intermittent points of the main visual narrative, is designed to affect viewers subconsciously, and guide their interpretation. In this case, the snail's struggle exposes human concerns as petty, as magnified by human self-importance. Fittingly, the narration of the snail's epic struggle is left unfinished, abandoned by the story the snail sought (and it is perhaps still seeking) to traverse.

87 Virginia Woolf, “Kew Gardens” (1919), *A Haunted House: The Complete Shorter Fiction* (London: Vintage, 2000) 84-89 (85-86).

88 Woolf (2003), 87.

Intermedial: Painting

Painterliness in Woolf has been studied mainly in the context of the professional artists in her circle (Vanessa Bell, Duncan Grant, Roger Fry), with critics often associating her style to those artists' commitment to Post-Impressionism. Woolf created a memorable portrait of a fictional Post-Impressionist woman painter in the early twentieth century, Lily Briscoe in *To The Lighthouse*, and she wrote an accomplished biography of the art critic and Post-Impressionist artist Roger Fry. In terms of actual artwork, Woolf's main interest lay in Post-Impressionist experimentation in painting and furnishings, which she bought, commissioned, and supported in other ways. Yet Impressionism was a major influence in her own work. The critic Jane Goldman has discussed Woolf's "aesthetics of light" in the context of the interest of Impressionist painters in the "prismatic," which in Woolf's experiments acquire political dimensions, for example in her democratizing use of multiple light points, and her development of "a new feminist language of colour" through a palette with feminist associations.⁸⁹ Jack F. Steward has traced the close interrelation between Woolf's writing and Impressionist painting and theorization, focusing on her early novels, which "show an Impressionist sensitivity to color, atmosphere, and shifting relations of subject and object," as well as an interest in "combin[ing] rapid sketches with lyrical abstraction to ignite momentary 'illuminations.'"⁹⁰ Steward sees Woolf's later work as being more influenced by Post-Impressionism but, as we will see below, her later novel *The Years* showcases an Impressionist sensibility. Acknowledging the momentous role of Impressionist painting in triggering the debates on realism that would ultimately result in literary modernism's quest to capture reality, Jesse Matz sees Woolf's writerly Impressionism in the context of descriptive accuracy. For Matz, Woolf

89 Jane Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf; Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual* (1998) (Cambridge: Cambridge University Press, 2001) 27, 168.

90 Jack F. Steward, "Impressionism in the Early Novels of Virginia Woolf," *Journal of Modern Literature* 9, 2 (1992): 237-266 (240).

traces a “phenomenological impression,” whereby “impressions play a crucial *mediatory* role, standing somewhere between sensation and ideas.”⁹¹ But Woolf’s intermedial, pictorial Impressionism, can also be seen as an aesthetic flourish adapted to serve the needs of a textual strategy of suggestion rather than exposition, as we see in *The Years*.

As clearly visible in her diary, Woolf’s apprenticeship and development as a novelist often included self-imposed exercises based on traditional genres in painting: portraiture, still life, and landscape painting. The wave of change that would result in modernist visual exploration in painting was inaugurated with the Impressionist movement, and it is not by coincidence that Woolf’s novels are often described as “Impressionistic,” because of her interest in sketching fleeting, uncensored thoughts, in the minds of her characters. In *The Years* (1937), one of Woolf’s subjects is the passage of time, and she adopts Impressionist painting techniques to visibilize time for the reader. To this end, Woolf uses shifting light (mostly natural light, but also artificial) as a way of indicating historical changes, stages of personal development, or the precariousness of individual moods. The use of light is tied to her interest in weather conditions. The very changeability of the same landscape at different times of the day, was an oblique statement on the impossibility of offering a definitive record, a definitive statement, of a location, an event, or a person. Therefore, what is at stake is much more than an aesthetic flourish.

In *The Years*, recurrent images of the natural world are wedged between moments of human interaction, and they are coded as Impressionist paintings on canvas. For example: “The water glowed with sunset light; twisted poles of lamplight lay on the water, and there, at the end of the white bridge composed the scene.”⁹² Not only is the scene described in an Impressionistic manner, but the very choice of subject is recognisably a favourite with the French Impressionist tradition. In

91 Jesse Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001) 117.

92 Woolf (2000c), 236.

addition to the changes in lighting, other painterly strategies adopted by Woolf in *The Years* are the presenting of “unfinished” sketches and selecting unusual angles in inconspicuous settings. These represent a refusal of closure (be it in a reported conversation, or in a section ending), and of the orderliness associated with traditional realism, and are the equivalent of off-quilter framing in painting.

Maria Kronegger has pointed out that literary works in an Impressionist style “give time the character of space, to impose spatial relations on time, to do away with a chronological narrative.”⁹³ The painterly, Impressionistic use of light intermittently throughout *The Years*, makes it possible to trace the passing of time, in personal and historical terms, by how light strikes and shifts. So, in the “1880” section, we learn that “The house at Abercorn Terrace was very dark ... In the dimness—all the blinds were drawn—the [funereal] flowers gleamed; and the hall smelt with the amorous intensity of a hothouse.”⁹⁴ By contrast, in the first paragraph of the final section, the “Present Day,” we learn that:

An edge of light surrounded everything. A red-gold fume rose from the dust on the roads. Even the little red brick villas on the high roads had become porous, incandescent with light, and the flowers in cottage gardens, lilac and pink like cotton dresses, shone veined as if lit from within. Faces of people standing at cottage doors or padding along pavements showed the same red glow as they fronted the slowly sinking sun.⁹⁵

In between those two crucial moments, the reader is presented with a staggering accumulation of information on how and where the light falls. from “The dressing table was illuminated. The light struck on silver bottles and on glass bottles all set out in the perfect order

93 Maria Kronegger, *Literary Impressionism* (New Haven: New Haven University Press, 1973) 58.

94 Woolf (2000c), 80.

95 Woolf (2000c), 290.

of things that are not used,”⁹⁶ to the mother’s protestation that “Anybody might see in” if the evening candles shine by the window,⁹⁷ the first experiments with electric light coinciding with the matriarch’s death (the end of Victorianism in the household),⁹⁸ and, in the “1914 section,” Kitty’s night journey to the country, and the “Black clumps of trees ... in the grey summer fields,”⁹⁹ Eleanor remarking to her niece Peggy that “You look lit up. I like it on young people. Not for myself,”¹⁰⁰ and the two of them taking a cab to “rea[ch] the public part of London; the illuminated,”¹⁰¹ as they arrive to the party that ends the book. While the novel’s focus is indoors, windows offer askew views of an urban garden, painted with the loosest brushstrokes, slowly and progressively shifting through the years from black to gold.

Conclusion

Woolf’s work reflects a wide-reaching and genuine interest in the natural world and in natural events, an understanding of all living organisms (and potentially all matter) as interconnected, an investment in perception as a source of both aesthetic pleasure and transcendental insights, and a multivalent understanding of gardens as symbols of social restriction and potential democratic freedoms. Her intermedial experiments, such as these examples from “Kew Gardens” and *The Years* borrowing and adapting cinematic and painting techniques, allow Woolf literally to take writing to previously unexperienced selfhoods and registers of temporality. The resulting dramatic changes in perspective (zooming in, and Kuleshow edits, perceiving light rather than shape, and time rather than events) bring about cognitive shifts in the reader, who is forced to adjust her focus, and contract her mental

96 Woolf (2000c), 21.

97 Woolf (2000c), 59.

98 See Woolf (2000c), 77.

99 Woolf (2000c), 258.

100 Woolf (2000c), 327.

101 Woolf (2000c), 318.

pupils, in order to meet the sensory demands made by these virtual spaces. Conceptually, the reader is also forced to face the normativity of “a sense of proportion,” and the tyranny of perception.

Woolf used intermedial experimentation to bring vivid images of gardened and illuminating nature into her narratives. This was a strategy to add visual immediacy, but also a conceptual intervention: Woolf places modernist story-telling in the context of an organically changing, moral-free, and closure-free natural world outside the page. Most importantly, Woolf’s intermedial experiments transplant and hybridize art forms, bringing unexpected shapes and ideas into her gardened textual space, to cultivate a wilder modernism.

Antologías de la poesía femenina china traducidas al español¹

(Anthologies of Chinese Women's Poetry Translated into Spanish)

*Bai Zhimeng*²

Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, España



RESUMEN

La traducción de la poesía femenina china al español empezó en 1929 con *Catay: poemas orientales*. En años posteriores, se publicó una cantidad creciente de versiones en español de poemas compuestos por mujeres chinas. Este artículo realiza un análisis cronológico de las antologías dedicadas a la poesía femenina china. Nuestro objetivo es sintetizar la evolución de estas compilaciones y presentar sus diferentes características por épocas.




ABSTRACT

The translation of Chinese female poetry into Spanish began in 1929 with *Catay: Poemas orientales*. During the following years, an increasing number of Spanish versions of poetry written by Chinese women were published. This paper provides a chronological analysis of the anthologies dedicated to the Chinese female poetry. Our main objective is to synthesize the evolution of these compilations and present their different characteristics by periods.

Palabras clave: traducción española, poesía china, poesía femenina, antologías

Keywords: Spanish translation, Chinese poetry, Feminine poetry, anthologies

1 Recibido: 16 de mayo de 2022; aceptado: 20 de setiembre de 2022.

2 Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Traducció e Interpretació. Barcelona, España.
Correo electrónico: baizhimeng40@gmail.com;  <https://orcid.org/0000-0001-5069-5152>.

Introducción

La propagación más temprana de la literatura y la poesía chinas en el mundo hispánico data del siglo XVI: en 1575, la primera misión oficial española dirigida por Martín de Rada y Jerónimo Marín, frailes de la orden de San Agustín, entró en la provincia de Fujian y obtuvo los primeros conocimientos sobre esta tierra lejana y exótica. Desde entonces, numerosos misioneros llegaron a China. Tradujeron obras literarias o redactaron libros para presentar la cultura o la literatura chinas. Entre ellos encontramos a Fray Juan Cobo (1547-1593), traductor de *Beng Sim Po Cam* o *Espejo rico del claro corazón* («明心宝鉴»); Juan González de Mendoza (1545-1618), autor de la *Historia del Gran Reino de la China* («中华大帝国史»); o Diego de Pantoja (1571-1618), escritor del *Tratado de los siete pecados y virtudes* («七克大全»).

Se puede considerar que la traducción de la poesía china al español empezó en 1900, cuando se publicó la *Antología de poetas chinos. Siglos XIV al XX, con notas literarias, filológicas e históricas*, a cargo de Ediciones Estudio de Vitoria y traducida desde la versión francesa de Camille Imbault Huart por Pedro Guirao. Es pequeño libro (60 páginas), que recopila poemas de seis autores chinos³, proporcionó a los lectores del mundo hispánico los primeros conocimientos sobre el arte poético chino. La primera antología traducida al español en incluir composiciones de mujeres fue *Catay: poemas orientales*, realizada en Bogotá en 1929 por el poeta colombiano Guillermo Valencia. Esta versión, hecha del francés, apreciaba la creación poética china como «pintar en los biombos, bordar las túnicas, con frescura, con intención, con humildad, con gracia» e intentaba «ofrecer la poesía china a los aficionados curiosos, por si logran sentir siquiera un leve dejo de

3 Según el índice, los seis poetas seleccionados son: Leu-Ki (1311-1375), Yang-Ki (?-1400), Sung-Chi (siglo XV-siglo XVI), Yuan Tsu-Ts'ai (1716-1797), K'ien-Lung (1710-1799) y Tsen Kuo-Fan (1811-1872). (Camille Imbault, *Antología de poetas chinos. Siglos XIV al XX, con notas literarias, filológicas e históricas* (Vitoria: Ediciones Estudio, 1900) 71.

aquel licor de divino aroma que acendró para hombres sencillos la complejidad insondable del Celeste Imperio»⁴.

Mediante la consulta de la base de datos, «La literatura china traducida en España»⁵, elaborada por el grupo de investigación en Traducción del Chino al Catalán/Castellano (TXICC) de la Universitat Autònoma de Barcelona y los libros de referencia *La poesía china en el mundo hispánico* (2015), de Chen Guojian, y *La comunicación entre China y los países hispanohablantes* («中国-西班牙语国家卷») (2015), de Zhao Zhenjiang y Teng Wei, hemos encontrado un total de cuarenta y ocho antologías en español que contienen composiciones de mujeres, publicadas desde 1929 hasta 2019. *Grosso modo*, se pueden dividir en dos categorías: antologías poéticas generales o antologías de poesía femenina. Entre las últimas, hemos encontrado cuatro dedicadas exclusivamente a la obra de Li Qingzhao. El presente artículo tiene por objetivo principal presentar la evolución histórica de estas antologías, analizar sus objetivos y criterios de recopilación y descubrir de qué modo se han desarrollado a lo largo de estos noventa años.

Antologías poéticas generales y su evolución histórica

En el cuadro 1 se muestra un inventario de las antologías poéticas generales que contienen parte de la poesía femenina china.

4 Guillermo Valencia, *Catay. Poemas orientales* (Bogotá: Camacho Roldan & Compania, 1929) 57-58.

5 Rovira-Esteva, Sara; Casas-Tost, Helena; Tor-Carroggio, Irene; Vargas-Urpi, Mireia. 2019-2021. La literatura china traducida en España. Base de datos en acceso abierto. Disponible en: <https://dtieao.uab.cat/txicc/lite>. doi: 10.5565/ddd.uab.cat/214778 (v.2). Fecha de consulta: 17/11/2021.

Cuadro 1. Antologías de poesía femenina china traducida

Inventario de textos recogidos

- Agüado Pertz, Fritz. *Poesía china: antología esencial*. Buenos Aires: Andrómeda, 1977.
- Alberti, Rafael y María Teresa León. *Poesía china*. Buenos Aires: General Fabril, 1960.
- Alvarado, Harold. *Poemas chinos de amor*. Pekín: China Hoy, 1992.
- Berg, Ruth. *Poesía amorosa de la antigua China*. Buenos Aires: Andrómeda, 1994.
- Carro, Lucia. *Ciento setenta poemas chinos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Chang, Shiru y Manel Ollé. *Poemas de la dinastía Tang*. Pekín: Intercontinental China, 2014.
- Chen, Guangfu, Alfredo Gómez Gil y Huaizu Wang. *Antología poética de las dinastías Tang y Song. Los dos periodos de oro de la literatura china*. Madrid: Miraguano, 2008.
- Chen, Guangfu, Pilar González España y Huaizu Wang. *Poesía y pintura de la dinastía Song. Antología selecta*. Pekín: Intercontinental China, 2010.
- Chen, Guojian. *Poesía clásica china*. Madrid: Cátedra, 2001.
- . *Lo mejor de la poesía amorosa china*. Madrid: Calambur, 2007.
- . *Poesía china elemental*. Madrid: Miraguano, 2008.
- . *Poemas chinos para disfrutar*. Madrid: Latorre Literaria, 2012.
- . *Poesía china*. Madrid: Cátedra, 2013.
- . *Trescientos poemas de la dinastía Tang*. Madrid: Cátedra, 2016.
- Cheng, François. *La escritura poética china (L'écriture poétique chinoise). Seguido de una antología de poemas de los Tang*. Trad. de Juan Luis Delmont. Valencia: Pre-Textos, 2007.
- Dachs Marginet, Ramon, Anne-Hélène Suárez Girard y Josep Ramon Gregori. *De la China a al-Andalus. 39 jueyu y 6 robaiyat (esplendor del cuarteto oriental)*. Barcelona: Azul, 2004.
- Fan, Ye y Javier Martín Ríos. *La niebla de nuestra edad. 10 poetas chinos contemporáneos*. Granada: Revista de Letras, 2009.
- Gracia Fuster, Enrique y Zonghui Xu. *Cantos de amor y ausencia. Cantos «ci» de la China medieval (siglos IX al XIII)*. Madrid: Hiperión, 2002.
- Gutiérrez Marín, Manuel. *El pabellón de porcelana. Poesías chinas*. Barcelona: Montaner y Simón, 1945.
- Hou, Ma. *Fragmentos de memoria. Antología de poetas contemporáneos chinos*. Trad. de José Luis Hernández Cáceres. Madrid: Cooperación, 2016.
- Huang, Pauline y Carlos Saz-Orozco. *Poetas de la dinastía Tang*. Barcelona: Plaza & Janes, 1983.
- Juan, Marcela de. *Breve antología de la poesía china*. Madrid: Revista de Occidente, 1948.
- . *Segunda antología de la poesía china*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- . *Poesía china. Del siglo XXII a.C. a las canciones de la Revolución Cultural*. Madrid: Alianza, 1973.
- Manent, Marià. *El color de la vida. Interpretaciones de poesía china*. Barcelona: Lucero, 1942.
- Ming, Di. *Una soledad de cien años. Nueva poesía china (1916-2016)*. Ed. de Alí Calderón. México: Valparaíso, 2016.

- Núñez, Rubén. *China. Imagen y poesía*. Pekín: Talleres Gráficos de Lenguas Extranjeras, 1987.
- Petrecca, Miguel Ángel. *Un país mental. 100 poemas chinos contemporáneos*. Buenos Aires: Gog y Magog, 2011.
- Piñero Martínez, Blas. *El cielo a mis pies. Antología de la poesía china moderna (1918-1949)*. Madrid: Hiperión, 2013.
- . *Como el viento de la tormenta que nos envuelve. Antología de poesía china contemporánea desde 1949*. Palma de Mallorca: La Lucerna, 2016.
- Preciado, Juan Ignacio. *Antología de poesía china*. Madrid: Gredos, 2003.
- Requena Marco, Miguel y Huaizu Wang. *Viejas canciones de China*. Madrid: Lulu, 2010.
- . *Antología de canciones de la dinastía Song*. Valencia: Promolibro, 2018.
- Rexroth, Kenneth. *Cien poemas chinos*. Trad. de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2001.
- . *El amor y el tiempo y su mudanza. Cien nuevas versiones de poesía china*. Trad. de Carlos Manzano. Madrid: Gadir, 2006.
- Sánchez Trabalón, Julio. *Poesía china*. Barcelona: Camafeo, 1982.
- Sun, Xintang. *Poesía china contemporánea. Antología*. Santiago de Chile: Simplemente Editores, 2019.
- Valencia, Guillermo. *Catay: poemas orientales*. Bogotá: Camacho Roldan & Compañía, 1929.
- Wang, Huaizu. *Antología de diez poetas de la dinastía Song de China*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990.
- . *Antología de 300 poemas de la dinastía Song*. Shanghai: Educación de Estudios Extranjeros, 2013.
- . *Antología poética del ci de la dinastía Song*. Shanghai: Educación de Estudios Extranjeros, 2017.
- Yunque, Álvaro. *Poetas chinos. Paisaje a través de una doble niebla*. Barcelona: Azul, 2000.

Conviene situar estas selecciones en su contexto histórico y analizarlas de manera cronológica en cuatro espacios de tiempo: antes de 1949, entre 1949 y 1978, entre 1978 y 1999, y después de 1999. Las agrupamos así porque en 1949 se estableció la República Popular China; en 1978, se inauguró la Reforma y apertura; y después de 1999 empezó el siglo XXI. Estos acontecimientos del entorno sociohistórico «ejercen una influencia permanente en la traducción, la cual no puede ser considerada aisladamente sino como parte de la vida social»⁶.

6 Amparo Hurtado Albir, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología* (Madrid: Cátedra, 2001) 542.

Antes de 1949

Desde el final de la Guerra del Opio (1839-1842) hasta la fundación de la República Popular China en 1949, China vivió durante más de un siglo bajo un régimen semicolonial y semifeudal, repleto de disturbios y sufrimiento. Aunque los invasores irrumpieron en el país por la fuerza y lo sumieron en el colapso, trajeron al mismo tiempo su cultura avanzada y promovieron, en términos objetivos, la comunicación entre China y el mundo occidental, emprendida desde el siglo XVI mediante las actividades de evangelización. En estas circunstancias, la poesía china fue difundida con más frecuencia en el mundo hispánico y vertida por poetas y traductores españoles.

No obstante, las antologías que incluyen composiciones de mujeres chinas no fueron muchas, puesto que la traducción de la lírica china todavía estaba en una etapa muy incipiente. Aparte de *Catay. Poemas orientales* (1929), de Guillermo Valencia, surgieron *El color de la vida. Interpretaciones de poesía china* (1942), de Marià Manent; *El pabellón de porcelana. Poesías chinas* (1945), de Manuel Gutiérrez Marín, y *Breve antología de la poesía china* (1948), de Marcela de Juan. De *El pabellón de porcelana. Poesías chinas* solo se imprimieron 310 ejemplares⁷, de manera que su difusión debió de ser bastante restringida.

La recopilación de poemas de autoras chinas seleccionadas era testimonial. La versión de Guillermo Valencia incluía tres poetas chinas antiguas, concubinas de emperadores: la emperatriz Sie-Ling (杨贵妃), la bailarina Wu Hao (no se han encontrado datos biográficos de ella) y la favorita Pan-Tie-Tsu (班婕妤). La de Manent solo seleccionó una composición de Zhu Shuzhen (朱淑真) y, la de Gutiérrez Marín, una de Li Qingzhao (李清照). En la de Marcela de Juan, la cifra es relativamente alta, puesto que incluye a cuatro poetas chinas: el harén

7 En la portada de la antología se explica: «De *El pabellón de porcelana*, selección y traducción de poesías chinas, por Manuel Gutiérrez Marín e ilustradas por José Chico se han impreso 310 ejemplares». Manuel Gutiérrez Marín, *El pabellón de porcelana. Poesías chinas* (Barcelona: Montaner y Simón, 1945) 1.

del Palacio de Wei (庄姜), la princesa Hoa Juei (花蕊夫人), Li Qingzhao y Zhu Shuzhen. Esta cantidad tan limitada muestra, probablemente, que las antologías de aquel período no eran muy exhaustivas, sino que solo abarcaban traducciones de las composiciones que, a juicio de los traductores, se consideraban más representativas de la poesía china, con el fin de despertar un primer interés entre los lectores de la cultura hispánica, tal y como expresaba Gutiérrez Marín: «Es, sin duda, un atrevimiento, erudito lector amigo, ofrecerte estas flores líricas del lejano oriente en búcaro occidental»⁸.

Entre 1949 y 1978

En el período desde la fundación de la República Popular China hasta la inauguración de la Reforma y apertura, la difusión de la literatura china en Occidente siguió desarrollándose. Durante la década de los sesenta y de los setenta, China estableció relaciones diplomáticas con siete países hispanohablantes: Cuba (1960), Chile (1970), Perú (1971), Argentina (1972), México (1972), España (1973) y Venezuela (1974). Mientras tanto, la traducción de la poesía china también progresaba y surgieron cuatro antologías que incluían poesía femenina: *Poesía china* (1960), de Rafael Alberti y María Teresa León; *Segunda antología de la poesía china* (1962), de Marcela de Juan; *Poesía china. Del siglo xxii a.C. a las canciones de la Revolución Cultural* (1973), de Marcela de Juan, y *Poesía china. Antología esencial* (1977), de Fritz Agüado Pertz.

Aunque no se registra un incremento en el número de antologías publicadas durante esta época, las que aparecieron son más completas e incluyen más traducciones. Los contenidos relacionados con la presentación de la poesía china resultaban insuficientes para los traductores. Por eso, la explicaron profundizando en aspectos como la historia, la forma, el estilo o la temática en los prólogos, y complementaron las composiciones con datos biográficos de sus autores. En resumen, las

8 Gutiérrez Marín, 7.

versiones ganaron un valor informativo notable y experimentaron un cierto grado de enriquecimiento.

Los avances más relevantes se encuentran en las dos ediciones de Marcela de Juan, ampliaciones de *Breve antología de la poesía china* de 1948. En la de 1962, «se añadieron noventa y cinco poemas traducidos y una presentación biográfica de los poetas más importantes al final del libro»⁹. Aunque la traductora consideraba que «en su expectación ante una voz poética tan lejana, al lector que aquí se asome por primera vez a la poesía china le decepcione un tanto esta síntesis antológica»¹⁰, su trabajo mereció elogios, como los de Antonio Segura Morís en su reedición de 2007¹¹:

Era la primera vez que el público hispanohablante tenía ante sí una selección de poesía china hecha con criterio y vigor [...] y descubría la universalidad y la vigencia intemporal de esta poesía antiquísima que atraviesa el tiempo y el espacio para llegar intacta y tersa hasta nosotros¹².

En la de 1973, se agregaron canciones populares de la Gran Revolución Cultural y poemas del presidente Mao Zedong, con el propósito de ofrecer un panorama de las principales tendencias poéticas de aquella época: «no era una selección de calidad, sino un pequeño muestrario indicativo de por dónde van los poetas chinos de los últimos conflictivos años, los años de Revolución Cultural»¹³.

Poesía china (1960), de Rafael Alberti y María Teresa León, estimulada por su viaje en 1957 a China y su amistad con el preeminente poeta chino Ai Qing, significó otro impulso a la traducción de la poesía china de esta etapa. La antología contiene composiciones de escritores desde la dinastía Han hasta la época contemporánea y

9 Mi Tian, «Humor y traducción en *Cuentos humorísticos orientales* de Marcela de Juan». Tesis. Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, 74.

10 Marcela de Juan, *Segunda antología de la poesía china* (Madrid: Alianza Editorial, 2007) 14.

11 La reedición de *Segunda antología de la poesía china* fue publicada en 2007 por Alianza Editorial.

12 Juan, 27-28.

13 Juan, 35-36.

presenta la obra de seis mujeres: Cai Wenji (蔡文姬), Li Qingzhao, Zhao Lihua (赵丽华), Fang Weiyi (方维仪), Qiu Jin (秋瑾) y Huang Jianzhu (黄剑珠).

Poesía china. antología esencial de Fritz Agüado Pertz es un libro de bolsillo de ciento doce páginas, sin notas ni biografías de los poetas, que carece asimismo de prólogo y epílogo. Su selección de poemas corresponde, a grandes rasgos, a la de *Breve antología de la poesía china* de Marcela de Juan, como se deduce de los sumarios de las dos antologías.

Entre 1978 y 1999

La Reforma y apertura, inaugurada en 1978, marcó el inicio de una nueva era de China, en que la economía planificada fue abandonada y las estrictas limitaciones sobre la industria editorial de la Revolución Cultural se relajaron. Estos cambios fomentaron que el ambiente social se volviera más libre y dinámico. Por consiguiente, surgieron por primera vez versiones españolas de poesía china publicadas por casas editoriales chinas: *China. Imagen y poesía* (1987), de Rubén Núñez, salió a la luz por encargo de Talleres Gráficos de Lenguas Extranjeras de Pekín (北京外文印刷厂); *Poemas chinos de amor* (1992), de Harold Alvarado, por China Hoy (今日中国), también pekinesa. La de Rubén Núñez, acompañada con datos biográficos de los autores y decorada con ilustraciones de paisajes naturales elaboradas por antiguos artistas chinos, incluye una poeta, Zhu Shuzhen; la de Alvarado presenta cuatro autoras: Yu Xuanji, Xiao Guanyin (萧观音), Li Qingzhao y Huang E (黄娥). Aunque no se puede considerar una cantidad abundante, teniendo en cuenta Núñez que «La sola mención de los poetas que han permanecido en las antologías o en la memoria de los hombres desbordaría con mucho los límites de esta introducción»¹⁴, constituye un trabajo pionero en la publicación de traducciones de poemas chinos al castellano.

14 Rubén Núñez, *China. Imagen y poesía* (Pekín: Talleres Gráficos de Lenguas Extranjeras, 1987) 11.

Al mismo tiempo, la actividad docente universitaria recuperó la normalidad y las facultades de filología hispánica formaron a cuantiosos intelectuales con buen dominio del español. Durante la década de 1980, la literatura «se convirtió en una fuerza crítica e ilustradora de gran resonancia y pasó a ocupar una posición central en la sociedad, por lo cual los escritores y traductores literarios se convirtieron en miembros de la élite»¹⁵. En estas circunstancias, surgieron los primeros traductores que se dedicarían a la traducción poética del chino al español, como Wang Huaizu o Chen Guojian. La *Antología de diez poetas de la dinastía Song de China* (1990), traducida por Wang Huaizu, recoge diez importantes poetas de diferentes estilos y corrientes de la dinastía Song, entre los cuales se encuentra una mujer, Li Qingzhao. En la portada, el traductor aporta «Testimonio de mi gratitud y admiración al pueblo catalán, ejemplo de sabiduría y cordialidad»¹⁶. La antología ofrece «una colección de las muestras más representativas tanto del género *ci* como de la poesía clásica «moderna» de la dinastía Song», con el propósito de «dar al lector español una idea general de la esencia y significado de la poesía de ese importantísimo período»¹⁷.

A parte de las ediciones publicadas en China o vertidas por traductores chinos, salieron a la luz otras cuatro publicaciones: *Poesía china* (1982), de Julio Sánchez Trabalón; *Poetas de la dinastía Tang* (1983), de Pauline Huang y Carlos Saz-Orozco; *Poesía amorosa de la antigua China* (1994), de Ruth Berg, y *Ciento setenta poemas chinos* (1999), de Lucía Carro. Las tres primeras incluían escasas composiciones de poetas chinas, una o dos, mientras que la última seleccionaba cinco, de, respectivamente, Zhuo Wenjun (卓文君), Liu Xijun (刘细君), Xu Shu (徐淑), esposa de Liu Xun (刘勋妻王氏) y Xie Daoyun (谢道韞). Por primera vez, los versos de estas autoras

15 Zhao Zhenjiang y Teng Wei [赵振江,滕威], *中国-西班牙语国家卷* [La comunicación entre China y los países hispanohablantes] (Shandong: Educación de Shandong, 2015) 108.

16 Wang Huaizu, *Antología de diez poetas de la dinastía Song de China* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1990) 1.

17 Wang (1990), 6.

fueron trasladados al castellano, testificando que la traducción de la poesía femenina china no se limitaba a las escritoras preeminentes, como Li Qingzhao o Zhu Shuzhen, sino que empezaba a expandirse hacia las más desconocidas e igualmente relevantes.

Después de 1999

Al comenzar el siglo XXI, la traducción de la poesía femenina china al español experimentó un *boom*, que se tradujo en un aumento formidable del número de versiones: entre 2000 y 2019, salieron a la luz un total de veintisiete antologías generales que incluían composiciones de mujeres chinas y seis dedicadas exclusivamente a ellas. En comparación con las anteriores, las nuevas ediciones prestaban más atención a la impresión que podían causar en los lectores; como explicaba Miguel Requena Marco en *Viejas canciones de China* (2010), con la traducción intentaba «despertar en nosotros una emoción más o menos intensa entre nuestros lectores»¹⁸. En estas selecciones se aprecia también un esfuerzo por rellenar el vacío en la traducción de la lírica china desde el siglo XX, y por dar a conocer a los autores menos populares en el mundo hispánico:

El objetivo de esta colección es dar luz y dar a luz palabras y textos desconocidos u olvidados en nuestra sociedad. Algunos de ellos son herencia de la voz y cargados de ritualidad; otros pertenecientes a múltiples tradiciones que hemos perdido; otros fronterizos o de distantes geografías¹⁹.

[...] Pocos hispanos han podido leer a los poetas Su Shi, Lu You, Xin Qiji que tienen en China tanta importancia como Li Bai y Du Fu de la dinastía Tang. La antología de Wang es la más completa y más fiable de la poesía de Song y va a llenar muchas lagunas que existen al respecto en el mundo hispánico²⁰.

18 Miguel Requena Marco y Wang Huaizu, *Viejas canciones de China* (Madrid: Lulu, 2010) 4.

19 Ramon Dachs Marginet, Anne-Hélène Suárez Girard y otros, *De la China a al-Andalus. 39 jueju y 6 robaiyat (esplendor del cuarteto oriental)* (Barcelona: Azul, 2004) 1.

20 Wang Huaizu, *Antología de 300 poemas de la dinastía Song* (Shanghai: Educación de Estudios Extranjeros, 2013) 1.

Además, se incrementó la introducción de datos biográficos de poetas y de notas explicativas. Para la mayoría de los antólogos, la información biográfica y la anotación son necesarias, puesto que la primera, bien «cotejada con los diccionarios y libros de consulta de autoridad chinos»²¹, puede proporcionar a los lectores conocimientos más amplios en torno de las poetas y ayudarles a entender mejor su poesía; y la segunda es requerida en algunos casos específicos, como cuando los recursos técnicos no permiten elaborar una traducción suficientemente clara. No obstante, respecto a las notas complementarias, algunos traductores prefieren ponerlas al final de la antología o simplemente eliminarlas, para no «entorpecer el gusto o la curiosidad de la lectura»²². Miguel Ángel Petrecca considera que «las notas reponen información que podría resultar interesante para el lector, pero la lectura de las traducciones puede prescindir de la de las notas», y por lo tanto, «no se ha colocado en las traducciones ninguna marca que señale la existencia de una nota»²³. Kenneth Rexroth comparte opiniones similares, manifestando: «En realidad, no considero que estas notas sean necesarias en absoluto. Responden simplemente a la costumbre»²⁴. Todas estas consideraciones y reflexiones muestran que las experiencias de lectura se han convertido en un criterio de mucha importancia para la recopilación de las antologías: las que tienen más en cuenta las impresiones de los lectores son las más populares en el mercado.

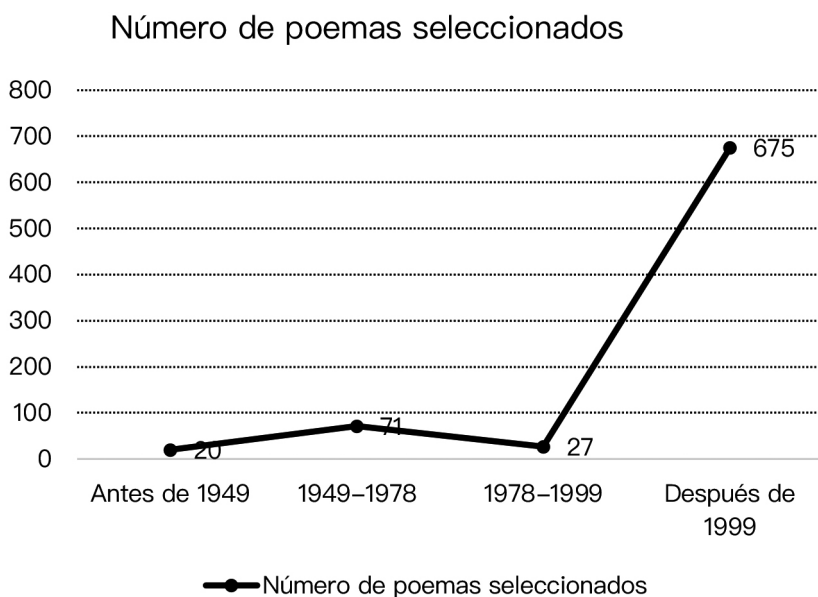
Otro aspecto relevante de este florecimiento fue el incremento obvio de la cantidad de poesía femenina seleccionada en las antologías, cuya tendencia al alza se muestra en el cuadro 2.

21 Guojian Chen, *Trescientos poemas de la dinastía Tang* (Madrid: Cátedra, 2016) 74-77.

22 Requena y Wang, 5.

23 Miguel Ángel Petrecca, *Un país mental. 100 poemas chinos contemporáneos* (Buenos Aires: Gog y Magog, 2011) 16.

24 Kenneth Rexroth y Carlos Manzano, *Cien poemas chinos* (Barcelona: Lumen, 2001) 175.



Cuadro 2. Poemas escritos por mujeres en las antologías de distintos períodos

Se percibe que, al entrar en el siglo XXI, el número de poemas de mujeres incluidos en las antologías alcanzó el apogeo: alcanzó la cifra de 675, aproximadamente seis veces más que en los períodos anteriores. Este notable incremento del número de antologías ha permitido que las poetas chinas hayan conocido la fama desde tiempos antiguos o hayan ganado reconocimiento recientemente, se han difundido cada día más en el mundo hispánico.

Antologías dedicadas exclusivamente a la poesía femenina

Las antologías dedicadas exclusivamente a la poesía femenina pueden dividirse en dos categorías: *El barco de orquídeas: poetisas de China* (2007) y *Antología de poetisas prostitutas chinas* (2010), que recogen solo poemas escritos por autoras chinas; *Poemas escogidos de Li Qingzhao* (2003), de Pilar González España; *Poesía completa:*

60 poemas ci para cantar (2010), de Li Qingzhao y Pilar González España; *La flor del ciruelo* (2011), de Li Qingzhao y Pilar González España, y *Jade puro. Poemas para cantar* (2014), de Li Qingzhao, Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia, que recogen únicamente obras poéticas de Li Qingzhao.

El barco de orquídeas. Poetisas de China (2007) fue traducida de manera indirecta por Carlos Manzano a partir de la versión inglesa *The Orchid Boat. Women Poets of China* (1973), de Kenneth Rexroth y Chung Ling. Esta edición monolingüe ha seleccionado un total de ciento cuarenta y dos poemas compuestos por cuarenta y nueve autoras, treinta y siete de la época antigua y doce de la moderna. Acompañada de una introducción detallada, que presenta la posición social y doméstica de las mujeres a lo largo de la historia china y su dedicación a la creación poética, puede ser considerada como una de las colecciones más completas de poesía femenina china. No obstante, no incluye datos biográficos de cada una de las escritoras ni notas explicativas, a veces necesarias para aclarar el significado de ciertos elementos culturales.

Antología de poetisas chinas (2010), edición bilingüe recopilada y traducida por Chen Guojian, consiste en un florilegio dedicado exclusivamente a las composiciones de poetisas prostitutas, grupo que ocupa una posición importante en el conjunto de la poesía femenina. Un porcentaje destacado de poetisas clásicas se dedicó a la prostitución, como explica el traductor en el prólogo:

De las antologías que hemos consultado para la elaboración de este trabajo podemos deducir que hubo cerca de doscientas poetisas que había ejercido prostitución. Según los datos ofrecidos en *Trescientos poemas shi y ci de poetisas prostitutas de todos los tiempos*, libro elaborado por Pan Sheng, Liu Yin y Sun Anbang que recoge versos de 177 autoras, ha habido 23 poetisas prostitutas que publicaron 26 antologías personales, lo que demuestra que ellas constituyen un grupo peculiar de autoras nada despreciable en la literatura china, un fenómeno socio-cultural que existió hasta el siglo diecinueve, y

que no son casos aislados que puedan ser pasados por alto, aunque la cifra de doscientas es minúscula ante la de más de diez mil poetas que han aparecido a lo largo de la historia de China²⁵.

En la antología se han elegido veintiocho poetas prostitutas, la mayoría de las cuales eran «hermosas y listas, nacidas en familias cultas pero venidas abajo por alguna circunstancia». Fueron seleccionadas por las matronas para que «recibieran una educación adecuada, que estudiaran la poesía y aprendieran a versificar, a cantar y a bailar, a fin de captar una clientela exquisita y solvente»²⁶. Las temáticas principales de sus poemas son el amor y el desamor, la injusticia social, la exaltación de la naturaleza, la amistad, la nostalgia, etc. Muchos versos están empapados de lágrimas por las desgracias, la discriminación y el desprecio que sufrieron.

Se deduce también, por el prólogo, que el propósito de la versión consiste en llamar la atención del público, tanto chino como español, sobre las poetas prostitutas chinas, que fueron «maltratadas por el destino y acosadas por la miseria»²⁷, y sobre el valor de su poesía. Esto puede ser considerado no solo como la motivación personal del traductor, sino también como el impacto más relevante de esta traducción:

En los últimos años, con la reforma y la apertura, se han realizado grandes esfuerzos en la investigación y el estudio del tema y han aparecido muchos nuevos libros, cuya lectura me ha impulsado a preparar este trabajo para que esta parte de la poesía china, silenciada a lo largo de la historia, también sea conocida en el mundo hispánico, ya que aún no se ha publicado nada al respecto [...] No quiero terminar sin expresar mi deseo de que el libro sea recibido por el lector sin el prejuicio y desprecio que existe todavía indiscriminadamente hacia todas aquellas que sufren la explotación sexual, aunque sea contra su propia voluntad²⁸.

25 Guojian Chen, *Antología de poetas prostitutas chinas* (Madrid: Visor, 2010) 7.

26 Chen (2010), 10-11.

27 Chen (2010), 11.

28 Chen (2010), 12-13.

Aparte de estas dos antologías, existen cuatro versiones dedicadas exclusivamente a la poesía de Li Qingzhao, considerada comúnmente como «la más grande mujer poeta de la historia de la poesía china y símbolo de la poesía femenina china de todos los tiempos»:²⁹ *Poemas escogidos de Li Qingzhao* (2003), de Pilar González España; *Poesía completa: 60 poemas para cantar* (2010), de Pilar González España; *La flor del ciruelo* (2011), de Pilar González España; y *Jade puro. Poemas para cantar* (2014), de Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia.

Poemas escogidos de Li Qingzhao, primera antología traducida de Li Qingzhao en España³⁰, y *La flor del ciruelo*, perteneciente a la colección «Poesía de Mujeres» de la editorial Torremozas, ambas traducidas y recopiladas por Pilar González España, han seleccionado las mismas veintisiete composiciones de Li Qingzhao, divididas en tres categorías según su período de creación: «poemas de juventud y primavera», «poemas de la separación» y «poemas de la vejez y de la muerte». Este tipo de clasificación, que combina la vida y la poesía de la autora, se utiliza en la mayoría de las investigaciones sobre Li³¹. En cada etapa, la traductora ha elegido los poemas, a su juicio, «de entre los más bellos y perfectos realizados por su pluma»³². Ambas versiones cuentan con una pequeña presentación de la traductora en la cubierta, y unos datos biográficos de Li Qingzhao, basados principalmente en *Inscripciones en bronce y piedra* («金石录»), obra realizada por la poeta y su marido Zhao Mingcheng (赵明诚), en que ella escribió unos pequeños párrafos sobre sus experiencias coleccionando libros clásicos e investigando sobre caligrafía antigua³³, y en otros textos suyos conservados³⁴.

29 Qingzhao Li y Pilar González España, *La flor de ciruelo* (Madrid: Torremozas, 2011) 8.

30 Pilar González España, *Poemas escogidos de Li Qingzhao* (Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación Provincial, 2003) 13.

31 Yu Zhonghang [于中航], *李清照年谱* [*Cronología de Li Qingzhao*] (Taiwán: Prensa Comercial, 1995) 118.

32 González España (2003), 8.

33 Zhao Mingcheng [赵明诚], *金石录* [*Inscripciones en bronce y piedra*] (Jinan: Qilu, 2009) 252.

34 Li y González España (2011), 12.

Las dos traducciones, aunque son muy similares en la selección y la ordenación de los poemas, presentan algunas diferencias en cuanto a los idiomas, prólogos y notas explicativas. Ante todo, *Poemas escogidos de Li Qingzhao* es una edición monolingüe, en que los títulos de los poemas van acompañados con sus sonidos en *pinyin* del chino, mientras que *La flor del ciruelo* es bilingüe y, por tanto, el texto original en chino y la traducción española son colocados de manera paralela.

Con respecto a las notas al final de ambas antologías, elaboradas para «tener en cuenta al lector español no especializado y realizar una mayor limpieza visual del poema»³⁵, se percibe que las de 2003 son más completas que las de 2011. En la primera, cada poema cuenta con unas notas que declaran la perspectiva histórica de su creación, analizan su estilo o explican algunos de los elementos culturales. En la segunda, solo van acompañadas de notas las composiciones que contienen *culturemas*³⁶ difíciles de comprender para los lectores.

Poesía completa: 60 poemas ci para cantar, de Pilar González España, y *Jade puro: poemas para cantar*, de Miguel Salas Díaz y Kuo Tsai Chia, son las dos únicas recopilaciones de la obra poética completa de Li Qingzhao publicadas hasta la actualidad. La primera, que comprende un total de sesenta poemas, se incluye en la colección «Poesía del Oriente y del Mediterráneo» de la editorial Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, y es la primera traducción de la poesía completa *ci* de Li Qingzhao en España³⁷. A pesar de que la traductora opina que «no se trata, sin embargo, de un trabajo específicamente académico, sino su objetivo es el de dar a conocer, por primera vez, al público español, a la más grande poeta china de todos los tiempos»³⁸, se puede percibir que esta antología fue realizada con consideración

35 González España (2003), 13.

36 Noción propuesta por Lucía Molina (2001). (Lucía Molina, «Análisis descriptivo de la traducción de los *culturemas* árabe-español». Tesis. Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, 77)

37 Qingzhao Li y Pilar González España, *Poesía completa. 60 poemas ci para cantar* (Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2010) 17-21.

38 Li y González España (2010), 18.

cuidadosa, lo cual queda reflejado en diversos aspectos relacionados con sus paratextos, que responden una serie de cuestiones en torno a Li Qingzhao y la poesía que cultivaba, y proporcionan informaciones sobre la edición y sobre la traducción propiamente.

Los contenidos de *Jade puro: poemas para cantar* son similares que la de *Poesía completa: 60 poemas ci para cantar*, constituidos por el prólogo, las traducciones, el índice y la bibliografía. La primera parte del prólogo, «Vida de Li Qingzhao», presenta detalladamente la vida de la poeta, desde su familia y su juventud, hasta su matrimonio y su vejez; la segunda parte, «Obra de Li Qingzhao», está dedicada al género poético que Li cultivaba mayormente, la poesía *ci*, en la cual se explica su origen, sus peculiaridades estructurales, sintácticas o musicales, y la contribución de la autora en este ámbito; la tercera parte, «Esta edición», comenta una serie de elementos sobre la traducción y la recopilación de la antología, como la ordenación de los poemas, las fuentes de los textos originales, las notas o las estrategias relacionadas con la traducción de los pronombres:

Los poemas recogidos en este volumen no son la obra completa de Li Qingzhao, sino la totalidad de los *ci* que se conservan hoy día. [...] Li Qingzhao escribió sobre sus asuntos, y sus textos conforman una suerte de biografía sentimental. No nos han llegado, sin embargo, apenas pistas sobre el orden original de sus poemas. Aunque algunos de ellos hablan, de manera explícita, sobre determinadas épocas de su vida, otros son menos claros. El orden que le hemos dado al poemario es, por tanto, muy subjetivo, y obedece a una mezcla de intuición y respeto a las sugerencias de la crítica³⁹.

En suma, las cuatro antologías han contribuido significativamente a la difusión de la poesía de Li Qingzhao en los países hispanohablantes y han reconstruido su figura en la cultura hispánica.

39 Qingzhao Li, Miguel Salas Díaz y otros, *Jade puro. Poemas para cantar* (Madrid: Hiperión, 2014) 23-30.

Conclusiones

Hemos realizado un estudio sobre las antologías de la poesía femenina china traducidas al español, publicadas desde 1929 hasta 2019. El análisis nos permite llegar a las conclusiones siguientes: ante todo, cabe observar que las versiones españolas de poemas de autoras chinas surgieron durante la década de 1920, por motivo del incremento de las relaciones entre China y Occidente y la propagación incipiente de la cultura china en el mundo hispánico. Consiguieron cierto progreso en las épocas posteriores, gracias a la fundación de la República Popular China y el establecimiento de relaciones diplomáticas con los países hispanohablantes; y a la Reforma y apertura, que conllevó libertad ideológica y recuperó la posición de la literatura en la sociedad. Las obras alcanzaron su apogeo al entrar en el siglo XXI por el rápido desarrollo del poder nacional de China y el creciente interés de los países hispanohablantes por la literatura china. La traducción y la publicación de antologías, como un tipo de actividad social, se vincula estrechamente con la situación sociohistórica y es influida permanentemente por ella.

En segundo lugar, en cuanto a las antologías, los desarrollos se centran principalmente en la renovación de sus objetivos y criterios de recopilación, ajustados siempre por las necesidades del mercado. Al principio, las antologías no eran muy completas ni detalladas, sino que se limitaban a realizar una presentación panorámica de la poesía china y solo elegían a un reducido grupo de autoras conocidas. Paulatinamente, estas publicaciones empezaron a complementar los paratextos relacionados con la historia, la forma, y estilo y las temáticas de la poesía china, los datos biográficos de las autoras y las notas explicativas, añadidas o no en correspondencia al gusto de los lectores. El número de poemas seleccionados aumentó y las poetas de menor popularidad fueron traducidas y presentadas.

En tercer lugar, los progresos se reflejan también por el incremento de traducciones realizadas de manera directa, de versiones bilingües

y de antologías dedicadas exclusivamente a la poesía femenina china, publicadas mayoritariamente durante el siglo XXI, que permiten a los lectores a adquirir conocimientos más amplios sobre los poemas compuestos por mujeres. Especialmente, las cuatro selecciones de Li Qingzhao presentan esta autora preeminente con una sistematicidad sin precedentes y han conseguido a traducir, por primera vez, su obra completa al español.

Por último, aunque la propagación de las voces de poetas chinas en la cultura hispánica ha logrado muchos éxitos, sigue experimentando el problema de que las versiones dedicadas exclusivamente a la poesía femenina son insuficientes, en comparación con las de carácter general. Se necesitan todavía más esfuerzos para explorar los rincones menos descubiertos de este ámbito.

II. ESTUDIOS LINGÜÍSTICA APLICADA
(STUDIES IN APPLIED LINGUISTICS)

Belonging, Identity and Agency of EFL Instructors on Regional Campuses¹

(El sentido de pertenencia, identidad
y agencia de docentes del ILE
en sedes regionales)

*Lena Barrantes Elizondo*²

Universidad Nacional, Sede Regional Brunca, Pérez Zeledón, Costa Rica



ABSTRACT


This article presents the results of research based on a life-history narrative research of the complexities involved in being a university teacher at a regional campus. Nine English as a Foreign Language (EFL) university instructors participated in this study. The data were analyzed and organized by following the three-dimensional, temporal-relational perspective on teacher agency offered by the ecological approach. Findings suggest that factors from the past that gave instructors a broad repertoire of responses to engage and act mainly included participants' institutional and community belonging. Power differentials and the need for association and recognition stood out in participants' stories.



RESUMEN

El artículo presenta los resultados de un estudio de historia de vida de nueve docentes universitarios de inglés como lengua extranjera (ILE), de diferentes campus regionales. Se analizaron y organizaron los datos

1 Recibido: 22 de febrero de 2022; aceptado: 6 de setiembre de 2022. For additional information on this topic, see Lena Barrantes, Professional Agency of Costa Rican University EFL Teachers on Regional Campuses: A Life History Narrative, doctoral thesis, University of Calgary, Alberta, Canada, 2020. <https://prism.ucalgary.ca/handle/1880/112002>.

2 Departamento de Lenguas Extranjeras. Correo electrónico: lenna.barrantes.elizondo@una.ac.cr;  <https://orcid.org/0000-0003-3242-226X>.

siguiendo la perspectiva tridimensional, temporal-relacional de la agencia docente, que ofrece la aproximación ecológica. Se concluye que los factores del pasado dieron a los profesores un amplio repertorio de respuestas para participar y actuar, principalmente sentido de pertenencia institucional y a la comunidad. Se destacaron en las historias de los participantes diferenciales de poder y la necesidad de asociación y reconocimiento.

Palabras clave: docentes ILE, sentido de pertenencia, agencia profesional, identidad

Keywords: EFL instructors, belonging, professional agency, identity

Introduction

One central concern in critical applied linguistics (CAL) is exposing the political dimensions and power relations in language teaching and learning. In the words of Pennycook,³ CAL “focuses on questions of power, difference, access, and domination.” In a further contribution, Pennycook explained that connected to ideas of language practices, there is a need to investigate language “as social activity, regulated as much by social contexts as by underlying systems.”⁴ Under this premise, a deeper understanding of how belonging impacts EFL university instructors contributes to conversations around the construction of identity and exercise of agency of these instructors on regional campuses in Costa Rica. In achieving professional agency, EFL instructors manage to juggle their individualistic explanations of social action, the particularities of their regional and local communities, and their institutional ethos. Workplace boundaries are marked by each individual’s activities and duties.⁵ These boundaries can also be seen as potential challenges for some instructors who, instead of being indifferent, decide to contest their established roles and responsibilities. The attitude of EFL instructors regarding their agency

3 Alastair Pennycook, *Critical Applied Linguistics: A Critical Introduction* (Mahwah, NJ: Erlbaum, 2001) 21.

4 Alastair Pennycook, *Language at a Local Practice* (New York, NY: Routledge, 2010) 114.

5 Kathryn Ecclestone, Gert Biesta and Martin Hughes, “Transitions in the Lifecourse: The Role of Identity, Agency and Structure,” *Transitions and Learning Through the Life-Course* (Oxon, UK: Routledge, 2010) 1-15.

may be linked to the extent to which they place work at the center of their personal and collective identities.⁶ Their attitude may also be linked to their language teacher identity construction, one that includes their social, ideological and historical beings that permeate their “being and doing, feeling and imagining, and storying.”⁷ EFL instructors’ agency and identity are contested and resisted as a result of individual self and external others.

Therefore, current article examines issues of belonging, identity and power through the eyes of agency. This is accomplished by exploring how nine EFL instructors negotiate with their surroundings to achieve professional agency. Their exercise of agency has been shaped by power relations that have reproduced images of the “superior Self” over the “inferior Other.” To this end, a brief overview of contributions around professional agency become the theoretical foundation for this article. Then, a description of life-history narrative as the methodological lens for research is provided. The main findings, a discussion on power, recognition, association and social structure shed light on how EFL instructors have built their identity while exercising agency. In the conclusion, a reflection on the data offers implications for research and practice in the form of possible applications to EFL in higher education.

Living in the World: Context and Agency

As Jarvis⁸ stressed, we live in a complex world where it is difficult to isolate individual factors from our surroundings. Living in the world means that we must interact with it. University instructors’ professional agency is a product of that interaction and presupposes a degree of autonomy, “but it does not mean that individuals will be able to exercise that autonomy since we live in rule-governed society.”⁹

6 Ecclestone, Biesta and Hughes, 1-15.

7 Gary Barkhuizen, “Narrative Approaches to Exploring Language, Identity and Power in Language Teacher Education,” *RELC Journal* 47, 1 (2016): 25-42. DOI: <https://doi.org/10.1177/0033688216631222>.

8 Peter Jarvis, *Towards a Comprehensive Theory of Human Learning* (New York: Routledge, 2006) 126.

9 Jarvis (2006), 126.

The idea of individuals as “choosers” exemplifies how they are free to choose what to do in given situations.

Language instructors around the world are called to become agents of change despite what that might mean in each institutional context. The movement of educators along their life course requires attention to their trajectories and pathways. While *trajectories* are attributed to the individual, *pathways* are an attribute of a social system. Individuals, then, navigate their institutional pathways as systems that are moulded by cultural and structural forces.¹⁰ Groen and Kawalilak¹¹ offered the metaphor of pathways of adult learning to illustrate the diverse landscape of the journey of adult learners and educators, where the diversity of experiences and activities guide and inform them. These pathways lead to a series of connected human networks, where factors, elements, and influences impact university instructors’ and learners’ life narratives. High agentic individuals are recognized for their courage to go beyond their assumptions, beliefs, agendas, and practices to exert an intentional influence on their lives, careers, and circumstances of living.

The idea of institutional ethos as a set of ideals¹² adds precision to the understanding of institutions as it offers an account of unique historical experiences and a set of cultural values, norms, religious precepts, and taboos. Institutional ethos refers to implicit or unwritten codes of conduct.¹³ In higher education, institutional ethos is usually defined as the patterns (mission, beliefs, practices, assumptions) guiding the behavior of individuals or groups within an institution, and illuminating the frames of reference so that the meanings of events and

10 Aaron Pallas, “Educational Transitions, Trajectories, and Pathways,” *Handbook of the Life Course* (New York: Kluwer Academic/Plenum, 2003): 165-184.

11 Janet Groen and Colleen Kawalilak, *Pathways of Adult Learning: Professional and Education Narratives* (Toronto, ON: Canadian Scholars’ Press, 2014) 1-229.

12 Maxim Voronov and Klaus Weber. “Emotional Competence, Institutional Ethos, and the Heart of Institutions.” *Academy of Management Review* 42, 3 (2017): 556-560. DOI: <http://10.5465/amr.2016.0522>.

13 Charles Lusthaus, M. Marie-Hélène Adrien, Gary Anderson, Fred Carden and George Plinio, *Organizational Assessment. A Framework for Improving Performance* (Ottawa, ON: International Development Research Centre/Inter-American Development Bank, 2002) 36-41.

actions on and off campus can be interpreted.¹⁴ Only by acknowledging each institution's frame of reference can the professional agency of EFL university instructors be interpreted.

Higher educational institutions are situated within dominant forces of the global economy. Jarvis¹⁵ elaborated on the idea of globalization by explaining the multilayered model of society¹⁶ that ranks international, national, regional, and local forces, as well as how greater power and influence stem from international organizations. This power makes higher educational institutions vulnerable to the pressures of their own ethos and to the external inequalities. These pressures influence the opportunities and constraints of university instructors. Drawing on the Freirean notion of conscious beings, university instructors exist in a dialectical relationship between their determination of limits in their contexts and their own freedom to make decisions and construct their life within their social conditions.¹⁷

Achieving EFL Professional Agency in Rural Higher Education

Although there is a collective understanding of the concept of a rural area, there is no uniform definition. However, a multi-criteria effort to define it concluded that rural areas are spaces where a small landscape is occupied by human settlement and infrastructure, communities have low demographic density, and where activities are affected by a high transaction cost caused by long distances from cities.¹⁸ Bracken¹⁹ elabo-

14 George Kuh and Jennes Hall, "Using Cultural Perspectives in Student Affairs," *Cultural Perspectives in Student Affairs Work* (Lanham, MD: American College Personnel Association, 1993) 21-87.

15 Peter Jarvis, *Democracy, Lifelong Learning and the Learning Society: Active Citizenship in a Late Modern Age* (New York: Routledge, 2008) 34-67.

16 Jarvis (2008), 34-67.

17 Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed* (New York: The Continuum International, 2002) 11-182; and Anneli Eteläpelto, "Perspectives, Prospects and Progress in Work-Related Learning," *Emerging Perspectives of Workplace Learning* (Rotterdam, Netherlands: Sense, 2008) 233-247.

18 David Atchoarena and Lavinia Gasperini, *Education for Rural Development: Towards New Policy Responses* (Rome: Food and Agriculture Organization of the United Nations, 2003) 27-34. <<http://www.iiep.unesco.org/en/publication/education-rural-development-towards-new-policy-responses>>.

19 Susan Bracken, "Defining Rural Community(ies): Future Considerations for Informal and Nonformal Adult Education in Rural Communities," *New Directions for Adult and Continuing Education* 117 (2008): 83-92. DOI: <https://doi.org/10.1002/ace.288>.

rated on Galbraith's²⁰ definition by describing rural areas as those that have limited resource bases and have cultural and ethnic homogeneity. They also agreed that rural areas are subject to a lack of acknowledgment of issues such as poverty, conflict, transportation challenges, and brain drain. In this scenario education has been recognized as a primary point of intervention in addressing the needs of rural communities.²¹ Higher education, particularly in those areas, requires well-designed academic programs, a clear mission, high-quality faculty, committed students, and sufficient resources to be able to perform at a consistently high standard.²²

The challenges of higher education institutions in rural areas are determined by the characteristics of the region. For Latin American higher education, Holm-Nielsen, Thorn, Brunner, and Bal reported that one of these challenges is “to provide learning, research, and job opportunities for talented individuals to ensure a sufficient supply of advanced skills to their national economies.”²³ In this quest, the Latin American region has seen enrollment in higher education double in the past decades. However, higher enrollment numbers do not translate into high quality education. Rural higher education is challenged by the conflict over the two-sided purpose of schooling. One side encourages the preparation of students to contribute to national interests and needs, while the other side advocates for rural education that serves local community interests.²⁴ Regional campuses, located in rural communities, deal with conflict between national and local forces that have their own agendas, and only by recognizing these forces can agents

20 Michael Galbraith, *Education in the Rural American Community: A Lifelong Process* (Malabar, FL: Krieger, 1992) 20.

21 Kai Schafft, “Conclusion: Economics, Community, and Rural Education: Rethinking the Nature of Accountability in the Twenty-First Century,” *Rural Education for the Twenty-First Century* (University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2010) 275-289.

22 David Atchoarena and Lavinia Gasperini, 28.

23 Lauritz Holm-Nielsen, Kristian Thorn, Jose Joaquín Brunner and Jorge Balán, “Regional and International Challenges to Higher Education in Latin America,” *Higher Education in Latin America the International Dimension* (Washington DC: The World Bank, 2005) 39.

24 Laura Portnoi and Silvia Bagley, “A Critical Analysis of Global Competition in Higher Education: Synthesizing Themes,” *New Directions for Higher Education*, 168, (2014): 97-100. DOI: <https://doi.org/10.1002/he.20116>.

be accountable and recognize the real challenges.²⁵ By questioning to whom education is accountable, higher education institutions may understand how to effectively respond to challenges.²⁶

University professors in rural communities are the ones in the trenches. In those settings, there are no universal standards that can measure their success. They can take a myriad of avenues to their teaching; however, they should not forget the role of local traditions and the public voice.²⁷ Rural EFL university instructors are challenged by the uneven distribution and concentration of resources within main/central campuses, which usually have the highest social strata of students,²⁸ while they struggle with limited academic offerings and programs.²⁹ This concentration of resources and information outside the rural areas may negatively influence their ability to attend to social justice. The main reason is that this unfair concentration of resources limits access and challenges both equality and equity. To confront their challenges, university instructors must reflect on their current practice and improve their knowledge and skills.³⁰ Here is where agency plays a determinant role in their profession since active exertion of influence elucidates their ability to transform themselves and their environment.

To achieve active agency, rural EFL university instructors should consider its nature and manifestations. These manifestations are always specified in terms of the multiple ways that agency is exercised (and its purposes) in accordance with local contextual conditions,

25 Jarvis (2006), 23.

26 Schafft, 275.

27 Portnoi and Bagley, 87.

28 Roy Atencio and Kevin Brand, "Situación de la regionalización universitaria en Costa Rica," *Revista Congreso* 5, 3 (2016): 21-32; and Jussi Valimaa, Helena Aittola y Jani Ursin, "University Mergers in Finland: Mediating Global Competition," *New Directions for Higher Education* 168 (2014): 41-53. DOI: <https://doi.org/10.1002/he.20112>.

29 Francisco Rodríguez, "La práctica docente en el contexto de la regionalización: Las sedes de la Universidad de Costa Rica," *Revista Comunicación* 15, 1, (2006): 79-83. DOI: <https://doi.org/10.18845/rc.v15i1.1076>; and Atencio and Brand, 30.

30 Vera Brancato, "Professional development in higher education," *New Directions for Adult and Continuing Education*, 98 (2003): 59-65; and Rodríguez, 80. DOI: <https://doi.org/10.1002/ace.100>.

the material circumstances, physical artefacts, power relations, work cultures, dominant discourses, and subject positions available.³¹

An Ecological Approach for EFL Instructors Professional Agency

The ecological approach to the understanding of teacher agency acknowledges the interplay between educators' individual characteristics, their surroundings, and the emergence and transformation of their engagement inherent in their life histories. Drawing on the fact that educators' exercise of agency cannot be understood by looking only at their past, present and future. Priestley, Robinson and Biesta³² defined the ecological view of teacher agency in relation to habitual aspects of the past, present contingencies, and future orientations. Following Biesta and Tedder,³³ three-dimensional, temporal-relational perspective on agency, Priestley, Robinson and Biesta³⁴ guide the way through possibilities to generate rich understandings of how university instructors achieve agency in their professional contexts, identifying it as both a methodological and a theoretical framework.

This framework has three dimensions: iterational, practical-evaluative and projective. Regarding the iterational dimension, the authors distinguished "between the influence of more general life histories... and their more specific professional histories (which include both their own education as a teacher and the accumulated experience of being a teacher)."³⁵ This dimension accounts for past experience. The practical-evaluative dimension, hence, accounts for the present in the form of culture (ways of speaking/thinking, beliefs), materials

31 Anneli Eteläpelto, Katja Vähäsantanen, Päivi Hökkä and Susanna Paloniemi, "What is Agency? Conceptualizing Professional Agency at Work," *Educational Research Review* 10 (2013): 45-65. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.edurev.2013.05.001>; and Silvia Castro, "Costa Rica frente a la regionalización de la educación superior," *Revista InterSedes* 10,18 (2011): 174-204.

32 Mark Priestly, Gert Biesta and Sarah Robinson, *Teacher Agency: An Ecological Approach* (London: Bloomsbury, 2018) 19-164.

33 Gert Biesta and Michael Tedder, "Agency and Learning in the Life Course: Towards an Ecological Perspective," *Studies in the Education of Adults* 39, 2 (2007): 132-149. DOI: <https://doi.org/10.1080/02660830.2007.11661545>.

34 Priestly, Biesta and Robinson, 23.

35 Priestly, Biesta and Robinson, 30.

(resources/physical environment) and structures (society and relations). The projective dimension encompasses the future by concerning for short-term and long-term orientations of action.

Guided by this ecological view, this article frames professional agency as an achievement rather than a capacity of EFL instructors. How the participants in this study perceive the impact of their context (regional campus) helps answer the research question about how their perceptions of their life experiences impact their existing and potential professional agency. The link between agency and identity is rooted in how teachers constructed self-understandings of what it means to be a professional on a regional university campus in Costa Rica.

Research Methodology

Life history was the type of narrative chosen for this study. As explained by Cole and Knowles,³⁶ this analysis opted for “depth over breadth” and intentionally placed a small number of individuals for an intensive exploration of how university EFL teachers subjectively experience, make sense of and account for their exercise of professional agency.³⁷ The participants were identified and selected using the following criteria: self-identification as non-native English-speaking teachers (NNESTs), work experience on a regional campus for at least five years, and stabilization in their career.³⁸

Life history interviews were the main source of data followed by documents and a researcher’s reflexivity journal. Three interviews were conducted with each participant, thus enabling them to reflect upon their stories as university professors and their experiences with exercising agency in the dimensions of their workplace and community. The

36 Ardra Cole and Gary Knowles, *Lives in Context: The Art of Life History Research* (Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2001) 70.

37 Ivor Goodson and Pat Sikes, “Techniques for Doing Life History,” *The Routledge International Handbook on Narrative and Life History* (London: Routledge, 2007) 72-88.

38 Michael Huberman, Marie-Madeleine Grounauer and Jürg Marti, *The Lives of Teachers* (New York, NY: Teachers College Press, 1993) 150.

participants were asked to reflect upon four areas: personal and career histories, early experiences of being a university language instructor, the context, and issues associated with professional agency. Another source of data was public documents created by each campus. The list included brochures, reports, hiring posts and official guidelines. Through the reflexivity journal, the researcher collected field notes that recorded “impressions, thoughts, ideas, questions and puzzles”³⁹ before, during and after the interview process.

Participants

Those taking part in this study were nine EFL NNESTs from five different regional university campuses in Costa Rica. The purposeful sampling criteria used to select the participants required EFL university instructors to be defined by their role as formal instructors⁴⁰ of postsecondary students of any age,⁴¹ by having passed the stabilization stage in their career cycle⁴² and by self-identifying as NNESTs. Table 1 summarizes the participants’ demographic information. Pseudonyms were used at all times to assure confidentiality.

Table 1. Participants’ Demographic Information

Pseudo-nym	Degree	Campus and teaching load	Teaching experience on a regional campus	Current positions on the regional campus
María	Master’s in Second Languages and Culture	Coto campus Part time	6 years	Language instructor
Miguel	Master’s in ESP	Coto campus Full time	6 years	Language instructor
Jaime	Master’s in Second Languages and Culture	Sarapiquí campus Part time	10 years	Language instructor

39 Cole and Knowles, 90.

40 Groen and Kawalilak, 225.

41 Stephenn Brookfield, *The Skillful Teacher: On Technique, Trust, and Responsiveness in the Classroom* (San Francisco, CA: John Wiley & Sons 2015) 15-41.

42 Michael Huberman, “The Professional Life Cycles of Teachers,” *Teachers College Record* 91, 1 (1989): 31-57.

Pseudo-nym	Degree	Campus and teaching load	Teaching experience on a regional campus	Current positions on the regional campus
David	Master's in English Teaching	Sarapiquí campus Full time	11 years	Language instructor, Administrative position
Rosy	Master's in English Teaching	Liberia campus Part-time	29 years	Language instructor
Rafael	Master's in English Teaching	Liberia campus Full time	6 years	Language instructor
Andrés	Master's English Literature	Pérez Zeledón campus Full time	12 years	Language instructor, Administrative position
Gary	Master's in Second Languages and Culture	Pérez Zeledón campus Full time	15 years	Language instructor, Project developer
Freddie	Master's in EFL	Coto campus Full time	8 years	Language instructor

Note: This table is based on data from the interviews with each participant.

Data Collection

After obtaining approval from the ethics committee of the school and consent from each participant, data were collected through life history interviews, a researcher's reflective journal and supplementary documentation. The whole interview process was composed of one initial meeting followed by three separate interviews. The key principles of life history narrative—relationality, mutuality, empathy and care—explain the researcher's and participants' commitment to working together over a period of several months. This inquiry process requires hours of guided conversations with participants to ensure authentic engagement.

The purpose of the first meeting was to invite the research participant into an understanding of the topic, purpose, expectations, research design, consent, and procedures. Subsequently, the first interview was the opening step in the sharing and collection of data. The second one focused on expanding the information generated from the

initial interview and obtaining more detailed information about the participant. The participants were invited to suggest topics that they thought might contribute to the construction of their histories. The last interview was a space for a dialogue in which participants and the researcher exchanged opinions about the accuracy of representation in their narratives. To do this, the researcher sent, prior to the interview, both the transcripts of all previous interviews and her analysis with a list of codes. Each interview varied in duration and ranged from one hour and twenty minutes to two hours and fifteen minutes.

The researcher's reflexivity journal took the form of field notes. The interest in using this method was rooted in the idea that this process of reflection would bring the unconscious into consciousness to avoid the influence of a personal agenda on the collection and analysis of data. The journal process included three stages: before, during, and after the interviews, and was guided by Lamb's⁴³ structure for research journals. This structure divides each journal entry into four sections that allowed the researcher to acknowledge thoughts and emotions, communicate feelings and opinions, and encourage critical analysis and critical thinking about the research process.

Private and public documents were also reviewed to confirm insights gained through the interviews and the journal. Some private documents were provided at the researcher's request and took the form of reflexive personal documents adapted from reflective activities as suggested by Woodward et al.⁴⁴ Examples of public documents include websites, brochures, event invitations, and institutional documents. The purpose behind collecting documents was to enrich the understanding of the data from perspectives other than those of the participants.

43 David Lamb, "Promoting the Case for Using a Research Journal to Document and Reflect on the Research Experience," *The Electronic Journal of Business Research Method* 11, 2 (2013): 84-91.

44 Tessa Woodward, Kathleen Graves and Donald Freeman, *Teacher Development over Time: Practical Activities for Language Teachers* (New York: Routledge, 2018) 9-145.

Findings

The life history narratives in this study raised issues of belonging that answered the question of how the context of EFL teachers' professional lives informs their existing and potential professional agency. To belong to a place or institution, as was the case of those participating in this study, first the EFL teachers had to identify themselves as members of a group or community. Being a member entails feeling welcome, wanted and respected by other members. Coulon⁴⁵ represented one contemporary tendency of associating membership with agency or embodiment, commenting that "a member is not only a person who breathes and who thinks, but a person with a whole ensemble of processes, methods, activities and know-how that enables her to invent adjusting devices to give some sense to the surrounding world."

Rural Belonging

All the participants were born in rural communities; most of them were born, raised, and educated in the same community they are teaching in. Growing up in rural communities meant that they faced limited school and job opportunities; however, their interest in formal education was informed by their parents' beliefs that education would make a difference in their lives. Either through explicit discourse or modeled through example, the participants were guided earlier in their lives to attend the university.

Andrés alluded to the implicit valuing of formal learning in his home, stating: "It was understood and it was an underlying belief that I was to study. I was going to go to school. And later on, it became really clear that I was going to become a professional." David shared his father's hope that he and his brother would be able to study. It was important for his father that he and his brother do better than their father and that education was the path to take. Both of Freddie's parents were professors and he grew up witnessing their tight schedules

45 Alain Coulon, *Ethnomethodology* (Thousand Oaks: Sage Publications, 1995) 27.

and busy lives. Gary's story went beyond her parents and involved her grandparents. She recalled: "My grandparents always wanted my aunts and uncles to study.... They [my parents] were talking to me like not pushing me to go to the university, but I was following I don't know who or what. I just knew that I had to go to school."

In contrast, María's mother explicitly advised her in this regard, by telling her that she had to study. Miguel recognized that his parents did place a lot of value on a formal education, while Rafael remembered the influence of his mother, noting that "she always loved studying because it was an opportunity to grow in life, to be somebody. Studies are really important in my family because it is a bridge to achieve things." At different times during our conversations, the participants expressed a strong sense of belonging to the rural community in which they work. This sense of belonging was shown in crucial decisions they made. María, for example, got married two years earlier and at the time of our interview had moved to the capital city, San José, but she decided to commute nine hours every week to get to the campus where she teaches because that is where she has found a true passion.

Miguel also lived in a different community, but he decided to commute four hours to work on his campus. David made a drastic decision when he declined a highly paid and socially recognized position with the Ministry of Public Education (MPE) because it would have required him to move to another town and quit working in the community where he had always lived. These decisions speak to the participants' active efforts to make choices and intentional action to stay and have an active role in their communities. In addition to these decisions, belonging is linked to feelings of empathy toward the community. In the case of Andrés, he expressed his empathy as follows: "Teaching in the same town where I was born and where I grew up definitely influence the way I teach because I can understand what most of these kids come from. I belong to the same social class." Rafael has lived all his life in the same border town. Growing up in the same community as where he now teaches has given him a broad

understanding of the social challenges that the locals face, mainly violence and limited education opportunities. More specifically, he shared how violence has always been a social marker in his town.

Institutional Belonging

The participants shared a similar sense of belonging to the regional campuses where they currently work. Most of them have studied at the same institution; this gives them a greater emotional attachment. In their stories, they shared deep gratitude for the opportunities that the institution has provided for them to grow. Jaime said, “I belonged to this university. It marked the path which I have walked along. It opened a door to me to have a better lifestyle, position, stable job. It helped me to be more open-minded.” Freddie completed his undergraduate and licentiate’s program, and is now completing a master’s degree, in the same institution as he now works. He described his gratitude towards the institution as follows: “I think if I were working on a different place, I wouldn’t have the opportunity to share my experiences with my students. I wouldn’t have the chance to study or to know a different culture.”

Miguel has completed all his degrees at the same institution, but at different campuses. He expressed his deep feelings by noting: “I love this university. I studied my bachelor’s program, my licentiate’s program there and I am about to study the master’s there.” Like Miguel, Gary has completed her degrees at the same institution. She was also emphatic about her sense of fitting, “I really feel that I belong to this university.” Even though Andrés completed two of his degrees at a different university, he stressed his deep sense of belonging to the campus he is working. He admitted:

I do feel a strong sense of belonging even though I didn’t study at this university and I worked 8 years parallelly for this other regional campus which is my alma mater. I do have a strong sense of belonging and it is because of two main reasons. One that I grew up here.

It's my town. It is the university of my town. Second... my dad also took some classes here. There is a strong connection with my family and now I definitely feel identified with this institution professionally more than with the university I graduated.

David expressed a deep sense of commitment to do his best for quality and academic improvement. He said, "I love this university. I love what I do. I want to make it better... I am always looking for ways to improve." Rosy, who has the most teaching experience (19 years) on her campus, explained her emotional attachment: "This university is something I would defend and fight for anywhere because I know that we work hard, and that the public university is the answer for every single student."

Participants in this study recognized higher education as an essential and valuable part of personal growth, which aligns well with the purposes of rural higher education in Costa Rica. There, education is a key social and economic driver; it is seen as the basis for justice, competitiveness, equity, and quality to forge conditions and opportunities for better well-being, contributing to the reduction of poverty and marginalization.⁴⁶ Comments made by these participants reveal feelings of attachment to the community and institution that encouraged them to stay and take an active role. In so doing, these instructors were constructing their individual sense of identity and collective consciousness through their identification with place and strengthening their values, norms, and social practices.⁴⁷

46 Ileana Schmidt-Fonseca, "La Universidad Nacional de Costa Rica y las sedes regionales como mecanismo de inclusión social," *Revista Universidad en Diálogo* 62 (2016): 193-203. <https://doi.org/10.15359/udre.6-2.11>; and Reanato Operti, *Inclusión educativa: El camino del futuro* (OIE-UNESCO, 20 setiembre 2019).

47 Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital," *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (New York: Greenwood Press, 1986): 241-258.

Belonging Despite Inequality: The Impact of Rurality on Professional Agency

Priestley, Robinson, and Biesta⁴⁸ claimed that educators who exercise high agency are better able to respond in a meaningful way to new and unique situations in their surroundings. Indeed, highly agentic educators are capable of judgement in the here and now and have the flexibility that is needed in complex scenarios. They also share the ability to implement programs; this contributes to making teaching a meaningful profession instead of just a job to be done.⁴⁹ Highly engaged EFL university instructors have a positive impact on their local communities and on their institution. A positive impact is highly valued in rural communities that are usually defined in terms of deficit.⁵⁰ Hence, the professional agency of university instructors on regional campuses has an enormous significance on the local landscape.

My second research sub-question inquired into how the rural context of participants' professional lives informs their existing and potential professional agency. To that end, participants' stories revealed the direct impact their rural and institutional context have on their professional lives and on their professional agency. As Jarvis proposed, "we do not have perfect freedom in our life-world since there are a variety of obstacles and many other people inhibiting our spontaneity; we only have a relative degree of autonomy."⁵¹ Participants highlighted certain dimensions of power relationships that established a dominant group, in this case the administration on the main campus, and a minority group, instructors on regional campuses. By self-identifying as "the Others," rural EFL university instructors acknowledged that there is an implicit recognition of social differentiation by which they felt excluded. Crucial to the understanding of

48 Priestley, Robinson and Biesta, 23.

49 Priestley, Robinson and Biesta, 27.

50 Hernán Cuervo, *Understanding Social Justice in Rural Education* (Melbourne: Palgrave Macmillan, 2016) 79-110.

51 Peter Jarvis, *Globalisation, Lifelong Learning and the Learning Society: Sociological Perspectives* (New York, NY: Routledge, 2007) 21.

professional agency is the way in which university instructors interact with this relatively small degree of autonomy associated with their location on a regional campus.

Rurality can have an impact on professional agency. Those involved in regional planning in Costa Rica promote the social and civic participation of all citizens. One of the ways they hope to accomplish participation is through making higher education accessible to as many people as possible across the country. The Planning Program from the Ministry of National Planning identified six regions with development challenges that required governmental intervention to ensure the equal distribution of resources.⁵² As a result, public universities in Costa Rica are required to provide equal opportunities to all students in the regions mentioned above.⁵³

Formal higher education is seen as a key to social mobility in Costa Rica, said Miguel. Having a degree from a public university allows students to move to a higher social stratum since it provides a stable income and recognition in their communities. Higher education in Costa Rica, especially on regional campuses, directly promotes social mobility.⁵⁴ Participants were committed to positively influencing the learning experiences of their students and to making decisions that would have this effect. They mentioned their commitment to influence learners' linguistic achievement by making well-informed teaching decisions regarding assessment, class work, assignments, and field trips. Eventually, these decisions directly contribute to their students' success in completing their programs.

52 Ileana Arauz, Ileana Schmidt and Alexandra Tabash, "Mirando el pasado: Soñando el futuro," *Universidad en Diálogo* 2, 1 (2012): 15-30.

53 Atencio and Brand, 30.

54 Carmen Caamaño, "Aportes de la Universidad de Costa Rica a la movilidad social," *Semanario Universidad*. 16 setiembre 2019, <<https://semanariouniversidad.com/ideasdebates/aportes-la-universidad-costa-rica-la-movilidad-social/>>; and Jose Roberto Padilla, La educación, instrumento clave de movilidad social y pilar fundamental del desarrollo humano y el IVA. *El Mundo*, 20 setiembre 2019, <<https://www.elmundo.cr/opinion/la-educacion-instrumento-clave-de-movilidad-social-y-pilar-fundamental-del-desarrollo-humano-y-el-iva/>>.

To secure students' program completion and successful linguistic competence, the participants described the need to become well-qualified professionals. Atchoarena and Gasperini⁵⁵ referred to this as a need specifically in developing countries where higher education institutions require not only well-designed academic programs and a clear mission but also a high-quality faculty.

The participants recognized the role of professional development in their constant search for growth. Their experiences resonated with Jarvis's ideas on the topic, for whom there are instances when professional development provides opportunity "for self-growth, career advancement and social development."⁵⁶ Their initiatives, albeit not many, to complete more degrees and participate in conferences and workshops speak to their interest in being a source of reliable knowledge and being seen as high-quality faculty. Miguel, Freddie, Jaime, and Andrés noted their desire to advance their skills through formal education. In fact, Miguel, Jaime, and Freddie are all enrolled in their second master's program. María and Gary insisted on their interest in participating in conferences to update their knowledge.

The issue of geographic distance—between cities and rural areas, between the main campus and regional campuses, and between institutions in rural communities—is an important consideration in understanding university instructors' negotiation of their agency in rural contexts. In this study, geographic variation was closely related to instructors' professional agency inasmuch as their decisions were determined by issues of mobility in their location. Atchoarena and Gasperini⁵⁷ pointed out how long distances from cities to rural areas usually affect many types of activities. In this case, long distances between regional campuses and the main campus, and short distances between institutions within rural communities, shaped how participants exercised agency. More specifically, campus location was both

55 Atchoarena and Gasperini, 28.

56 Jarvis (2008), 156.

57 Atchoarena and Gasperini, 28.

a benefit and a burden. Jaime pointed out that the proximity of the two institutions where he worked, the campus and the primary school, allowed him to move easily and engage deeply.

Rafael also said that the short distance between his home and campus facilitated his mobility and participation on campus. However, the long distance between the main campus and all regional campuses turned their location into a burden when participants expressed their feeling of being ignored by the main campus's administration. They discussed how the administration was reluctant to accept invitations to participate in official events on regional campuses, and how the long distance impeded their participation in events held on the main campus.

In addition, distance limited all participants' accessibility to both professional development opportunities and library material. Miguel pointed out that libraries on the regional campuses are smaller and have fewer resources and that borrowing books and textbooks from the main campus can take too long. He argued that specialized literature to teach certain courses, such as his Linguistics class, was not easily available. Taking up the challenge of access, Cuervo⁵⁸ saw this unequal distribution of resources as a threat to social justice in education since this creates a lack of opportunity where barriers stop rural agents (teachers and students) from achieving their best. Although social justice goes beyond distribution of resources, this is the first stumbling block that individuals in rural higher education face when they want to be something or become something. This reflects unfairness and reveals inequality in the system.

Jarvis⁵⁹ explored the role of physical space in learning environments. For him, space plays a part in affecting individuals' experiences. University instructors' participation in professional development activities was jeopardized by geographical distance. Their rural locations make it difficult to travel to the main campus or other close campuses and participate in the extensive list of workshops offered. In fact, Gary was

58 Cuervo, 103.

59 Jarvis (2007), 126.

aware of this disadvantage and reproached the unequal opportunities. At a local level, even though their campuses are making efforts to provide similar opportunities, they fall short in their initiatives. The participants said that they are interested in attending more workshops. On the Pérez Zeledón and Coto campuses, only one conference is organized for their specialty, once every two years. Although they had participated in international conferences and conferences on the main campus, their professional agency is negatively influenced by their limited budgets and the lack of funding opportunities to support their participation.

This lack of professional development jeopardizes participants' progress in linguistic skills and updated teaching techniques, as well as their opportunities to learn with others. Holm-Nielsen, Thorn, Brunner, and Bal⁶⁰ addressed this lack by outlining specific challenges for Latin American higher education and mentioned the pressing need to offer opportunities to students and instructors to ensure advanced skills that would impact national economies. Not having the same access to professional development opportunities as faculty on the main campus represents a conflict regarding the aim of equality in regionalization planning as explained by Arauz, Schmidt and Tabash⁶¹ and Atencio and Brand.⁶²

Discussion

Data analysis suggested that participants are clear about issues of power differentials. On the one hand, they call for equity that goes beyond equal distribution of resources and espouses active participation through association and recognition. On the other hand, they saw themselves as influenced by the institution's historical proclamation of humanism as a driving philosophy that directs teaching and learning practices to fulfill the mission of a publicly funded university for all citizens nationwide with no social stratification.

60 Holm-Nielsen, Thorn, Brunner and Balán, 39.

61 Arauz, Schmidt and Tabash, 29.

62 Atencio and Brand, 30.

Power in Rural Higher Education: A Call for Association and Recognition

Because of their lack of participation in important program decisions, participants in this study made strong demands about their need for association and recognition within the institution. For Cuervo, this is a social justice issue, specifically when it “is strongly tied to issues of participation in the democratic processes in the construction of the purpose and content of education.”⁶³ Atencio and Brand⁶⁴ referred to this uneven treatment not only of students on regional campuses but also of university instructors, and demanded stronger institutional policies that would foster academic growth. Participants in this study felt they did not have any active degree of participation in the changes made in language programs. They compared their participation with that of instructors on the main campus, who do have a say and an active role in all changes and initiatives. Their relationship with the main campus administration is tinged with an awareness of the power dynamics, which Andrés expressed in terms of the local administration being “down” and the main campus “up.”

The participants explicitly insisted they are not involved in the decisions made by the faculty of the College of Philosophy and Letters, on the main campus that “owns” this major. Their agency in curricular decisions is limited to being a witness, one who is informed about changes and expected to follow new guidelines without having an opportunity to critically contribute to the conversations behind these decisions or object to them. It seems that EFL instructors on the main campus are the ones leading those faculty meetings where new ideas generate change. A feeling of invisibility characterized participants at these moments, during which they found themselves completely on the outside.

63 Cuervo, 103.

64 Atencio and Brand, 27.

Structural context, in the form of history, socio-economic conditions, institutional ethos, and cultural patterns, has influenced participants' exercise of agency. As noted above, Jarvis⁶⁵ described this idea as "living in the world," in a complex world where it is difficult to isolate individual factors from their surroundings. The process of understanding agency within a structural context, in fact, is seen as a socially constrained process already influenced by social relations which, at the same time, are an outcome of power relations. This power also places the struggle for resources on the map since it recognizes the way in which relations between their professional practice and their institution are linked. In this case, participants perceived the main campus to be a dominant, imposing voice.

At the same time, because of their lack of active participation, EFL university instructors received little acknowledgment of their value. This need for acknowledgment is what Cuervo defined as recognition. He explained that recognition is "the need for acknowledgment of different cultures and values, which form the core of dignity, self-esteem and self-respect."⁶⁶ The participants expressed this negative self-identification when referring to the obstacles they might have if they decided to teach on the main campus. They seem to have created a hypothetical representation of their reality where they are "the Others" from regional campuses. Their interest in completing a PhD speaks to this thirst for recognition. This resonates with myself as the author of this work and as an instructor on a regional campus; I have also witnessed the prestige that comes with pursuing a doctorate. Part of my interest in completing this degree is to earn recognition for the work we do on our regional campuses. The participants indicated that having more faculty members with doctoral degrees would bring important research, knowledge, and recognition to their campuses.

65 Jarvis (2008), 126.

66 Cuervo, 91.

Higher Education Institutional Structure and EFL Instructors' Professional Agency

Turning to policies at regional campuses, the university's mission is to generate, share, and socialize knowledge, and to develop humanist professionals with a creative and critical attitude⁶⁷ on all campuses. According to this mission, the university intends to contribute to the democratic and progressive transformation of communities to promote greater well-being for society. There is evidence that this mission is being applied in the current outreach projects in which Gary, Rosy, David, and Andrés' are involved. More specifically, Gary, Rosy, and David mentioned projects that are aimed at vulnerable communities and that have expanded due to their success. Freddie and Miguel visualized their future involvement on the campus through projects that reach out to vulnerable communities as well. The institution aims to contribute to an eco-social and peaceful coexistence where the focus is on social groups that are underprivileged or at-risk of social exclusion.

EFL instructors' agency was influenced by the institution's historical proclamation of humanism as a driving philosophy. This philosophical perspective directs higher education to fulfill the mission of a public university for all citizens. This ideal was influenced by the Latin American revolutionary movement in the 1970s that envisioned an institution free of social segregation.⁶⁸ In contrast to Knowles's⁶⁹ conceptualization of humanism that sees the individual at the center and where there is virtually no attention to the socio-cultural context, this university pays close attention to the socio-cultural context and positionality (culture, gender, or class) difference of each learner. With a strong commitment, the institution has created a culture of humanistic orientation by pursuing students' personal fulfillment

67 Universidad Nacional. *Misión y visión*. <<http://www.transparencia.una.ac.cr/index.php/categorias/institucional/mision-y-vision>>

68 Carlos Pochet, *La Universidad Nacional y la educación superior estatal en veinte años de historia (1973-1993)* (Heredia, CR: EUNA, 1993): 1-198.

69 Malcolm Knowles, *The Modern Practice of Adult Education: From Pedagogy to Andragogy* (New York, NY: Cambridge Books, 1980) 82-108.

and critical thinking first so that they can commit and contribute to their country's development.⁷⁰ This perspective is less individualistic and more collective. These principles shaped participants' decisions, such as their commitment to be qualified professionals that should contribute to their surroundings, with empathy toward their students' disadvantaged backgrounds and challenges.

Although to some extent opinions may differ on this organization as an instrument for high quality education and social equality for Costa Rica, the efforts made to reach out to students from rural locations speaks to its success. Drawing on this university's latest statistical report,⁷¹ from 2012 to 2017, funding for scholarships doubled; this is evidence of a commitment to reach more students every year. Regional campuses have the highest percentage of fully and partially funded students; the Sarapiquí campus leads with 86% of its students receiving various types of funding, followed by the Brunca campus with 82% and the Chorotega campus with 71%. The university's commitment to reaching less privileged students can be seen in the number of students who come from geographically remote locations. To foster this intention, new student residences were opened recently on the three regional campuses. This initiative has provided more opportunities for prospective and current students from remote locations.

In the light of the above efforts, university instructors need opportunities to direct their professional agency toward actions that reflect and support institutional trends. Consequently, a humanistic focus that encourages a whole-learner approach determines university instructors' agency in their surroundings both inside and outside the language classroom. Miguel and Jaime indicated that their language teaching should be informed by notions of fairness and social commitment. They did not limit their teaching to the language, but like

70 Benjamín Núñez, *Hacia la universidad necesaria* (Heredia, Costa Rica, 1974) 18-19.

71 Universidad Nacional. UNA en cifras: Compromiso con los sectores menos favorecidos <<http://www.transparencia.una.ac.cr/index.php/categorias/una-en-cifras/380-una-promueve-la-calidad-academica-4>>

David, they mentioned that they feel accountable for students' moral and professional growth. Gary and María went beyond linguistic knowledge and skills to describe the role of emotions and positive rapport in their students' professional growth. By taking this stance, they defied traditional notions of education⁷² that focus on academic skills and are usually linked to university formation. Andrés, Gary, Freddie, David, and Jaime linked their agency to the need to initiate more programs on campus to nurture young adults' sense of self, identity, and purpose. Right now, all campuses offer a similar, limited list of programs, but the participants noted that there are powerful economic influences on the main campus, making those decisions from a distance.

EFL instructors' freedom to act in the classroom and make assessment and teaching decisions speak to the institutional belief in promoting autonomy in instructors' action. Andrés pointed out how he felt teaching on a regional campus benefitted his agency in the classroom. Being the only Literature instructor on the campus allowed him to make his own decisions regarding textbooks, tasks and assessment. Miguel expressed that teaching on a regional campus gave him a greater scope for developing his linguistic competence and knowledge about processes in the language programs since he has taught almost 20 different courses.

Conclusions and Implications for Institutional Practice and Research

In exercising professional agency, EFL university instructors are required to make decisions and take stances within socio-cultural contexts that directly influence those decisions and stances. Rural differentiation, power differentials, and geographical barriers were challenges that participants felt they should overcome in order to move toward better teaching practices. Exercising professional agency on regional campuses comes with social responsibility to assure that

⁷² Freire, 72.

students have access to education that will secure social mobility through a university degree and successful linguistic competence that will provide them with better job opportunities.

Although power differential pushbacks, in the form of strapped budgets and negative mental representations, interfere with professional agency, instructors can show an awareness of their role by promoting equity and quality of opportunities for students' and the community's growth. In exercising professional agency, EFL university instructors produce their own system of meaning by taking opportunities in their surroundings, supporting different processes, and making informed plans for their future. With respect to the influence of geographical location, professional agency is exercised within certain limitations. The participants felt that their decisions about professional development and involvement in curriculum planning are limited by their lack of access to the main campus, where more opportunities were offered.

Institutional support is a key to foster EFL university instructors' professional agency and belonging. To encourage community and institutional belonging, the institution itself should include tasks and events that intentionally foster instructors' agency and identity construction. On the individual level, EFL university instructors can be asked to engage in personal identity reflection tasks such as writing their own educational biographies, and teaching dossiers. Collective spaces for self-reflection on teacher identity may be established through collective involvement in communities of practice (CoPs). Active participation in community events promoting regional identity is also important. Throughout historical and territorial socialization, this type of event guides people through the process of identifying with the social system of their region. Participating and volunteering in events organized in their communities also may help EFL instructors develop a strong sense of accountability and service. Involvement of this type is a way to deepen their *connection* to the local community, be informed of specific context issues, and thereby execute assertive action required to deal with prospective situations.

Rusismos en periódicos digitales costarricenses¹

(Russianisms in Costa Rican Online Newspapers)

*Julio Sánchez Murillo*²

Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica



RESUMEN

Se examina la presencia de rusismos en periódicos digitales costarricenses durante el período 2015-2020, en diez diarios. Se establece un inventario de voces rusas y se definen las áreas de influencia de esa lengua. Además, se analizan los procedimientos gráficos, gramaticales y ortotipográficos de integración de esas palabras y su condición como préstamos léxicos.



ABSTRACT

The presence of Russianisms is examined in ten Costa Rican online newspapers in the period 2015-2020. An inventory of Russian words is established and the areas of influence of this language are defined. In addition, the graphic, grammatical and orthotypographical procedures for integrating these terms and their condition as lexical loanwords are analyzed.

Palabras clave: rusismos, préstamo, prensa digital, español, Costa Rica

Keywords: Russianisms, loanword, online newspapers, Spanish, Costa Rica

1 Recibido: 1 de diciembre de 2021; aceptado: 6 de setiembre de 2022.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: julio.sanchez.murillo@una.cr; <https://orcid.org/0000-0003-4620-1652>.

Introducción

Cuando dos o más grupos humanos de distinta lengua entran en contacto, se produce un intercambio lingüístico, en lo fonético, morfosintáctico y, sobre todo, léxico. Ese intercambio puede resultar del contacto directo de los hablantes; sin embargo, puede también producirse mediante libros, revistas, periódicos, canciones, películas, programas de televisión, publicidad, redes sociales, etc. De este contacto no se da necesariamente un intercambio equilibrado; una lengua puede ejercer una gran influencia sobre otra y esta última apenas aportar algunos pocos elementos. Del mismo modo, la influencia puede ser indirecta, a través de una tercera lengua. Así, encontramos lenguas que a lo largo de la historia han ejercido influencia sobre otras, casos como el latín, francés e inglés; y otras como el islandés o el criollo haitiano, han ejercido una influencia más reducida, aunque todas receptoras del influjo de otros idiomas.

Esta influencia se manifiesta especialmente en el aspecto léxico. El español es una lengua de origen latino, por lo que gran parte de su léxico proviene del latín vulgar y del clásico; no obstante, durante siglos, la ha recibido de igual manera de muchas otras lenguas: el árabe, el francés, el italiano, el alemán, las lenguas amerindias y en los últimos tiempos, el inglés. Sin embargo, los préstamos en esta lengua no se limitan a estos idiomas, otros muchos también han ejercido una influencia, aunque mucho menor y menos visible, entre éstos, el ruso.

El ruso es una lengua indoeuropea, perteneciente a la rama eslava; dentro de este grupo, es la más numerosa en cuanto a hablantes y la de más difusión internacional debido al papel que históricamente ha tenido Rusia en el contexto mundial como potencia política y militar y por los aportes de esta nación a las artes, a la literatura, al deporte y a la ciencia. Es la lengua oficial de la Federación Rusa y de otras naciones; se extendió a otras latitudes a medida que el Imperio Ruso y luego la URSS conquistaron nuevos territorios; de esta manera, el ruso llegó al Báltico, al Cáucaso, a Asia Central y al Lejano Oriente y entró en contacto con una diversidad

de lenguas de las que recibió una serie de términos que contribuyeron a enriquecerla y sobre las que ejerció igualmente una cierta influencia.

El auge de la literatura rusa durante el siglo XIX, el avance del comunismo impulsado por la URSS y el desarrollo de las ciencias rusas en los campos militar y de la astronáutica en el siglo XX estimularon la difusión de vocablos rusos en muchas lenguas, más allá de la zona de influencia tradicional rusa. A esto se agrega el interés por la cultura rusa o soviética, la enseñanza de esta lengua en muchos países y la masificación de los medios de comunicación como difusores de palabras rusas. Nuestro país no escapó a esto y los rusismos han estado presentes en el español de Costa Rica, algunos mejor adaptados que otros y así se ha reflejado en la prensa.

El presente estudio traza como objetivos: elaborar un inventario de rusismos de la prensa digital costarricense, en el período 2015-2020; delimita las áreas de más influencia de vocablos rusos; reconocer las motivaciones de uso de estas palabras en el español costarricense; y analizar su integración en esta variante de la lengua española. Se plantean para ello algunas consideraciones teóricas y metodológicas, algunas referencias históricas, un conjunto de rusismos extraídos de la prensa digital clasificados por campos temáticos y un análisis de su integración en el español de Costa Rica. El estudio se enmarca en una tendencia reciente en Costa Rica de llevar a cabo estudios lexicológicos relacionados con la influencia de diversas lenguas (francés, inglés, japonés y sánscrito) en el español y su variante costarricense³.

Algunas consideraciones teóricas

Para analizar la presencia de unidades léxicas de origen ruso en la prensa digital costarricense, se hace referencia a una serie de conceptos teóricos que nos permitirán comprender mejor este fenómeno lingüístico.

3 Pueden consultarse las siguientes revistas: *Letras* 70 (2021); *Revista de Lenguas Modernas* 29 (2018); *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 45, 2 (2019); y *Káñina* 44, 3 (2020).

Rusismo

El término *rusismo* se refiere a vocablos o giros propios de la lengua rusa presentes en otros idiomas. Las palabras o expresiones surgidas en la época la URSS se les suele llamar *sovietismos*.

Extranjerismo

Generalmente, el extranjerismo se ha considerado como una voz tomada de otra lengua cuya asimilación gráfica o fónica en la lengua de llegada no se ha producido; esto es distinto del préstamo, término por el cual se conoce a las voces de origen extranjero que han sido integradas en esta lengua. Sin embargo, en la práctica, la distinción entre un extranjerismo y el préstamo no resulta tan clara⁴.

Préstamo

Préstamo es el término más habitualmente utilizado para los vocablos de origen extranjero empleados en una lengua determinada. Para Oury, el préstamo constituye

un procedimiento neológico que consiste en la importación de un vocablo que suele necesitar una adaptación morfológica y fonológica. En esta adaptación, se puede producir una inestabilidad de los morfemas y fonemas que puede durar a lo largo de muchos años⁵.

Este concepto no está exento de discusiones; encontrar una definición precisa para este no ha sido tarea simple; empero, la explicación elaborada por Oury es bastante completa. Para complementarla mencionamos las tres etapas que según Gómez Capuz⁶ por las que pasa una palabra extranjera en su proceso de integración en una determinada lengua.

En la *primera* etapa «el momento de la transferencia», el vocablo extranjero ingresa en otra lengua con las características morfológicas propias de su lengua de origen y para «sobrevivir» en la nueva lengua

4 Juan Gómez Capuz, *La inmigración lingüística* (Madrid: Arco Libros, 2005) 14-15.

5 Stéphane Oury, «Neología de forma, un caso de préstamo léxico: el galicismo en el español actual», *Estudios sobre léxico. Puntos y contrapuntos* 205 (2016): 24.

6 Gómez Capuz, 15-26.

deberá adaptarse a una estructura ajena y lograr así difundirse entre los hablantes de ésta. Normalmente, en esta etapa la palabra es usada de forma ocasional, aislada y sobre todo en el lenguaje técnico; así mismo, es importante mencionar que su uso es individualizado. Igualmente, debemos indicar que, en esta etapa, especialmente en la prensa, estas lexías son acompañadas de sinónimos o explicaciones para facilitar su comprensión. A este tipo de préstamos, se les llama de diversas maneras: préstamo cultural, préstamo ocasional, peregrinismo, entre otros.

La *segunda* etapa, llamada por Gómez Capuz «proceso de asimilación del extranjerismo», constituye la fase fundamental de la palabra extranjera en la lengua de llegada, pues ha alcanzado «un cierto uso y comprensión y, sobre todo, [ha demostrado] su eficacia neológica para no ser sustituida por los equivalentes nativos»⁷. Esta fase puede prolongarse durante largo tiempo y al final de la cual el extranjerismo será considerado como un préstamo. Durante esta etapa, el extranjerismo, en la lengua receptora, vive varios procesos asimilatorios en diversos aspectos de la lengua. De esta forma, este vocablo para lograr una integración plena podría sufrir una asimilación gramatical, una asimilación semántica, una asimilación gráfica o una asimilación fónica. Es importante recalcar que no todos los extranjerismos sufren los mismos procesos asimilatorios.

En cuanto a estos procedimientos, se resumen los principales procedimientos de asimilación según Gómez Capuz⁸ que sufren las voces extranjeras en español, en los aspectos gráfico, fónico, gramatical y semántico.

En el aspecto *gráfico*:

- Transliteración (en los casos de lenguas que emplean alfabetos distintos)
- Eliminación de consonantes que normalmente no aparecen en la lengua receptora al final de una palabra

⁷ Gómez Capuz, 17.

⁸ Gómez Capuz, 18-25 (salvo el caso de la transliteración).

- Adición de una vocal final de apoyo
- Adición de una vocal al inicio de una palabra
- Simplificación de grupos consonánticos internos
- Simplificación de consonantes dobles
- Sustitución de letras simples y dígrafos inexistentes en la lengua de acogida
- Colocación de la tilde según las reglas de la lengua receptora

En el aspecto *fónico*:

- Adaptación a la lengua receptora
- Imitación de la lengua extranjera
- Redistribución fonémica (nuevos grupos consonánticos internos y finales, nuevas consonantes finales)

En el aspecto *gramatical*:

- Modificación del género según las normas de la lengua receptora
- Variación de número conforme a las reglas de la lengua receptora
- Algunos adjetivos de origen extranjero permanecen invariables en cuanto a género y número, otros se ajustan a la lengua receptora
- Al menos en español, los verbos de origen extranjero se integran a la primera conjugación del verbo en este idioma

En el aspecto *semántico*:

- Incorporación al repertorio léxico de la lengua receptora (términos técnicos), sin verdadera asimilación semántica
- El extranjerismo tiene un uso restringido y su equivalente, es decir la palabra nativa, un uso amplio y genérico
- El extranjerismo y su equivalente nativo se dividen un área de significación ya existente
- El extranjerismo adquiere el carácter de término genérico

En la *tercera* etapa, el extranjerismo es considerado un préstamo asimilado y su condición de extranjero se ha diluido. Agrega Gómez Capuz, que estos vocablos participan entonces en la dinámica creadora de nuevas piezas léxicas en la lengua receptora; por ejemplo, por medio de la formación de palabras a partir de la derivación, la composición o la modificación semántica.

Tipos de préstamo

Los préstamos se clasifican en al menos tres categorías: el nivel lingüístico afectado, la forma que en entran en una lengua y la necesidad o superfluidad de éstos en la lengua receptora. En cuanto a la primera categoría, podemos incluir, tal como lo sugiere Gómez Capuz⁹, el préstamo formal que constituye una transferencia de una lengua a otra de elementos fónicos (nuevos sonidos o patrones acentuales derivados de otro idioma) o gráficos (nuevos grafemas o dígrafos); el préstamo morfológico es una incorporación en la lengua receptora de nuevos morfemas o préstamos morfológicos (prefijación, sufijación, composición, amalgamas); en cuanto al préstamo semántico, se produce cuando una palabra ya existente en la lengua receptora, por influencia de otra lengua, adiciona a su bagaje semántico un nuevo significado.

El préstamo léxico es el más habitual, y se manifiesta cuando una nueva voz aparece en la lengua receptora por influjo de otro idioma. Dentro de esta categoría, se encuentra la importación (según una corriente estadounidense) o el préstamo integral (según los especialistas europeos; en este caso, se refiere a vocablos adaptados a los principios lingüísticos del idioma receptor). Forma parte de esta categoría de igual modo el híbrido, según Haugen y Weinreich¹⁰, que puede estar compuesto por un radical importado y la substitución de un afijo extranjero por uno propio o por dos palabras: una propia y otra extranjera. Otro tipo de préstamo léxico lo conforma el calco, que puede ser literal (traducción literal), aproximado (traducción

9 Juan Gómez Capuz, *Préstamos del español: lengua y sociedad* (Madrid: Arco Libros, 2004) 43-59.

10 Citado por Gómez Capuz, 53.

aproximativa) o calco libre (se refiere sobre todo al uso de términos equivalentes). Existen además los calcos sintácticos y fraseológicos.

La segunda categoría se refiere a la forma como entran los extranjerismos a una lengua determinada. Así, encontramos el préstamo directo y el préstamo indirecto. El primero hace referencia a los préstamos que llegan a un idioma directamente desde la lengua de origen, sin la intermediación de una tercera lengua. Por lo que toca al préstamo indirecto, este se realiza desde una lengua que ya lo había tomado préstamo de otra.

En la tercera categoría, encontramos los préstamos necesarios y los préstamos superfluos. Para Niklas-Salminen¹¹, los préstamos necesarios corresponden a menudo a

términos técnicos relativos a realidades (conceptos, procedimientos, objetos, etc.) que todavía no existen en la sociedad de la lengua receptora [...] Un gran número de préstamos designan realidades exóticas propias de una determinada cultura, hay palabras que se refieren a instrumentos musicales, bailes, artes, unidades monetarias, construcciones arquitecturales, alimentos, preparaciones culinarias, etc.

En cuanto a los préstamos superfluos, Niklas-Salminen los considera como «términos que podrían ser perfectamente reemplazados por palabras propias»¹² de la lengua receptora, es decir son innecesarios. Para ilustrar estos conceptos teóricos, podríamos citar como ejemplo el rusismo *vodka*: es un préstamo léxico, un préstamo directo¹³; es decir, llegó al español procedente directamente del ruso y es un préstamo necesario, pues hace referencia a una bebida alcohólica inexistente en la cultura hispanohablante al momento de su aparición en la lengua española.

11 Aïno Niklas-Salminen, *La lexicologie* (París: Armand Collin, 2010) 145.

12 Niklas-Salminen, 146.

13 Éva Buchi, *Dictionnaire des emprunts au russe dans les langues romanes* (París: CNRS Éditions, 2010) 612.

Elementos ortotipográficos

Son diversas características ortotipográficas que posee la lengua española y que tiene alguna relación con la presencia de extranjerismos en la prensa digital. Entre estos elementos podemos mencionar la mayúscula, las comillas, la cursiva. Nos interesa en este estudio, examinar el uso de estos elementos en los rusismos hallados en un grupo de periódicos digitales costarricenses.

La lengua rusa en la prensa costarricense: algunas referencias históricas

La presencia de vocablos rusos en la prensa costarricense no es nueva. En el siglo XIX, los periódicos de la época incorporaban en sus artículos algunos términos propios de la lengua rusa; así, a modo de ejemplo, podemos citar los siguientes:

- *Ukase (Mentor Costarricense, 6-7-1844)*
- *Czar (Crónica de Costa Rica, 10-10-1857)*
- *Knout (El Costarricense, 9-10-1870)*
- *Rublo (El Costarricense, 2-9-1873)*

A lo largo del siglo XX, la aparición de rusismos en la prensa de nuestro país continuó, y como en la mayoría de los casos, en noticias ligadas a Rusia o a la Unión Soviética. Las siguientes palabras ilustran esta presencia:

- *Bolshevikis (Diario de Costa Rica, 4-1-1920)*
- *Soviet (Diario de Costa Rica, 15-1-1920)*
- *Tovarish (Trabajo, 26-5-1945)*
- *Sputnik (La Nación, 9-10-1957)*
- *Cosmonauta (La Prensa Libre, 12-4-1961)*
- *Glasnost (La Nación, 28-12-1986)*

Lo expuesto permite constatar dos hechos relacionados con los rusismos en nuestra prensa; el primero, la presencia de vocablos rusos es de larga data y el segundo, algunas de estas palabras no lograron consolidarse como parte del acervo léxico y otras se adaptaron, no sin antes pasar por la vacilación gráfica. Como veremos más adelante, ésta es todavía notable en algunos rusismos.

Consideraciones metodológicas

Los estudios sobre rusismos en el español no son abundantes; para este artículo. Hemos contado con aportes tales como los de I. Cosentino y A. Arrighini¹⁴, S. Molkova¹⁵, F. Ruano Faxas¹⁶ o V. Smith-Meza¹⁷ realizados, el primero, a partir del análisis de la presencia de términos rusos en diversos diccionarios y en contexto cubano, los otros dos; además del estudio elaborado por L. K. Jalitova¹⁸ sobre rusismos en varios diarios digitales angloamericanos. En nuestro país, una investigación similar no se ha podido localizar, dicho esto, consideramos pertinente un estudio sobre el tema circunscrito al español costarricense.

Se toma como período de trabajo los años 2015-2020; además, los medios de donde se extrajeron los vocablos de origen ruso corresponden a periódicos generalistas costarricenses; para lo cual se contemplaron las versiones digitales de *La Nación*, *Semanario Universidad* y *La Teja* y los medios propiamente digitales como *La República*, *CR Hoy*, *El País*, *El Mundo*, *Informa-tico*, *El Periódico CR* y *AM Prensa*. Otros

14 Italo Cosentino y Andrea Arrighini, «Sovietismos en español: la lengua de la Unión Soviética», *Del pergamino a la cinta de ocho milímetros: estudios de Historiografía e Historia de la lengua española* (Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2021): 169-188.

15 Svetlana Molkova, «Incorporación directa o indirecta de los préstamos de origen ruso al español y nuevos términos», *Revista de Lexicografía. Universidade da Coruña* 23 (2017): 117-136.

16 Fernando Ruano Faxas, «Rusismos en el español de Cuba. Un estudio sociológico», *Estudios de Lingüística Aplicada* 15-16 (1992): 234-241.

17 Vladimir Smith-Meza, «Slovo cubano: el vocablo soviético en el español de Cuba», *Kamchatka* 5 (2015): 117-139.

18 Лилия Камилевна Халитова, «Русизмы в современных англоязычных интернет-изданиях», *Ученые записки Казанского Университета, Серия Гуманитарные Науки*, 158, (2016): 1404-1414. [Lilia Kamilevna Jalitova, «Rusismos en periódicos contemporáneos en línea de habla inglesa», *Apuntes científicos de la Universidad de Kazán, Serie Humanidades* 158 (2016): 1404-1414.]

medios similares a estos no fueron tomados en cuenta pues no estaban vigentes durante todo el período de estudio o el buscador interno del sitio web del diario no funcionaba apropiadamente.

Para conformar el corpus se utilizó como base un inventario preliminar recopilado a partir de lecturas de diversos artículos publicados en diarios costarricenses; asimismo, se determinó, por medio de los buscadores de los diarios antes mencionados, si los rusismos enlistados por los investigadores antes citados y los consignados en el diccionario de préstamos al ruso elaborado por E. Buchi, aparecen también en la prensa digital de Costa Rica. Los rusismos detectados se organizan en campos de influencia y luego, son analizados a partir de los aspectos teóricos explicados.

Áreas de influencia de los rusismos

En el período de estudio, se detectaron en los periódicos antes citados una cantidad interesante de palabras de origen ruso. Estos vocablos fueron clasificados en 21 diferentes campos temáticos. Los antropónimos y topónimos de origen ruso, no se tuvieron en cuenta para este estudio. Presentamos la lista de rusismos detectados en la que se indica la(s) forma(s) como aparecen en los artículos de prensa y entre paréntesis la forma en alfabeto ruso y una traducción o explicación de cada término.

Aeronáutica

Antonov (*La Nación*, 24-11-2018) (АНТОНОВ) (avión)

Ilyushin (*El País*, 6-2-2017) (ИЛЬЮШИН) (avión)

Kuznetsov (*La Nación*, 16-11-2018) (КУЗНЕЦОВ) (motor de avión militar)

Sukhoi (*CR Hoy*, 6-5-2019) (СУХОЙ) (avión)

Tupolev (*La Nación*, 26-12-2016), *Туполев* (*El País*, 23-8-2020) (ТУПОЛЕВ) (avión)

Yakovlev (*La Nación*, 11-2-2018) (ЯКОВЛЕВ) (avión)

Armamento

(fusil) *Kalashnikov* (*La República*, 7-1-2015), *Kaláshnikov* (*La Nación*, 17-12-2020) (Калашников) (fusil de asalto)
Katiusha (*El País*, 8-5-2016) (Катюша) (lanzacohetes)
 (coctel) (bomba) *Molotov* (*El Mundo*, 2-10-2020) (Молотов)
 (bomba incendiaria)
Tópol (*El País*, 9-9-2016) (Тополь) (misil intercontinental nuclear)

Arte

Constructivismo (*La Nación*, 20-2-2020) (Конструктивизм)
 (movimiento artístico)
Matrioshka (*La Nación*, 29-12-2015), *matrioska* (*La República*, 7-2-2019), *matriuska* (*La Nación*, 13-1-2018), (Матрёшка)
 (muñeca tradicional rusa)
Realismo socialista (*La Nación*, 4-7-2020) (Социалистический реализм)

Arquitectura

Dacha (*CR Hoy*, 22-6-2018) (Дача) (casa de campo)
Kremlin (*La Nación*, 4-5-2015) (Кремль) (ciudadela)

Astronáutica

Cosmódromo (*La Nación*, 1-12-2016) (Космодром) (centro de lanzamiento de naves espaciales)
Cosmonauta (*La Nación*, 17-11-2016) (Космонавт) (astronauta)
Cosmonáutica (*El País*, 22-2-2017) (Космонавтика) (astronáutica)
Mir (*La Nación*, 27-3-2015) (Мир) (estación espacial rusa)
Soyuz (*La República*, 14-1-2015) (Союз) (nave espacial)
Sputnik (*CR Hoy*, 18-4-2017), *spútник* (*La Nación*, 16-11-2015)
 (Спутник) (satélite)

Automóviles

Lada Niva (*La Nación*, 31-5-2018) (Лада Нива) (automóvil todoterreno)

Deportes

Sambo (*La Nación*, 18-9-2019) (Самбо) (deporte de combate)

Sbornaya (*La Nación*, 28-6-2018) (Сборная) (selección nacional de fútbol de Rusia)

Economía

Gosplan (*El País*, 30-5-2015) (Госплан) (comité de planificación económica de la URSS)

Kopek (*El País*, 7-12-2019) (Копейка) (centésima parte de un rublo)

Rublo (*La República*, 21-1-2016) (Рубль) (moneda de Rusia)

Energía nuclear

Tokamak (*La República*, 21-1-2016) (Токамак) (dispositivo para crear energía por fusión nuclear)

Fauna

Beluga (*La Nación*, 29-4-2019) (Белуга) (especie de cetáceo)

Gastronomía

Blinis (*La Nación*, 24-5-2018), *blini* (*La Nación*, 24-2-2018) (Блины) (especie de crepa)

Borsch (*La Nación*, 20-1-2018), *borscht* (*La Nación*, 24-5-2018) (Борщ) (sopa de remolacha)

Chai (*La Nación*, 8-2-2017) (Чай) (té)

Ikra (*La Nación*, 24-2-2018) (Икра) (caviar)

Kasha, casha (*La Nación*, 24-2-2018) (Каша) (cereal cocido)

Kvas (*La Nación*, 11-1-2018) (Квас) (bebida fermentada a base de harina y malta)

Medovik (*La Nación*, 24-5-2018) (Медовик) (pastel cuyo ingrediente principal es la miel)

Okroshka (*La Nación*, 11-1-2018) (Окрошка) (sopa fría)
Pelmeni (*La Nación*, 24-5-2018) (Пельмени) (especie de ravioli)
Rogaliki (*La Nación*, 24-5-2018) (Рогалики) (panecillo en forma de medialuna)
Samovar (*El País*, 20-5-2020) (Самовар) (recipiente utilizado para calentar el agua del té)
Shashlik (*La Nación*, 24-5-2018) (Шашлык) (brocheta de carne asada)
Shchi (*La Nación*, 24-5-2018) (Щи) (sopa cuyo ingrediente principal es el repollo)
Smetana (*La Nación*, 24-5-2018) (Сметана) (tipo de crema agria)
Solianka, soljanka, solyanka (*La Nación*, 24-5-2018) (Солянка) (sopa de carne o pescado y vegetales)
(salsa) *Stroganoff* (*La Nación*, 18-3-2015) (Строганов) (platillo a base de lomito de res acompañado de una salsa)
Vodka (*La República*, 19-2-2016) (Водка) (bebida alcohólica)

Geografía

Estepa (*La Nación*, 14-12-2017) (Степь) (llanura cubierta de hierbas de tamaño reducido)

Informática

Kaspersky (*El País*, 25-7-2017) (Касперский) (antivirus informático)

Medicina

Sputnik V (*La República*, 8-12-2020) (Спутник) (vacuna anticovid-19)

Música

Balalaika (*La Nación*, 3-1-2016), *balalaica* (*La Nación*, 6-1-2018) (Балалайка) (instrumento musical)

Política e historia

Apparatchik, appáratchik (*La Nación*, 31-3-2018) (Аппаратчик) (miembro del aparato gubernamental o de un partido)

Bolchevique (*El País*, 7-11-2017) (Большевик) (miembro del grupo mayoritario y radical del partido de Lenin)

Bolchevismo (*La Nación*, 20-5-2017) (Большевизм) (movimiento extremista dirigido por Lenin dentro del Partido Obrero de Rusia)

Comintern (*Semanario Universidad*, 27-6-2018) (Коминтерн) (Internacional comunista)

Coexistencia pacífica (*La Nación*, 11-2-2020) (Мирное сосуществование)

Compañero de ruta (*El Mundo*, 2-11-2015) (Попутчик) (simpatizante de una ideología u organización política sin ser parte de ésta)

Culto a la personalidad (*El País*, 21-1-2018) (Кульٹ личности) (adulación excesiva a un líder)

Duma (*La Nación*, 18-3-2020) (Дума) (asamblea legislativa rusa)

Estalinismo (*El País*, 21-1-2018) (Сталинизм) (doctrina política basada en las ideas de Stalin)

Estalinista (*CR Hoy*, 5-5-2017) (Сталинист) (seguidor de Stalin)

Glasnost (*La Nación*, 18-8-2016), *glásnoct* (*CR Hoy*, 24-11-2016) (Гласность) (transparencia)

Gulag (*Semanario Universidad*, 23-10-2018) (Гулаг) (campo de trabajo forzado)

Intelligentsia (*La Nación*, 9-8-2016) (Интеллигенция) (conjunto de intelectuales)

Koljós (*La Nación*, 17-4-2019) (Колхоз) (granja colectiva)

Komsomol (*El País*, 22-4-2017) (Комсомол) (organización juvenil del Partido Comunista de la Unión Soviética)

Kremlin (*El Mundo*, 26-5-2017) (Кремль) (sede del gobierno ruso)

Leninismo (*La Nación*, 5-4-2019) (Ленинизм) (doctrina política basada en las ideas de Lenin)

Leninista (*El País*, 30-7-2015) (Ленинист) (seguidor de Lenin)

Menchevique (*El País*, 20-8-2015) (Меньшевик) (miembro de la facción minoritaria del partido de Lenin)

Nomenklatura (*El País*, 11-3-2019) (Номенклатура) (conjunto de altos cargos políticos de un país)

Perestroika (*La República*, 17-7-2018) (Перестройка) (reconstrucción)

Pogrom, pogromo (*El País*, 5-1-2019) (Погром) (masacre de judíos y por extensión de otros grupos étnicos)

Politburó (*La Nación*, 9-11-2019) (Политбюро) (órgano directivo de un partido)

Presídium (*El País*, 11-7-2018) (Президиум) (órgano superior de gobierno de un país)

Siloviki (*La Nación*, 18-9-2020) (Силовики) (político que antes trabajó para los servicios militares o de seguridad)

Soviet, sóviet (*La Nación*, 1-8-2017) (Совет) (asamblea de obreros, campesinos)

Soviético, soviética (*El País*, 16-11-2020) (Советский, Советская) (perteneiente o relacionado con la Unión Soviética)

Troika (*CR Hoy*, 17-4-19), *troica* (*La Nación*, 21-11-2016) (Тройка) (equipo dirigente formado por tres miembros)

Ucase (*La Nación*, 4-11-2015) (Указ) (decreto del zar)

Zar (*CR Hoy*, 13-4-2018) (Царь) (emperador de Rusia, jefe de una organización)

Zarevich (*La Nación*, 27-9-2016), *Zarévich* (*El Mundo*, 26-6-2017) (Царевич) (hijo del emperador ruso)

Zarina (*La República*, 22-3-2015) (Царина) (esposa del zar)

Zarismo (*La Nación*, 27-11-2016) (Царизм) (régimen político establecido sobre la autocracia del zar)

Química

Novichok (*La Nación*, 6-10-2020), *novichoc* (*La Nación*, 8-7-2018) (Новичок) (agente nervioso)

Religión

Icono (*El País*, 2-3-2018) (Икона) (imagen religiosa)

Pope (*La Nación*, 8-5-2016) (Поп) (sacerdote ortodoxo)

Uniata (*La Nación*, 24-2-2015) (Униат) (católico de rito ortodoxo)

Seguridad

Cheka (*La Nación*, 17-7-2018) (Чека, ЧК) (policía secreta)

FBS (*La Nación*, 6-9-2018) (ФСБ) (Servicio de seguridad de Rusia)

GRU (*La Nación*, 6-9-2018) (ГРУ) (Servicio de inteligencia militar de Rusia)

KGB (*La República*, 28-10-2016) (КГБ) (Agencia de inteligencia de la URSS)

SVR (*El País*, 14-10-2020) (СВР) (Servicio de inteligencia exterior de Rusia)

Vestimenta

Astracán (*La Nación*, 17-7-2016) (Астракан) (piel de cordero para abrigo)

Shapka-ushanka (*CR Hoy* 22-6-2018) (Шапка-ушанка) (tipo de gorro)

Otros

Kompromat (*La Nación*, 11-1-2017) (Компромат) (material comprometedor sobre una figura pública)

Observaciones

Algunos rusismos detectados son sustantivos propios (muchos de ellos apellidos) que adquirieron las características de un sustantivo común; por ejemplo: *Antonov*, *Ilyushin*, *Kalashnikov*, *Kaspersky*, *Kuznetsov*, *Lada Niva*, *Molotov*, *Sukhoi*, *Tupolev*, *Túpolev* y *Yakovlev*. *Sputnik*, *Mir*, *novichok* son sustantivos comunes que se han usado como sustantivos propios para darle nombre a un satélite artificial y una

vacuna, una estación espacial y un agente nervioso respectivamente; aún con este nuevo rol, según su uso en la prensa costarricense, se emplean también como sustantivos comunes. Algunos son palabras compuestas, derivadas de sustantivos propios; por ejemplo: *leninismo* y *leninista* de Lenin, *estalinismo* y *estalinista* de Stalin. Algunos de los rusismos de esta lista son acrónimos:

Cheka (Чека, Чк): **Ч**резвычайная **к**омиссия
Comintern (Коминтерн): **К**оммунистический **и**нтернационал
Gosplan (Госплан): **Г**осударственный комитет по **п**ланированию
Gulag (Гулаг): **Г**лавное управление исправительно-трудовых **л**агерьей и колоний
Koljós (Колхоз): **К**оллективное **х**озяйство
Kompromat (Компромат): **К**омпрометирующий **м**атериал
Komsomol (Комсомол): **К**оммунистический **с**оюз **м**олодёжи
Politburó (Политбюро): **П**олитическое **б**юро
Sambo (Самбо): **С**амозащита **б**ез **о**ружия
Tokamak (Токамак): **Т**ороидальная **к**амера с **м**агнитными катушками

Otros rusismos corresponden a siglas:

FBS (ФСБ): **Ф**едеральная служба **б**езопасности Российской Федерации
GRU (ГРУ): **Г**лавное **р**азведывательное управление
KGB (КГБ): **К**омитет государственной **б**езопасности
SVR (СВР): **С**лужба **в**нешней **р**азведки Российской Федерации

Se detectaron otras palabras que algunas fuentes consideran como rusismos; no obstante, corporaciones como la Real Academia Española que no lo son, entre estas podemos mencionar *morsa* y *tundra* que provienen del finés, *mamut* y *chamán* del tungús y *taiga* del yakuto.

Análisis

Consideraciones generales

Según el corpus definido, se infiere que la influencia de la lengua rusa, según los diarios analizados, alcanza una gran variedad de áreas. Entre estos hay palabras cuya presencia en el español data de hace tres siglos como *zar*; asimismo, se han detectado otras de reciente aparición, tales como *kompromat* y *novichok*. Esto nos indica que el ingreso de rusismos al español no se ha detenido, aunque esta presencia es limitada, comparada con la influencia que ejercen otras lenguas como el inglés y, sobre todo, será importante determinar cuántos de éstos logren consolidarse en la prensa y en el español costarricenses. En cuanto a las áreas de influencia, ésta se produce, principalmente, en campos en los que tradicionalmente Rusia ha jugado un papel relevante: aeronáutica, armamento, astronáutica y política. El caso de la gastronomía resulta interesante, ya que se encontró un número importante de términos correspondientes a esta área; sin embargo, la gran mayoría muy poco utilizados en nuestra prensa.

Tipos de integración de los rusismos en la prensa digital costarricense

Analicemos la integración de vocablos de origen ruso en textos publicados en la prensa digital de Costa Rica, para esto, utilizamos como criterios su frecuencia de aparición y, especialmente, el contexto empleado, es decir en textos creados y que hacen referencia a aspectos de la realidad costarricense o en textos que aluden a realidades rusas o de otras naciones.

Conforme a lo encontrado en el período 2015-2020, gran parte de los vocablos tienen una presencia mínima y aparecen siempre en textos que hacen referencia a diversos aspectos de la cultura rusa, por ejemplo: *Antonov*, *astracán*, *balalaika* (*balalaica*), *bolchevismo*, *borsch* (*borscht*), *chai*, *cheka*, *comintern*, *dacha*, *gosplan*, *Ilyushin*,

ikra, kasha (casha), katiusha, koljós, komsomol, kopek, kremlin, Kuznetsov, kvas, medovik, menchevique, okroshka, pelmeni, pope, rogaliki, samovar, sbornaya, Shapka-ushanka shaslik, shchi, siloviki, smetana, solianka, soviet (sóviet), Sukhoi, Topol, Tupolev, ucase, unia-ta, Yakovlev, y las siglas FBS, GRU, MAK, SVR. En efecto, muchos reúnen las características de peregrinismos o préstamos ocasionales, apareciendo en forma aislada (algunas de estas palabras solamente aparecen una vez), en textos cargados de léxico especializado (reportajes ligados a Rusia sobre gastronomía o armamento), en textos de opinión de especialistas extranjeros y en algunos casos, su uso es claramente individualizado (por ejemplo, en artículos de opinión donde el autor busca dar un estilo personal a su texto empleando un determinado rusismo).

Otros ruisimos que aparecen con más frecuencia en el período de estudio, son empleados por periodistas o columnistas costarricenses y extranjeros pero refiriéndose a realidades rusas o de otros países (noticias internacionales y artículos de opinión); entre ellos: *beluga, bolchevique, coexistencia pacífica, cosmódromo, cosmonauta, cosmonáutica, дума, estepa, glasnost, gulag, icono, kompromat, Kremlin, matrioshka, novichok (novichoc), perestroika, pogrom (pogromo), presidium, rublo, soviético, soviética, Soyuz, Sputnik (Spútник), zarovich, zarina, zarismo y KGB. Estos términos muestran entonces, como lo señala Gómez Capuz, un cierto uso y comprensión.*

Otro grupo aparece en textos redactados por periodistas o columnistas costarricenses o radicados en nuestro país, sobre diversas situaciones de la realidad de Costa Rica y algunos con mucha frecuencia; entre estos podemos citar: *apparatchik, blini, constructivismo, culto a la personalidad, estalinismo, estalinista, kalashnikov, kaláshnikov, Kaspersky, intelligent-sia, Lada Niva, leninismo, leninista, molotov, nomenklatura, politburó, sambo, tokamak, troika, Sputnik V, vodka y zar.*

Ejemplos de algunos rusismos utilizados en prensa digital en contexto costarricense¹⁹:

- «Mientras tanto, las élites políticas, económicas, corporativas y la **intelligentsia** de nuestro país hablan paja [...]» (*La Nación*, 8-9-2016)
- «Se trata de una infusión de frutas con distintos licores, como **vodka**, ron y tequila sin aditivos ni saborizantes artificiales [...]» (*La República*, 19-2-2016)
- «Jiménez aseguró este jueves que le pagó mucho dinero a Mauricio Boraschi, en aquel momento llamado el **Zar** Antidrogas y Jefe de la DIS [...]» (*CR Hoy*, 13-4-2018)
- «y al mejor estilo totalitario característico en la **nomenklatura** de nuevo cuño, Benavides impulsa eliminar el derecho fundamental a la huelga [...]» (*El País.com*, 11-3-2019)
- «Esta instalación es una de las únicas tres con dos dispositivos de confinamiento magnético para manejar el plasma, el Stellarator [...] y un **Tokamak** esférico, reactor experimental de fusión nuclear». (*La República*, 4-7-2019)
- «Tica subcampeona panamericana de **sambo** estudia dos carreras y es madre [...]» (*La Nación*, 18-9-2019)
- «Además, indicó que en el sector de Caldera se descubrió que los manifestantes tenían 22 botellas de gasolina tipo **molotov** [...]» (*ElMundo.cr*, 2-10-2020)

En cuanto al vocablo *vodka*, debemos señalar que es uno de los mayormente mencionados y, además, uno de los pocos a partir del cual se han formado nuevas palabras con los sufijos -azo e -ita: *vodkazo* y *vodkita* (aparecen en los comentarios de los lectores de

19 En negrita resaltamos los rusismos.

artículos de prensa), de esta manera, se obtienen dos híbridos, como indican Haugen y Weinreich, es decir dos voces compuestas por un radical importado y dos sufijos propios, en este caso, del español. Este hecho podría indicarnos un proceso de integración avanzado de este vocablo, pues es constatable que ya se han creado nuevas palabras, pertenecientes al habla popular, a partir de este.

Procedimientos de asimilación

Aspecto gráfico

Entre estos aspectos tenemos la transliteración, la adición de vocales o consonantes y la utilización de diacríticos.

1. Transliteración. En cuanto a este procedimiento, encontramos cuatro aplicados para asimilar al sistema grafémico de la lengua española.
2. Transliteración empleando grafemas de mayor uso en español²⁰. En el corpus de este estudio, encontramos los siguientes casos:
 - *K* transliterada por *c*; por ejemplo: *balalaica* (балалайка), *casha* (каша), *comintern* (коминтерн), *constructivismo* (конструктивизм), *novichoc* (новичок) y *troica* (тройка).
 - *K* transliterado por el dígrafo *qu*; por ejemplo: *bolchevique* (большевик), *menchevique* (меньшевик)
 - *3* transliterado por *s*; por ejemplo: *koljós* (колхоз), *presidium* (президиум) y *ucase* (указ)
3. Transliteración a partir de una tercera lengua. Utilización de grafemas propios de lenguas próximas al español en este caso del francés o del inglés; por ejemplo: *sukhoi* (сухой), el dígrafo *kh* es usado en francés o inglés para transliterar el grafema

²⁰ Bénitez-Burraco, Antonio, «La romanización del alfabeto cirílico: el caso del ruso al español», *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación* 10 (2008) 10-11.

ruso *x*. *Sujoi* sería la forma transliterada más apropiada al español, el grafema *x* por *j*.

4. Simplificación en la transliteración para facilitar la pronunciación. En las palabras *shaslik* (шашлык) y *matrioska* (матрешка) poseen el grafema ш; sin embargo, se transliteró en estos casos por s, una forma simplificada de sh. Es notorio en estos ejemplos, la realización de un ajuste fonético con implicaciones grafémicas.
5. Asimilación por medio de la transliteración a palabras de la misma familia existentes en español. Los términos *cosmódromo* (космодром), *cosmonauta* (космонавт) y *cosmonáutica* (космонавтика) están compuestos por elementos como *cosmos*, *dromos*, *nauta*, *náutica* de origen griego. En la lengua rusa, estos elementos fueron unidos para crear nuevas palabras, nuevos conceptos a partir de piezas existentes en otra lengua. En estos casos, la grafía rusa se ajustó a la de los vocablos relacionados presentes en español. Este procedimiento también podría aplicarse a otros elementos léxicos tales como: *constructivismo* (конструктивизм) y *presídium* (президиум)
6. Adición de grafemas. En cuanto a este procedimiento, podemos citar varios casos, primeramente, como una forma de facilitar la pronunciación en español:
 - adición de una vocal final de apoyo: *pogromo* (погром), *pope* (поп), *rublo* (рубль), *ucase* (указ), *uniata* (униат)
 - adición de vocal y consonante: *Kremlin* (Кремль)
 - adición de una vocal al inicio (y al final): *estepa* (степь)

Asimismo, se encuentran vocablos, en los que la adición de un grafema corresponde a una transliteración incorrecta o una en la que se busca darle un carácter aun más extranjero a la palabra:

- adición de una consonante: *borscht* (борщ)

7. Colocación de una marca gráfica de carácter acentual según las reglas de la lengua española. En principio, la utilización de diacríticos facilitaría la pronunciación en español. Encontramos los siguientes ejemplos: palabras gráficamente marcadas como paroxítonas *glásnost*, *Spútnik* y *zarévich*; oxítonas *kol-jós* y *politburó* y proparoxítonas *kaláshnikov*, y *Túpolev*. Sin embargo, en otros casos, la colocación de este no corresponde a la pronunciación rusa, por ejemplo: en *sóviet*, el acento gráfico no debería usarse para así conservar el acento agudo de la lengua de origen y a *appáratshik*, se le asigna una forma esdrújula (menos común es español).

Aspecto gramatical

Modificación del género. En cuanto a este procedimiento, un grupo de palabras del corpus pertenecen al género femenino en ruso, empero aparecen en masculino en la prensa digital costarricense; por ejemplo: *ikra*, *sbornaya* y *vodka*. De igual manera, encontramos palabras de género masculino en ruso y en femenino en los periódicos estudiados, tales como: *shchi*, *kvas*, *kalashnikov* y *Sputnik V*. Así mismo, *glasnost* y *Lada Niva* aparecen en algunos periódicos como sustantivos del género femenino y en otros como sustantivos masculinos lo que demuestra cierta inestabilidad en la marcación de género.

Variación de número. En este apartado, analizamos la aplicación del plural en los rusismos que aparecen en los artículos de prensa digital. De este modo, encontramos vocablos que conservan la forma plural rusa²¹, por ejemplo: *los pelmeni*, *los blini*, *los rogaliki* y *los siloviki*. En el caso de *blini*, la transliteración de la marca de plural, según la mayoría de los sistemas de transliteración, debió ser *-y*.

En otros casos se produce la omisión de la pluralización (ni rusa, ni adaptación al plural español): el artículo en su forma plural

21 En ruso, los sustantivos masculinos en nominativo utilizan para marcar el plural las desinencias *-ы* o *-и*; y según el sistema de transliteración empleado, en español se translitera generalmente con *-y* e *-i* respectivamente.

acompaña a un rusismo en singular, por ejemplo: *los shaslik, los medovik y las dacha*. Asimismo, se detectó el caso contrario: un sustantivo en plural empleado como singular; por ejemplo: *el famoso pelmeni*, el rusismo es usado en su forma plural rusa pero acompañado de un artículo y un adjetivo en singular. Igualmente, se encontró un vocablo que contiene dos morfemas de plural, el ruso y el español: *los blinis* (forma rusa *-i* y *-s* española).

Aspectos ortotipográficos

Los siguientes rusismos aparecen algunas veces en algunos diarios en cursiva: *apparatchik, blinis, borsch, glasnost, intelligentsia, koljós, kompromat, matrioshka, perestroika, sbornaya y siloviki*. Otros como *dacha* y *shashlyk* en algunas ocasiones aparecen entre comillas. Estos dos procedimientos buscan recalcar el origen exógeno de los términos, pero que esto no se produzca consistentemente podría también indicar que el proceso de incorporación a nuestra lengua está en proceso.

En cuanto al uso de mayúsculas en algunos rusismos, hay cierta vacilación. Así, algunos sustantivos propios que han adquirido las características de un sustantivo común conservan la mayúscula inicial: *Túpolev, Sukhoi, Kaspersky*. En otros casos como *kalashnikov* o *molotov*, en algunos diarios aparecen con una inicial mayúscula y otros con minúscula, incluso en un mismo periódico.

Explicaciones o traducciones

Algunos rusismos aparecen en los diarios digitales acompañados de explicaciones o traducciones, esto constituye un indicio de no estar todavía integrados en nuestro español. Como ejemplo de esto podemos mencionar los siguientes:

- Para saborear de forma rápida, una de las recomendaciones locales es el ikra o caviar rojo [...] (*La Nación*, 24-2-2018)
- Se sirve sobre blinis, una suerte de crepas de harina que [...] (*La Nación*, 24-5-2018)

- Salimos a las dacha —que son casas afuera de la ciudad, casas propias o de algunos amigos familiares [...] (*CR Hoy*, 22-6-2018)
- aunque su kompromat, es decir, la táctica de conseguir información comprometida para chantajear [...] (*El País*, 21-1-2017)

Otros vocablos rusos que en algunas ocasiones aparecen con explicaciones o traducciones son: *cheka*, *duma*, *intelligentsia*, *novichok*, *pogromo* y la mayoría de los términos referidos a la gastronomía, salvo *vodka*. Algunos rusismos como *Kalashnikov*, *Molotov*, *Stroganoff* aparecen en algunos casos acompañados de marcas autonómicas para facilitar su comprensión: fusil, coctel o bomba y salsa, respectivamente.

Tipos de préstamos

Préstamo léxico. La totalidad de los rusismos que aparecen en la prensa digital costarricense son préstamos léxicos del tipo importados. La gran mayoría son sustantivos, salvo *soviética*, *soviético* y *uniata*, que también son adjetivos.

Préstamos directos e indirectos. Un grupo de rusismos del corpus ingresaron a nuestro idioma de manera indirecta, principalmente, por intermedio de otra lengua europea. Así, por ejemplo, *bolchevique* y *zar* entraron por el francés, *kaláshnikov* por el inglés. A medida que los contactos entre las culturas española e hispanoamericana y rusa aumentaron y se produjo el desarrollo de los medios de comunicación, el ingreso de rusismos se hace de manera directa; por ejemplo: *glasnost* y *sambo*²².

Préstamos necesarios. Casi todos los rusismos detectados en la prensa digital costarricense en el período indicado corresponden a préstamos necesarios, pues hacen referencia a realidades inexistentes en nuestra cultura al momento de su ingreso en nuestra lengua o a realidades o situaciones nuevas. Sin embargo, esto no ocurre con las lexías *cosmódromo*, *cosmonauta* y *cosmonáutica*, pues estas tienen

²² Buchi, 575-604.

un equivalente en español: base espacial, astronauta y astronáutica respectivamente. Es necesario indicar que estos rusismos son utilizados cuando se hace referencia, casi exclusivamente, a un centro de lanzamiento espacial, un miembro de la tripulación de una nave espacial o la técnica de navegación espacial de la antigua URSS o de Rusia.

Los sintagmas nominales *coexistencia pacífica* y *culto a la personalidad* son calcos del ruso. En el caso de *chai* (té, en español), esta palabra es empleada por un columnista para dar un estilo personal a su texto y recalcar que la situación de la que se habla se refiere a un contexto ruso.

Otras consideraciones

La mayoría de los rusismos del corpus figuran en artículos publicados en *La Nación* y en *Elpaís.com*, en otros medios como *La República*, *Semanario Universidad* y *CR Hoy*, la presencia de éstos también es importante; en el resto es mucho menor. Una gran cantidad de estas palabras se encuentra en las secciones de internacionales y opinión y en menor medida en sucesos, cultura, deporte, tecnología y medioambiente. Con frecuencia se publican noticias sobre este país en la prensa costarricense lo que contribuye a la aparición de algunos rusismos. En la sección de *Opinión*, suelen publicarse textos que abordan temas de política, economía, historia nacional o internacional, en los que se encuentran referencias a hechos ligados a ese país y que han influido en otros e igualmente generan la aparición de rusismos.

Una cantidad significativa de los rusismos detectados aparecen en artículos redactados por extranjeros (agencias de prensa o columnistas extranjeros); sin embargo, igualmente fueron considerados para este estudio pues al publicarse en un periódico costarricense sufren un proceso de «naturalización» y podrían entrar en el bagaje léxico de los lectores y, en algunos casos, constituirse en nuevos elementos léxicos del español costarricense. Durante el período de estudio (2015-2020) se produjeron algunos acontecimientos que pudieron propiciar la aparición de algunos rusismos en la prensa digital costarricense,

entre ellos, la Copa Mundial de Fútbol Rusia 2018, el centenario de la Revolución Rusa y los sesenta años del lanzamiento del Sputnik; en nuestra prensa, estos hechos tuvieron una importante cobertura, sobre todo el primero de ellos.

Conclusiones

La lista de rusismos presentada no es exhaustiva, pero constituye una amplia muestra de la presencia de vocablos de origen ruso en la prensa digital de Costa Rica. Esa presencia refleja una influencia de la lengua rusa en el español costarricense; es claro que es limitada, aunque abarca muchos campos. Es también evidente que algunas áreas proporcionan la mayoría de los rusismos y corresponden a los campos de mayor influencia de Rusia desde hace mucho tiempo. No obstante, una parte importante de los términos detectados poseen las características de préstamos ocasionales y conservan su estatus exógeno; es decir, su uso en la prensa ha sido esporádico y coyuntural. Otros rusismos han sufrido diferentes procesos de integración en nuestra lengua y otros parecen mejor adaptados, no solo por la frecuencia de uso, sino por su uso en contexto costarricense. Caso aparte es el vocablo *vodka* que parece ser el mejor integrado y a partir del cual ya se han creado algunas nuevas palabras por derivación.

El ingreso de nuevos rusismos continúa en la prensa digital de Costa Rica, aunque en número reducido. La aparición de nuevos rusismos en la prensa y en el español costarricense dependerá del papel de Rusia en el contexto mundial, las relaciones entre este país y Costa Rica y del espacio y la forma que los medios informativos les asignen: adaptaciones ortotipográficas, traducciones o explicaciones complementarias. Será materia de otro estudio determinar el conocimiento y uso de rusismos en la población costarricense más allá de los textos publicados por periodistas y especialistas de diversas áreas en la prensa digital.

Normas editoriales para la presentación de artículos, e información complementaria

(Instructions for Authors and Other Information)

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 23, 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 vengan 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).
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.
11. Los autores deben indicar, en la nota a pie de página para ello incluida en la plantilla para la redacción de artículos, (a) la unidad académica, departamento o programa de estudio al cual se encuentran afiliados, (b) la ciudad en la cual se ubica la instancia de afiliación y (c) su número de identificación ORCID. Si no se cuenta con un número ORCID, puede obtenerse en la siguiente dirección electrónica: <https://orcid.org>.
12. Al hacer referencia a un siglo en particular (ya sea dentro del cuerpo del artículo, en una nota a pie de página o en la sección de bibliografía), deberá escribirse el número con versalita (comando *Versalitas/Small caps*, en el menú *Fuente/Font*) y no con mayúscula ni con un número de letra menor o mayor al utilizado en el resto del artículo. Por ejemplo: al hacer mención al siglo en curso (en español o en francés), debe escribirse *siglo XXI*; no *siglo XXI*.

Sobre los elementos gráficos

13. 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 16 cm. de altura (incluidos la leyenda, el encabezado y cualquier nota al pie), 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.

14. 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.
15. 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

16. 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.
17. 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 atenderse a la normativa internacional de la lengua en que esté escrito el artículo.

Sobre las citas textuales y las referencias bibliográficas

18. 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^e s ».

Quesada Soto states that “it was only during the late nineteenth century that a true concern for producing a national literature was perceived.”

19. 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.
20. Con el fin de facilitar la lectura del artículo, las referencias bibliográficas se colocarán en notas a pie de página cada vez que se haga referencia a una fuente 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.

21. Toda referencia bibliográfica que no esté escrita por medio del alfabeto latino deberá ir seguida de su respectiva traducción a la lengua en que se haya escrito el artículo. La traducción se escribirá entre corchetes ([]).
22. 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. Adicionalmente, *el autor debe añadir el DOI al final de todas aquellas referencias que cuenten con él.* 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

23. 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 asegurarse 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, lo 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.
24. Antes de dar inicio al proceso de evaluación, toda propuesta de artículo es sometida a un procedimiento de detección de plagio por medio de herramientas informáticas adecuadas.



Impreso por el Programa de Publicaciones e Impresiones
de la Universidad Nacional, en 2022.

La edición consta de 175 ejemplares
en papel bond y cartulina barnizable.

3513-22—P.UNA