

ISSN: 1659-2220

AÑO 12 (2) • 2017

BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA COSTARRICENSE  
DE LA LENGUA

TERCERA ÉPOCA



SAN JOSÉ, COSTA RICA



COMISIÓN EDITORIAL

*ESTRELLA CARTÍN DE GUIER*

*AMALIA CHAVERRI FONSECA*

*DANIEL GALLEGOS TROYO*

*VÍCTOR HURTADO OVIEDO*

*EMILIA MACAYA TREJOS*

*FLORA OVARES RAMÍREZ*



*La Academia Costarricense de la Lengua  
agradece a la Editorial de la Universidad de Costa Rica  
la publicación del presente boletín.*



Nómina  
de la Academia Costarricense  
de la Lengua

D. Daniel Gallegos Troyo  
D. Arnoldo Mora Rodríguez  
D. Rafael Ángel Herra Rodríguez  
D.<sup>a</sup> Estrella Cartín de Guier (Presidenta)  
D. Miguel Ángel Quesada Pacheco  
D.<sup>a</sup> Emilia Macaya Trejos  
D. Laureano Albán Rivas  
D. Carlos Francisco Monge Meza  
D.<sup>a</sup> Amalia Chaverri Fonseca  
D.<sup>a</sup> Julieta Dobles Yzaguirre  
D. Jorge Sáenz Carbonell  
D. Armando Vargas Araya  
D.<sup>a</sup> Flora Ovares Ramírez  
D.<sup>a</sup> Marilyn Echeverría de Sauter  
D. Mario Portilla Chaves (Secretario)  
D. Víctor Manuel Sánchez Corrales (Tesorero)  
D.<sup>a</sup> Mía Gallegos Domínguez  
D. Albino Chacón Gutiérrez  
D.<sup>a</sup> Carla V. Jara Murillo  
D. Carlos Rubio Torres

Miembros Honorarios

D. Juan Durán Luzio  
D. Víctor Hurtado Oviedo  
D. Abel Pacheco de la Espriella







BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA COSTARRICENSE  
DE LA LENGUA

Artículos académicos

<i>Carlos Francisco Monge</i> Notas complementarias sobre Rubén Darío en Costa Rica . . . . .	11-14
<i>Sherry E. Gapper</i> La literatura costarricense y la traducción . . . . .	15-28
<i>Víctor Manuel Sánchez</i> Amarrar el perro: vitalidad de un marinerismo léxico	29-38
<i>Marilyn Echeverría de Sauter</i> Carmen Lyra: reina del humor . . . . .	39-43
<i>Arnoldo Mora Rodríguez</i> Estética de la palabra . . . . .	45-47

Visita de Leonardo Padura a Costa Rica

<i>Estrella Cartín de Guier</i> Presentación Padura en Costa Rica . . . . .	51-53
---	-------



*Leonardo Padura Fuentes*

Revolución, Utopía y Libertad en *El siglo de las luces* . . . 55-80

*Amalia Chaverri*

Padura y Lucía: unión entrañable . . . . . 81-83

*Carlos Rubio*

De Leonardo Padura y su infancia . . . . . 85-87



Artículos académicos







# NOTAS COMPLEMENTARIAS SOBRE RUBÉN DARÍO EN COSTA RICA

*Carlos Francisco Monge*

**H**abría sido materialmente imposible que fuese completa y exhaustiva la entrega anterior de este boletín (el número 12, correspondiente a 2017), dedicada por entero a las relaciones literarias, y en parte biográficas, entre Rubén Darío y Costa Rica. Se recogieron tres estudios contemporáneos, varios recuperados de otras publicaciones de difícil acceso bibliográfico, y una muestra somera de homenajes propiamente literarios. Estas breves notas complementarias, en ningún caso definitivas, añaden algunos datos y contribuciones que les hacen justicia a sus autores y a la propia historiografía literaria costarricense, a propósito de la presencia e influencia en el pensamiento literario costarricense del gran poeta hispanoamericano.

José María Alfaro Cooper —que ocupó, ya hombre maduro, la silla *C* de la Academia Costarricense de la Lengua, como uno de sus fundadores— escribió un poema laudatorio a quien fue su admirado amigo de juventud. En *Orto y ocaso*, (1926) incluye «A Rubén Darío», fechado en 1883. Según puede verse, fue un acto de reverencial reciprocidad, en el caso de Alfaro Cooper, a quien Darío le había dedicado, por aquella misma época, un breve poema que figura en su magna y abundante obra poética: «A José María Alfaro Cooper: postal de Nicaragua a Costa Rica»<sup>1</sup>. Fue el homenaje de un poeta costarricense, más bien instalado en el posromanticismo finisecular que en el carruaje del modernismo que su amigo de juventud llevó adelante.

---

1 La edición de Alfonso Méndez Plancarte lo recoge en la sección «La iniciación melódica. Homenajes y estelas», de *Poesías completas* de Rubén Darío (Madrid: Aguilar, 1968): 168.



También, a propósito del cuadragésimo aniversario del fallecimiento de Darío, en 1956 apareció un artículo de poeta y periodista nicaragüense Adolfo Ortega Díaz, publicado en el primer número de la revista *Brecha*, que codirigió con Arturo Echeverría Loría: «Rubén Darío crea una nueva provincia en las letras universales»<sup>2</sup>. Son unas páginas laudatorias, más bien convencionales para el momento en que se escribieron, que no aportan ideas significativas en torno a la poesía del nicaragüense; por el año en que aparecen, coinciden con la conmemoración del cuadragésimo aniversario de la muerte de Darío. No menos convencional es el artículo «Rubén Darío o el panorama de un genio», de Héctor Marín Torres; lo reproduce *Brecha*, como el prólogo a *El canto errante*<sup>3</sup>. En esa misma revista, Saturnino Rodrigo, periodista boliviano, se refirió al hallazgo de un soneto inédito del poeta nicaragüense<sup>4</sup>, titulado «A Moisés Ascarrunz» (fecha-do en Madrid en 1899)<sup>5</sup>; narra Rodrigo algunas anécdotas sobre los desencuentros entre Darío y el español Salvador Rueda, y aprovecha el caso para asegurar que tiene en su poder el desconocido poema.

Del escritor Mario Sancho son unas páginas escritas hacia 1915, en las que se refiere a Darío como «el poeta enfermo»; fue, dice su autor, un encuentro parisino en los años finales del poeta nicaragüense, ya consumido por el alcohol y la depresión. De la misma índole es una larga crónica de Pedro Soria (usado como pseudónimo por un autor no identificado), «Rubén Darío no era drogómano», también sobre la etapa decadente de Darío en la capital francesa. Ambos artículos los reproduce *Brecha* en 1959<sup>6</sup>. Fue una especie de polémica fuera del

---

2 Adolfo Ortega Díaz. «Rubén Darío crea una nueva provincia en las letras universales». *Brecha*, I, 1 (1956): 21 y 27.

3 Héctor Marín Torres. «Rubén Darío o el panorama de un genio», *Brecha*, IV, 3 (1959): 21-24.

4 Saturnino Rodrigo. «Un soneto inédito de Rubén Darío», *Brecha*, I, 6 (1957): 18-19.

5 No lo registra, empero, la mencionada edición de Méndez Plancarte, de 1968.

6 Mario Sancho. «Darío, el poeta enfermo», *Brecha*, IV, 4 (1959): 4-6; Pedro Soria, «Rubén Darío no era drogómano», *Brecha*, IV, 4 (1959): 2-4; IV 5 (1960): 4; y IV, 7 (1960): 6.



tiempo, no tanto sobre la salud física del ciudadano, como sobre la imagen idolatrada del bardo.

Con los pies en la tierra, el ensayista Mario Alberto Jiménez publicó en 1959 un artículo bifronte, sobre la fundación de una editora nacional (apuntaba al establecimiento de la Editorial Costa Rica), y también de la obligada tarea de crear una literatura costarricense de valor<sup>7</sup>. Hacía más de medio siglo Darío había echado de menos a escritores de calidad en tierras costarricenses. Siempre brillante en sus juicios, de Vicente Sáenz se publicó en 1960 una reproducción de «El caso extraordinario de Rubén Darío» (extraído de *El grito de Dolores*, aparecido en México en 1959), con originales observaciones sobre el significado literario de la poesía dariana, de su hispanoamericanismo y de su ética, en particular sobre los valores políticos y sociales patentes en la obra del nicaragüense, que con frecuencia la crítica omisa le escatimó<sup>8</sup>. También con un afán analítico, Enrique Macaya Lahmann publicó en la edición conmemorativa del centenario del natalicio de Darío, del *Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua* su ensayo «Rubén Darío en Mallorca», y el filólogo Jézer González Picado un minucioso análisis temático, «El hedonismo en la poesía de Rubén Darío»<sup>9</sup>. A estos estudios habría que añadir unos cuantos más, de procedencia universitaria, en la modalidad de tesis de grado; entre ellas, la de Rosa Amelia Colom Aguilar, *Rubén Darío* (1946) y la de Carlos Cardenal Martínez, *Motivos e ideas estéticas en Rubén Darío* (1965), ambas presentadas en la Universidad de Costa Rica.

---

7 Mario Alberto Jiménez. «Una editora nacional o Rubén Darío en Costa Rica», *Brecha*, III, 10 (1959): 1-3.

8 Vicente Sáenz. «El caso extraordinario de Rubén Darío», *Brecha*, IV, 6 (1960): 8-10.

9 Enrique Macaya Lahmann. «Rubén Darío en Mallorca». *Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua*. XI, 20 (1967): 4-20; Jézer González Picado. «El hedonismo en la poesía de Rubén Darío». XI, 20 (1967): 42-58.



Seguirán apareciendo, aquí y allá, otras páginas, dispersas, olvidadas u omitidas sobre el tema. Quedan por escribirse otras: ¿quién o qué es Darío en la actualidad literaria costarricense?

Agosto de 2017.



# LA LITERATURA COSTARRICENSE Y LA TRADUCCIÓN

*Sherry E. Gapper*

**E**n 1851, Felipe Molina y Bedoya publicó en Nueva York un *Bosquejo de la República de Costa Rica*<sup>10</sup>. Fue una de las primeras obras dedicadas a nuestro país, con el fin de promover su imagen en el exterior. Su autor, diplomático costarricense, ya tenía una versión inicial en inglés, a la que siguieron una en francés y otra en castellano; poco después encargó una traducción al alemán, «habiendo sido reproducido —nos indica— por distintos diarios a otras lenguas de Europa». Hay muchos otros documentos oficiales del siglo XIX en los que los traductores, casi siempre anónimos, desempeñaron un papel esencial. Muchos convenios, contratos y acuerdos entre Costa Rica y otras naciones figuran en ediciones bilingües, en las que documentos fundamentales de la historia costarricense figuraban también en latín, francés, inglés, italiano o alemán. No deja de ser pertinente indicar que en 1854 el presidente Juan Rafael Mora firmó un decreto para crear la plaza de traductor de idiomas, «que se ocupe de la traducción de documentos en idioma inglés o francés»; además, para «servir de intérprete cuando sea llamado por algún juez o tribunal para el esclarecimiento de algún negocio verbal que se ventile por personas que no hablan el idioma español...»<sup>11</sup>

La literatura costarricense, incluida su etapa de formación, no ha quedado aislada en su propio idioma, como se podría creer. Desde los primeros años del siglo XX hay traducciones de obras de nuestros

---

10 Felipe Molina, *Bosquejo de la República de Costa Rica* (Nueva York: Imprenta de S. W. Benedict, 1851).

11 Decreto III, del 25 de enero de 1854, que firman el presidente Mora y el Ministro de Estado en el Despacho de Gobernación, Joaquín Bernardo Calvo.



clásicos. Del escritor Ricardo Fernández Guardia hay una de sus relatos: *Short Stories of Costa Rica*, publicada en 1905 en Ohio, hecha por Gary Casement, reeditada varias veces hasta 1970<sup>12</sup>. En 1918 se publicó en la revista *Athenea*, de San José, el poema «Los medallones de la conquista», del poeta Rafael Cardona, acompañada de una versión al francés, de Alceo Hazera<sup>13</sup>. También de otro de esos clásicos costarricenses, Aquileo J. Echeverría, existe un tomo de versiones al francés, de parte de Maurice de Périgny —geógrafo y explorador francés que recorrió la región centroamericana. El tomo, publicado en París en 1925, incluye además otras páginas de Fernández Guardia y poemas de Lisímaco Chavarría: *Contes et poèmes de Costa Rica*<sup>14</sup>.

El acervo narrativo costarricense también fue objeto de atención, tanto por los evidentes méritos literarios de los escritores como por razones de índole política. Como se sabe, hay una considerable cantidad de obras de la literatura nacional que se encuentran vertidas a muchos idiomas, no solo al inglés o al francés. Uno de los más notables casos es el Carlos Luis Fallas, cuya más conocida novela, *Mamita Yunai*, está traducida al húngaro, al ruso, al italiano, al checo, al eslovaco, al alemán, al polaco, al rumano<sup>15</sup>. Además, de *Marcos Ramírez* y de *Mi madrina*, hay ediciones en francés, en alemán y en polaco.

Fabián Dobles y Joaquín Gutiérrez también vieron traducciones de algunas de sus novelas. De Dobles hay una cuidada edición de *Years like Brief Days* (*Los años, pequeños días*), que apareció en Londres en 1989, y de *Historias de Tata Mundo* se publicó en Costa Rica la traducción *The Stories of Tata Mundo* (1998), efectuada por Joan Henry; de la novelita *Cocorí*, de Gutiérrez, hay versiones al inglés, al

---

12 Ricardo Fernández Guardia, *Cuentos ticos: Short Stories of Costa Rica*. Trad. G. Casement (Cleveland, Ohio: The Burrows Brothers, 1908).

13 Rafael Cardona, «Los medallones de la conquista» [Les médaillons de la conquête], *Athenea*, 1, 14 (1918): 289-301.

14 Ricardo Fernández Guardia et al. *Contes et poèmes de Costa Rica*. Trad. M. de Périgny (París: P. Róger, 1924).

15 Al respecto es muy útil e informativo el artículo de Alexandder Sánchez Mora, «Las múltiples lenguas de Calufa», en *Kañina*, xxxiv, 2 (2010): 43-46.



francés, al italiano, al alemán y al lituano; de su novela *Puerto Limón* hay una al alemán (*Die Glut und ihr Schatten*)<sup>16</sup>. De coetáneos de estos autores, como Carlos Salazar Herrera y Yolanda Oreamuno, se pueden hallar relatos en traducciones recientes, al alemán o al inglés, aunque se echa de menos todavía una versión completa y publicada de *La ruta de su evasión*, la gran novela de Oreamuno<sup>17</sup>. La lista podría ser extensa, porque hay que mencionar a otros viejos autores. Hay relatos de Max Jiménez traducidos al inglés y de la novela *El árbol enfermo* (1918), de Carlos Gagini. Esta tiene una versión de Edward Bradford Burns, publicada en 1985, con el título *Redemptions*. Los *Cuentos de mi tía Panchita* de Carmen Lyra se editan y traducen en el tomo *The Subversive Voice of Carmen Lyra* (2000), de Elizabeth R. Horan<sup>18</sup>.

Durante las dos últimas décadas del siglo xx las letras costarricenses tomaron un nuevo aire y desde entonces han alcanzado más notoriedad en el extranjero, tanto en el mundo editorial como en el académico. Con el favor de la crítica y el reconocimiento internacional, destacados autores ven hoy sus obras en otros idiomas. En inglés hay

---

16 Fabián Dobles, *Years Like Brief Days*. Trad. J. Henry (Londres: Peter Oewn, 1996); Fabián Dobles, *The Stories of Tata Mundo*. Trad. J. Henry (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998); Joaquín Gutiérrez, *Die Glut un ihr Schatten*. Trad. A. M. Rothbauer (Konstanz: Stahlbert Verlag, 1963); Joaquín Gutiérrez, *Cocori*. Trad. D. McBain. (Dunvegan: Cormorant, 1989).

17 En la Universidad Nacional de Costa Rica se ofrece un programa de formación profesional de traductores, denominado Plan de Maestría en Traducción, fundado hace más de veinte años. De sus múltiples trabajos de graduación por parte de su estudiantado se han elaborado muy interesantes traducciones de literatura costarricense al inglés, todavía inéditas. Entre ellas, cabe mencionar buenas versiones al inglés de los *Cuentos de angustias y pasajes*, de Carlos Salazar Herrera (María Luz Méndez), de *Francisco en Costa Rica*, de Francisco Amighetti (Elena Montero Rubi), selecciones de *La ruta de su evasión*, de Yolanda Oreamuno (Danielle Kampffer) y de *Limon Blues*, de Anacristina Rossi (Suzanna Starcevic).

18 Carlos Gagini, *Redemptions*. Trad. E. B. Burns (San Diego: San Diego State University Press, 1985). Elizabeth Rosa Horan, ed. *The Subversive Voice of Carmen Lyra: Selected Works* (Gainsville: University Press of Florida, 2000).



dos traducciones (con títulos distintos) de la notoria novela de José León Sánchez, *La isla de los hombres solos*; una de 1973 con el título *God Was Looking the Other Way* (sin indicación del traductor), editada en Boston, y *The Lonely Men's Island* (México, 1997), traducida por Michael Jensen<sup>19</sup>. De este mismo autor están traducidas al alemán y disponibles en librerías europeas, obras como *Tenochtitlán*, en versión de Leni López<sup>20</sup>; también en alemán hay versiones de *La guerra prodigiosa* (*Der wundersame Krieg*), de Rafael Ángel Herra, de *Calypso* (*Hahnenbraeute*) de Tatiana Lobo y de *Los peor* (*Der Mönch, das Kind und die Stadt*), de Fernando Contreras, traducida por Lutz Kliche<sup>21</sup>. El relato «Ondina», de Carmen Naranjo, se encuentra en portugués, *Nunca hubo alguna vez* está en inglés y hay otras selecciones suyas al hebreo, al griego y al serbo-croata<sup>22</sup>; *María la noche*, de Anacristina Rossi tiene una versión en francés (*Maria la nuit*) y *La loca de Gandoca* (*The Madwoman of Gandoca*, 2006) al inglés<sup>23</sup>. Y aunque tuvo que esperar casi treinta y cinco años desde su primera edición, la notable novela de Samuel Rovinski, *Ceremonia de casta*, la tradujo Roman Faye recientemente al francés (*Cérémonie de caste*, 2011)<sup>24</sup>. De 1995 es una recopilación, en edición bilingüe, de

---

19 José León Sánchez, *God Was Looking the Other Way* (Boston: Little, Brown, 1973); *The Lonely Men's Island*. Trad. M. Jensen (México: Escritores Unidos, 1997).

20 José León Sánchez, *Tenochtitlan. Die letzte Schlacht der Azteken*. Trad. L. López (Berlín: Verlag Neues Leben, 1992).

21 Rafael Ángel Herra, *Der wundersame Krieg*. Trad. H. J. Tetzeli (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998); Tatiana Lobo, *Hanenbräeute*. Trad. S. Müller-Nordhoff (Wuppertal: Peter Hammer Verlag, 1999); Fernando Contreras, *Der Mönch, das Kind und die Stadt*. Trad. L. Kliche (Augsburg: MaroVerlag, 2002). Hay una nueva edición de 2011 (Zurich: UnionVerlag).

22 Carmen Naranjo, *There Never Was a Once Upon a Time*. Trad. L. Britt (Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1989); Carmen Naranjo, «Ondina», trad. E. Miller, *Fiction Internacional*, xvi, 2.

23 Anacristina Rossi, *María la nuit*. Trad. C. Bleton (Arles: Actes Sud, 1997); Anacristina Rossi, *The Madwoman of Gandoca*. Trad. T. J. Martin (Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press, 2006).

24 Samuel Rovinski, *Cérémonie de caste*. Trad. R. Faye (París: L'Harmattan, 2011).



cuentos de Quince Duncan, con la traducción de Dellita Martin (*The Best Short Stories of Quince Duncan*)<sup>25</sup>. En este recuento no es posible la exhaustividad, dada la cantidad de escritores costarricenses, sobre todo contemporáneos, que aparecen en compilaciones temáticas, por regiones o países, en editoriales estadounidenses, francesas, británicas y alemanas: Quince Duncan, Julieta Pinto, Alfonso Chase, Dorelia Barahona, Uriel Quesada, Carlos Cortés, etc.

Sobre la poesía costarricense posterior al modernismo caben otros datos y comentarios<sup>26</sup>. Hemos mencionado los casos de los primeros tres decenios del siglo xx, a propósito de Aquileo J. Echeverría, Rafael Cardona y Lisímaco Chavarría. De las generaciones siguientes se dispone de muy escasos datos y la información podría ser incierta. Por ejemplo, sorprende que de algunos poetas nacionales de reconocido valor y prestigio no disponemos de información suficiente en cuanto a traducciones de algunos de sus libros; tales serían los casos de Roberto Brenes Mesén (que fue un buen traductor, como se verá adelante), de Julián Marchena, autor del conocido poema «Vuelo supremo», y de otros destacados como «Sincronismo crepuscular» o el «Romance de las carretas». Constituye una excepción la escritora Eunice Odio, de una generación previa, porque algunos poemas suyos aparecen en buenas traducciones de Suzanne J. Levine y Martha Collins, en la antología bilingüe *Twentieth-Century Latin America Poetry* (1996), de Stephen Tapscott, publicada por la Universidad de Texas<sup>27</sup>. Es excepción, porque Odio fue más conocida como escritora en el mundo académico y editorial por su larga y casi exclusiva estancia en México, incluso como escritora mexicana.

---

25 Quince Duncan, *The Best Short Stories of Quince Duncan*. Trad. D. Martin-Ogunsola (San José: Editorial Costa Rica, 1995).

26 El estudio más extenso, informativo y pormenorizado sobre la historia de la traducción literaria en Costa Rica es, hasta ahora, el del profesor Francisco Vargas Gómez, *Avatares de la poesía costarricense traducida durante el siglo xx*, editado por la Universidad de Alicante en 2012.

27 Stephen Tapscott, ed. *Twentieth-Century Latin American Poetry* (Austin, TX: University of Texas Press, 1996).



De la siguiente generación literaria, que Carlos Francisco Monge denominó «de posvanguardia» (*Antología crítica de la poesía de Costa Rica*, 1993)<sup>28</sup>, integrada por Mario Picado, Virginia Grütter, Jorge Charpentier, Ana Antillón o Carlos Rafael Duverrán, no se tiene noticia de libros completos traducidos, según la información recabada hasta ahora.

No fue sino hacia 1970 cuando ese panorama empezó a cambiar significativamente. En 1968 apareció una especie de dossier, auspiciado por la Organización de Estados Americanos, titulado *Young Poetry of the Americas*, en que se incluyen poemas en español y su versión al inglés (de Alicia Edwards) de la que entonces era una nueva generación; aparecen poemas de Jorge Debravo Jorge Ibáñez, Laureano Albán, Julieta Dobles, Marco Aguilar, Rodrigo Quirós, Alfonso Chase y Arabella Salaverry<sup>29</sup>. Algunos años después, en 1974, llegó a la vieja Facultad de Ciencias y Letras, de la Universidad de Costa Rica, el profesor estadounidense Ervin Beck, quien había recogido una buena selección de páginas literarias costarricenses, incluidas las de algunos autores que entonces era muy nuevos, apenas principiantes. En comunicación directa con los mismos escritores, llevó a cabo la traducción de aquel material, que organizó y editó un año después en Indiana, en modesta edición, el tomo titulado *Contemporary Costa Rican Literature in Translation*<sup>30</sup>.

Aquellas dos primeras incursiones a la literatura costarricense activaron el proceso, porque se dieron pasos adelante gracias a las mejores oportunidades, a los merecimientos y a la determinación de muchos, entre autores y traductores. En 1975 se publicó en Bucarest otra breve antología de poemas costarricenses en rumano: *Poezie*

---

28 Carlos Francisco Monge, *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1993).

29 General Secretariat of the Organization of American States, eds. *Young Poetry of the Americas*. Trad. A. Edwards (Washington, D.C., 1968).

30 Ervin Beck y Wilbur Birky, eds. *Contemporary Costa Rican Literature in Translation* (Goshen: Goshen College, 1975).



*contemporana din Costa Rica*, hecha por Darie Novaceannu<sup>31</sup>, basada en la antología que Carlos Rafael Duverrán y otros habían preparado para la Editorial Costa Rica: *Poesía contemporánea de Costa Rica* (1973)<sup>32</sup>. De fines del siglo es la valiosa antología *Poésie costarricienne du xx<sup>e</sup> siècle*, amplia selección de Carlos Cortés, traducida por Juan Garavito, y publicada en Ginebra en 1997<sup>33</sup>.

Aparte de las antologías de las letras nacionales, en la actualidad se pueden registrar numerosos poemas costarricenses en otros idiomas, recogidos en antologías y recopilaciones de letras hispanoamericanas y de libros completos. Un ejemplo notable es la edición en cuatro idiomas, de *Todas las piedras del muro*, de Laureano Albán; se publicó en Jerusalén en 1988, y tiene versiones al inglés (Fornoff), al francés (Levi-Goldberg) y al hebreo (Nizan y Stawski)<sup>34</sup>. Otros libros suyos se han vertido al inglés como *El viaje interminable* (*Endless Voyage*) y *Enciclopedia de las maravillas* (*Encyclopedia of Wonders*), por parte de Frederick H. Forknoff, y en 2011 se publicó en Florencia, una selección de su poesía en italiano de Tomaso Pieragnolo, *Poesie imperdonabili*. También en italiano se publicó *Scrivo perché tu esista*, de Rafael Ángel Herra, en traducción de Franco Sepe, publicada en 2013 en Palermo, versión de *Escribo para que existas*, que su autor había publicado en Costa Rica en 1993<sup>35</sup>. Una versión francesa del

---

31 Darie Novaceannu, *Poezie contemoprana din Costa Rica* (Bucarest: Univers, 1975).

32 En realidad, la antología no era solo de poesía *contemporánea*, sino más bien de *poesía del siglo xx*, porque su antólogo incluye un amplio rango de autores y obras, desde los primeros años del siglo (Brenes Mesén, por ejemplo) hasta los más recientes de entonces (Carlos Francisco Monge, quien había publicado apenas unos meses antes su *opera prima*).

33 Carlos Cortés, ed. *Poésie costarricienne du xx<sup>e</sup> siècle*. Trad. J. Garavito (Ginebra: Editions Patiño, 1997).

34 Laureano Albán, *Todas las piedras del muro*. Trad. F. Fornoff et al. (Jerusalén: Alfil Publishing, 1988); *Endless Voyage*. Trad. F. Fornoff (Ohio: Ohio University Press, 1984); *Encyclopedia of Wonders*. Trad. F. Fornoff (Pittsburgh: International Poetry Forum, 1995).

35 Laureano Albán, *Poesie imperdonabili*. Trad. T. Pieragnolo (Florencia: Pasigli 2011); Rafael Ángel Herra, *Scrivo perché tu esista*. Trad. F. Sepe (Palermo: Plumelia, 2013).



poemario de Ana Istarú, *La estación de fiebre*, apareció en París en 1997, con el título *Saison de fièvre*<sup>36</sup>. Y hace unos años, aprovechando el año sabático que le concedió su universidad, el profesor estadounidense Victor S. Drescher, tradujo *La tinta extinta* (*Invisible Ink*, 2007), del poeta Carlos Francisco Monge<sup>37</sup>.

Poco tiempo después, las relaciones académicas y profesionales entre Drescher y Monge permitieron llevar a cabo una nueva aventura traductológica y editorial. Durante más de un año mantuvieron la comunicación y el trabajo conjunto hasta preparar la primera antología de poesía costarricense contemporánea (es decir, la escrita y publicada entre 1990 y 2010), en versión bilingüe. En 2012 salió a la luz pública su *Contemporary Costa Rican Poetry*, auspiciada por la Indiana University of Pennsylvania y la Universidad Nacional de Costa Rica, con recopilación y prólogo de Monge, junto a la traducción y comentarios de Drescher<sup>38</sup>.

En nuestro criterio, la mencionada publicación en cuatro idiomas de *Todas las piedras del muro*, de Albán, abrió una interesante posibilidad para el estudio pormenorizado de la traducción de obras literarias costarricenses. Su autor, con toda seguridad, tuvo que entrar en comunicación directa con sus traductores, hasta que cada uno de ellos consiguiera una versión satisfactoria del texto en castellano, de por sí difícil por la complejidad expresiva y la riqueza simbólica característica de la poesía de Albán. Posiblemente situaciones parecidas se dieron entre los traductores de la poesía de Istarú, de Herra y de Monge, con sus respectivos traductores. Herra conoce bien el alemán y el italiano; Istarú y Rovinski el francés; Monge o Chase el inglés, y probablemente muchos otros escritores nacionales podrían interactuar en el largo y detenido proceso de verter a otros idiomas su obra original.

---

36 Ana Istarú, *Saison de fièvre*. Trad. G. de Cortanze (París: La Différence, 1996).

37 Carlos Francisco Monge, *Invisible Ink*. Trad. V. S. Drescher (Heredia: Universidad Nacional / Indiana University of Pennsylvania, 2007).

38 Carlos Francisco Monge, comp. Trad V. S. Drescher, *Contemporary Costa Rican Poetry* (Pennsylvania / Heredia: Indiana University Press, Universidad Nacional de Costa Rica, 2012).



Mención aparte merece un acontecimiento reciente, de interés para el estudio de la traducción literaria en Costa Rica. Con ocasión del «Día Internacional de la Tierra», Carlos Francisco Monge escribió un breve poema (veintiocho líneas), que tituló «Oración verde». Se trata de un texto que combina algunos tópicos tradicionales de la cultura occidental (la naturaleza como madre, por ejemplo), con expresiones, metáforas y pasajes asociados a plegarias, ritos y concepciones del mundo como totalidad correlacionada (por ejemplo, la noción de los cuatro elementos fundamentales: tierra, agua, aire, fuego, de antigua procedencia). La existencia en el planeta es luz y es sombra; aire y luz, suelo y aire; el poeta, convertido en un hijo suplicante, eleva una oración, pagana y amorosa. Aquel poema —nos lo relata su propio autor— fue acogido con excepcional fortuna, puesto que a las pocas semanas ya algunos traductores se encargaron de sendas versiones; primero al inglés (Drescher), poco después al alemán (Tetzeli) y al italiano (Sepe), y así fue diseminándose al punto de que en menos de un año, «Oración verde» vio traducciones al francés (Migne), al griego moderno (Skopeteas), al húngaro (Tomcsányi), al japonés (Tsuzumi), al rumano (Nica), al portugués (Martins), al mandarín (Lü Longgen), al noruego (Askeland) y al holandés (Wielemaker-Postma). En su primer número de 2014, los editores de la revista *Káñina* (Universidad de Costa Rica) reunieron aquellas traducciones en una sección especial, a las que añadieron una de particular interés: al latín clásico, que realizó el experto latinista costarricense Henry Campos Vargas<sup>39</sup>.

Tanto la actividad de traducción como la difusión de la literatura nacional también se ha visto favorecida con las numerosas *antologías temáticas* que durante los últimos veinte años han aparecido en el mercado editorial internacional. Se ha dado una constante campaña editorial, por motivaciones no solo académicas sino también sociales y políticas, por dar a conocer creaciones literarias que representen

---

<sup>39</sup> Carlos Francisco Monge, «Oración verde», en *Káñina* (Universidad de Costa Rica), xxxviii, 1 (2014): 233-244. El autor preparó una edición no venal, con las traducciones, que se editó e imprimió a finales de 2013.



movimientos, ideas o tendencias específicas; tal es el caso de la literatura escrita por mujeres, o literatura feminista. Varias escritoras costarricenses han recibido atención y sus poemas o sus relatos se han recogido en recopilaciones regionales (centroamericanas) o más generales (latinoamericanas)<sup>40</sup>. Otro interés editorial es el de antologías por géneros, en especial por las narraciones cortas (cuentos), que por lo general suelen recoger obras que sus editores han considerado representativas de la realidad social y cultural de la región centroamericana o de Costa Rica en particular. Algunas de estas recopilaciones han sido acogidas por importantes sellos editoriales, incluidos los de universidades; pueden enumerarse, entre otras: *And We Sold the Rain: Contemporary Fiction from Central America* (1989); *Contemporary Short Stories from Central America* (1994); *Costa Rica: A Traveler's Literary Companion* (1994); *14 écrivains d'Amérique Centrale* (1997); *Papayas und Bananen: Erotische und andere Erzählungen aus Zentralamerika* (2002)<sup>41</sup>.

Queda por comentar el ejercicio de la traducción ejercida en Costa Rica, en especial la traducción literaria. Desde los primeros años del siglo xx, la traducción de literatura extranjera al castellano fue una actividad que rebasaba la simple afición, puesto que para los

---

40 Aunque son abundantes, consignemos aquí algunas de las que incluyen selecciones de escritoras costarricenses: *Ixok Amar•Go Central American Women's Poetry for Peace* (Penobscot, Maine: Granite Press, 1987); *Women's Fiction from Latin America* (Detroit: Wayne State University Press, 1988); *Lovers and Comrades: Women's Resistance Poetry from Central America* (London: The Women's Press, 1989); *When New Flowers Bloomed: Short Stories by Women from Costa Rica and Panama* (Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1991); *Voyage au coeur des femmes latino-américaines*. Trad. Agnès Poirer (París: Michalon, 2003).

41 *And We Sold the Rain: Contemporary Fiction from Central America* (Nueva York: Four Walls Eight Windows, 1989); *Contemporary Short Stories from Central America* (Austin: University of Texas Press, 1994); *Costa Rica: A Traveler's Literary Companion* (Berkeley: Whereabouts Press, 1994); *14 écrivains d'Amérique Centrale* (París: Centre national du livre, 1997); *Papayas und Bananen: Erotische und andere Erzählungen aus Zentralamerika*. Trad. W. Mackenbach (Frankfurt: Brandes & Apsel, 2002).



escritores existió un doble interés: afirmar la creación de una literatura auténticamente costarricense y conocer más a fondo las letras europeas, sobre todo las francesas. Los historiadores de la literatura costarricense han tratado, con mucho detalle y amplitud, el caso de la polémica sobre el nacionalismo, que se suscitó durante esa misma época. En cuanto a la traducción hay datos interesantes; por ejemplo, que dos jóvenes escritores, muy afines a la cultura parisina, Alejandro Alvarado Quirós y Fabio Baudrit, publicaron en 1903 una pequeña selección de relatos franceses, que titularon *Piedras preciosas*, tarea que por su parte volvió a emprender Alvarado Quirós en 1912 con el tomo *Lilas y resedas*, también de cuentos franceses<sup>42</sup>. Ese mismo año Roberto Brenes Mesén fue diestro en idiomas; suya es la de *L'Oiseau bleu (El pájaro azul)*, de Maurice Maeterlinck, realizada en 1912 y que figura en importantes editoriales contemporáneas, y de *Toi et moi (Tú y yo)*, de Paul Gerardy, en 1922<sup>43</sup>.

Hay una interesante faceta de la traducción literaria en Costa Rica que se manifestó a propósito de la obra teatral escrita por Alfredo Castro Fernández. A finales de la década de 1930 este dramaturgo costarricense, que adoptó el seudónimo *Marizancene*, escribió algunas de sus obras originalmente en francés. Evidentemente, su representación en los escenarios costarricenses obligó a su traducción, que no efectuó su autor, sino algunos allegados. *El punto muerto* es una versión de Abelardo Bonilla; *El vitral* y *Espíritu de rebeldía* las tradujo Mario Fernández Callejas; *Aguas negras* y *Juego limpio* son traducciones de María Rosa Picado; *La horma de su zapato* y *Pounette* son de Gonzalo Chacón Trejos<sup>44</sup>. Esta situación no se

---

42 Alejandro Alvarado Quirós y Fabio Baudrit, comp. y trad. *Piedras preciosas: cuentos franceses* (San José: Alsina, 1903); Alejandro Alvarado Quirós, trad. *Lilas y resedas* (San José: Alsina, 1912).

43 Maurice Maeterlinck, *El pájaro azul*. Trad. R. Brenes Mesén (San José: Alsina, 1912), de la que hay una reedición en Madrid, de ese mismo año; y Paul Gerardy, *Tú y yo*. Trad. R. Brenes Mesén (San José: El Convivio, 1922).

44 H. Alfredo Castro Fernández, *El vitral*. Trad. M. Fernández Callejas (San José: Imprenta Española, 1937); *El punto muerto*. Trad. A. Bonilla (San José: Trejos, 1938); *Espíritu de rebeldía*. Trad. M. Fernández Callejas (San José: Trejos, 1938);



ha vuelto a repetir, aunque tenemos noticia de autores costarricenses que han escrito algunas de sus páginas en otros idiomas; ejemplos son el breve libro de poemas de Victoria Garrón de Doryan, *Bouquet de violettes* (1998)<sup>45</sup>, del que no se conoce versión al español, y algunas obras recientes de poetas que escriben tanto en español como en inglés.

La tendencia de que los propios escritores hayan asumido la tarea de traductores se mantiene en Costa Rica, siguiendo los ejemplos ya mencionados de Alvarado Quirós, Baudrit o Brenes Mesén. Una especie de discípulo de este último, el poeta José Basileo Acuña emprendió una valiosa tarea que consistió en verter al español, y conforme a las exigencias formales, todos los sonetos de William Shakespeare<sup>46</sup>, y el novelista Joaquín Gutiérrez, quien se había radicado en Chile donde ejerció el oficio de traductor de noticias de la prensa internacional, hizo también lo propio con obras teatrales del célebre dramaturgo inglés. El poeta Rodrigo Quirós, coetáneo de Debravo, Albán, Dobles y Chase, por afición tradujo poesía inglesa y francesa, que conocieron sus amigos cercanos; Quirós dominaba el inglés y fue capaz de adaptar al castellano, desde su propio estilo, poemas de Saint-John Perse, de Dylan Thomas y de T. S. Eliot, entre otros. También es digna de mencionarse la edición póstuma de *El canto me conduce* (1998) del poeta Carlos Rafael Duverrán, quien dejó muy valiosas versiones al español de autores tan variados como William Blake, Charles Baudelaire, Jules Laforgue, William B. Yeats, Rainer María Rilke, Guillaume Apollinaire o Carles Riba<sup>47</sup>. Ricardo Ulloa Garay y Gerardo César

---

*La horma de su zapato*. Trad. G. Chacón (San José: Trejos, 1938); *Pounette*. Trad. G. Chacón (San José: Trejos, 1938); *Aguas negras*. Trad. M. R. Piçado (San José: s. p. i., 1947); *Juego limpio*. Trad. M. R. de Bonilla (San José: El Editor, 1969).

45 Victoria Garrón de Doryan, *Bouquet de violettes* (San José: Promesa, 1998).

46 José Basileo Acuña, trad. *Los sonetos de Shakespeare* (San José: Editorial Costa Rica, 1968). Hay una reedición ampliada, *Poemas y sonetos de William Shakespeare* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999).

47 Carlos Rafael Duverrán, comp. y trad. *El canto me conduce* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1998).



Hurtado publicaron en 2004 *Poetas del siglo xx en lengua inglesa*<sup>48</sup>. Los avances más recientes son los del escritor Gustavo Adolfo Chaves, cuya formación académica, combinada con su labor literaria, le han posibilitado llevar a cabo traducciones de autores contemporáneos; en 2010 había publicado *Fin del continente*, traducción de poemas de Robinson Jeffers, y más recientemente apareció en Madrid *Bailando en Odesa*, de Ilya Kaminski<sup>49</sup>. Además, Chaves es editor y coordina en la actualidad la sección de traducciones de la editorial Germinal, pequeña y laboriosa empresa editorial de la actualidad.

Con relación a otras formas literarias y manifestaciones culturales que han sido motivo de interesantes traducciones, vale la pena señalar la traducción de cuentos de la tradición cultural afrocostarricense, como es el caso de la recopilación y traducción al castellano hecha por Joice Anglin Edwards, *Anancy en Limón*; y en esa misma dirección recientes publicaciones de literatura infantil en ediciones bilingües, como *Las travesuras de Enriqueta Cayetana*, de Gloria Macaya, y *Costa Rica ¡Wow!*, de Ruth Angulo<sup>50</sup>.

Para concluir, es de reconocer y elogiar la labor actual de connotados lingüistas costarricenses —lexicógrafos y dialectólogos—, quienes se han encargado de traducir al español cantos, poemas y otros textos del bribri, del cabécar y del térraba; al mismo tiempo que se han vertido a algunas de esas lenguas textos del español, con fines educativos. En esta labor se destaca la del brillante lingüista, recientemente desaparecido, Adolfo Constenla Umaña, quien dejó

---

48 Ricardo Ulloa Garay y Gerardo César Hurtado, comps. y trads. *Poetas del siglo xx en lengua inglesa: nuevas traducciones* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2004).

49 Robinson Jeffers, *Fin del continente*. Trad. G. A. Chaves (San José: Germinal, 2010); Ilya Kaminski, *Bailando en Odesa*. Trad. G. A. Chaves (Madrid: Libros del Aire, 2012).

50 Joice Anglin Edwards, comp. y trad. *Anancy en Limón: cuentos afro-costarricenses* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2002); Gloria Macaya, *Las travesuras de Enriqueta Cayetana / Naughty Enriqueta*. Trans. S. Hall Liang y B. Lininger (San José: Imprenta LIL, 2010); Ruth Angulo, *Costa Rica ¡Wow!*. Trad. L. Chaves (San José: Río Nevado, 2013).



un legado de enorme valor en esta materia. Entre sus publicaciones sobre este asunto deben mencionarse *Laca majijica: la transformación de la tierra* (1993), *Poesía tradicional indígena costarricense* (1996), *Poesía bribri de lo cotidiano* (2006) y *Muérrajá mausírrajáca: pláticas sobre ogros*, de publicación póstuma<sup>51</sup>.

---

51 Adolfo Constenla, *Laca majijica: La transformación de la tierra* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1993), *Poesía tradicional indígena costarricense* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1996); *Poesía bribri de lo cotidiano* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2006); *Muérrajá mausírrajáca: pláticas sobre ogros* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2014).



# AMARRAR EL PERRO: VITALIDAD DE UN MARINERISMO LÉXICO

*Víctor Manuel Sánchez*

**E**n el descubrimiento de las Indias y aún en la colonización, además de la convivencia obligatoria de los viajeros con la tripulación durante la larga travesía del océano Atlántico, fue fundamental la participación de navegantes y marineros, cuyo uso lingüístico habría de aportar vocablos de origen náutico al español americano como un elemento lingüístico diaintegrativo y nivelador; en este orden de ideas, es oportuno citar el autorizado criterio de Amado Alonso: “Tanto hería aquella jerga y aquella vida la imaginación de los pasajeros; y como todos los expedicionarios pasaban por aquella experiencia de cuarenta o más días, he aquí concretamente cómo las experiencias de los hombres determinan el rumbo de su idioma, y por qué desde México a la Patagonia tienen tan extenso uso los que podríamos llamar marinerismos en tierra” (Alonso [1953] 1976: 55). En lo relativo a este tópico, Buesa y Enguita (1992:180), tal como lo hizo Amado Alonso, explican la presencia de los marinerismos en el español americano por dos razones: la participación de gentes del mar en la empresa de América y el contacto de los demás colonizadores, de oficios varios, con los tripulantes y el ambiente marítimo.

En efecto, dialectalismos españoles y marinerismos en tierra en el español americano son el resultado del proceso nivelador de las diferencias lingüísticas de los que se fueron asentando en el Nuevo Mundo, el cual, de verdad, era una novedad. La voz **amarrar** es un marinerismo léxico de gran vitalidad (Sala y otros 1977); forma, por ejemplo, una lexía compleja en **amarrar el perro**, locución popular en el español de Costa Rica.

Nos proponemos develar el telón de la opacidad semántica de la lexía compleja **amarrar el perro** y, a partir de esta unidad fraseológica, el



vocablo compuesto **amarraperros**, sobre la base del marco conceptual cognitivista de la metáfora, no sin antes referirnos a una explicación anecdótica de su origen, tal como sucedió con el costarriqueñismo maje, para el cual esperamos haber realizado un estudio consistente de conformidad con el análisis lingüístico-cultural que se elaboró al respecto (*cf.* Sánchez Corrales 2009).

Dice el señor Meléndez Howell que, a mediados de los sesenta del siglo pasado, vivía en San Juan de Tibás un señor llamado Manuel Quirós en una casa con un frondoso jardín al frente y detrás, el cerco; con él, un sobrino, pero que, por su trabajo de agente viajero, se ausentaba mucho; su esposa había muerto al finalizar la década de los cincuenta.

A este hombre, excéntrico y solitario, pero de buen gusto para beber y quien solía ir por las noches a una cantina, cerca de su casa, por unos traguitos de Carta Vieja, lo sorprende la inflación monetaria que ya empezaba a sentirse.

Si bien Tibás era un pueblo tranquilo, algunos hechos delictivos empezaron a sembrar zozobra, razón por la cual don Manuel decidió comprar un perro bravo para que le sirviera de guardián en sus ausencias de la casa.

Este hombre, cuyo único ingreso era una pensión del estado, fue sintiendo los efectos de la inflación. Para el día de pago, su recorrido era de la Pagaduría Nacional, que estaba cerca del Almacén Koberg, al Banco Nacional y de aquí a pagar las cuentas anotadas en la libreta del pulpero, del carnicero y del cantinero. Un buen día, empieza a tener problemas de solvencia y sus deudas iban en aumento, pues su pensión no crecía, mas no así el precio de los bienes y servicios: el autobús subió de veinte céntimos a dos reales (una peseta), los saldos en sus libretas fueron creciendo y él, a esconderse en el cerco ante cada visita de sus acreedores.

Cansado de sus huidas al cerco, tuvo una genial idea: amarró el perro cerca del portón de la entrada para asegurarse de que nadie pudiera tocar a la puerta y llamar con aquella voz ¡uuup! Así viviría más tranquilo, sin esa estampida ante la llegada de sus acreedores.



La gente, al pasar por esa casa decía: « otra vez don Manuel tiene el perro amarrado ».

Este es, según Meléndez Howell, el origen de la unidad fraseológica **amarrar el perro** con su significado de «no pagar una deuda».

La veracidad de esa anécdota es incuestionable, según el epígrafe del texto: «Este relato se basa en un hecho verídico. Los nombres de los personajes, lugares y otras circunstancias se han cambiado a propósito».

Si bien el autor presenta como contundente y consumado el origen de esa lexía compleja en esa anécdota, no se pueden obviar los siguientes datos lingüísticos que hemos encontrado al respecto:

1. La voz perro tiene el más alto índice de disponibilidad en el universo léxico animales: 0.576 en el léxico disponible de los preescolares (Sánchez Corrales y Murillo Rojas 2006: 68) y una frecuencia absoluta de 503 en el universo animales en el léxico básico de esos mismos niños (Murillo Rojas y Sánchez Corrales 2002: 366). Esto significa que es una palabra muy importante en la competencia comunicativa de los costarricenses, por lo menos de este grupo etario; este hecho favorece su uso en contextos varios.
2. Esta voz tiene una gran vitalidad al enriquecerse con acepciones que trascienden el ámbito animal: **perro** 1. «mujeriego». / 2. «gancho de hierro con un mango de madera usado para rodar las trozas para aserrar». / 3. «forma de tratamiento de camaradería entre jóvenes varones», para citar esas tres acepciones; en las lexías compuestas como **alicate perro** «tenaza dotada de un mecanismo que permite aprisionar fijamente una pieza», **perro faldero** «perro de poca estima y de raza no definida»; en lexías complejas como **color (de) perro corriendo** «color indefinido»; (estar/andar) **como perro en turno** «(estar/andar) sin ubicación, totalmente perdido»; finalmente en paremias como **a todo perro flaco se le pegan las pulgas** «a quien más se tiene en menos, se le echan las culpas», **perro menos, torta más** «cuando una persona se ausenta o renuncia a su parte, hay un



mayor beneficio para los que no lo hacen», **una vez capan al perro; dos, (ya) no (es posible)** «es poco probable caer en el mismo error». Viene a enriquecer este tejido léxico la voz compuesta **amarraperros** «persona que acostumbra no pagar sus deudas» (ELEXHICÓS en preparación).

3. En el español de Perú, dos lexías complejas ejemplifican la productividad de la voz perro: **tirar perro muerto** «estafar» (DA 2010: 2058), cuya consecuencia es dejar de saldar una deuda y **amarrar el perro** «omitir groserías ante la presencia de personas respetables o de autoridad» (comunicación personal de Víctor Hurtado, peridista y académino honorario de la Academia Costarricense de la Lengua, 28 de octubre de 2014).
4. Arroyo Soto (1971) anota «PERRO. m. Amarrar el ..... loc. fig. y fam. No pagar una deuda, especialmente la que proviene del consumo de licor (C. 282)».
5. Villegas (1953) en su tesis de doctorado **Glosario del argot costarricense** ya registra amarrar perros con el siguiente significado: «AMARRAR PERROS. v. Endeudarse sin intenciones de pagar. «No le fíe a Juan. Anda amarrándole perros a todo el mundo» (pág. 109).

Sirvan estas cinco contraargumentaciones para refutar la supuesta veracidad del origen anecdótico del significado de la unidad fraseológica **amarrar el perro** propuesto por el señor Meléndez Howell. Como dice el refrán: *para hablar y comer pescado, hay que tener cuidado*.

La obra de Arroyo Soto, publicada en 1971, es su tesis de doctorado, cuya defensa fue sostenida el 14 de febrero de 1969 en la Universidad de Madrid; mi ilustre maestro había viajado a mediados del año 1966 a realizar sus estudios doctorales ya con todo el material recogido y prácticamente escrita su investigación (comunicación personal de Arroyo Soto, allá por el año 1974). Por otra parte, la obra en que Arroyo Soto registra la actual lexía compleja **amarrar el perro** es en las *Concherías* de Aquileo Echeverría (1905). En consecuencia, si bien la publicación del libro de Arroyo Soto es muy cercana al decenio en que ubica Meléndez Howell la aparición de la unidad



fraseológica **amarrar el perro** en el español de Costa Rica, el acopio de materiales que documenta Arroyo Soto es con mucho anterior al igual que la correspondiente redacción respecto de la década de aparición de la unidad pluriverbal.

Villegas (1953), por su parte, dice haber terminado la recolección de su material en el año 1950 (pág. xiii), además de que la locución verbal **amarrar perros** «endeudarse sin intenciones de pagar», se la proporcionó el informante «Rodrigo Montero de 21 años de edad. Estudiante de la Universidad Nacional de Costa Rica y oriundo de Heredia, Costa Rica» (pag. xxiii). Debe entenderse aquí propiamente Universidad de Costa Rica, por razones históricas, pues era la única institución de estudios universitarios que, para ese entonces, existía en el país.

Sobre la base de esas contraargumentaciones, se desecha aquel origen anecdótico de la unidad fraseológica **amarrar el perro** propuesto por Meléndez Howell, cuya creación, postulamos, hay que buscarla en la poética interior del hablante, especialmente en la metáfora como mecanismo de creación léxica.

En la misma dirección de atribuirle un origen anecdótico a la unidad fraseológica *amarrar el perro*, con el seudónimo de “Swift”, este abre un fórum digital el 14 de setiembre de 2007, en los siguientes términos:

“Hola a todos y todas

En Costa Rica existe un frase bastante peculiar, e ignoro si existe en otros países de habla hispana. Se trata de **amarrar el perro (a alguien)**. En el caso de que no la conozcan, les explico.

Cuando un individuo que pide dinero prestado o tiene cualquier tipo de deuda con alguien no cancela su deuda, se dice que **amarró el perro** a quien le había prestado o a aquel con quien tiene la deuda.

Mi pregunta es, pues, la siguiente: ¿existe en otros países de habla hispana? Si no, ¿las hay que sean equivalentes?

Agradeceré toda la ayuda que me puedan dar” (Swift 2007).

De las veintidós participaciones que hay en ese fórum, extraigo, de lo expresado por Swift (2009), lo pertinente:



“Hola, chicos:

(...)

En cierta ocasión leí una explicación de su origen que me pareció interesante, aunque no muy coherente.

En el siglo pasado, inmigrantes de origen polaco trabajaban como vendedores ambulantes que iban de puerta en puerta ofreciendo sus productos a crédito (1). Si el amo de casa se interesaba, podía dejarse el producto y pagarlo a plazos. En general, se pedía una prima. Pues bien, al parecer uno que otro cliente deshonesto amarraba su perro en frente de su casa, para espantar al vendedor que venía a cobrar.

Digo que no es coherente tal explicación porque no concibo a un vendedor que desista de cobrar porque su cliente deja a su perro amarrado en el jardín. Pero bueno, a lo mejor era un poquitín cobarde. ¿Qué les parece?

(...)”.

Le asiste la razón a Swift (2009) al dudar de la veracidad de esta anécdota. El origen ha de buscarse en la poética interior de los hablantes.

## **Metáfora y creación léxica**

El perro como guardián es bravo, presenta una conducta agresiva contra aquellos animales con los que no comparte su dominio territorial y también con personas «que no conoce», esto es, que no han entrado en su territorio. Provoca intranquilidad, miedo, terror en las personas «que no lo tienen por amigo».

Por otra parte, el verbo amarrar y el sustantivo perro constituyen un campo sintáctico (cf Halliday 1973: 32-33), pues son vocablos muy concurrentes en producciones textuales, al igual que vaca/ordeñar, sopa/tomar, cama/dormir. En este sentido, a los morfemas {amarr-} y {perr-} podemos encontrarlos en «tener (le) un perro amarrado» o en «amarraperros», por ejemplo. En este orden de ideas, amarrar el perro como campo sintáctico presenta una concomitancia tal que es el primer paso para constituir una lexía pluriverbal compleja.



En la metáfora, desde el punto de vista cognitivo, se habla de dos dominios: el dominio fuente y el dominio destino, además del expediente que se transfiere del primero al segundo. La metáfora es una forma de conocer el mundo, de darle nombre a todo lo que es significativo para un grupo humano determinado.

¿Del dominio fuente perro, qué propiedad es la que se proyecta al dominio destino «deuda» en este caso? ¿Qué del perro amarrado, se proyecta al dominio destino «no pagar una deuda»? Las respuestas a estas interrogantes nos darán unas pautas más orientadoras para desopacar la unidad fraseológica **amarrar el perro**.

Veamos:

El perro en su condición de guardián irrumpe en el ánimo tranquilo del que se le acerque, le turba la paz, lo ahuyenta. Este expediente, la cualidad de turbación del ánimo, es el que se proyecta al término destino deuda, pues una de las consecuencias de haber contraído deudas, es la turbación del ánimo: La deuda roba la tranquilidad al deudor, mas no así cuando no hay intenciones de pagar.

La etimología del verbo pagar nos da luces al respecto:

«PAGAR, del lat. *pacare* “pacificar”, “apaciguar”, derivado de *pax*, *-cis*, “paz”.1º doc.: orígenes del idioma (*Cid*, etc.).

De uso general en todas las épocas y común a todos los romances; en el francés más arcaico significa “hacer las paces, reconciliarse” (*St. Léger*); (...); por lo demás, todos los romances presentan desde el principio el sentido “contentar, satisfacer” (*Cid*; *Alex.*, 2328; *J. Ruiz*, 1058, etc.); de donde se pasa a “satisfacer al acreedor, pagarle” y finalmente “pagar una cantidad”, usos ambos ya documentados en el *Cid* (Corominas, J. y J. A. Pascual [1981] 1993: 337).

El verbo latino *pacare*, étimo del verbo castellano pagar, es un derivado posnominal del sustantivo *pax*, *pacis* «paz, ausencia de turbación del ánimo»; significado este que se hipostasía en «un perro guardián» al que se le ha neutralizado su capacidad de ataque y furia al estar amarrado.

Al perro guardián, una vez amarrado, en efecto, se le neutraliza su capacidad de ataque, de turbar el ánimo, de irrumpir en la



tranquilidad, situación semejante cuando un acreedor decide no honrar sus compromisos pecuniarios. El expediente «ausencia de turbación del ánimo por la decisión de no pagar una deuda» es el que se proyecta al otrora campo sintáctico «amarrar el perro» que, con ese significado no transparente, de naturaleza fraseológica, deviene en una lexía compleja con la acepción «no pagar una deuda». Cuando «amarrar el perro» se constituye en una conducta habitual de una persona, de ésta se dice que es un «amarraperros».

Esta poética interior que permite metaforizar el vocablo perro en unidades fraseológicas tanto en el español de Perú como en el de Costa Rica, **tirar perro muerto** «estafar, dejar de saldar una deuda» y **amarrar el perro** «no pagar una deuda», respectivamente, se nutre en ambos casos de la característica del perro como animal furioso cuyos ladridos turban el ánimo, roban la tranquilidad, tal como sucede con las deudas. Como actos de habla **tirar perro muerto** «dejar de saldar una deuda» y **amarrar el perro** «no pagar una deuda» atentan contra la imagen negativa del otro: el derecho que tiene el acreedor de que le paguen lo adeudado; constituyen, en términos de Brown y Levinson (1987), actos amenazadores de la imagen (FTA).

Por otra parte, en la unidad fraseológica del español de Perú **amarrar el perro** «omitir groserías ante la presencia de personas respetables o de autoridad», si bien el mecanismo de creación se sustenta en esa poética interior del hablante, el expediente «turbador de ánimo por los ladridos del perro» se proyecta ahora al término destino «grosería», de modo que el acto verbal, en esta variedad del español americano, constituye más bien un acto realzador de la imagen del otro, pues hay un resguardo de su imagen positiva.

A partir de la unidad fraseológica **amarrar el perro** «no pagar una deuda», como contrarios, se ha construido la frase **soltar el perro**, evidentemente con la acepción de «pagar una deuda». El siguiente ejemplo verifica lo acotado:

— ¿Qué, Beto, fiado?

— ¡Nombre! Hoy le suelto el perro.



Gane de noche y de día con los nuevos tiempos de la Junta de Protección Social. No dejes para mañana lo que podés ganar hoy” (anuncio comercial tomado de Radio Musical, San José, Costa Rica, el día 14 de noviembre de 2016).

## Bibliografía

- Aguero Chaves, A. (2009). *El español de Costa Rica*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- . (1996). *Diccionario de costarrriqueñismos*. San José: Publicaciones de la Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica.
- Alonso, A. ([1953]1976). *Ensayos lingüísticos. Temas hispanoamericanos*. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Arroyo Soto, V. (1971). *El habla popular en la literatura costarricense*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica.
- Asociación de Academias de la Lengua Española. (2010). *Diccionario de americanismos*. Lima: Santillana.
- Brown, P. y Levinson, S. (1987). *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buesa Oliver, T. y J. M. Enguita Utrilla. (1992). *Léxico del español de América: su elemento patrimonial e indígena*. Madrid: Editorial MAPFRE, S. A.
- Corominas, J. y J. A. Pascual. ([1981] 1993). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols. Madrid: Gredos.
- Croft, W y Cruse, D.A. (2008). *Lingüística Cognitiva*. Madrid: Akal.
- Cuenca, M. J. y J. Hilferty. (2007). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- Frago Gracia, J. A. (2008). “Marinerismos de tierra adentro. Del Río de la Plata a México”: En: *Boletín de Filología*, tomo XLIII: 63-82.
- Gagini Chavarria, C. (1892). *Diccionario de barbarismos y provincialismos de Costa Rica*. San José: Tipografía Nacional.
- . ([1919] 2010). *Diccionario de costarrriqueñismos*. San José: Editorial Costa Rica.
- Halliday, M. A. (1973). *Exploration in the Function in Language*. London: Arnold.
- Hames Saíz, C. (2005). *Metáfora y creación léxica*. Pamplona: EUNSA.
- Ibarretxe-Antuñano, I. y J. Valenzuela, directores. (2012). *Lingüística cognitiva*. Barcelona: Antrophos Editorial.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2004). ¿Es la cortesía verbal?, en: *Pragmática sociocultural: estudios sobre cortesía verbal en español* (Diana Bravo y Antonio Briz eds.). Barcelona: Ariel.
- Lakoff, G. y M. Johnson. ([1986] 1980). *Metáforas en la vida cotidiana*. Barcelona: Editorial Cátedra.
- Lyra, C. ([1920] 2009). *Cuentos de mi tía Panchita*. San José: Editorial Costa Rica.
- Meléndez Howell, D. “Amarrar el perro”, disponible en <https://dmelende.wordpress.com>. Consultado el 16 de agosto de 2014.
- Murillo Rojas, M. y V. Sánchez Corrales. (2002). *Léxico básico preescolar costarricense*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio: Editorial de la Universidad de Costa Rica.



- Murillo Rojas, M. (2003). *Estudio sobre el lenguaje de los escolares costarricenses: El léxico básico, la ortografía y sus características*, tomo II. Tesis de doctorado. Universidad de Extremadura.
- Nieto Jiménez, L. 2002. *Tesoro lexicográfico del español marinerio anterior a 1726*. Madrid: Arco/Libros, S. A.
- Pichardo, E. ([1836] 1976). *Diccionario provincial casi- razonado de voces y frases cubanas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Quesada Pacheco, M. A. (1995). *Diccionario histórico del español de Costa Rica*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- \_\_\_\_\_ ([1991] 2007). *Nuevo Diccionario de Costarriqueñismos*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: ESPASA.
- Sala, M., Dan Munteanu, Valeria Neagu y Tudora andru-Olteanu. (1977). *El léxico indígena americano. Apreciaciones sobre su vitalidad*. México- Bucarest: Editura Academiei Române-Academia Mexicana.
- Sánchez Corrales, V. (1998). “Léxico básico de los preescolares costarricenses”. En: *Revista Educación de la Universidad de Costa Rica* 22(2): 45-51.
- Sánchez Corrales, V. y Marielos Murillo Rojas. (2006). *Disponibilidad léxica de los niños preescolares costarricenses*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Sánchez Corrales, V. (2009). “MA(J)E: de la denotación a la apelación, por los senderos de un costarriqueñismo”. En: *Kañina* XXXIII (Especial): 33-43.
- \_\_\_\_\_ (2012). “Metáforas zoonímicas de humanos en el español de Costa Rica: caballo, yegua/burro, perro-perra, vaca y zorra”. En: *Kañina* XXXIV (Especial): 27-36.
- \_\_\_\_\_ (2013). “El discurso dicionarístico en la lexicografía hispanocostarricense : los diccionarios de Gagini”. En: *Boletín de la Academia Costarricense de la Lengua*, Año 8: 35-48. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- \_\_\_\_\_ (2014). “Antillanismos ayer, costarriqueñismos hoy: vitalidad y proyecciones a lo humano”. En: *Kañina* XXXVIII (especial): 233-247.
- Verschueren, J. (2002). *Para entender la pragmática*. Madrid: Gredos.
- Villegas, Fr. (1953). *Glosario del argot costarricense*. Tesis doctoral. Universidad de Michigan, microfilmada.



# CARMEN LYRA: REINA DEL HUMOR

*Marilyn Echeverría de Sauter*

**Q**uisiera contarles una anécdota antes de empezar a hablarles de Carmen Lyra. A mí desde chiquita me ha gustado decir malas palabras y en el Barrio de Amón, donde vivía mi abuelita, pasaba un borrachito al que le decían “Yeguas”. Era un gran insolente y si pasaba cerca de alguien se soltaba a decir sus dichos, dicharachos y malas palabras.

Cuando estábamos reunidos en familia yo les decía:

¡Vieran que “Yeguas” más malcriado! ¿Quieren saber cómo dice?

Y adivinando mis intenciones me contestaban:

¡Nooo Marilyn, no queremos saber cómo dice!

Pues para que lo sepan Yeguas dice puta y carajo.

Así que cuando por primera vez, yo leí *Los Cuentos de mi Tía Panchita*, donde Carmen Lyra narra en el cuento de Tío Coyote “culo quemao”, yo me relamía de gusto.

Cuando comencé a leer en las escuelas mi libro *Pantalones cortos* los niños me preguntaban, al terminar la lectura:

Doña Lara ¿por qué le gusta a usted decir malas palabras en sus libros?

Y yo les contestaba:

-¿Y cuáles son esas malas palabras?

-Pues mocos y orines.

Carmen Lyra en sus albores de escritora, se inspiró en los grandes autores franceses y esos escritos le llegaban al alma. Desde allí comenzó a germinar su vocación para ir creciendo como una gran autora.

*Los Cuentos de mi Tía Panchita* la consagran como escritora y este maravilloso libro se convierte en un clásico de nuestra literatura costarricense. Fue publicado en 1920. Se trata de temas universales y



el folklore es la base de todos los cuentos, que han existido también en otras culturas.

Pero de lo que quiero hablar hoy es del humor de Carmen Lyra.

En *Los Cuentos de mi Tía Panchita*, se desborda el humor en todos los cuentos y se nutre de nuestro costumbrismo.

Hace mucho tiempo, cuando los docentes y la gente mayor pensaban que era un sacrilegio decir palabras groseras y cuando salió el libro *Los Cuentos de mi Tía Panchita*, el Doctor Valeriano Fernández Ferraz en 1922, expresó en un comentario que hizo sobre el libro, elogiándolo, pero a la vez diciendo, que un maestro de aquella época no le gustaba hablar sobre ese libro, porque constituía un ejemplo del “mal hablar de la lengua materna”.

Pero exactamente ese mal hablar era lo que nos hacía reír de niños y yo en casa me sentía con permiso de decir palabrotas.

Carmen Lyra usó su vocabulario con alma de campesino, que olía a leña encendida, a café chorreado y a tamal de elote.

Me la imagino sentada, contando sus historias en una banca que había en el corredor de su casa, con acogedor techo de tejas. Y entre cuentos de conejos y brujas entrelazaba sus preocupaciones pensando en la realidad de nuestro país.

Hago un breve recuento del Tonto de las adivinanzas que es genial:

-“Mama, sabe que he ideado ir yo onde el Rey a ver si me gano l ijja.

-“¡Jesús apiate y mirá estas cosas!, contestó la viejita al oír a su hijo.

Calláte tonto de mis culpas y no me volvás a salir con tus tonterías y lo trapió y le dijo cosas que no me atrevo a repetir,” comentaba Carmen.

Lo divertido es que le dice a Jesús “apiate” o sea, bajate de la cruz y vení.

En una de las preguntas que le hace el rey al tonto, después de haber hecho un altar lleno de candelabros de oro, flores y candelas rosadas, puso un vaso lleno de estiércol bien tapado con telas de oro



y bordado en rubíes y brillantes y le preguntó que qué era lo que tenía en ese altar.

El muchacho se puso a pensar y a pensar y hasta sudaba la gota gorda y de pronto dijo en voz alta:

“Bien me lo dijo mi mama que buen adivinador de mierda sería yo.”

Y se ganó la mano de la princesa. Si se casaron o no, es un asunto aparte pero el cuento nos hace reír por su ingenio y originalidad.

Y así es María Isabel Carvajal, con su charla fresca y su manera genial de narrar.

En el cuento de Uvieta, tiene una pequeña y gran equivocación al confundir a Jesús, José y María con las tres Divinas Personas. Que en realidad son El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, pero se le perdona porque Uvieta estaba muy viejito.

Carmen Lyra tiene frases y dichos que tal vez no sean muy conocidos actualmente, porque todo pasa en la vida y las palabras también. Tenemos por ejemplo en el cuento “Juan y la carguita de leña” dice que lo cogieron de mingo y eso quiere decir que lo cogieron de tonto.

También en “Escomposte Perinola” dice: “Era tan torcido, tan torcido que parecía que el tuerce lo hubiera cogido de mingo”.

“El hombre de nuestra historia se casó, y la esposa, para alivio de males fue peor que una cuila para tener hijos. No echaba las criaturas al mundo como Dios manda, sino que a cada rato la señora salía con guápiles.”

Otras palabras que casi no se escuchan en nuestros días las vemos cuando cuenta:

“Levantó los ojos y va viendo a un viejito todo tulenquito, hecho un pirris, apoyado en un bordón.”

Tiene genialidades al confeccionar frases como cuando nos cuenta que el viejito le dio a Juan Cacho una servilleta blanquísima y él le preguntó ¿para qué me sirve eso? “Será para limpiarme el hambre de la boca.” Cuando la servilleta por arte de magia se llenó de comida les dijo a los invitados que no se atrevían a comer: “Idiay, aturúcenle, que ahora es tiempo.”



Y sigue la historia de Juan Cacho que volvió a tomar el camino a su casa. “Por fin llegó ya oscureciendo, con hambre y todo achucullado”. Carmen Lyra es una de las escritoras costarricenses más queridas por su pueblo. Les habla el mismo idioma con picardía, llegándoles al alma y a la vez con una fisga inigualable. Se le ha señalado como la fundadora de la tendencia realista en Costa Rica. Fue una mujer muy inteligente, luchadora, valiente, sensible, pero sobre todo con un espíritu muy inquieto.

*Los Cuentos de mi tía Panchita*, es uno de los libros más vendidos en Costa Rica aunque esté cabalgando en las librerías, desde la primera mitad del siglo xx.

Indudablemente, entre los cuentos, los más divertidos son los de Tío Conejo, que representa el personaje ladino, pícaro, a veces cruel, y que le gusta hacerles bromas tanto a sus amigos como a sus enemigos.

Aparte de haber cooperado para que le quemaran el trasero a Tío Coyote, todavía se burla de él gritándole: “Adiós Tío Coyote culo quemao”, con esa frescura y desfachatez que lo caracterizan y siempre embromando a todo el mundo a favor de él. Usa palabras muy ticas como en el siguiente cuento, al decir:

“¡Mano León de Dios!, andaba en busca suya. ¡Viera qué almuer-cillo más ñeque le tengo! Póngaseme atrás y verá...”

Para mí la palabra ñeque no es muy conocida, pero para los parroquianos de los siglos pasados debe haber sido muy común escucharla.

En todos los cuentos hay una trama muy original que la autora borda con palabras llenas de encanto, además que los temas de los cuentos son geniales. ¿Qué fueron oídos y recopilados por Carmen

¿Lyra? No importa, muchas veces la copia supera el original. Estoy segura que la chispa de humor no se la robó a nadie, más bien sigue encendida en el corazón y en el imaginario de su pueblo, que la sigue a través de los años, disfrutando y gozando de las travesuras del fregao de Tío Conejo que embromó a sus amigos tomándolos del pelo, del rabo y de las orejas.



Carmen Lyra trasciende lo cotidiano y convierte sus cuentos en paisajes campestres llenos de color.

Cuando exprimo una dulce y deliciosa naranja y sale el jugo dorado con aroma a sol, experimento lo mismo que con la lectura de sus cuentos, pero en vez de zumo me sale una sonrisa y después la carcajada franca y sincera y el aroma uele a Patria.

Me hizo mucha falta el haberla conocido. Sé que tenía sus luchas políticas, sus preocupaciones por los pobres, sus inquietudes en la enseñanza montesoriana, pero con seguridad habríamos sido amigas y habría aprendido mucho de ella.

A Carmen Lyra le gustaba sacarle la fisga a las cosas, comprendía al ser humano y sin burlarse, le buscaba el lado cómico y atrevido a sus cuentos, a las situaciones, a los personajes. Era ocurrente y era hermana del pueblo, como lo fue mi abuelo Aquileo J. Echeverría. Por esa herencia que traigo en la sangre me siento hermanada en el humor. Ahí tengo el punto de encuentro con ella.

Lo que sí sé, es que esta mujer admirable me hizo feliz en mi niñez. Me llevó a los bosques, a las huertas, a los ríos, en alas de la risa y estoy segura que tendremos a tío Conejo y a todos sus maravillosos cuentos por muchos años más, alegrando a chicos y grandes y en especial a los niños que todos llevamos dentro.







# ESTÉTICA DE LA PALABRA

*Arnoldo Mora Rodríguez*

S olemos entender por “arte” una experiencia existencial en la que intervienen tres elementos: lo real o contenido, los sentidos o contacto subjetivo e inmediato con lo real y la imaginación o reacción creadora del sujeto frente al contacto con lo real. Todo lo cual lo expresamos con una sola palabra: “sensibilidad”. Por eso la división de las bellas artes se basa en cuáles son los sentidos que nos dan una experiencia estética específica. Así hablamos de “artes musculares” (tacto), como la danza o la gimnasia, “artes visuales” (vista) como las artes plásticas y “artes auditivas” (oído) como la música, la retórica y la narración literaria, o una mezcla de todas ellas, como las artes del espectáculo. La construcción de lo real se basa en la ubicación de los objetos en el espacio (vista) y el tiempo (oído) y su disfrute o placer en la sensibilidad, de donde proviene la experiencia estética que da origen al arte. Vista y oídos se suelen considerar como los sentidos superiores o nobles del ser humano. De hecho, las dos fuentes o raíces histórico-culturales de donde proviene la civilización occidental, hoy hegemónica en el mundo, son la Grecia clásica (cultura de la vista, del espacio y forjadora de la racionalidad lógico-matemática, especialmente de la geometría o matemática del espacio) y del judeo-cristianismo (a Dios en la Biblia no se le ve, tan solo se le oye, porque Dios es “palabra”; sus mensajeros son “profetas”, esto es, quienes hablan en nombre de Dios). Grecia crea la ciencia y la racionalidad occidentales y el pueblo de la Biblia crea la ética de la alteridad dialéctica, cuyo objetivo es promover la dignidad de la persona humana como valor absoluto. Pero en ambas culturas, lo que caracteriza al ser humano es la “palabra” (“logos” entre los griegos, “dabar” para los hebreos). El hombre es un animal capaz de hablar y con ello, capaz de construir mundos o universos gracias a la palabra o discurso a través del cual y gracias al cual domina lo que



le rodea creando objetos culturales, mediante los cuales da sentido a su propia existencia en forma colectiva construyendo civilizaciones.

Pero el origen de la música y el de la literatura es el mismo: la PALABRA como sonido o fonema. La literatura no se hizo originalmente para ser vista sino para ser oída. Si el origen de la música es el canto (humano y el de los pájaros) y el uso de la voz humana como instrumento musical natural y espontáneo, el origen de la literatura es la narración. La tradición oral es lo que da identidad cultural y política a las comunidades o grupos humanos estructurados. Uno de los grandes aportes de la actual narrativa iberoamericana, específicamente la corriente estética inspirada en el realismo mágico, es la reivindicación de la narración o lenguaje oral como lugar natural de la literatura. El ligamen de la literatura con la música es, por supuesto, anterior, pues, sin ir muy lejos, los modernistas en la segunda mitad del siglo XIX, definían la poesía como “aquello que de música tienen las palabras”. La poesía no tiene como finalidad decir algo concreto, como pretendían los románticos siguiendo a Víctor Hugo, quien incluso, subordinaba el arte literario a la construcción de la historia, sino recrear la experiencia sonora de la palabra en todas sus dimensiones. Los llamados “poetas malditos” se consideraban músicos frustrados; con su arte pretendían hacer música no frente a un pentagrama sino escribiendo palabras, emborronando poemas. Para ellos, la palabra se convertía en arte bello, es decir, en literatura, sobre todo en poesía, si se acercaba a la experiencia musical. El arte inmortaliza a los amantes al llevarlos a la plenitud del goce estético que llega a su culmen tan solo en el instante de la plenitud erótica como antesala inmediata de la muerte. Vida y muerte se confunden en un abrazo de amor y muerte, de agonía y gozo que lleva al arte a su más elevada manifestación: la tragedia, asumida ésta como muerte por y de amor. Tal es el sentido último de la tragedia como expresión la más elevada del arte, al llevar la experiencia humana a sus propios e insalvables límites. Es cuando, al decir de Kant, el arte sobrepasa los cánones de lo bello y se avizoran los inconmensurables horizontes de lo sublime. Allí el tiempo deviene eternidad. Pero como el ser humano es un ente finito y, por ende, mortal, esta infinitud de lo finito, se expresa



en la paradoja existencial del instante. Ya en Bach pero, sobre todo, posteriormente en Wagner en el arte occidental (en la tradición china siempre fue así), esa plenitud del instante como experiencia humana de la eternidad (místicamente desarrollada en la incomparable prosa poética de San Agustín), se expresa en el cromatismo. Todo el impresionismo musical posterior está impregnado de este cromatismo hasta el punto de convertirlo en signo distintivo de su revolución estética. En cuanto a la poesía, la división de sílabas largas y cortas del arte poético de los antiguos latinos busca imprimir ritmo al verso. En el canto litúrgico de las iglesias cristianas, texto y música están indisolublemente ligados. La música se subordina al texto porque éste es considerado como “divinamente inspirado”. Por otro lado, se suele decir que en la tradición musical italiana, el instrumento imita a la voz humana, mientras que en la tradición germánica el caso es al revés: la voz humana imita el sonido de los instrumentos musicales. Los ejemplos del ligamen entre literatura y música se podrían multiplicar ad infinitum...

Pero el objetivo de esta reflexión no es, sino tan solo abrir una de las puertas que nos podrían conducir a las intimidades del corazón humano, a fin de indagar alguna vía que nos lleve, como Beatriz a Dante, a desentrañar los meandros de la identidad histórica y cultural de nuestros pueblos, los pueblos latinos, amantes y autores, tanto en la vida cotidiana como en las bellas artes, de aquello que una vez en las riberas del Mar Mediterráneo, sus pobladores calificaron como la más relevante característica del ser humano: el don de LA PALABRA.







# Visita de Leonardo Padura a Costa Rica







# PRESENTACIÓN

## PADURA EN COSTA RICA

*Estrella Cartín de Guier*

Uno de los objetivos de la Academia Costarricense de la Lengua es difundir la literatura en lengua española y dar a conocer sus creadores. Leonardo Padura es uno de los escritores más reconocidos y premiados. Es el escritor cubano, vivo, más importante y el más leído. Autor de una vasta obra que comprende numerosas novelas, cuentos, ensayos y guiones cinematográficos. Sus obras han tenido éxito a nivel internacional, han sido traducidas a diversos idiomas y han obtenido importantes premios. Entre muchas otras distinciones, el autor ha recibido: el Premio Hammett de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos. En el año 2012 obtuvo el Premio Nacional de Literatura en Cuba, la más alta distinción en este campo. En el año 2013, fue nombrado en Francia: Caballero de la Orden de Artes y Letras. Y, en el 2005 se le concedió el Premio Princesa de Asturias, el más relevante en las letras hispanoamericanas.

Admirable y conmovedor es el hecho de que el autor, no obstante su posición crítica frente al régimen de su país, sigue viviendo en La Habana, en el mismo barrio de Mantilla y en la misma casa en que nació. Siente que Cuba es su patria y no la debe abandonar y lucha por ella desde la trinchera de la palabra.

Tres factores: perseverancia, generosidad y suerte se conjugaron para que la visita del escritor a Costa Rica pudiera hacerse realidad. Cuando en el año 2014 visité la Habana, por invitación de la Academia Cubana de la Lengua, para participar en un Coloquio Internacional sobre “El Quijote en América” tuve el primer encuentro con el escritor y entablamos una larga conversación en la que le manifesté el interés de la Academia en que viniera a Costa Rica. Manifestó su complacencia y muy amablemente aceptó. Al año



siguiente recibió el Premio Princesa de Asturias y sus múltiples compromisos le impidieron concretar la visita a nuestro país. No obstante perseveramos en la idea y continuamos en contacto con él.

No fue sino hasta este año 2017 que se dieron las circunstancias favorables para que su visita se hiciera realidad. El autor fue invitado a Nicaragua para participar en una actividad académica y gracias a esa circunstancia y a la generosidad de los “Amigos de la Academia”, logramos finalmente presentarlo en Costa Rica.

Su visita tuvo el carácter de un acontecimiento cultural en nuestro medio. El escritor, anuente siempre a toda petición, protagonizó diversas actividades las cuales fueron acogidas con entusiasmo por el público, que llenó las salas, los teatros y la sede de la Academia.

Su llegada tuvo lugar el sábado 27 de mayo. El lunes 29 se reunió en nuestra sede con el pleno de la Academia, que le dio la bienvenida y le expresó su agradecimiento por la visita. Ahí tuvimos la oportunidad de conversar e intercambiar opiniones con el autor quien no solo despertó nuestra admiración por el valor de su obra, sino también por su calidad humana.

Ese mismo lunes en la noche tuvo lugar la presentación pública del escritor en el Teatro Nacional. Fue una actividad solemne, presidida por la vicepresidenta de la República doña Ana Helena Chacón, la ministra de Cultura y Juventud doña Silvie Durán, el presidente de la Asociación de “Amigos de la Academia” don Luis Manuel Chacón y la presidenta de la Academia doña Estrella Cartín de Guier. Todos aludieron en sus discursos a la significación de ese acto en la cultura nacional. El escritor fue entrevistado por el señor Rodolfo Arias Formoso, ganador del Premio Academia costarricense de la Lengua en el año 2015. El acto convocó a un numeroso público que llenó el Teatro.

La noche siguiente se exhibió, en el Cine Magaly, el film “Regreso a Ítaca” sobre una de sus novelas, seguido de un cine forum con la participación del escritor y del actor Jorge Perogurria.

El miércoles 31, se presentó, en el Centro de Cine, un documental sobre la vida de Padura en la Habana. Al final lo entrevistó el escritor costarricense don Carlos Cortés, amigo personal del escritor.



El primero de junio dictó una conferencia en la sede de la Academia sobre la novela del escritor cubano Alejo Carpentier: “El siglo de las luces”. La asistencia a esta actividad fue muy nutrida.

Durante su estadía hubo momentos de gran emotividad. Uno de ellos fue cuando, antes de iniciar la sesión de la Academia, lo llevamos a conocer la vecina Librería Internacional y al llegar nos sorprendimos todos al ver que en las vitrinas estaban en exhibición todos los libros de Leonardo Padura. Fui testigo de la emoción que aquello le produjo y en voz muy baja, y casi hablando para sí mismo, me dijo: “Si vieran esto en Cuba”. Y ello, por cuanto en su país no es posible conseguir sus obras y es frecuente encontrar en las librerías, rótulos que dicen: “No tenemos libros de Padura”.

Otro de esos momentos se dio la noche de la presentación en el Teatro Nacional. En el trayecto del hotel al teatro, su comentario era, que con aquel aguacero inclemente no asistirían ni cuatro gatos. Cuando ingresó al teatro, que estaba totalmente lleno, no salía de su asombro y vivió uno de los momentos más emotivos de su permanencia en Costa Rica.

La visita del escritor Leonardo Padura constituyó un acontecimiento cultural en nuestro país y nos dio la oportunidad, no solo de conocer al escritor y su obra, sino también de percibir su calidad humana y apreciar la entereza y valentía de este hombre comprometido con su patria y con su gente.







# REVOLUCIÓN, UTOPIA Y LIBERTAD EN *EL SIGLO DE LAS LUCES*

Leonardo Padura Fuentes

“Esta noche he visto alzarse la Máquina [...] como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra [...] estaba erguida sobre la proa, reducido al dintel y las jambas, con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado y frío, colgado de sus montantes. *Abí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia –una advertencia– que nos concernía a todos por igual...* Ya no la acompañaban pendones, tambores ni turbas; no conocía la emoción, ni la cólera, ni el llanto, ni la ebriedad de quienes, allá, la rodeaban de un coro de tragedia antigua...”<sup>52</sup>

La imagen, la información anecdótica pero, muchos más, la fatal revelación histórica con la cual Alejo Carpentier abre su novela *El siglo de las luces* ha provocado la más diversas, razonadas y encontradas lecturas a lo largo de los cincuenta años transcurridos desde la publicación del libro, primero en francés y luego en español, en la segunda mitad del año 1962. El hecho de que el escritor haya extraído de su contexto dramático y ubicación cronológica dentro de la novela el instante en que “sobre el sueño de los hombres” se ha levantado la guillotina en la nave que conduce hacia América a Esteban, a Víctor Hugues (entonces Comisario de la Convención) y, de hecho, a la práctica y las ideas de la revolución francesa, implica una intencionalidad que nunca ha pasado inadvertida, aunque interpretada de diversos modos.

---

52 Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1974, p. 10. El subrayado es mío, LPF. En lo adelante las citas de la novela, tomadas de esta edición, estarán consignadas con la página a continuación.



¿Por qué extraer de su momento dramático este pasaje lleno de resonancias macabras y de advertencias reveladoras? ¿Por qué un escritor tan preocupado por las estructuras, capaz de construir sus novelas y relatos con meticulosa precisión, se vale de una ruptura de la linealidad que recorre el resto de la obra y anticipa, precisamente, el instante en cual la guillotina revolucionaria, con toda su potencia simbólica y alegórica, como la calificara Noël Salomón,<sup>53</sup> se aproxima a las Antillas en el mismo barco en donde –lo sabremos en su momento– viaja también el trascendental decreto que abolía la esclavitud en las colonias francesas de ultramar?

Resulta evidente que esta especie de prólogo, en el cual el escritor adelanta y fija lo que será la esencia conceptual e ideológica de su obra, no fue traído al principio de la novela por una necesidad de equilibrio estructural, pues la ruptura cronológica no se justifica como exigencia formal en un texto que, a partir de ese instante, respeta la linealidad. Tampoco parece admisible, tratándose de un escritor como Carpentier, que la anticipación, enigmática en su momento, pretendiera crear una expectativa argumental en el lector. La razón más atendible, entonces, quedaría relacionada con la intención de reforzar el peso conceptual del mensaje que desea transmitir el escritor, una conclusión dolorosa, conseguida a través de una imagen dramáticamente simbólica, respecto a la esencia de una revolución. Pero, volvemos a las preguntas, ¿la esencia ideológica y temática de la novela está remitida a este prólogo o, en realidad, para su develación debemos esperar hasta el muy contrastante epílogo épico con el cual, luego de otro salto temporal, esta vez hacia delante, cierra la obra en un escenario nuevo para su ya vasto recorrido francés y caribeño: el Madrid de la invasión napoleónica y el levantamiento popular del 2 de mayo de 1808?

Creo que casi todas las lecturas sobre *El siglo de las luces* coinciden en otorgarle al texto una precisa intención significativa: se trata de una novela sobre la difuminación de la utopía social igualitaria

---

53 Noël Salomon. "El siglo de las luces: historia e imaginación", *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, La Habana, 1977.



y la perversión de una práctica revolucionaria que conduciría a la libertad social e individual, dos procesos simultáneos, interconectados, vistos en esta ocasión a través del caso histórico y concreto de la más dramática, trascendente y paradigmática de las revoluciones burguesas, la ocurrida en Francia a partir del año 1789. En ese acuerdo, el izamiento de la guillotina con que se abre la novela adquiere su mejor sentido filosófico, mientras el epílogo se propone equilibrar, en un plano de referencias históricas diferente, la invencible voluntad humana de luchar por la libertad, de lanzarse a hacer “algo” cuando resulta necesario hacerlo.

Antes de la escritura y de la publicación de *El siglo de las luces* —y distingo estos dos momentos pues, según Carpentier, estuvieron asépticamente separados por un lapso muy considerable de cuatro años, transcurridos entre 1958 y 1962—, el escritor cubano había abordado con insistencia el tema de las revoluciones y sus consecuencias en diversos momentos históricos de la América Latina. Su primera gran novela, *El reino de este mundo* (1949), había desarrollado su argumento entre las rebeliones de esclavos que antecedieron a la revolución independentista haitiana y la perversión del proceso con el reinado de Henri Christophe, el líder negro que se proclama emperador y restituye el trabajo forzado para sus compatriotas en el primer país independiente de América Latina. Su novela anterior a *El siglo de las luces*, *El acoso* (1956) recogía, por su parte, las peripecias de la huida y muerte de un delator, antiguo revolucionario, una de las más lamentables emanaciones de la también frustrada revolución antimachadista vivida en Cuba durante la década de 1930. Si en *El reino de este mundo* el personaje de Ti Noel, posible encarnación supratemporal del pueblo haitiano, terminaba comprendiendo que, a pesar de las derrotas, existía para él una misión inalienable y trascendente en “el reino de este mundo”, en *El acoso* solo queda el sabor de la frustración de los ideales y el desencanto político que llevó a algunos críticos —Juan Marinello entre ellos— a señalar el pesimismo histórico que emanaba de la narración carpenteriana e incluso a calificar de históricamente inoportuna la obra, con un



juicio de carácter político que ignoraba las particulares necesidades y características propias de la creación artística.

Al revisitar este tema en *El siglo de las luces*, Carpentier decide llegar al fondo de la cuestión y dedica su novela precisamente al conflicto de la frustración de los ideales revolucionarios de un proceso que proclamó como su máxima aspiración el establecimiento de una sociedad mejor donde se materializarían las más altas aspiraciones utópicas del hombre pues imperarían, con peso de ley, la libertad, la igualdad y la fraternidad entre los individuos, en tanto ciudadanos, con independencia de su clase y color.

En el primer capítulo de la novela, que se desarrolla en Cuba, en lo fundamental en La Habana y en especial dentro de la casa burguesa de Carlos, Sofía y Esteban, como anuncio de los intereses del escritor, comienza a manifestarse entre los tres jóvenes criollos una inconformidad social muy elemental y sin fundamentos teóricos, pero que sirve para marcar la relación de los personajes con uno de los conceptos a los cuales dedicará más interés el novelista: el de la búsqueda de la libertad individual.

Apenas abierto el libro, al ser presentado el personaje de Carlos, el tema salta a un primer plano de las preocupaciones del joven, amante de la música, cuando este siente cómo la responsabilidad que debe asumir ante el negocio heredado (y ante la vida propia), sumada al significativo contexto geográfico al cual pertenece, se le revelan como una pérdida de sus libertades de decisión, acción y movimiento. “Carlos pensaba, acongojado, en la vida rutinaria que ahora lo esperaba, enmudecida su música, condenado a vivir en aquella urbe ultramarina, ínsula dentro de la ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible [...]. El adolescente padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos hacía otras tierras a donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras...” (pp. 16-17).

Su hermana Sofía, por su lado, aprovecha la circunstancia para obtener justo lo que Carlos piensa que ha perdido, pues con su



decisión de no volver al convento donde ha sido internada, siente “Una casi deleitosa sensación de libertad” (p. 18), de la cual comienza a disfrutar con el inusual tren de vida al que se dan los jóvenes, y que convierte el *inxilio* voluntario y enajenante al cual se someten, movidos por su inconformidad y rebeldía, en una opción de libertad individual, al punto que, transcurrido el año de luto: “Seguían [los jóvenes] en el ámbito propio, olvidados de la ciudad, desatendidos del mundo, enterándose casualmente de lo que ocurría en la época por algún periódico extranjero que les llegaba con meses de retraso” [...] “al margen de todo compromiso u obligación, ignorantes de una sociedad que, por sus provincianos discursos, pretendía someter las existencias a normas comunes” (p. 32).

En el caso del primo Esteban, sin embargo, el proceso tiene otras características: su cárcel es la enfermedad padecida desde la niñez y su atisbo de una libertad de acción solo llega con la cura o alivio del padecimiento que le proporcionan las prácticas esotéricas y concretas del doctor Ogé, hermano filantrópico de Víctor Hugues. A partir de ese instante, el personaje que será el más intelectual y reflexivo del reparto cobra conciencia de la posibilidad del disfrute de su libertad por la vía del descubrimiento de sus capacidades y necesidades físicas, a las cuales se entrega con un libertino desenfado, y siempre “al margen de todo compromiso u obligación”, por supuesto que social o político.

Pero, como tantas veces se ha dicho, es la llegada y presencia de Víctor Hugues el acontecimiento que altera definitivamente la vida de los jóvenes y sus conceptos, al punto de que pronto determinará los destinos de al menos dos de ellos (Esteban y Sofía) y marcará la existencia del otro (Carlos), cuando, primero las ideas y luego las cercanías a la política, entren en sus vidas y les confieran nuevos sentidos.

Para los otros personajes, Víctor Hugues funciona como agente del cambio. Tras su llegada, antes incluso de la develación de sus ideas políticas y propósitos ocultos, el personaje provoca alteraciones: “De súbito habían funcionado los aparatos del Gabinete de Física; había salido los muebles de sus cajas; habían sanado los enfermos



y caminado los inertes” (p. 80), dice Carpentier, que le da atributos mesiánicos al hombre que comienza por provocar una revolución dentro de la casa habanera. Pero a la inconformidad descentrada de los jóvenes burgueses, Víctor Hugues les ofrecerá pronto otra dimensión de la lucha por la libertad y la necesidad de la revolución –la verdadera–, marcadas ambas por una fuerte impronta utópica, muy propia de su contexto histórico e intelectual.

El Víctor Hugues que llega a La Habana, comerciante, miembro y activista de la francmasonería, es un hombre cargado de los más prototípicos ideales utópicos, como se encargará de evidenciar en sus diálogos con los jóvenes: “Todos los hombres nacieron iguales”, repite Víctor Hugues quien, además, es defensor de medidas sociales tan radicales como “el reparto de tierras y pertenencias, la entrega de los hijos al Estado, la abolición de las fortunas, y la acuñación de una moneda de hierro que, como la espartana, no pudiese atesorarse” (p. 57), y de soluciones económicas como la del libre comercio que “Es una manera de luchar contra las tiranías de los monopolios. [Porque] La tiranía debe ser combatida bajo todas sus formas”. (p. 76).

Luego de recibidas las primeras noticias de la revolución que ha comenzado en Francia, gracias a Víctor Hugues y a su colega el doctor Ogé, “Los términos *libertad, felicidad, igualdad, dignidad humana* [subrayados por Carpentier], regresaban continuamente a aquella atropellada exposición [de la que los jóvenes eran beneficiarios], justificando la inminencia de un Gran Incendio que Esteban [...] aceptaba como una purificación necesaria, como un Apocalipsis que estaba anhelante de presenciar cuanto antes, para iniciar su vida de hombre en un mundo nuevo” (p. 77).

Antes de que ninguno de los personajes se convierta en actor o testigo del proceso revolucionario real, queda establecida y recalcada desde este instante de la novela (subcapítulo IX de los cuarenta y ocho que la componen) una identificación de marcado carácter romántico e iluminista entre la utopía social y revolucionaria y el disfrute de una libertad que iba a ser obtenida gracias al cambio revulsivo que propiciaría lo que Ogé, con palabras de mucha



resonancia ideológica intertextual y anticipatoria llama “[a]el fantasma que recorre Europa” (p. 78).

Motivados por las noticias llegadas de Francia, “Dos días transcurrieron en hablar de revoluciones, asombrándose Sofía de lo apasionante que resultaba el nuevo tema de conversación. Hablar de revoluciones, *imaginar revoluciones* [...] es hacerse un poco dueño del mundo. Quienes hablan de una revolución se ven llevados a hacerla. Es tan evidente que tal o cual privilegio debe ser abolido, que se procede a abolirlo; [...] Y una vez saneado el terreno, se procede a edificar la Ciudad del Futuro” (pp. 78-79),<sup>54</sup> dice Carpentier y coloca en el territorio de los sueños, de la imaginación, del deseo, en fin, de la más pura utopía, la práctica revolucionaria a la que sueñan integrarse los protagonistas y que ha comenzado su andadura tras la toma de la Bastilla.

La salida de Cuba de algunos de los personajes (Víctor, Esteban, Ogé) marca el salto de lo verbal a lo factual, de la revolución imaginada o leída a la constatación de la revolución vivida. En Santiago de Cuba ya tienen noticias de que “había estallado una revolución de negros en la región del norte [de Haití]” (p. 90), cuyos efectos serán decisivos para el destino de estos tres hombres: Ogé pierde a su hermano, asesinado por la represión de los colonos blancos; Víctor Hugues pierde su negocio, devastado por los rebeldes; Esteban, la posibilidad del regreso. En un instante la revolución ha dejado de ser un tema de discusiones en círculos de interesados para convertirse en una coyuntura capaz de alterar las condiciones de las sociedades y de las existencias individuales. Pero, en medio de sus pérdidas, gracias a la “revolución de negros” Esteban y Víctor ganan en este momento una importante e inesperada cuota de libertad: quebradas ciertas ataduras económicas o políticas, su único camino conduce al sitio de la revolución, a cuya práctica se darán ambos en las medidas de sus capacidades y posibilidades.

---

54 El subrayado es mío, LPF.



El proceso que comienza entonces y conducirá al momento en que Esteban es testigo del levantamiento de la guillotina en la proa del barco en que viaja a América, sirve a Carpentier para realizar el primer contraste entre todo el acerbo utópico manejado por los personajes y la realidad de la práctica revolucionaria en la misma cuna de la revolución, donde “Se estaba asistiendo [...] al nacimiento de una nueva humanidad” (p. 99)... Atrás quedan Carlos, atado a los compromisos que coartan su libertad y Sofía, condenada por su condición de mujer a lo cotidiano y lo monótono.

A partir de este punto de giro histórico y dramático, la percepción de la revolución e incluso su enjuiciamiento queda en manos de Esteban quien, al llegar a París, recibe orgulloso el título de “Extranjero amigo de la libertad” y para sellar su militancia filantrópica se inicia en la Logia de los Extranjeros Reunidos. Su primera mirada del ambiente le devuelve un panorama de feria que le resulta magnético. “La Revolución había infundido nueva vida a la calle [...] ‘Alegría y desbordamiento de un pueblo libre’ pensaba el mozo, oyendo y mirando” (p. 104). Desde el principio Esteban, con su espíritu romántico desbordado, se entrega a la revolución, “más francés que nadie, más revolucionario que quienes actuaban en la revolución, clamando siempre por medidas inapelables, castigos draconianos, escarmientos ejemplares” (p. 106), porque, para cabal cumplimiento de sus esquemas utópicos, siente que “Más que en una revolución parecía que se estuviera en una gigantesca alegoría de la revolución; en una metáfora de la revolución” (p. 106), y París se convierte para él en “La Ciudad Futura que, por una vez, no se había situado en América, como la de Tomás Moro o de Campanella, sino en la propia cuna de la filosofía” (p. 109)... La combinación perfecta entre los ideales utópicos que Carpentier hace recorrer a Esteban y la realidad que el joven consigue ver, permiten al personaje encontrarse en este momento, o al menos él así lo siente, con una maravillosa conjunción de Utopía, Revolución y Libertad.

Pero muy pronto la realidad revolucionaria comienza a manifestarse de forma contradictoria para un personaje armado solo con unos paradigmas utópicos de los cuales, por su sentido de la justicia,



nunca podrá desprenderse. Cuando Víctor Hugues, que en la cercanía con los jacobinos de Robespierre ha tenido un rápido ascenso político, convoca a Esteban a trabajar para la Revolución, le recomienda al joven que se olvide de su militancia masónica. “Si quieres estar con nosotros, no vuelvas a poner los pies en una logia [...]. La masonería es contrarrevolucionaria. Es cuestión que no se discute. No hay más moral que la moral jacobina” (p. 111), afirma el antiguo agente de la francmasonería. En ese instante, sin que Esteban pueda aún formularlo, el joven está asistiendo al comienzo de la intransigencia revolucionaria (el período del reinado del terror), desatada como parte del vértigo y de la propia e inevitable dinámica de radicalización de un proceso de lucha de clases y que ya se manifiesta en la guerra no solo contra los tradicionales enemigos, sino contra los antiguos aliados. En nombre de la revolución, por la defensa de su supervivencia y sus intereses supremos, empieza a ser coartada la libertad que, según lo imaginado, ella misma debía propiciar. Pero, como bien dice en algún momento Víctor Hugues: “Una revolución no se argumenta: se hace” (p. 161), y quienes la viven deben atenerse a los embates de esa construcción social y política en el plano de la realidad, no en el de los discursos utópicos.

Durante su estancia en Bayona, a donde Esteban fue enviado a trabajar en la exportación del ejemplo e ideales de la revolución, se producen sus aprendizajes iniciales de la verdadera trama del proceso. El primero es tal vez la exigencia de la posposición de la voluntad individual a favor de las necesidades colectivas que se le hace evidente cuando, al sentirse desplazado del epicentro revolucionario, Víctor le advierte que “Cada cual debe ir a donde se le mande” (p. 113). El segundo aprendizaje está relacionado con la perentoria aplicación de la violencia como mecanismo de consolidación política del ideario antes utópico: Esteban conoce entonces que “Fue necesario fusilar a una moza que había ido a comulgar a la Villa de Vera” (p. 118); asiste a la llegada de la guillotina a San Juan de Luz, acompañada con nuevas medidas y contramedidas que pretenden cambiarlo todo (desde los títulos de las obras musicales a las costumbres de los vascos); o se entera de que Víctor, nombrado Acusador Público ante el



Tribunal Revolucionario de Rochefort “Había llegado a pedir –lo cual aprobaba el joven– que la guillotina se instalara en la misma sala de los tribunales, para que no se perdiera tiempo entre la sentencia y la ejecución” (p. 121.) Es la eclosión de la violencia revolucionaria, entendida por los líderes de la causa como una urgencia inaplazable.

El drama real del proceso pronto se acercará al propio Esteban cuando comience la purga de los extranjeros. “Después de desacreditar a los masones, se están ensañando con los mejores amigos de la Revolución [...]. De unos meses para acá ser extranjero, en Francia, es un delito” (p. 122), según afirma Martínez de Ballesteros, quien además opina que “Todo aquí se está volviendo un contrasentido” y lanza incluso las más duras críticas, a las cuales todavía Esteban ni siquiera se asoma: “Tomaron la Bastilla para libertar a cuatro falsarios, dos locos y un maricón [dice el español], pero crearon el presidio de Cayena, que es mucho peor que cualquier Bastilla” (pp. 122-123).

Llega entonces para Esteban la posibilidad de realizar el tercer aprendizaje de la realidad de la práctica revolucionaria: la adquisición del miedo. Avanza la Revolución y “Un Gran Miedo empezaba a desazonar las noches de esta costa. Muchos ojos miraban a las calles desde los postigos entornados de sus casas en tinieblas” (127), dice Esteban, que ya vive “con temor de verse convocado al Castillo Viejo de Bayona, transformado en cuartel y comisariado, para responder de algún misterioso ‘asunto que le concernía’” (127), según dice Carpentier, con palabras y sentidos históricos que otra vez establecen relaciones de resonancias supratemporales.

Desde entonces el joven adquiere el estigma del miedo, una compañía que lo seguirá hasta el momento del regreso a Cuba, varios años después. En la construcción de esta atmósfera Carpentier revela los pasos de la evolución de entronizamiento del miedo, que son los de siempre: del fervor por la pureza de los ideales se transita hacia a la sospecha, de la sospecha extendida al miedo orientado, del miedo tangible o intangible al terror como forma de vida de los ciudadanos en tanto forma de ejercer el gobierno y asentar el poder. El resultado de esta espiral es también el previsible: la libertad resulta cada vez



más coartada, aunque siempre en nombre de la necesidad social y del bien común.

El cuarto aprendizaje resulta más elemental y previsible: la constatación de la corrupción del poder, que llegará en la novela a los extremos de la tiranía ejercida supuestamente por las exigencias del interés colectivo, como defensa a las agresiones enemigas, y que empieza a hacerse evidente a Esteban desde que comprendió que Víctor “se había impuesto la primera disciplina requerida por el oficio de Conductor de Hombres: la de no tener amigos” (p. 128), la de ser impío e inaccesible.

El inicial desmontaje de la utopía que se le revela a Esteban a través de sus aprendizajes ha empezado a manifestarse en la realidad concreta con el problemático traslado de las bellas ideas a la compleja práctica política, aderezado con el trámite de empoderamiento y la consiguiente transformación de sus protagonistas, una vez afe-rrados al poder y arrastrados a una readecuación de sus perspectivas anteriores. La revolución ya no solo precisa devorar a sus oponentes, nos revela el texto, sino que también necesita deglutir a muchos de sus hijos (muertos o deportados) mientras a los otros los pervierte, los fanatiza y los convierte en impíos intransigentes: es como si este resultase un sino fatal, inapelable, según parece decirnos Carpentier por boca de Esteban.

No puede ser casual que el novelista ilustre la incipiente pero visible degradación del devenir revolucionario haciendo que Esteban le comente a Víctor Hugues historias como las relacionadas con el mundo de la inteligencia, al cual se siente cercano: “En más de un comité se había escuchado el bárbaro grito de ‘Desconfiad de quien haya escrito un libro’ [dice el joven]. Todos los círculos literarios de Nantes habían sido clausurados [...] Y hasta había llegado el ignaro de Henriot a pedir que la Biblioteca Nacional fuese incendiada” [...], a lo que Víctor le responde acudiendo a consabidas y conocidas consignas: “Estamos cambiando la faz del mundo [...]. Estamos transformando la vida del hombre, pero se duelen de que unas gentes de letras no puedan reunirse ya para leer idilios y pendejadas.



[Y los acusa] ¡Serían capaces de perdonar la vida a un traidor, a un *enemigo del pueblo*, con tal de que hubiese escrito hermosos versos!” (p. 136). Carpentier, que parece haber pesado cada una de las ideas y palabras expresadas o utilizadas en la novela se empeña en que en el parlamento de El Conductor de Hombres aparezca el tono machista, fundamentalista y cuartelario de la intransigencia del poder con los típicamente calificados como “enemigos del pueblo”, e incluso con los que tienen otras necesidades y preferencias... Por ello, tampoco puede ser casual que justo mientras se desarrolla esta conversación, en vísperas de la partida hacia América de los personajes, se esté procediendo al embarque de las partes de la guillotina (que “también viaja con nosotros” dice Esteban). La carta de triunfo de Víctor Hugues sale entonces a relucir: a bordo de la nave con destino a las Antillas viaja además el Decreto del 16 Pluvioso del Año II, por el cual queda abolida la esclavitud en las colonias. Con esa ganancia de igualdad colectiva, con esa materialización de un sueño utópico, vence el francés en el combate verbal y de ideas sostenido, mediante la sencilla ecuación revolucionaria de que las causas mayores deben imponerse a las circunstancias humanas, individuales, para poder alcanzar los grandes fines. La libertad colectiva es una aspiración que desbanca al arbitrio personal.

A estas alturas del proceso evolutivo de la vorágine revolucionaria y de la incipiente crisis ideológica de Esteban, el joven adquiere al fin la conciencia de su carácter de intelectual en la revolución, papel que lo definirá como personaje: “[...]en aquellos últimos años, Esteban había asistido al desarrollo, en sí mismo, de una propensión crítica –enojosa, a veces, por cuanto le vedaba el goce de ciertos entusiasmos inmediatos, compartidos por los más–, que se negaba a dejarse llevar por un criterio generalizado. Cuando la Revolución se le presentaba como un acontecimiento sublime, sin taras ni fallas, la Revolución se le hacía vulnerable y torcida” (pp. 140-141).

Resulta fácil advertir que el conflicto interior del personaje, críticamente delineado por Carpentier en esta acotación, tiene resonancias universales, atemporales, aunque a la vez está afincado en una realidad histórica precisa y concreta. Esteban se ha acercado a la



Revolución desde una perspectiva humana y filosófica, buscando la Revolución en sí, la acariciada utopía de una sociedad mejor y diferente que por siglos el hombre ha soñado y vertido en libros y los políticos del momento han prometido en discursos y proclamas. Necesario es recordar que en su carácter de personaje ubicado en un contexto epocal muy definido, resulta difícil que la aspiración de Esteban pudiera manifestarse de otro modo, pues la circunstancia y la cultura a la cual ha pertenecido hasta poco antes de llegar a Francia (la Cuba de finales del siglo XVIII) y a la que pertenece al final de la novela (la Cuba de principios del siglo XIX) no es aún un territorio con condiciones sociales ni psicológicas capaces de engendrar una necesidad y una acción revolucionarias que solo se comienzan a hacer patentes hacia 1810 con las primeras contiendas por la independencia hispanoamericana (aunque en Cuba, como se sabe, tuvo ecos muy atenuados debido a las peculiares condiciones sociales y económicas de la colonia).

Poco después de publicada la novela, Carpentier definiría mejor la problemática de Esteban calificándolo como “un intelectual atraído por la política, aunque incapaz de actuar realmente en ella, por cuanto se apega a la revolución en tanto la revolución se ajusta a los esquemas ideológicos establecidos por él. A partir del momento en que la revolución, llevada por su propio impulso, deja de ser exactamente lo que él imaginó, comienza a objetar y disentir”.<sup>55</sup> Carpentier, desde esta reflexión posterior, está exigiendo al intelectual por él creado haber tenido una fidelidad absoluta a la revolución, con independencia de los rumbos por los cuales la puedan llevar lo que él llama “su propio impulso”. Resulta muy fácil advertir en la fundamentación del autor un más acentuado matiz peyorativo en la calificación de las actitudes de su personaje, como las de “objetar y disentir”, las cuales le parecen inapropiadas al escritor que en ese entonces es Alejo Carpentier, sumido en un contexto cubano como el de 1963,

---

55 Lisandro Otero. “Un novelista pregunta”. Entrevista a Alejo Carpentier, *Rotograbado de Revolución*, La Habana, 15 de abril de 1963, en *Entrevistas*, Compilación de Virgilio López Lemus, Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1985.



muy diferente del de 1958, y en el cual tanto se hablaba del papel del intelectual en la revolución desde dentro de una revolución con la cual comulga Carpentier: un proceso donde se ha establecido una política cultural revolucionaria exigente del compromiso político del creador, del artista, del intelectual. Tal vez sus opiniones del momento trataban, incluso, de exorcizar la posibilidad de críticas como la recibida respecto al pesimismo político de *El acoso*, unos años antes.

Pero, desde que se produce el retorno de los personajes a América el espíritu crítico de Esteban tendrá aún nuevos y más trágicos motivos de alteración que lo harán “objetar y disentir” muchas veces, mientras la evolución de los acontecimientos provoca repetidas y cada vez más desgarradoras colisiones entre la revolución soñada y la que va viviendo el personaje.

Por ello, en la espiral de acontecimientos, decisiones, acciones a los que se lanza en tierras americanas Víctor Hugues (de héroe a villano, de emancipador de esclavos a restablecedor de la esclavitud, de Agente de la Convención a Agente del Consulado, de líder revolucionario a tirano entorchado) el proceso de traición o perversión de los principios –teóricos, filosóficos– se convierte para Esteban en representación de la traición a todos los principios y funciona para él como motivo más que justificado para sus actitudes críticas y el profundo desencanto que lo embarga: en América es testigo de una revolución que ha terminado negándose a sí misma y a sus fundamentos (ahora más utópicos), y ha sabido incluso del atrofiamiento de la Revolución en Haití. La experiencia de Esteban (la praxis la llamaría Carpentier) no podía despertar esperanzas ni mayores razones para el optimismo.

Con la reconquista francesa de la Guadalupe, capitaneada por Víctor Hugues, “tuvo lugar el acontecimiento que todos esperaban, desde hacía tiempo, con angustiosa curiosidad: la guillotina empezó a funcionar en público”. Se estrenó con dos capellanes monárquicos que escondían armas, dice Carpentier y “la ciudad entera se volcó en el ágora donde se alzaba un fuerte tablado con escalera lateral, al estilo de París, montado en cuatro horcones de



cedro [...]. Los modos republicanos ya se habían insinuado en la colonia [...]. Nunca pudo verse una multitud más alegre y bulliciosa”, constata Esteban, e informa: “Ese día se inició el Gran Terror en la isla. No paraba ya la Máquina de funcionar en la Plaza de la Victoria” (p. 165), para poco más adelante recordar: “Por lo pronto Víctor Hugues decretó el trabajo obligatorio. Todo negro acusado de perezoso o desobediente, discutidor o levantisco, era condenado a muerte” (p. 168)... “Al Tiempo de los Árboles de la Libertad había sucedido el Tiempo de los Patíbulos” (p. 286), sentenciará más adelante, con dolorosa justicia histórica.

Los temas de la violencia revolucionaria y el de la situación de los esclavos ocupa un espacio significativo en las preocupaciones filosóficas y en la reflexión política de Carpentier en la novela. La violencia –y su emanaciones: el miedo, el terror– se le ofrece como una de las más extendidas y dramáticas de las perversiones de los ideales de justicia, y la que de manera más atroz y mezquina degrada a los líderes y afecta al resto de los individuos encerrados en el huracán del cambio, convertidos en presuntos culpables, víctimas, delatores, cómplices o verdugos (papeles por demás intercambiables). Por su lado, la situación de los negros esclavos, a la cual se remite en diversos momentos de la novela, cuando insiste en comentar los decretos que abolían o restituían la libertad de estos hombres en las colonias francesas, responde a la cualidad de que este hecho concreto e histórico encierra, de manera especialmente dramática, el simbolismo del concepto de la libertad y su práctica más elemental. Al respecto, para Carpentier parece quedar claro que solo tiene sentido la revolución –y las ideas que la sustentan– si la transformación provocada se convierte en un salto en las ganancias de libertades de pensamiento, expresión, movimiento, asociación, de la decisión personal imbricada al equilibrio social. Y la esclavitud y el miedo son las negaciones más exultantes y trágicas de la idea misma de una revolución social que ha prometido libertad e igualdad.

Antes de regresar a Cuba, todavía Esteban debe constatar nuevas traiciones a los ideales utópicos, nuevos secuestros de la libertad prometida que lo llevan a atravesar las últimas etapas en el crecimiento



de su desencanto revolucionario. Una especie de descenso a los infiernos donde arde la utopía.

En el subcapítulo XXIV, de una manera muy precisa y gráfica, el narrador retrata el destino de la Revolución traída por Víctor Hugues al Caribe: “En pocos meses el corso revolucionario se fue transformando en un negocio fabulosamente próspero. Cada vez más audaces en sus correrías, alentados por sus éxitos y beneficios [...] los capitanes de la Point-a-Pitre se aventuraban más lejos” (p. 209), y así, en el Caribe, con las ganancias del corso y los negocios, “la Revolución estaba haciendo –y muy realmente– la felicidad de muchos” (p. 217). A estas alturas, a las objeciones y disidencias de Esteban, Víctor Hugues no puede responder más que con golpes de efecto, consignas y amenazantes fundamentalismos retóricos. Pero es el propio Víctor Hugues, quien poco antes aun se consideraba “el único continuador de la Revolución” (p. 210), cuando es puesto al tanto de lo que ocurría en la metrópoli (la reacción termidoriana) y observando su propia situación, el encargado de dictar la sentencia del estado del proceso y le confiesa a Esteban: “Hay épocas, recuérdalo, que no son para los hombres tiernos. [...] La revolución se desmorona. No tengo ya de qué agarrarme. No creo en nada” (p. 229)... Se procede, entonces, al desmontaje físico de la siempre simbólica guillotina y “El Instrumento, único en haber llegado a América, como brazo secular de la Libertad, se enmohecería, ahora, entre los hierros inservibles de algún almacén” (p. 230).

En el plano personal Esteban debe conocer aun otros rigores de la revolución. Durante su estancia en Cayena, el joven, con una reflexión dolorosamente contemporánea y todavía actuante, comprende (y permítanme extenderme con esta cita de muy actuales resonancias) que “[...] seguía preso con toda una ciudad, con todo un país, por cárcel. [...] solo el mar era puerta, y esa puerta estaba cerrada con enormes llaves de papel, que eran las peores. Asistíase en esta época a una multiplicación, a una universal proliferación de papeles, cubiertos de cuños, sellos, firmas y contrafirmas, cuyos nombres agotaban los sinónimos de ‘permiso’, ‘salvoconducto’, ‘pasaporte’ y cuantos vocablos pudiesen significar una autorización



para moverse de un país a otro, de una comarca a otra –a veces de una ciudad a otra. Los almojarifes, diezmeros, portazgueros, alcaballeros y aduaneros de otros tiempos quedaban apenas en pintoresco anuncio de la mesnada policial y política que ahora se aplicaba, en todas partes –unos por temor a la Revolución, otros por temor a la contrarrevolución– a coartar la libertad del hombre, en cuanto se refería a su primordial, fecunda, creadora posibilidad de moverse sobre la superficie del planeta que le hubiese tocado en suerte habitar” (p. 259). La revolución igualitaria en su dinámica radical ha terminado por convertirse, para Esteban y otros millones de ciudadanos, en una cárcel gigantesca: la negación por antonomasia de la libertad.

Por último, luego de su breve estancia en Paramaribo y antes de salir de la colonia holandesa hacia La Habana, Esteban llega a saber de las amputaciones a que eran sometidos los negros esclavos por fugarse o por agredir a un blanco. En ese momento, contra lo que había pensado, en lugar de lanzar al mar los decretos revolucionarios franceses sobre la abolición de la esclavitud, se los entrega a unos negros recomendándoles que los lean: es su último gesto hacia la revolución y sus ideales (p. 265). Es su última esperanza de refundar la utopía en la cual, a pesar de todo, Esteban no ha dejado de creer.

A pesar del desencanto histórico que el novelista arrastra a lo largo de toda una obra escrita, repito, entre 1956 y 1958, y que lanza sobre los hombros del intelectual Esteban (“No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo”), Carpentier tiene plena conciencia histórica de que la revolución burguesa de Francia no fue una revolución frustrada. Incluso a pesar de las posteriores restauraciones, ya la sociedad francesa no volvió a ser la misma: el giro histórico del país, de Europa, incluso de América fue obra directa o indirecta de la revolución. Los cambios sociales, económicos y políticos por ella promovidos fueron en muchos casos permanentes y trascendentes. Lo frustrado, en este caso, y Carpentier lo muestra con esmero e insistencia, fue el sueño utópico de la libertad y la igualdad para todos los hombres, que no se alcanzaron y, como consecuencia de la revolución, dio lugar a nuevos grupos de poder, privilegio y gobierno.



Por ello, si volvemos a colocar al escritor en su perspectiva histórica, debería admitir que Carpentier no podía dejar de saber, en el momento de la redacción de su obra, que un proceso bastante parecido al de la revolución francesa había sufrido y estaba sufriendo, en el siglo xx, la revolución rusa, que cambió el estatus cuasi feudal del país y derrocó a la dinastía de los zares, pero con la muy similar perversión del concepto revolucionario y democrático desde los años posteriores al triunfo. Tales certezas debían habersele revelado al cubano gracias a una literatura ya por entonces existente, a las noticias sobre el terror estalinista y los rigores del gulag (otra vez el miedo y la esclavitud), al conocimiento de los sucesos de Praga, de Hungría o las fugas casi masivas de alemanes del este al oeste de Berlín y, como colofón, a través del pálido aunque muy tétrico panorama ofrecido por el nada secreto informe de Jruschev al XX Congreso del PCUS de 1956... perversiones que –y eso ya no lo sabría Carpentier– llevarían, años más tarde, a la casi total frustración de la obra revolucionaria con la desaparición del sistema e, incluso, del país forjado por la revolución.

Con tales conclusiones históricas en el acervo del escritor, más que justificado resulta que el personaje Esteban, a su regreso a Cuba, le diga a sus primos Carlos y Sofía: “Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena” (p. 288)... “No simplemente *buen*a, sino *LA buena*”, como recalca Alexis Márquez Rodríguez, quien de inmediato concluye y explica: “Es decir, la auténtica, la definitiva. En esta frase el artículo *la*, con su fuerte carga semántica determinativa, no deja lugar a dudas. El hecho de que Esteban no esté dispuesto a salir a hacerla no niega su confianza en que habrá de producirse, tarde o temprano”.<sup>56</sup>

En la dilucidación de esta conclusión de Esteban, tan importante en virtud de los conceptos manejados en la novela, me parece pertinente analizar un elemento de extrema importancia en la obra: la dialéctica entre su historicidad y su atemporalidad. En su ensayo de

---

<sup>56</sup> Alexis Márquez Rodríguez. *Ocho veces Alejo Carpentier*, Grijalbo S.A., Venezuela, 1992, p. 178.



1972 “*El Siglo de las Luces*: historia e imaginación”, Noël Salomon, entre otras comprobaciones, se propone demostrar los mecanismos por los cuales Carpentier crea en la novela un tiempo “ahistórico” con el propósito de instalar al lector en lo que él llama una *ucronía* (sic), algo así como un tiempo desasido del tiempo. Pero más reveladora resulta su conclusión de que, gracias a esa supratemporalidad, los anhelos de los personajes consiguen expresar una “realidad anticipada”, históricamente por venir (lo que implicaría una anacronía).

Aceptando esta hipótesis podríamos entonces colegir que en la lógica de las cronologías históricas reales cuando Carpentier hace hablar a Esteban *también* podría estarse refiriendo, desde el tiempo histórico y novelesco del personaje, a otras revoluciones, como las ya mentadas de Haití, de 1933 en Cuba y, en especial, la de octubre de 1917 en Rusia, la gran revolución triunfante en el momento de la escritura de la novela (1956-1958). De ser así, el sentido determinativo del *la*, subrayado por Márquez Rodríguez tendría que luchar con el adverbio *acaso* (quizás, tal vez) que le sigue en el parlamento del personaje y abre un margen de duda respecto a las bondades de la próxima revolución, bondades que debían ser conocidas por Carpentier, como antes anotamos.

La intención alegórica y universalista de Carpentier al reflejar los avatares de la revolución francesa puede ser reforzada con una declaración del escritor, hecha poco después de publicada la novela, cuando afirmó que: “En los últimos años del siglo XVIII se hablaba de las mismas cosas de que hablaban los hombres jóvenes entre las dos guerras mundiales. Hablaban de la necesidad de una revolución que renovara totalmente la sociedad [...] Y en todas las mentes estaba la idea de que el mundo tal como estaba construido hasta entonces no podía seguir así”,<sup>57</sup> concepto que ratifica la idea de que al escribir *El siglo de las luces* Carpentier no se remitía solo al análisis de una revolución, sino de *la* revolución.

---

<sup>57</sup> Lisandro Otero. *Ibíd.*, p. 100.



Pero con el regreso del decepcionado Esteban a La Habana no termina el recorrido de la novela ni su recuento de las penurias de la Revolución francesa, especialmente en las tierras de América. La decisión de Sofía de ejercer su albedrío y, apenas unos días después de haber enviudado, embarcar hacia Cayena en busca de Víctor Hugues, constituye un acto de ejercicio de su libertad individual que comienza a darle su verdadera dimensión a este personaje y sirve para completar el círculo conceptual pretendido por el autor y ya marcado por la novela.

Una de las primeras noticias que la mujer tiene del hombre que la inició en el disfrute del sexo es que al ser nombrado como Agente del Consulado en Cayena, “Hubo [en la colonia] un pánico colectivo, semejante al que pudiera suscitar la venida de un anticristo. Fue necesario pegar carteles [...] para hacer saber al pueblo que los tiempos habían cambiado” (p. 304), o sea, que con él ya no viajaba la guillotina. Pero de inmediato, Sofía –mientras espera en Venezuela– siente un renacimiento de sus esperanzas pues había podido confirmar “[...] lo que tantas veces le hubiera dicho Esteban: que Víctor, ante la reacción termidoriana, estaba penetrando, con sus Constituciones traducidas al español, con sus Carmañolas Americanas, esta Tierra Firme de América llevando a ella, como antes, las luces que en el Viejo Mundo se apagaban” (p. 335). Para Sofía, participante en Cuba en complots antimetropolitanos (difícil resulta llamarlos independentistas, todavía en el siglo XVIII) “Nacía una épica que cumpliría en estas tierras, lo que en la caduca Europa se había malogrado” (p. 335).

Sin embargo, las noticias que van sorprendiendo a la romántica y rebelde Sofía al llegar a Cayena no resultan precisamente alentadoras. Con ella arriban a la colonia los curas y las monjas estigmatizados por la revolución, pues se ha firmado un Concordato entre París y Roma, del cual comenta Sieger: “¡Y pensar que más de un millón de hombres ha muerto por destruir lo que hoy se nos restituye!” Poco después le toca el turno a la Ley del 30 Floreal del Año X que dejaba sin efecto el Decreto de 16 Pluvioso del Año II y restablece la esclavitud en las colonias francesas de América... “Nos estamos hundiendo en la mierda”, afirma Billaud-Varennes, el ex presidente de la Convención Nacional.



En lo personal, el gran descubrimiento de Sofía llega cuando comprende que su idealizado Víctor Hugues cumple ahora la función de los revolucionarios convertidos en políticos y fieles al “propio impulso” del proceso: ser ejecutores de la voluntad del poder, de las exigencias del poder, aun cuando esa voluntad implique cambios de actitudes, ideas, fidelidades. Por eso, si bien Víctor había sido el encargado de traer el decreto de abolición de la esclavitud recién firmado, también es capaz de leer y de aplicar, unos años después, la ley que la restablece. “Según se orientaban los tiempos podía volverse, de pronto, la contrapartida de sí mismo” (p. 355), piensa Sofía, describiendo el carácter de un político pragmático, y le dice: “Más bien parece que todos ustedes hubiesen renunciado a proseguir la Revolución”, a lo cual Víctor responde con palabras de Napoleón: “Hemos terminado la novela de la Revolución; nos toca ahora empezar su historia y considerar tan solo lo que resulta real y posible en la aplicación de los principios”. “Yo soy un político, y si restablecer la esclavitud es una necesidad política, debo inclinarme ante esa necesidad” (p. 355), remata su alegato con una razón indiscutible a la que Sofía, a diferencia de Esteban, solo es capaz de oponerle lemas, sueños y bellas ideas del Romanticismo, pero ninguna respuesta convincente, ninguna alternativa fundamentada.

El drama de Víctor Hugues es patente y patético. Su responsabilidad en la novela es describir el tránsito entre la utopía filantrópica y draconianamente igualitaria (“Todos los hombres nacieron iguales”, repetía años atrás) a la defensa a ultranza de la revolución (reclamando que “la guillotina se instalara en la misma sala de los tribunales”), para llegar, como político, a encarnar la perversión de los más altos ideales, restableciendo lo que esa misma revolución, a un costo de sufrimientos, sacrificios y represiones de los ciudadanos, incluso de vidas, había considerado necesario eliminar o prohibir con mano de hierro. En lo personal, el hombre también adquiere conciencia de su degradación: “En menos de diez años, creyendo maniobrar mi destino [dice], fui llevado por los demás, por esos que siempre nos hacen y nos deshacen. He vestido tantos trajes que ya no sé cuál me corresponde” [...]. “Panadero, negociante, masón, antimasón,



jacobino, héroe militar, rebelde, preso, absuelto por quienes mataron a quien me hizo, Agente del Directorio, Agente del Consulado” (p. 367).

En cambio Sofía, aun cuando percibe la sensación del retroceso histórico, al asumir la función que le ha conferido Carpentier en la novela no puede pensar en el retroceso individual, ni siquiera en el ideológico al que debió abocarla la experiencia. Su menor calado psicológico se advierte en sus reacciones, que resultan ser viscerales: por eso permanece junto a Víctor Hugues cuando este se ha contagiado con la epidemia (“el azote de Jaffa”) aun cuando “Sabía que su presencia allí era inútil temeridad. Pero arrostraba el peligro para ofrecerse, a sí misma, el espectáculo de una lealtad de la cual no estaba ya convencida” (p. 366).

Poco después Sofía decide irse: “¿Quieres volver a tu casa?”, le preguntó Víctor, atónito. “Jamás volvería a una casa de donde me haya ido en busca de otra mejor”, dice, en tono de consigna. “¿Dónde esta la casa mejor que ahora buscas?” “No sé. Donde los hombres vivan de otra manera. Aquí todo huele a cadáver. Quiero volver al mundo de los vivos, de los que quieren algo. Nada espero de quienes nada esperan” (pp. 368-369), agrega, con un alegato desde el que levanta las banderas sin colores de una rebeldía que en ese instante solo puede concretar entregando su cuerpo a otro amante y escapando de la ciudad, sin que se pueda colegir hacia dónde...

A estas alturas de la novela, abocado su desenlace, las funciones definitivas de los personajes han quedado totalmente establecidas. Víctor Hugues, el motor que orientó el movimiento de inconformidad de los otros personajes y sustentó todo el ideario utópico de la revolución como fuente de libertades, se ha convertido en un hombre del nuevo régimen, que incluso esclaviza a sus semejantes y acepta tratos con el Vaticano. Esteban, el intelectual soñador y testigo privilegiado de la colisión entre la utopía filosófica y la práctica revolucionaria, es un hombre ganado por el pesimismo y el desencanto hacia las causas colectivas, un hombre que se realiza en el disfrute de placeres corporales.



Sofía, por su lado, a pesar de ser el personaje más querido de Carpentier, según expresó en varias ocasiones, resulta desde esta perspectiva el menos interesante y dramático del trío protagónico y simbólico: más que un personaje es una entelequia inamovible, que apenas evoluciona, como los otros, a lo largo de la novela, pues al final, atravesada la devastadora experiencia de Cayena, sigue encarnando la pervivencia de la Utopía como razón de la vida.

Y es que Sofía, más que una devota soñadora o practicante activa de la Revolución, encarna un espíritu rebelde –de ahí la sensación de atemporalidad o intemporalidad que también puede provocarnos el personaje, como lo hace Esteban, como lo consigue Víctor Hugues, cumpliendo a cabalidad el propósito alegórico de Carpentier. El malestar social de la mujer, su rechazo a lo establecido y lo injusto funciona en ella como una rebelión de oficio, sin demasiadas elucubraciones políticas, filosóficas o teóricas: representa la negación humana a admitir lo injusto, lo vejatorio, la discriminación, lo degradante, y se expresa igual con actitudes que con actos, como el que la lleva a abandonar La Habana o como el que la conduce a su inmolación final, cuando se lanza a las calles de Madrid, sin tener un programa, sin preparaciones previas, sino solo porque sabe que resulta necesario “hacer algo”, sencillamente “hacer algo”.

*El siglo de la luces*, casi resulta ocioso decirlo, es en puridad una novela política, de tesis políticas y disquisiciones filosóficas con connotaciones sociales, una obra en la que toda la arquitectura novelesca, en especial los personajes, están en función de presentar, asumir, demostrar tesis políticas. El entramado del argumento (siempre ocurre algo porque ha ocurrido Algo, con mayúsculas carpenterianas), la estructura, las relaciones entre los personajes y hasta sus pasiones más íntimas están trabajadas para cumplir esa misión demostrativa. La propia función singularizadora de la historia y la naturaleza americanas llegan a ser algo más que oropel lingüístico, filigrana de retórica barroca, gracias a que ocupan un espacio significativo del relato en cuanto elemento que se suma a una tesis esencial: lo que se malogró en la “caduca” Europa puede germinar en la potente y nueva América (un tema que



desde hace muchos años está presente en el pensamiento carpenteriano y que es recurrente en sus reportajes de finales de los años 1930, “El ocaso de Europa” y “La Habana vista por un turista cubano”).

En la jugosa relación que establece la novela entre la utopía, la libertad y la revolución, sobre la cual pudiéramos extendernos mucho más, resta por examinar uno de los elementos que, al acercarse a estos conceptos, con más ardor ha intrigado a los estudiosos de la obra carpenteriana: el épico y esperanzador Capítulo séptimo y final, cuando Carlos viaja a Madrid y logra reconstruir, en parte, el destino final de Esteban y Sofía.

El hecho de que la novela estuviese terminada en 1958 y no se publicara hasta 1962 no habría despertado suspicacias a propósito de ese epílogo si en esos cuatro años no hubieran ocurrido episodios de raigal trascendencia para la historia cubana y, con ella, para la vida de Carpentier. ¿Se trata de un añadido posterior destinado a rebajar el tono pesimista que arrastra la novela respecto a la revolución y la utopía igualitaria, conceptos de los que cotidianamente se hablaba en Cuba desde 1959?

Quizás todas las dudas al respecto podrían quedar despejadas por la existencia de un testimonio de Roberto Fernández Retamar quien asegura haber leído la novela “completa” en el año de 1959. Además, en la entrevista concedida a Lisandro Otero y publicada en abril de 1963, Carpentier explica las causas del retraso en la publicación de la novela, “tanto en idioma original como en francés, [...] por una serie de circunstancias fortuitas”. Asegura el escritor que “En verdad quedó terminada en los últimos días del año 1958”, y enumera de inmediato las circunstancias del retraso: “En eso vino el triunfo de la Revolución cubana y tuve ansias de volver [...] el espectáculo de renovación integral de la vida y la sociedad cubanas que se observaba me resultó demasiado apasionante para que pudiese pensar en otra cosa”. “A fines de 1959 volví a la tarea [...] pero todo se complicó”,<sup>58</sup> pues hubo, dice, problemas de comunicación con el traductor francés

---

<sup>58</sup> Lisandro Otero. *Ibíd.*, p. 99.



y organizativos de la editorial mexicana que demoraron la salida del libro hasta 1962, primero en francés y luego en español.

Más romántica es la explicación que recoge o reelabora Ramón Chao para *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, en donde solo dice que luego de terminar la novela en 1958: “[...] necesitaba algunos retoques” (pero) “interesándome la realidad cubana más que nada, dejé de trabajar en mi obra personal durante un tiempo. Por eso no se publicó hasta 1962”,<sup>59</sup> lo cual implicaría que no la revisó y el retraso se debió solo a su entrega a la obra colectiva, revolucionaria.

¿Cuál de las dos versiones, de idénticos resultados y caminos, pero de diversos obstáculos podemos tomar como la más probable? ¿Son confiables las declaraciones públicas de Carpentier? ¿No aseguró una y otra vez que era inminente la salida de la novela sobre la revolución llamada *El año 59*? ¿Son totalmente confiables las afirmaciones del mismo Alejo Carpentier que retocó diversos momentos de su biografía, incluido la ciudad y país de nacimiento?

Lo importante es que, a pesar de todos los debates, el hecho de que la novela se haya publicado en 1962, y de que quizás su final haya sido añadido o retocado (lo cual es más que posible en *cualquier* revisión de *cualquier* obra literaria), nada de esto afecta la esencia del texto, ni le roba un ápice de grandeza y de fuerza en sus ideas. No deja de ser cierto que el acto final del libro, inducido por la rebeldía de Sofía, y al que se suma el escéptico Esteban (¿por amor?, ¿por renacidas convicciones?) trae un soplo de esperanzas históricas y concretas (el 2 de mayo madrileño ocurrió *realmente*), muy atinadas para la mejor armonía de la novela con el contexto de una revolución naciente que estaba prometiendo todas las igualdades y poniendo en práctica muchas de ellas. Pero el peso del análisis del proceso de degradación de las utopías en las prácticas revolucionarias ya estaba más que asentado en una novela dedicada a la revolución burguesa de Francia, pero con toda intención universalizada por las estrategias literarias y propósitos conceptuales del escritor, al menos en 1958.

---

59 Ramón Chao. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Ed. Arte y literatura, La Habana, 1985, p. 77.



Si el prólogo del libro constituye una tétrica advertencia que nos concierne a todos por igual, su final, inducido por Sofía, devuelve la certeza de que la fuerza del hombre es capaz de manifestarse a pesar de los miedos y las presiones de los poderes. Si la revolución, en manos de sus líderes, se ha traicionado a sí misma, como demuestra Carpentier, también, como lo demuestra el escritor, la Utopía siempre resulta pertinente y el hombre, como ser social, como ciudadano, nunca pierde del todo la posibilidad de “hacer algo” en aras de la libertad y la justicia. Mejor dicho, la responsabilidad de “hacer algo” por la libertad y la justicia.



# PADURA Y LUCÍA: UNIÓN ENTRAÑABLE<sup>60</sup>

*Amalia Chaverri*

**E**n momentos en que el laureado escritor cubano Leonardo Padura visita Costa Rica, y estando en manos de sus lectores muchas de sus novelas, interesa recorrer y conocer lo significativo que resultan las dedicatorias que en ellas aparecen y que- por lo que narran- no deben pasar desapercibidas.

Se trata de lo siguiente. Dedicar un libro es una decisión inseparable de experiencias, deseos, pasiones y vida de quien escribe. Es una decisión relevante y pensada. Tan importante ha sido el tema, que el crítico francés Gerard Genette le dedica a las dedicatorias buena parte de su estudio titulado *Seuils (Umbrales)*; 1987). Genette hace historia y plantea cómo los orígenes de las dedicatorias se remontan a la Roma Antigua y cómo, desde ese entonces y hasta inicios del siglo XIX, estuvieron relacionadas con mecenazgos, intereses de protección, afinidad ideológica, entre otras variables.

Entrado el siglo XIX, van desapareciendo aquellas relaciones interesadas o de compromiso, y las dedicatorias, colocadas generalmente en el “umbral” de un texto y antes de los epígrafes si los hubiere, se convierten en enunciados autónomos. Dice también Genette que: “No se puede mencionar, en el umbral de una obra, a una persona como destinatario privilegiado, sin recordar, de alguna manera, cómo otrora el aedo invocó a la musa, lo cual implica una forma de inspiración ideal”.

Así, en la actualidad, la función de las dedicatorias al inicio de un texto es evidenciar una relación afectiva, amorosa, intelectual, solidaria, fraternal...

---

<sup>60</sup> Este artículo fue publicado en el diario *La Nación* (Costa Rica) el viernes 26 de mayo de 2017, víspera de la llegada del escritor a Costa Rica.



Al leer el encadenamiento que, en forma significativa, se da en la secuencia de las dedicatorias de las novelas de Padura a las que tuvimos acceso (todas de Tusquets Editores) queda muy claro que su musa, la musa que lo ha inspirado y acompañado en su larga trayectoria literaria ha sido su esposa Lucía. Baste por lo tanto un recorrido por los contenidos de esos textos autónomos, para conocer y también sentir, el amor, solidaridad, entrega y demás... que sale de las entrañas de estos cortos mensaje que ilustran y recrean la profundidad de una unión entrañable.

En 1997, en la dedicatoria de la novela *Máscaras*, se lee: “Otra vez y más, y como debe ser: para ti, Lucía”, aparecida en una de sus novelas iniciales implica su “deber ser” en tanto permanente agradecimiento a su musa Lucía. Un año después, 1998, en *Paisaje de otoño*, luego de una mención a algunas amistades, escribe: “Y, afortunadamente, para ti, Lucía”.

En el 2000 en *Pasado perfecto* retoma el tema: “Para Lucía, con amor y escualidez”. En *La novela de mi vida* (2001) escribe una dedicatoria un poco más extensa: “A mi padre, maestro masón, grado 33, y con él, a todos los masones cubanos. A Lucía, por lo mismo de siempre”.

En el 2005 publica *La neblina del ayer*, con la siguiente dedicatoria: “Una vez más y como debe ser: para Lucía, con amor y...”, que recuerda su primera dedicatoria en relación con el “deber ser” que lo define desde sus dedicatorias iniciales. *Adiós, Hemingway*, publicada en el 2006, continúa con la tradición: “Esta novela, como las ya venidas y creo que todas las por venir, es para Lucía, con amor y escualidez”, en un nuevo reconocimiento a la permanencia de la inspiración de su musa. En el 2009 se publica su obra más conocida, *El hombre que amaba a los perros*, con un mensaje hartó significativo: “Treinta años después, todavía, para Lucía”. En el 2011 en *La cola de la serpiente* tenemos: “...A Lucía, que me entiende incluso cuando hablo en chino” donde irónicamente alude a la locación de la novela, el barrio chino de la Habana. En *Herejes* publicada en el 2013- encontramos lo siguiente: “Otra vez para Lucía, la jefa de la tribu”.



En el 2015 En *Aquello estaba deseando ocurrir* reitera la inspiración de su musa: “Como siempre para Lucía, que vio crecer este libro. Y también para los amigos, que sufrieron cuento a cuento”.

Las dedicatorias no son gratuitas, y al seguirles la pista surgen testimonios autobiográficos de quien escribe. Por ello vale recordar cuando Ana María Matute, Premio Cervantes de Literatura, al referirse al tema de la presencia o no presencia de rasgos autobiográficos en su obra, dijo lo siguiente: “Aunque no haya escrito nunca una novela autobiográfica, estoy en sus páginas”. Extendiendo la opinión de Matute, y asumiendo las dedicatorias de Padura como textos autónomos que narran una historia, el rastro autobiográfico es explícito en tanto el escritor incorpora una experiencia vital: un reconocimiento imperecedero al lazo inalterable que lo une a su esposa, su musa desde siempre.

La Academia Costarricense de la Lengua y su Asociación de Amigos juntaron esfuerzos y entusiasmo para hacer posible la visita de este gran escritor. Leer su obra será un disfrute para los buenos lectores. Todas las actividades académicas que se llevarán a cabo estarán abiertas al público.







# DE LEONARDO PADURA Y SU INFANCIA<sup>61</sup>

Carlos Rubio

El escritor Leonardo Padura visitó recientemente nuestro país; atendió la invitación de la Academia Costarricense de la Lengua y la Asociación Amigos de la Academia. Durante cuatro días cumplió con una apretada agenda, dialogó sobre los procesos de creación de libros como *La novela de mi vida*, *El hombre que amaba los perros*, la saga policíaca protagonizada por el inspector Mario Conde o la película *Regreso a Ítaca*. Durante ese tiempo profundizamos en el universo creativo de este artista reconocido con el Premio Princesa de Asturias de las Letras por el conjunto de su obra. Sin embargo, poco se conoce de sus años escolares y de sus experiencias en el barrio Mantilla, al sur de La Habana, a finales de la década del 50 e inicios del 60, en la misma casa donde aún reside.

Expresa Ángela Pradelli que un lector descende de lectores. Congruentes con ese principio, Geneviève Patte y María Teresa Andruetto sostienen que, durante la temprana infancia se debe gozar de libertad para seleccionar aquellos textos que interesan. Por ese motivo es meritorio conocer esos relatos personales, y muchas veces ignorados, que registran escritores como Padura sobre sus primeros acercamientos a los libros. Mucho más allá de atesorar la anécdota y de contribuir a alguna reseña biográfica, estas vivencias nos permiten fortalecer el conocimiento pedagógico de la promoción de la lectura.

Cuenta Padura que su padre era masón y que no le permitía leer los libros que guardaba en su biblioteca. Así que el niño recurría a las novelas, destinadas a la juventud, que se publicaban entonces en Cuba. Por eso, evoca *El continente misterioso* de Emilio Salgari y algunos títulos de Julio Verne. El primer libro que lo impactó fue

---

61 Este artículo se publicó en el diario La Nación (Costa Rica) el 9 de junio de 2017.



*El Conde de Montecristo* de Alexandre Dumas, sin embargo reconoce que no leyó mucho durante su infancia. Él tenía otras pasiones, entre ellas estaba el béisbol.

Recientemente su madre, con 89 años de edad, ordenaba los papeles masónicos de su esposo. Por casualidad, encontró el carné escolar de Padura. Allí detectó que la asistencia a clases era de un 66% o 63%. Ella lo llamó inmediatamente: “Oye, ¿qué andabas tú haciendo? ¿No estabas en la escuela?”. La verdad, Leonardo andaba por las calles de su barrio. Allí cazaba lagartijas y tumbaba mangos pero, por sobre todo, practicaba béisbol. Por ese motivo, quiso convertirse en jugador profesional. O al menos, en periodista deportivo.

Sin embargo, se hizo escritor; como él mismo dice, un escritor que trabaja constantemente en sus textos. Durante su infancia, de sus padres y de sus andanzas callejeras aprendió dos reglas claras: no faltar el respeto a los mayores y no ir más allá de una calzada que lo alejaba de su casa.

Aunque se confiesa agnóstico, Padura expresa que el concepto de caridad cristiana lo aprendió de su progenitor masón. Es la caridad que se practica a diario y de manera natural. Cuenta que el recogedor de basura de su barrio era un hombre rojo, que parecía un escocés. Era un servidor humilde que conversaba a diario con un señor negro que usaba guayaberas blancas. Tanto el barredor callejero como el de las limpias ropas se trataban como si fueran hermanos. No importaba el color de la piel, existía un sentido de fraternidad que era más importante que las diferencias económicas. Esa es una de las imágenes vívidas que guarda de su niñez.

Se observa que un escritor y lector como Padura no se formó, necesariamente, con una saturación de libros durante sus primeros años de vida; tampoco con imposiciones ni tareas de textos obligatorios. Además la asistencia a clases no fue una causa determinante en el proceso de formación de un artista cuya obra es reconocida internacionalmente. La libertad creadora se puede aprender en la calle, gracias a anécdotas trascendentes como la de los dos hombres que, a pesar de representar diferentes clases sociales, pueden respetarse mutuamente.



Padura no solo autografió libros en la noche de su última presentación en Costa Rica; también estampó una dedicatoria en una pelota de béisbol que una dama guardó cuidadosamente en su bolso. Es la señal de un autor que descubrió en el deporte y las calles de su barrio tanto esplendor como el que se resguarda en las novelas de Salgari, Dumas o Verne.







**Este boletín se terminó de imprimir en la Sección  
de Impresión del SIEDIN, en noviembre 2017.**

**Universidad de Costa Rica  
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica**