

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat Autònoma de Barcelona

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PROGRAMA DE TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

TESIS DOCTORAL

La poética de Luis Chaves: un gesto autorial

Doctorando:

Juan Eliazar Rivera Portillo

Directora:

Dra. Tania Raquel Pleitez Vela

Tutora:

Dra. Beatriz Ferrús Antón

BARCELONA

Enero de 2023

DEDICATORIA

A mi madre, porque es una deuda eterna

GRATITUD

A Esperanza, por la comprensión y el apoyo

ÍNDICE

Portada	Pág.
Dedicatoria	
Gratitud	
Resumen	
Introducción	1
1 Autoría y Filiación: aspectos teóricos	11
1.1 Teoría autorial	11
1.2 Filiaciones y desvíos en el campo literario	22
2 Posmodernidad y poesía	31
2.1 La Posmodernidad	31
2.2 La poesía posmoderna	35
2.2.1 Incertidumbre ontológica del yo	37
2.2.2 Mímesis ontológica y epistemológica	39
2.2.3 La unidad quebrada del mundo y la escritura fragmentada	41
2.2.4 Mezcla de géneros, pérdida de sus fronteras	45
2.2.5 La ciudad como espacio posmoderno	47
3 Itinerario de formas y dispositivos poéticos	51
3.1 Teoría del poema en prosa	54
3.2 Teoría del verso libre	62
3.3 Teoría del sujeto lírico	66
3.3.1 Actitud carmínica	70
3.3.2 Actitud apostrófica	71
3.3.3 Actitud enunciativa	72
3.4 Teoría de la autobiografía	73
4 Breve trayecto histórico: de la poesía centroamericana a la costarricense	77
4.1 Breve historia del desarrollo de la poesía en América Central	77
4.2 Breve panorama de la poesía costarricense	96
5 Luis Chaves: construcción autorial y filiación poética	103
5.1 Construcción autorial	104
5.1.1 La emergencia	104
5.1.2 El reconocimiento	106

5.1.3	La consagración	107
5.1.4	La canonización	114
5.2	Filiación en la poesía de Luis Chaves	115
5.2.1	Filiación del escritor y movimiento	115
	a. La experiencia personal, autobiografía y familia	118
	b. El <i>ars</i> poético o reflexión metapoética	119
	c. La experiencia urbana	120
5.2.2	Filiación externa	125
5.2.2.1	Influencias musicales	126
5.2.2.2	Influencias literarias	130
	a. William Carlos Williams	
	b. Ezra Pound	
	c. Juan Gelman	
	d. Carlos Martínez Rivas	
5.2.3	Filiación interna	140
5.2.3.1	<i>los animales que imaginamos</i>	142
	a. “crecer para adentro”	
	b. “el que apaga la luz”	
	c. “después del recital”	
	d. “poema contra mí mismo”	
5.2.3.2	<i>historias polaroid</i>	155
	a. “Ringside”	
	b. “Estuve en colegios privados”	
	c. “Arte poética II”	
	d. “33 r.p.m.”	
5.2.3.3	<i>Chan Marshall</i>	170
	a. “Anotaciones para una cumbia”	
5.2.3.4	<i>asfalto, un road poem</i>	174
5.2.3.5	<i>monumentos ecuestres</i>	176
	a. “Afuera del agua”	
5.2.3.6	<i>Iglú</i>	179
	a. “Las mujeres de la casa”	
5.2.3.7	<i>fuera de la gravedad</i>	182

a. "Música nocturna recordada en la mañana"

Conclusiones	189
Bibliografía	193
Anexos	213
- Anexo A: Corpus poético	213
- Anexo B: Entrevista a Francisco Rodríguez Cascante	229
- Anexo C: Entrevista a Gustavo Solórzano Alfaro	231
- Anexos D: Panorama de la poesía centroamericana	235

RESUMEN

El trabajo doctoral *La poética de Luis Chaves: un gesto autorial* analiza tanto la forma en que se despliega la construcción autorial de este poeta costarricense, así como la manera en que dicha construcción se refleja en su obra. Puesto que Chaves y su poética emergen en el período de la Posmodernidad la tesis se detiene en el desarrollo este período histórico. Asimismo, se propone un recorrido por la tradición poética centroamericana y costarricense de la cual se alimenta Chaves. Además, se estudia el campo literario y, en esta línea, se examinan la filiación literaria, los desvíos y las rupturas que tienen lugar en la poética de Luis Chaves.

Por último, se tienen en cuenta los dispositivos estilísticos empleados por el poeta para la construcción de su obra y por ende de su postura autorial.

Palabras claves: Construcción autorial, filiación literaria, poética, Posmodernidad, etc.

INTRODUCCION

El poeta costarricense Luis Chaves (1969) es uno de los referentes de la poesía contemporánea en Costa Rica y América Central. Así lo demuestran los galardones de los que ha sido objeto, las publicaciones de su obra (poética y narrativa) por casas editoras importantes (Visor, La isla de Siltolá, Seix Barral, Neutrinos, y recientemente, Liliputienses) y las traducciones a diversos idiomas (inglés, francés, italiano, alemán, esloveno, etc.).

Chaves inició su trayectoria literaria a mediados de los años noventa del siglo XX; fueron importante en aquel momento, tanto, -su participación en los talleres de poesía que dictaba Osvaldo Sauma como la publicación de la revista los amigos de lo ajeno, porque ambos hechos marcan el inicio de su configuración poética y de su postura autoral; es decir, lo anterior significó un acercamiento a la corriente discursiva conversacional que predomina en la obra de Sauma.

En 1997, por su libro *los animales que imaginamos*, Luis Chaves se agenció el Premio latinoamericano de poesía Sor Juan Inés de la Cruz que organizó la Embajada de México en Costa Rica. Esto significó un impulso importante en la construcción del proyecto autoral del poeta. En el año 2000, obtuvo la mención de honor en el certamen de poesía organizado por la Fundación Prometeo por su libro *historias polaroid*, lo que le permitió participar en uno de los festivales de poesía más importantes a nivel mundial: el Festival Internacional de Poesía de Medellín. Nuevamente, esto significó subir un peldaño más en la construcción del proyecto autoral. En 2004, por su libro *Chan Marshall* obtuvo el Premio Internacional de Poesía “Fray Luis de León” que organiza la Diputación de Cuenca en España. Finalmente, en 2012, por la antología *La máquina de hacer niebla* dedicada a su obra obtuvo el premio “Aquileo Echeverría”¹ que anualmente entrega el Ministerio de Cultura de Costa al mejor libro publicado en cada género

Todo lo anterior, hizo que la crítica literaria costarricense centrara su atención en la obra de este poeta. Académicos como Francisco Rodríguez Cascante, Camilo Retana, Grethel Ramírez, entre otros, empezaron a estudiar la poesía escrita por el costarricense. Esto no ha hecho más que acrecentar su figura autoral y calar más en los lectores centroamericanos quienes acuden a comprar los libros del poeta cada vez que se anuncia una nueva publicación.

¹ Reconocimiento que anualmente entrega el Ministerio de Cultura de Costa Rica al mejor libro publicado por escritores costarricense en cada género literario.

Hay un mercado que consume la producción literaria de Chaves que trasciende fronteras regionales. Esto garantiza que las editoriales, aunque sean alternativas, tengan garantizada la comercialización del producto cultural que ponen en el mercado. A esto hay que sumar que la obra del costarricense no deja de ser polémica, lo que genera algún tipo de expectativa por conocer lo que está publicando.

Esta tesis doctoral tiene como objetivo estudiar la poética de Luis Chaves a partir de la construcción autorial que el poeta realiza mediante su obra; es decir, identificar la estructura, las particularidades y las técnicas literarias utilizadas en la escritura de su obra lírica y cómo esto incide en la confección de su *ethos* autorial. Además, se propone profundizar en las influencias y los ejes temáticos abordado en la misma.

Con el fin de concretar dichos objetivos, se realizó una atenta lectura de toda la obra poética en estudio: *los animales que imaginamos* (1997), *historias polaroid* (2000), *Chan Marshall* (2004), *asfalto* (2007), *monumentos ecuestres* (2011), *Iglú* (2016) y *fuera de la gravedad* (2021). Se tuvo la oportunidad de revisar varias ediciones de los libros publicados por el autor en estudio.

Para configurar el corpus se revisaron diferentes antologías poéticas y revistas especializadas que permitieron identificar los poemas que la crítica considera importantes en la producción poética de este autor. Al final, se incluyeron varios poemas que ayudan a mejorar el entendimiento sobre la construcción autorial y la filiación poética del autor en estudio.

El procedimiento metodológico ha sido deductivo-inductivo y el proceso de investigación fue bibliográfico; por lo que se procedió a consultar la bibliografía (libros, revistas, tesis doctorales, etc.) pertinente para construir el marco teórico y poder aproximarnos a la obra literaria; a saber, teoría autorial, de la filiación literaria, la Posmodernidad y la sociología de la literatura; la teoría del género lírico, el sujeto lírico, la poética coloquial, el verso libre y el poema en prosa. También se realizaron lecturas en torno a la historia de la poesía centroamericana y costarricense. Hay que destacar que un porcentaje importante de autores y teóricos consultados son originarios de América porque indudablemente de este lado del Atlántico también se construye conocimiento. En este nivel, se recurrió al análisis y síntesis a fin de discernir los aspectos relevantes del corpus en estudio. En la segunda etapa de la

investigación se puso en práctica el enfoque hermenéutico; es decir, se interpretaron las muestras seleccionadas con el fin de comprender la poética del poeta.

El contenido de la tesis está organizado en cinco capítulos. En el primero, “Autoría y filiación: aspectos teóricos” se incluye el marco teórico referente a la autoría y la filiación literaria. En el campo de la autoría literaria resultó fundamental la crítica de Roland Barthes a la figura decimonónica del genio literario que se atribuía al autor y que, por lo tanto, hacía que la teoría literaria centrara su atención en el escritor. El filósofo francés declaró la muerte del autor y con ello, abrió la puerta para que las propuestas teóricas centraran su atención en el lector; es decir, lo que entienden quienes se enfrentan a la palabra escrita en los textos. Michel Foucault no tardó en responder a Barthes y propone la función autor. La función autor no se refiere a un individuo sino a la “búsqueda de sentido, con la construcción de una intencionalidad y un lugar de resistencia al flujo discursivo y a lo infinito del proceso de significación” (Premat, 2006, p. 314).

Las discusiones actuales sobre la construcción de la figura autorial han tenido lugar en lengua francesa en donde destacan autores como Jérôme Meizoz, José Luis Díaz, Jacques Dubois, Dominique Maingueneau, Alain Vaillant, entre otros. Aina Pérez Fontdevila, Meri Torras Francés y Juan Zapata han realizado una labor importante traduciendo al castellano la obra académica de los autores antes mencionados; pero, además, han hecho aportes importantes desde su propia práctica investigativa en lo que respecta a la teoría autorial. En este sentido, no debemos olvidar que Tania Pleitez Vela ha realizado contribuciones importantes al campo de los estudios sobre autoría centroamericanas, específicamente, sobre mujeres poetas y artistas plásticas.

Estas discusiones teóricas, nos han llevado a conceptos elementales como: proyecto autorial, imagen autorial, postura autorial, ethos autorial, entre otros. Dubois (2014) afirma que el proyecto autorial está conformado por cuatro momentos: emergencia, reconocimiento, consagración y la canonización. Esto implica la construcción de la autoría que no es otra cosa que los procesos que involucran la obra desde su génesis hasta la construcción de la identidad del autor. En este proceso de construcción de la identidad el autor asume una postura o *ethos* autorial que es “la manera singular de ocupar una posición en el campo literario” (Meizoz, 2016, p. 190). La postura no es únicamente un performance del autor para captar la atención de la prensa, del público lector o de la academia. La postura también puede demostrar la coherencia de la conducta con la forma de pensar del autor. Dominique Maingueneau propone

diversas paratopías, aspectos que se refieren al lugar de enunciación autorial, entre otros. Como veremos en el desarrollo de esta tesis no debemos olvidar que los aportes de Pierre Bourdieu y Gisèle Sapiro, desde la sociología de la literatura, son vitales para comprender la construcción autorial.

Por otro lado, en cuanto al concepto de filiación tenemos que afirmar que no se trata de una simple relación de parentesco. La relación que se establece entre la obra literaria y el autor es mucho más compleja que una simple genealogía como la afirmaba Roland Barthes (1994). La filiación ha sido utilizada por la historiografía literaria para organizar la producción literaria en épocas, de acuerdo con los lugares geográficos, etc. Sin embargo, repetimos que filiar una obra es mucho más complejo que establecer genealogía: implica establecer los quiebres o las rupturas, los desvíos y las continuidades como propone Ana Pizarro (1985). Para filiar una obra literaria hay que tener en cuenta que la institución literaria es una práctica social ideológica que permite que dicha institución se reproduzca (Dubois, 2014). Además, hay que saber que esa práctica social se desarrolla en un espacio literario que es un complejo entramado de fuerzas en constante lucha por tener el control del capital simbólico (Bourdieu, 1990; Itamar Even Zoar, 2017 y Andrea Cobas Carral, 2021); finalmente, la profesora Margarita Rojas González (1995) propone que la filiación puede ser: del escritor, de movimiento, externa e interna.

El proyecto autorial construido por este poeta costarricense cumple las etapas propuestas por Dubois (2014). En pocas palabras lo podemos resumir afirmando que, en la primera etapa, el poeta participó de un taller literario que dirigía el poeta Osvaldo Sauma. Además, junto a Ana Wajszczuk publicaban la revista de poesía *los amigos de lo ajeno* (sic). Asimismo, Chaves entró al mundo digital y abrió el blog *TETRABRIK* en el que publicaba una gama de posts; anécdotas, reflexiones, etc. En la segunda etapa, encontramos los premios y las publicaciones de sus libros; en la tercera y cuarta etapa destaca la crítica realizada por prestigiosos académicos costarricenses, así como la inclusión de su obra en el canon poético costarricense.

La filiación de autor y movimiento permitió comprender el acercamiento de Chaves a la poética coloquial y a la estética posmoderna. Asimismo, se pudo establecer que los ejes temáticos recurrentes en la poesía escrita por Luis Chaves son: poesía personal (experiencia personal) y la familia (experiencia íntima), *ars* poético o creación poética (reflexión metapoética), y la ciudad (experiencia urbana) en la que no resulta difícil encontrar espacios

públicos como bares, paradas de autobuses, vallas publicitarias, burdeles, gasolineras, parques, calles, cementerios, circos, bingos o lugares de juego, cines, etc.

La filiación externa de esta obra poética la podemos entender revisando sus influencias: musicales y literarias. En un primer momento, encontramos la música popular a partir de la cual el poeta aprende a estructurar una historia. Después vendrán las lecturas de poetas como Williams Carlos Williams, Ezra Pound, Carlos Martínez Rivas, Juan Gelman, que le darán un giro trascendental a la obra de Chaves.

Al examinar la filiación interna, se pudo comprobar cómo Chaves construyó su poética en consonancia con su proyecto autorial. En cuanto a la parte formal, los dispositivos utilizados representan una clara postura autorial de la búsqueda de nuevas formas estéticas. Por ello, consideramos que la no utilización de la métrica es un gesto de irreverencia a las estructuras canónicas de la construcción poética, lo que, al mismo tiempo, constituye una postura autorial; la utilización exclusiva de minúsculas para titular algunos de sus libros y los poemas; la no utilización de mayúsculas después de un punto, son señales claras de una poética que transgrede las normas gramaticales y ortográficas dictadas por la Real Academia Española.

En el segundo capítulo, “Posmodernidad y poesía” se explica en qué consiste la Posmodernidad (período histórico) y se caracteriza la poesía a partir de este momento. Lo anterior obedece al hecho de que la poesía de Luis Chaves tiene características posmodernas. Para establecer la relación entre Posmodernidad y poesía se consultaron trabajos académicos de teóricos como Esther Díaz, Cristina Piña, Manuel José Arce Valenzuela, Gilles Lipovetsky, María del Carmen Bobes Naves, José María Pozuelo Yvancos y María Ángeles Narval.

De acuerdo con lo expuesto por los teóricos antes mencionados, la estética posmoderna se caracteriza por la fragmentación del sujeto, la representación mimética que los poetas hacen de la realidad, la hibridez del poema con otros géneros, el espacio urbano como lugar favorito de la poesía posmoderna. En la ejemplificación de las características de la poesía posmoderna se ofrecen fragmentos tomados de la obra de poetas centroamericanos porque consideramos que esta obra tiene todas las credenciales estéticas para ser tomada en cuenta por la academia literaria europea. Ejemplo de esto son los premios que en lo que va del siglo han recibido poetas centroamericanos en España, en donde destacan Carmen González Huguet, Jorge Galán, Roxana Méndez, Krisma Mancía, Luis Borja, Dennis Ávila, Rolando Kattán, Juan

Carlos Olivas, Carlos Villalobos, Javier Alvarado, Magdalena Camargo Lemieszek y por supuesto, el mismo Luis Chaves.

En el tercer capítulo, “Itinerario de formas y dispositivos poéticos” se explican las formas y dispositivos poéticos utilizados por Luis Chaves para escribir su obra: el tipo de verso, el uso de la prosa y el ritmo. En el caso del verso libre, el poeta recurre a los ritmos sintáctico, imágenes acumuladas y ritmo de pensamiento. En todos los libros podemos encontrar casos en los que el poeta se auxilia del ritmo de pensamiento el cual podemos reconocer por la repetición de palabra o estructuras oracionales que orientan el significado del poema.

El poema en prosa es producto de la tradición prosística costarricense. El poema en prosa escrito por Chaves se caracteriza por tener autonomía propia y brevedad a partir de lo cual combina narración y descripción. Asimismo, encontramos las características que Utrera Torremocha (1999) atribuye al poema en prosa: predominio del elemento narrativo, uso del humor y la ironía, libertad rítmica, brevedad, etc.

El tercer elemento estilístico que destacamos en la obra poética de Chaves es la utilización de sujeto lírico como mecanismo de subjetivación. El poeta juega con las tres modalidades líricas; sin embargo, hay predominio del yo y de la actitud enunciativa. El poeta recurre al hablante lírico como mecanismo de construcción de la figura autorial. Su escritura podemos clasificarla como literatura del Yo o autobiográfica en la que constantemente se encontrarán marcas de la autoría del poeta. Esta poesía está cargada de experiencia porque escribe desde su intimidad. La actitud enunciativa aparece cuando aborda temas propios de la naturaleza o recurre al monólogo dramático.

En cuanto al contenido, antes señalamos que los ejes temáticos que predominan en la obra de Chaves son la experiencia personal e íntima, la reflexión metapoética, y la experiencia urbana. Estos temas son importantes porque el poeta los utiliza en la construcción de su proyecto autorial para enjuiciar el modelo de sociedad construido en Occidente y, al mismo tiempo, cuestionar los moldes literarios canonizados a lo largo de la historia. La risa o el humor es el recurso más utilizado en la construcción del sujeto autorial.

En el cuarto capítulo, “Breve trayecto histórico: de la poesía centroamericana a la costarricense” se hace un recorrido por la historia de la poesía centroamericana y costarricense. Siguiendo la propuesta de Francisco Rodríguez Cascante proponemos estudiar la obra poética a partir de su contenido (formación discursiva) y no por su filiación a

movimientos literarios o su pertenencia a una generación literaria. Consideramos equivocado hacerlo a partir de esos dos criterios porque en el área centroamericana se da la coexistencia de varios movimientos al mismo tiempo y resulta difícil definir cuándo finaliza uno e inicia el otro; además, las generaciones literarias no son homogéneas. El contenido de la obra poética resulta ser una propuesta viable para entender la producción poética de la región centroamericana, repensando así la literatura de América Central para entender mejor su génesis y estructura, sus desvíos, rupturas y continuidades.

En el quinto capítulo, “Luis Chaves: construcción autorial y filiación poética” se analiza, por un lado, la construcción autorial que el poeta traslada a su obra y, por otro, la filiación poética de la misma. Para ello, en primer lugar, se revisa lo referente a la construcción autorial, donde ha resultado importante la revisión historiográfica de la poesía centroamericana y costarricense, además de una exhaustiva investigación sobre el desarrollo de la actividad literaria del poeta en estudio. En segundo lugar, el análisis del corpus seleccionado ha permitido filiar literariamente la obra de este poeta; asimismo, se explican cómo operan los dispositivos formales y estilísticos, los cuales nos ayudan a comprender la construcción autorial al interior de la obra.

El proyecto autorial construido por Chaves lo hemos analizado siguiendo la propuesta de Dubois, aunque sabemos que algunas etapas no siguen el orden cronológico porque el desarrollo es simultáneo. La postura asumida por el poeta es crítica hacia las normas estéticas establecidas en Occidente. El discurso poético es antagónico a la corriente discursiva trascendentalista que ve en el poeta una especie de aura divina. Su concepción estética está más vinculada a lo que Carmen Alemany Bay (1997) ha denominado “poética coloquial” o que Francisco Rodríguez Cascante ha nombrado “corriente discursiva conversacional”. Por lo que se trata de una poética cuyo lenguaje se caracteriza por no ser rimbombante, sino más bien es de uso cotidiano: el humor literario con intención crítica, etc.

La estética posmoderna también incide en la construcción de este proyecto autorial porque el poeta mimetiza la realidad al transitar por varios estilos literarios, utiliza la ironía como mecanismo de subjetivación, etc. Asimismo, recurre a episodios o mundos de ficción dentro de la poesía, utiliza la narración, transita con toda naturalidad hacia otros subgéneros poéticos como el poema en prosa, entre otras formas poéticas y literarias.

La estética posmoderna le permite construir un sujeto posmoderno que no atiende los valores éticos tradicionales. En parte de la obra poética de Chaves se hace una crítica al capitalismo tardío desde una voz existencialista y a partir del esbozo de un sujeto hedonista; es decir, que busca la satisfacción de sus propios deseos sin prever las consecuencias de estos. En otras palabras, este sujeto busca la felicidad personal mediante la satisfacción de sus propios deseos, que no necesariamente tienen que ver con la satisfacción sexual, sino que se relacionan con los vicios, las compras, la comida, etc.

La ciudad es el espacio preferido de la poética posmoderna. Precisamente, en la obra de Luis Chaves, el entorno urbano pasa por el lente de muchos enfoques y discursos poéticos. Hay una postura de desencanto ideológico ante la corrupción política y para ello incluye lenguajes y espacios poéticos vinculados con la periferia urbana (prostíbulos, bares, tugurios); estos espacios marginales adquieren en esta obra poética un valor estético literario que subvierte en definitiva la representación oficial de la sociedad y las formas de imaginar la identidad nacional. En este sentido, se trata de una poesía que desmitifica el discurso oficial y las formas tradicionales de presentar la marginalidad y los nuevos sujetos sociales que emergen en el entorno urbano costarricense a inicios del siglo XXI.

En los anexos se incluyen dos entrevistas a académicos costarricenses que conocen la obra y la trayectoria del poeta objeto de este estudio: Gustavo Solorzano Alfaro y Francisco Rodríguez Cascante; ambos autores se han embarcado en el estudio de las poéticas recientes de la poesía costarricense, por lo que sus aportes han sido vitales para esta investigación. Finalmente, se incluyen cuadros que resumen la producción de poesía centroamericana contemporánea, los cuales nos permiten visibilizar un amplio panorama literario poco conocido en Europa.

No queremos dejar de mencionar que hubo muchas limitaciones durante el desarrollo de la investigación. La principal fue la no movilidad durante gran parte del 2020, debido a la pandemia por COVID-19. Esto imposibilitó el acceso a bibliografía especializada disponible en librerías o en bibliotecas. Tampoco fue posible viajar a Costa Rica para realizar estancias investigativas más productivas. Esta limitación se pudo superar gracias a que mi directora de tesis y muchos amigos tuvieron la gentileza de enviarme la bibliografía que les solicité para poder llevar este proyecto investigativo a buen puerto.

Finalmente, creemos que los estudios autoriales en América Central corresponden a un campo de investigación que debe trabajarse con mayor detenimiento para comprender las escrituras centroamericanas desde otras perspectivas teóricas. Este estudio pretende ser una contribución en este sentido.

CAPÍTULO I: AUTORÍA Y FILIACIÓN: ASPECTOS TEÓRICOS

1.1 Teoría autorial

Durante mucho tiempo, la autoría no tuvo la relevancia que tiene hoy. Un buen número de autores no consideraban oportuno o conveniente escribir sus nombres en los libros que publicaban; tampoco era objeto de discusión académica. Por lo tanto, una gran parte de los libros eran anónimos. No fue sino hasta en la Edad Media que se registra dentro de la literatura española el primer caso de un autor que, tomando conciencia de su autoría, decide escribir su nombre en los libros que publicó. Hablamos de don Juan Manuel (s. XIV) quien conserva o protege su autoría al calzar sus manuscritos con su nombre. (Platas Tasende, 2012, p. 60)

Definir la autoría ha resultado ser un trabajo de mucha controversia. Estébanez Calderón (2016) afirma que el término autor “ha ido evolucionando en el decurso de la historia y de la crítica literaria” (p. 84). Afirma que la crítica literaria que se ha interesado en estudiar la biografía y el contexto sociocultural y estético de los autores es aquella que se inclina por la historia, sociología y psico crítica.

Por otro lado, Platas Tasende (2012) afirma que autor es “la persona real que crea obras literarias y que ha de considerarse como un ser externo con respecto a ellas” (p. 60). En este sentido, establece una diferencia entre la obra y la persona que escribió la misma. Sin embargo, siempre se ha sostenido que entre obra y autor existe una relación de inmanencia; es decir, que, aunque el autor sea un ente externo a la obra, podemos encontrar en ésta el reflejo del sujeto- identidad.

Durante mucho tiempo la autoría de los libros se mantuvo en el anonimato. No debe olvidarse que la oralidad fue un factor importantísimo en la divulgación de las obras literarias. La aparición del artefacto libro provocó la ruptura de tres momentos importantes en el proceso escriturario: producción del enunciado, creación del autor y reproducción del texto (Pérez y Torras, 2016). Aunado a esto, Chartier (2018) agrega dos elementos, que, aunque externos, deben tomarse en cuenta en el establecimiento de la relación autor – libro:

En el siglo XVIII, la teoría del derecho natural y la estética de la originalidad fundan la propiedad literaria. Puesto que todos estaban justificados para poseer los frutos de su trabajo, el autor se reconoce como dueño de una propiedad que no prescribe sobre sus obras que expresan su propio genio. Esta propiedad no desapareció con la sesión del

manuscrito a quienes lo editaban. No es pues sorprendente que hayan sido estos últimos quienes forjaron las figuras del autor propietario. (p.35)

La anonimia autoral se prolongó hasta entrados los siglos XVIII y XIX, pues muchos de los libros que se leían seguían publicándose sin un autor que los firmara. Esta situación cambió lentamente porque los lectores conocían a los autores de los volúmenes que leían, esto generó un fervor y culto a la figura del escritor; lo que, de paso, permitió estar al tanto de sus vicisitudes y su producción literaria.

La identificación de los escritores por parte de los lectores populares fue, sobre todo, un fenómeno de la Europa de la primera mitad del siglo XIX, cuando la publicación por entrega de textos de ficción convirtió a figuras como Dickens en verdaderos personajes públicos. Este proceso se consolidó después de 1850, cuando se inició la producción en serie de obras para una audiencia de masas, actividad en la que destacaron autores al estilo de Verne, Dumas y Salgari. El cambio indicado puede apreciarse estadísticamente en el tiraje promedio de novelas: de 1.000 o 1.500 ejemplares alrededor de 1800, a 5.000 en el decenio de 1840 y a 30.000 en la década de 1870. (Molina Jiménez, 2004, p. 55)

En efecto, este cambio sustancial en la concepción de la figura del autor hizo que los autores empezaran a renunciar a su anonimato y buscaran un lugar en el espacio literario; es decir, dentro de la tradición literaria culta. Esto permitió la profesionalización y la sacralización de la figura autoral. A partir de este momento, el espacio literario se construyó en torno a la figura del autor. Este proceso de individualización generado, en un primer momento, por el apareamiento de la imprenta, y luego, por el apareamiento del derecho natural de propiedad sobre la obra literaria (sin la intervención del Estado) se inicia en el Renacimiento y se consolida durante el Romanticismo.

Viñas Piquer (2001) afirma que el Romanticismo se caracterizó porque se mitificó la figura del poeta; es decir, se le llegó a considerar un genio. Se acuñó la idea de que la poesía es la expresión de las emociones y no producto de la inspiración o intermediación divina como había sostenido Platón. En efecto, la poesía no es producto de la inspiración sino del trabajo constante que el poeta hace con la palabra; del juego artificial que se utiliza para expresar los sentimientos. Esta noción del genio romántico ayudó a consolidar la idea de autor porque consideró al sujeto como una realidad primordial y absoluta que dio origen al genio individual en su búsqueda permanente de lo absoluto (Estébanez Calderón, 2016)

A mediados del siglo XX, resulta importante la proclama de la muerte del autor que hizo Barthes en 1968 porque nos lleva a romper la concepción tradicional en la relación autor – obra. El teórico francés hace referencia a la noción de genio tradicional que establecía que el

escritor era un mediador; asimismo, de que es una creación de la modernidad producto del positivismo. En otras palabras, cuestiona la teoría literaria decimonónica porque centró su atención en la figura del autor. Propone, entonces, centrar la atención en el lenguaje; es decir en el contenido de la obra porque

un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se constatan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (1994, p. 69)

Esa sentencia, explica el crítico francés, se paga con el nacimiento del lector porque había estado callado por la voz ensordecedora del autor. Se establece una nueva relación entre la obra y el lector. A partir de este momento, el análisis de las obras ya no será a partir de la biografía del autor, ni se buscará que la misma refleje la vida de quien escribe, sino que buscará establecer las relaciones con “los mil focos de la cultura”.

Como respuesta a la sentencia de muerte del autor proclamada por Barthes, Michael Foucault propone la función autor. Para Julio Premat la función autor “tiene que ver con una búsqueda de sentido, con la construcción de una intencionalidad y un lugar de resistencia al flujo discursivo y a lo infinito del proceso de significación” (2006, p. 314). La función autor es el resultado de investigación de la historia de las ideas; es decir, se apropia del carácter histórico de dicha categoría y al mismo tiempo, asume que no se trata de un ser humano visto como individuo. En primer lugar, hay que desechar la concepción tradicional de autor; es decir, la imagen de una persona que escribe un libro porque el nombre de los autores se utiliza para elaborar cuadros taxonómicos que resultan excluyentes. Esta relación entre los autores y las obras nació cuando a las obras se les asignó un autor. Esa relación permitió que se estableciera un vínculo directo entre el contenido de una obra y la vida del autor; en otras palabras, el apareamiento de la categoría de autor propició que los discursos se le atribuyeran a una persona. La función autor es compleja porque puede encontrarse en el discurso y engloba autores que iniciaron prácticas discursivas en diversas categorías, por ejemplo, Freud, Marx y en el campo literario, Edgar Allan Poe fundador del género policial.

La categoría de autor cumple una función y surge del distanciamiento que el autor toma de su texto. Es posible encontrar marcas o signos que nos remitan al autor; sin embargo, estas marcas o signos remiten al alter ego y no al autor mismo.

Las discusiones sobre la figura de autor y la identidad autorial después de que Barthes propusiera “la muerte del autor” y que Foucault hablara de la “función autor” han tenido lugar en lengua francesa, lo que momentáneamente ha impedido que trasciendan de inmediato al castellano. En los últimos años investigadores como Juan Zapata, Aina Pérez y Meri Torras se han dado a la tarea de compilar y traducir los textos de los académicos francófonos en los que se aborda esta temática. Aina Pérez en su tesis doctoral “Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria” (2017) analiza la configuración del concepto de Autor; de igual forma, Juan Zapata, en diferentes artículos, problematiza la autoría literaria y reconstruye una genealogía sobre la evolución teórica de este concepto.

Juan Zapata se encargó de traducir y compilar el libro *La invención del autor* (2014), el cual se divide en cinco partes para presentar un panorama sobre la evolución del marco conceptual en torno a la teoría autorial. La primera parte se denomina “Hacia una teoría del autor” e inicia con el texto fundacional de Michel Foucault en el que el profesor francés propone la figura de autor. Continúa con trabajos de Dominique Maingueneau, Ruth Amossy y Jérôme Meizoz en los que se discute conceptos como Imagen de autor, postura y *ethos* autorial, mismos que serán definidos más adelante. La segunda, cuyo nombre es “Hacia una historia de la figura de autor”; aquí deben destacarse los trabajos de Alain Vaillant y Pascal Durant que giran en torno a la evolución del concepto de autor. El tercer capítulo, “Mitos de autor moderno”, Pascal Brissette y Nathalie Heinich estudian la concesión moderna de la figura autorial.

El capítulo cuatro lleva por título “Puestas en escena del autor moderno I: representaciones del autor en la literatura francesa” en el que los investigadores Denis Saint-Amand, Jean Pierre Bertrand y Sylvie Ducas aplican la teoría autorial a casos específicos de la literatura francesa: André Gide, Pierre Michon y Jean Rouaud; y finalmente, en el capítulo cinco denominado “Puestas en escena del autor moderno II: representaciones del autor en la literatura colombiana” los académicos Carlos Builes, Kristine Vanden Berg y Alejandro Quin aplican la teoría a casos concretos de la literatura colombiana (José Asunción Silva, Jorge Gaitán, entre otros).

En esta misma línea, la revista venezolana *Nuevo Mundo* publicó en 2015 un número dedicado exclusivamente a la autoría y el género, editado por Héctor Maldonado Lira en la Universidad Simón Bolívar de Venezuela. En este especial, se compilan diez artículos que desde diversas aristas estudiaban dicha relación.

Aina Pérez y Meri Torras (2016) han dedicado parte de su actividad investigativa a profundizar en la autoría literaria. Producto de esta actividad académica publicaron en 2016 la antología de ensayos *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. En la presentación del libro antes mencionado, las autoras presentan una biografía del concepto de autor. Así mismo, afirman que la noción de autor que ha llegado hasta nuestros días ha evolucionado a lo largo de la historia. La aparición de la imprenta incidió en que se estandarizara la cultura del libro y con ello, se posibilitó la individualización de la autoría.

El libro está dividido en tres partes: firmas en teoría, corpus en escena y genios en perspectiva. En la primera parte se organizan los textos de José Luis Díaz sobre las diversas perspectivas teóricas del concepto de “la muerte del autor”, en Barthes. Peggy Kamut habla sobre “una línea dividida” y Eleonora Cróquer Pedrón explica su contacto con la teoría autorial. En la segunda parte, Dominique Maingueneau teoriza sobre el concepto de *ethos* autorial; José Luis Díaz explica su concepto de escenografía autorial; Jérôme Meizoz define qué es la postura autorial; Ingo Berensmeyer, Gert Buelens y Marysa Demoor explican la relación autoría - performance. Finalmente, en la tercera parte del libro denominada “genios en perspectiva” se presentan tres ensayos en donde se teoriza la relación entre genio y autor; Jean Marie Schaeffer propone una genealogía de la figura moderna del artista; Martha Woodmansee explica la dicotomía genio -copyright; y Jean-Claude Bonnet expone sobre el fantasma del escritor; es decir, el carácter privado de la vida de quien que se dedica a la escritura literaria y cuya puesta en escena, necesita un rito de autenticación.

De reciente publicación es el tomo *Autorías encarnadas* (2022) de Juan Zapata y Aina Pérez Fontdevila. Los compiladores recogen una serie de ensayos en los que se explica cómo, desde la pintura, la fotografía y el cine, se ha representado a los escritores, construyendo así la figura autorial. Por ejemplo, Meizoz (2022) en el artículo “Escribir es entrar en escena: la literatura en persona”, explica que la “actividad literaria es una cuestión de formas de vida y de prácticas colectivas” (Meizoz, 2022, p.56).

En América Central, Tania Pleitez Vela, especialista en estudios autoriales, ha realizado contribuciones importantes al desarrollo de los estudios literarios en este campo, especialmente en lo referente a mujeres poetas y artistas plásticas. Por ejemplo, en 2019, dictó un curso sobre autoría en la Universidad de El Salvador. La prestigiosa Revista *Iberoamericana* publicó un artículo en el que analiza la propuesta plástica de Mayra Barraza. Asimismo, en 2021, junto a Mónica Albizúrez, editó un dossier sobre el tema “Mujeres

centroamericanas: autorías y escrituras dispersas en lo global (1890-1980)” para la revista catalana *Lectora: revista de mujeres y textualidad*. Asimismo, ha dictado conferencias en diferentes universidades de Europa y América Latina sobre autoría literaria.

Cantero Sánchez (2015) define la institución autorial como “El conjunto del (a) corpus literario atribuido, (b) discurso en torno a la obra (la crítica) y (c) los discursos producidos por la (s) posturas que adopta el autor en los diferentes escenarios en los que participa” (p. 134). De la definición anterior podemos destacar que Cantero Sánchez propone tres elementos como partes fundamentales de la institución autorial. En el primero, encontramos las obras del autor; en segundo lugar, los trabajos críticos escritos sobre las obras del autor y en último lugar, están los discursos que el autor genera por sus acciones o dicho mejor, es el discurso que describe el performance que el autor genera (comportamientos).

En la misma línea, Zapata (2011), afirma que el proyecto autorial que un autor construye lo lleva a adquirir una postura y a definir una estética que le identificarán en el mundo de las letras. En ese sentido, asume mecanismos mediante los cuales se decanta por una postura discursiva y una postura dentro del campo literario; precisamente, a ese posicionamiento discursivo y asunción de una postura dentro del campo literario es a lo que le llamaremos proyecto autorial.

La construcción del proyecto autorial no hace alusión únicamente a operación de catálogo, periodización o actividad comercial realizada por editoriales. No. La autoría literaria es mucho más que eso. Incluye procesos que involucran la obra desde su génesis hasta la construcción de la identidad del autor. Este proceso se articula de forma externa al fenómeno literario. Zapata (2011) lo expone así:

En efecto, la construcción autorial no se reduce únicamente a las operaciones o exégesis textuales a las que se ven sometidas las obras en un esfuerzo de catalogación y valorización, sino que implica también la puesta en escena de un proyecto autorial, una teatralización de la figura del autor, en la que participan no sólo ese personaje que firma la obra, sino las diferentes instancias que componen la vida literaria. De tal suerte, la pregunta que nos concierne ahora no es ya qué es un autor, sino cómo se construye un autor. (p. 39)

La construcción de una identidad autorial necesita de un proyecto y estrategias que ayuden a consolidar dicho proceso. Esta no se construye en poco tiempo, es producto de una trayectoria literaria. Cada autor o autora puede construir una imagen diferente en cada texto

que publica o simplemente reafirmar la imagen que ha venido construyendo desde el primer libro publicado.

Meizoz (2016) afirma que el *ethos* es la imagen que el autor construye de sí mismo dentro del texto literario. El *ethos* se convierte en este caso en una imagen que garantiza el impacto en los lectores. El *ethos* se va a presentar por dos vías: externa (entrevistas, discursos en premiaciones, noticias biográficas, cartas dirigidas a los lectores, etc.) y la interna (el autor como emisor construye una imagen de sí mismo utilizando sus textos).

El *ethos* autorial asume una postura; es “la manera singular de ocupar una posición en el campo literario” (Meizoz, 2016, p. 190). Para este autor, la postura es la identidad literaria que el autor mismo se ha encargado de construir y que ha hecho pública en los diferentes espacios y medios. La postura no es una pose performativa ni mucho menos una imagen con fines publicitarios. La postura une conducta y discurso; es decir, que el *ethos* autorial establece una relación íntima entre el comportamiento (conductas) del autor y su forma de pensar manifestado en sus textos privilegiando su trayectoria particular dentro del campo literario. El mismo autor explica que “la postura” únicamente se comprende

a través de la relación que ésta entreteje con la trayectoria (origen, formación, etc.) y la posición del autor con los grupos literarios (redes de escritores, ya sean contemporáneos o del pasado; con los géneros literarios en los que esta invierte (según la jerarquía genérica en vigor); y finalmente, con los públicos a los que se dirige (instancias de valor: críticos, etc.). (Meizoz, 2016, 190)

La función autorial está íntimamente ligada al proyecto autorial. Esta concepción de la función autor presenta tres momentos inseparables: la inscripción autorial en diversos textos (novelas, poesías, teatro, etc.) y paratextos (cartas, prefacios, autobiografías, manifiestos, etc.), la enunciación asumiendo una posición dentro del campo literario, y finalmente, la recepción y modos en que circulan los textos.

Dominique Maingueneau, en su artículo “Escritor e Imagen” (2015), propone el concepto de “imagen de autor” a partir de la separación de texto y contexto. En efecto, explica que la ruptura del yo creador y del yo social sirve de fundamento para proponer la categoría de análisis “imagen de autor”. El académico francés afirma que el primer obstáculo es que la imagen autorial se sustenta en la palabra autor. Encuentra que las zonas de activación de la imagen autorial son dos: lo que concierne al texto y lo que concierne al lector. Propone cinco facetas de la imagen de autor: el tipo de personaje, el enunciador y la escenografía, los

géneros literarios, el autor responsable y el *ethos* editorial (se desprende de la colección en la que se incluya la obra al publicarse). Maingueneau termina afirmando que es el escritor quien para legitimarse elabora la imagen de autor a la medida de su obra. No sin antes haber sugerido el concepto de paratopía, que lo entendemos como el lugar concreto en el que se enuncia y que da la pauta del acto enunciativo dentro del discurso literario. Por ejemplo, las disidencias de género o las diferencias étnicas etc.

José Luis Díaz (2016) propone dos conceptos fundamentales para el desarrollo de la teoría autorial: escenografía autorial y mecano. Con respecto a la escenografía autorial, Díaz reflexiona “¿qué hace que un pretendiente de ingreso al campo literario pueda saberse como escritor?” (p. 156). Observamos, entonces, que se auxilia del concepto de campo literario propuesto por Bourdieu; esto se justifica porque el autor entra en escena al espacio público y, ahí, se somete al escrutinio de los demás. Díaz explica que esta exposición pública es colectiva, pero también simultánea y hostil (en algunas ocasiones), lo que lleva a pensar que muchas veces se oponen entre ellas.

El concepto de “mecano” se refiere a la mecánica autorial a partir de la utilización del lenguaje. Esta estrategia de creación de la figura del autor puede utilizar imágenes, relatos (autobiografía, anécdotas), entre otros. Además, centra su atención en lo que llama “identidades genéricas”, que pueden ser nombres propios de los autores canonizados o nombres comunes, en ambos casos empleados como técnicas escriturales. Todo esto sirve para proyectar la imagen de un escritor imaginario que tiene un espacio de proyección e identificación, un retrato que los lectores han construido de él.

Wellek y Warren (1966) sostienen que la base económica de la producción literaria, la procedencia y condición social del autor y la ideología social incidirán en la recepción que se tenga de determinada obra. Esta afirmación también es sostenida por Sapiro (2016) cuando afirma que

Las condiciones de producción y de circulación de las obras están determinadas, en primer lugar, por las relaciones que los poderes políticos, económicos y religiosos mantienen con la literatura y por el rol social que estos le asignan. En segundo lugar, dependen del reclutamiento social de los escritores, de las condiciones de ejercicio del oficio, de su organización profesional, así como de los modos de funcionamiento del mundo de las letras y de sus instituciones (academias, cenáculos, premios literarios, revistas). (p. 51)

Pierre Bourdieu (1989) explica en su teoría del campo literario que hay elementos que inciden en la formación de un espacio simbólico que tiene sus propias reglas y permite que los autores puedan consolidarse como tales:

El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones que, en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico, sólo deja aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) y el campo de las tomas de posición, es decir, el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo -obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc. – son metodológicamente indisociables (esto contra la alternativa de la lectura interna de la obra y de la explicación mediante las condiciones sociales de su producción y de su consumo. (p. 3)

Por su parte, Sapiro (2016) explica que el campo literario es una actividad determinada por elementos externos. En este sentido, la recepción crítica de una obra literaria constituye una forma de acumular capital simbólico porque institucionaliza la actividad literaria de un autor o autora. Los criterios que la crítica utiliza para juzgar la obra son diversos; en la mayoría de los casos dependen de la posición que el emisor del discurso ocupa en el campo literario. Los discursos sobre la literatura dependen de dos factores: oposición entre dominantes y dominados y la oposición entre autonomía y heteronomía. En el primer caso, mientras más dominante sea la posición que el crítico ocupe dentro del campo literario tenderá a denunciar el conformismo y academicismo de los puntos de vista dominados. Finalmente, según el segundo factor, las concepciones de la literatura van entre las que se centran en el contenido (historia, intriga, valores morales) y los que prefieren la forma (narrativa o poética) y el estilo de la obra para expresar sus reflexiones sobre el hecho literario.

La estructura del espacio genera una distribución desigual del capital simbólico. Esto se puede ver claramente en la diferencia que se hace entre los escritores consagrados y los noveles. Los escritores que ya cuentan con una trayectoria consolidada acaparan el mayor capital simbólico posible en detrimento de los que inician su travesía en el mundo de las letras.

Zapata (2011) advierte que, en la teoría expuesta por Bourdieu, hay que considerar también el valor económico y no sólo el valor simbólico de las cosas. El autor justifica su propuesta porque tanto el valor simbólico y económico se complementan en las

interrelaciones que establecen. Para el caso que nos ocupa, el valor económico corresponde a quienes tienen los medios de producción bibliográfica; es decir, los dueños de las grandes casas editoriales. Por otro lado, el poder simbólico, se logra establecer como producto de la consolidación del segundo sobre el primero. Esto explica entonces la producción en grandes cantidades de algunos textos.

Para entender este proceso sociológico, se pueden dividir los agentes que actúan en el campo literario en dos grandes instancias: la instancia de los productores (designa a los autores); la segunda, es la instancia de la reproducción y legitimación, que agrupan a los diferentes actores cuyo objetivo principal es mantener un discurso sobre el hecho literario (especialmente la crítica en todas sus formas: pública o privada, oral o escrita). Aquí se encuentran las instancias de orden socioeconómico que se encargan de remunerar económicamente a los escritores, de aumentar el capital simbólico por medio de la promoción en los círculos literarios, prensa, instituciones educativas, culturales, etc.

Jacques Dubois (2014) explica que el texto literario no es considerado un producto sino hasta después que se ha efectuado el proceso de recepción (recibido, leído y comentado) por las diferentes instancias legitimadoras que integran la institución literaria. Este autor propone analizar la trayectoria de cada autor para ver cómo se construye en las relaciones que establece dentro del campo literario. Establece cuatro momentos que son importantes en la trayectoria literaria de cada autor: la emergencia, el reconocimiento, la consagración y la canonización. Esta propuesta es importante porque surge a partir de la función de las diferentes instancias de reproducción y legitimación dentro de campo literario. Esto facilita reconocer el proyecto autorial de cada autor y permite identificar cada una de las etapas del desarrollo de éste. Obviamente, cada autor vive un proceso diferente y, por lo tanto, construye un proyecto diferente.

En el primer momento, la persona que desea dedicarse a escribir literatura realiza sus primeras gestiones para llevar adelante esa empresa; generalmente, busca el reconocimiento de las personas de los círculos más cercanos como la familia, amigos, etc. En otras palabras, es en este momento que las personas que aspiran a ser escritores construyen su proyecto autorial y dan los primeros pasos en busca de esa empresa. Entre otras cosas que serán importantes en el diseño de este proyecto autorial, se encuentra el interés del aspirante a autor en ingresar a grupos de escritores, participa en lecturas poéticas, asistir a escuelas literarias, etc. Además, busca publicar en periódicos, revista, recibir los comentarios de autores

consagrados, etc. Esta etapa resulta importante porque el aspirante configura su identidad autorial; se autodefine de acuerdo con sus intereses y objetivos y empieza a trabajar para alcanzarlos. En otras palabras, busca el reconocimiento de los demás actores del campo literario en el que se inserta.

El segundo momento es el del reconocimiento (el ser literatura). Los editores desempeñan un rol importante en este momento. El acto de publicación de la primera obra es simbólico porque el aspirante a escritor está naciendo en la vida literaria y con ello, adquiere el estatuto de autor. La publicación de la obra opera en una doble función: es parte del reconocimiento simbólico que el nuevo autor recibe y de la remuneración económica que de alguna manera le garantizará vivir de su trabajo². La publicación permite que el autor pueda acceder a un público exponiendo su identidad autorial (imaginada); esto hace que se autoevalúe y repiense su postura autorial. En este momento serán importantes las críticas y reseñas, las entrevistas y las polémicas que se puedan generar en torno a la obra publicada, influyendo así en la construcción que el autor hace de sí mismo y lo obligan a que se esté reconfigurando constantemente.

En el tercer momento hablamos de la consagración; es decir, cuando el autor llega a ser parte del espacio literario. En este momento la crítica especializada, la academia y los premios literarios juegan un rol muy importante. El capital simbólico que un autor logra amasar en esta instancia le catapultará para ocupar un lugar privilegiado en los círculos literarios dominantes; en otras palabras, si un autor es objeto de crítica positiva por parte de académicos con trayectoria respetada, si se gana un premio prestigioso o la obra es discutida en los círculos académicos por parte de los estudiosos de las letras el capital simbólico aumentará ostensiblemente entre los círculos literarios ya configurados. Los premios y la academia cumplen doble función; en primer lugar, propicia la consagración y, en segundo lugar, genera un dividendo económico.

En este momento, los autores contarán con una escena autorial bien elaborada, una identidad autorial bien construida y cimentada. Los autores pueden auxiliarse de varias estrategias para ello: publicación de obras completas, redacción de autobiografías, ocupar cargos importantes dentro de la institucionalidad literaria, etc.

² Debemos aclarar que la consagración no siempre opera así; porque en un campo cultural como el centroamericano, casi nadie vive de la literatura. De hecho, en Europa, son muy pocas personas las que logran vivir del trabajo literario.

En tanto metadiscurso literario que se encuentra a su vez determinado por las fluctuaciones y reconfiguraciones del campo, esto es, por la lucha entre los agentes que se encuentran, ellos mismos, en situación de competencia por la ocupación de las posiciones simbólicamente dominantes, las instancias de consagración operan, por lo general, de dos formas:

[...] o bien acuden al código [estético] anterior (o a un código clásico más general) y, por lo tanto, desembocan en una posición conservadora que puede consistir, por un lado, en la comprensión o en el rechazo y, por el otro, en la asimilación de los productos nuevos a las normas ya establecidas, o bien, se adhieren a los nuevos principios y, en cuanto tal, realizan un esfuerzo por redirigir la imagen de la obra en conformidad a las intenciones del autor o del grupo en ascenso. (Dubois, 1990: 142)

La última etapa, según Dubois (2014), corresponde a la canonización; es decir, que se vuelve un modelo literario que los autores jóvenes pueden emular y al mismo tiempo, es parte del cenáculo de autores consagrados de un país. La canonización llega por varias vías, principalmente por las instituciones educativas: colegios y universidades; sin embargo, las instituciones culturales también aportan su granito en este proceso de canonización. Las instituciones educativas se encargan de promover autores para sus estudios, los incluyen en los diferentes programas académicos, rescatan valores olvidados por la crítica especializada, etc. En este sentido, validan el trabajo de un autor o autora y lo recomiendan para que otros lo lean.

Este proceso nos permite comprender que en el fenómeno literario se da un proceso en el que interviene una serie de instancias en la producción y la legitimación de la obra literaria. La noción de proyecto autorial es pues el desenlace y resultado de este acuerdo.

1.2 Filiaciones y desvíos en el campo literario.

El concepto de filiación nació en la antropología para explicar el origen y las relaciones de parentesco; sin embargo, rápidamente quedó en desuso porque su campo semántico era demasiado reducido. En su lugar, se empezó a hablar de la “teoría de los grupos de descendencia” que se refiere a los lazos de parentesco y la función social. Harris (s.f.) explica que

Estudiar el parentesco es estudiar las ideologías que justifican y normalizan la estructura corporativa de los grupos domésticos. El parentesco se basa en relaciones trazadas a

través del matrimonio y la filiación. La filiación es la creencia de que ciertas personas desempeñan un papel especial en la concepción, nacimiento o crianza de los hijos. (79)

Este concepto va a permear las teorías literarias del siglo XIX, cuyo centro epistemológico está vinculado al método positivista vigente en aquel momento. Saint Beuve, por ejemplo, propuso el método esencial en el que la literatura está íntimamente ligada a la persona, por lo que el estudio, al margen del autor, es prácticamente imposible. La información biográfica del autor, según esta propuesta, resulta de vital importancia para realizar el análisis de la obra. Se afirma que existe relación entre la obra y su autor; de ahí que los detalles más significativos de la vida de éste puedan iluminar ciertos aspectos de aquella: datos biográficos que permiten leer de alguna manera la obra, datos que ayudan a entender la personalidad del escritor y datos que permiten analizar la psicología del autor. Sin embargo, la teoría literaria ha terminado por superar esta propuesta que está ligada a la vida y obra del autor. Propuestas teóricas posteriores centrarán su atención en el texto y en el lector.

Tomando en cuenta lo anterior, no debe extrañarnos que la profesora costarricense Margarita Rojas González afirma “que hay una parte de la crítica literaria que trabaja mediante un procedimiento familiar” (1995, p. 91). Ella explica que esta crítica utiliza un mecanismo que se denomina filiación; es decir, que se adscriben las obras, los escritores y los movimientos a otras obras, etc. El objetivo principal de utilizar este procedimiento es establecer el origen de las obras; establecer relaciones entre el autor, las obras y los movimientos para establecer desvíos, rupturas y, lógicamente, continuidades (Rojas González, 1995, p. 93).

Años antes, Wellek y Warren, en su libro *Teoría literaria* (1966), ya habían afirmado que, al analizar la relación entre literatura y sociedad, puede establecerse la filiación literaria de un escritor porque no sólo se encuentra información valiosa en la obra, sino también en los documentos biográficos extraliterarios. “El escritor ha sido ciudadano, se ha pronunciado sobre cuestiones de importancia social y política, ha tomado parte en las cuestiones de la época” (p. 116), afirmaron los autores antes mencionados.

Roland Barthes sostiene en su ensayo *De la obra al texto* (1994) que en el proceso de creación de una obra literaria hay un proceso de filiación:

La obra está comprendida en un proceso de filiación. Se postula una determinación del mundo (de la raza, más tarde de la historia) sobre la obra, una consecución de las obras entre sí y una apropiación de la obra por su autor. El autor es reputado por padre y

propietario de su obra; la ciencia literaria enseña, pues, a respetar el manuscrito y las intenciones declaradas del autor, y la sociedad postula una legalidad de la relación del autor con su obra (es el “derecho de autor”, reciente, a decir verdad, dado que sólo fue realmente legalizado con la Revolución). (p. 78)

A pesar de que estos autores se refieren a la teoría de la filiación literaria, no existe un constructo teórico que respalde y sostenga los conceptos de esta teoría. La razón es muy sencilla: se ha hablado de filiación al construir las diferentes historiografías literarias. Se ha tratado de construir genealogías cuando el hecho literario es mucho más complejo que una simple relación de parentesco. Para entender mejor el concepto de filiación debemos regresar a un concepto que ya revisamos en el apartado anterior, referente a la autoría literaria. Nos referimos al concepto de campo literario planteado por Pierre Bourdieu. El sociólogo francés afirma lo siguiente:

El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones que, en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico, sólo deja aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes y el campo de las tomas de posición, es decir, el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo -obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc. – son metodológicamente indisociables esto contra la alternativa de la lectura interna de la obra y de la explicación mediante las condiciones sociales de su producción y de su consumo. (Bourdieu, 1990, p. 3)

Pierre Bourdieu, antes de definir qué es el campo literario, plantea que la ciencia de un hecho intelectual encierra tres momentos necesarios y que están íntimamente ligados: análisis de la posición del campo literario o del campo artístico en el campo de poder; análisis de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural de los individuos o de los grupos colocados en situación de competencia por legitimidad intelectual o artística; y el *habitus* o sistema de disposiciones que son el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social.

Este concepto resulta importante porque el campo literario nos presenta una forma distinta de entender las filiaciones; en efecto, nos presenta procesos complejos donde se destaca la dinámica del poder. Este espacio se presenta en permanente conflicto y es ahí donde se pueden advertir posibles filiaciones y rupturas; encontramos desvíos y continuidades en un campo que se destaca por ser inestable. Esta inestabilidad se crea porque, como advertimos en

la teoría autorial, los autores están interesados en ser parte del canon. Sin embargo, no todos lo logran y terminan moviéndose en la marginalidad.

En efecto, el canon se refería en sus inicios “a una vara de medir, al que posteriormente se vincularían las acepciones metafóricas de *regla, norma y lista*” (Estébanez Calderón, 2016, p. 150). Con el tiempo, se ha utilizado para hacer referencia a un grupo de autores y obras que han sido institucionalizados por la tradición, o porque se destacan sus características literarias como ejemplos para otros autores. El canon siempre tendrá de forma inmanente la idea de norma o regla a partir de las siguientes premisas:

a) la autoridad de los patrones clásicos o sólidamente consolidados por la tradición; b) la experiencia acumulada y diacrónica de distintos y múltiples clases de lectores a lo largo de la historia y c) la capacidad que poseen ciertos textos de “generar” interpretaciones acumulativas a través del tiempo, y en circunstancias sociales, culturales y políticas, incluso “ideológicas” del signo más diverso. (Caner, 2015, p. 90)

Esa dinámica rígida hace que muchas obras y autores no se incluyan en el canon o les sea imposible estar dentro de él. Itamar Even Zohar (2017), en su teoría de los polisistemas, explicó la existencia de estas obras en la marginalidad; se percató que el sistema literario no es único, sino que alrededor del sistema canonizado coexisten muchos sistemas; de ahí que se hable de polisistemas. En esencia esta teoría propone que los sistemas tienen un carácter dinámico y heterogéneo.

Even Zohar organiza el polisistema en dos estratos estructurales: centro y periferia, con elementos que pueden desplazarse de un lugar a otro. Esto permite que la posición dominante, que se encuentra en el centro, se vea cuestionada; y también permita que, en algún momento, quien estuvo en la periferia, acceda al centro y viceversa. Nuevamente, observamos el carácter dialéctico que tiene el campo literario y las luchas por el poder simbólico y la hegemonía.

Si la literatura es un campo en constante movimiento, ¿cómo debemos entender la literatura latinoamericana? Ana Pizarro, en la introducción al libro *La literatura latinoamericana como proceso* (1985) identifica una serie de ideas para la reconstrucción de la literatura latinoamericana: la tradición epistémica, las rupturas, cómo se construye el objeto y cómo se lee. La autora inicia problematizando qué es la literatura latinoamericana, desde dónde pensar un problema que no se vincula a las minorías étnicas. En su exposición sostendrá que las literaturas indígenas u originarias existieron antes de la llegada de los

Europeos y que, sin embargo, al construir las historiografías nacionales en cada país de América Latina no se toma en cuenta este segmento. Para ella, fue José Martí quien utilizó el término América Latina como una manera de establecer diferencia con la América Sajona.

Tomando en cuenta el campo literario, Pizarro nos dirá que la literatura latinoamericana es un proceso en el que el discurso literario se expresa por medio de una serie diversa de mediaciones. Asimismo, las voces literarias ofrecen una multiplicidad de discursos que se interrelacionan entre ellos. Sin embargo, este proceso se obstaculiza cuando queremos utilizar los parámetros europeos para construir la historia literaria de los pueblos latinoamericanos. La historia literaria de América Latina presenta una dialéctica de rupturas y continuidades que no es posible advertir si se utiliza el modelo europeo, porque deja por fuera las literaturas indígenas (originarias y actuales) y populares al no considerarlas canónicas.

El campo literario latinoamericano queda retratado en trabajos académicos que se han realizado en los últimos años en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Esta institución aglutina a no menos de noventa académicos que se dedican a estudiar la literatura hispanoamericana. Producto de este trabajo investigativo nacieron los libros *Genealogías literarias y operaciones críticas en América Latina* (2016), compilado por Carlos Battilana y Martín Sozzi; y *Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana* (2021), cuyo trabajo de revisión y organización del volumen estuvo a cargo de Andrea Cobas Carral.

En el volumen *Genealogías literarias y operaciones críticas en América Latina* (2016), los autores proponen rastrear una inflexión crítica latinoamericana que puede ser reconocible en la enunciación afectada por el diálogo entre el discurso y los diversos momentos y lugares en los que la palabra se manifiesta. La pregunta generadora que provocó los estudios que se recogen en este volumen es la siguiente: “¿de qué modo la experiencia histórica es procesada y representada, y de qué modo la contingencia se inscribe en los textos?” (p. 5). En el primer capítulo se pasa revista al imaginario colonial y cómo éste sirve de fundamento en las literaturas latinoamericanas. En el segundo capítulo se estudia el desarrollo de la literatura argentina. El tercer capítulo, denominado “Perspectivas poéticas: signos y emblemas”, repasa la obra de autores como Sor Juana Inés de la Cruz, a partir de los signos y los emblemas que se encuentran en su representación. Finalmente, en el capítulo de cierre, se revaloriza la perspectiva genealógica con la que se concibió el libro en su totalidad, a pesar de que se han

salvado problemas epistémicos, como el origen de la literatura en América Latina y el trazado de las líneas genealógicas.

El volumen *Filiaciones y desvíos: lecturas y reescrituras en la literatura latinoamericana* (2021) vincula las operaciones de lectura y reescritura del canon; es decir, trabaja la filiación en otro sentido. La compiladora se encargó de seleccionar los artículos de un universo mucho mayor, producto de la investigación que realiza el Instituto de Literatura Latinoamericana. Cobas Carral detectó que el hilo conductor en muchos trabajos era la filiación, los desvíos y las rupturas en el campo literario. Así que organizó el corpus de manera que se lograra ver la inserción de las obras en el campo literario; no solo en su especificidad sino también a través de las estrategias de filiación. Al respecto, Cobas Carral (2021) explica que son

Discursividades que buscan intervenir en un sistema literario para trazar filiaciones, perturbar genealogías y proponer desvíos, y que al hacerlo, enuncian desde contextos situados de significación en los que inscriben y modulan la historia literaria que los precede. (p. 5)

Lo anterior nos lleva a sugerir que debemos entender la filiación no en el sentido restringido de genealogía como se ha trabajado al hacer historiografía literaria. Es necesario trascender esa concepción reducida de entender este concepto. Ya hemos visto que la adquisición de capital simbólico genera una serie de luchas dentro del campo literario. Por lo tanto, es menester que encontremos antecedentes y nos posicionemos frente a esos antecedentes, lo conozcamos, los analicemos para, luego, transgredirlos. La transgresión no es otra cosa más que la reescritura del canon para construir una voz propia. La reescritura del canon desencadena la intertextualidad directa.

No debemos olvidar que asumir una posición es filiarse. En el caso particular de la crítica al género poético, la filiación es inmanente porque la poesía, aunque sea un género bastante cultivado, es marginal en cuanto al consumo del público.

La ruptura se trabaja no como una línea progresiva, sino que se cuestiona como un corte porque la filiación implica un modo de leer, de pensar en términos distintos de una genealogía, de establecer una relación indefectible, de establecer una ruptura, una copia. La literatura no funciona en términos de evolución. Tampoco funciona en términos de una generación. El desarrollo de la literatura inevitablemente tendrá desvíos y rupturas. Tal como Cobas Carral (2021) lo expresa, la literatura implica

[la] construcción de linajes donde ubicar la propia escritura, el desplazamiento respecto de tradiciones percibidas como obsoletas y la producción de textualidades atravesadas por marcas de afiliación, de reapropiación o de ruptura son recuperadas en las lecturas críticas como algunas estrategias elegidas para la autofiguración autoral, para la producción de escrituras capaces de reordenar un canon, de proponer otros sentidos y de armar nuevas redes estéticas y políticas. (p. 6)

Al respecto, Rojas González (1995) explica que el proceso de filiación de una obra literaria se puede dar por varias vías: filiación externa, filiación interna, filiación del escritor y finalmente filiación del movimiento literario.

La filiación externa consiste en identificar las fuentes externas a las que se vincula un texto literario (Rojas González, 1995). En este proceso resulta importante establecer las influencias; es decir, relacionar la obra poética en estudio con otras que hayan podido servir de fuentes o como insumos para escribir las propias. Villar Dégano (2012) define las influencias como

un complejo campo de relaciones que se extienden desde los contactos entre los autores, hasta las imitaciones, pasando por las adaptaciones, traducciones, préstamos, etc. Su punto de partida es el de un conjunto de materiales en disposición que llegan al creador-productor- por múltiples caminos y en múltiples circunstancias, que van a tener una gran variedad de efectos, desde los más insignificantes a los más trascendentales, y cuya valoración debiera depender, precisamente, de la importancia del efecto en la creatividad de la obra, por más que el aporte de datos sirva también para reconstruir la biografía literaria del autor. (p. 54)

Las influencias serán entonces un entramado de relaciones que el creador – autor establece con aquellos que vio, leyó, escuchó, etc. Son muchos los caminos por medio de los cuales el escritor llega a establecer este entramado de relaciones. En este mismo sentido, se expresa Claudio Guillén (1989) cuando afirma

Las influencias no «organizan el caos» de los hechos literarios particulares de una manera tan útil. Pero sí abren, mediante el examen intenso de contactos no mediatizados entre autor y autor o entre obra y obra, con mayor rigor de lo que podrían las convenciones o las tradiciones, las puertas del taller del escritor; y el proceso, interminablemente complejo, de la creación artística. (p. 106)

Por otro lado, Bloom (2011) define influencia como amor literario, atenuado por la defensa. Las defensas varían de un poeta a otro. Debe entenderse que cuando Bloom habla de defensas está refiriéndose a que un autor permite que otro le enseñe y regula esa enseñanza para darle vida a su propia voz. El mismo autor nos reafirma que cuando alguien nos influye, nos está enseñando. Y precisamente es con esas enseñanzas que cada poeta busca moldear su

propia voz. Es un proceso de asimilación que en cada poeta se realiza de diferente manera. El escritor, en este caso el poeta, asimila lo que sirve en su proyecto de creación artística y desecha aquello que no le es afín. Ahí se van tejiendo esas relaciones entre lo que el poeta asimila de otro autor y que finalmente será el resultado de esa influencia.

Otro elemento que debemos tomar en cuenta a la hora de hablar de influencias es el inconsciente cultural:

Los préstamos y las limitaciones inconscientes son sin duda la manifestación más evidente del inconsciente cultural de una época, de este sentido común que hace posibles los sentidos específicos en los cuales se expresa.

Por ello, incluso, la relación que el intelectual sostiene necesariamente con la escuela y con su pasado escolar tiene un peso determinante en el sistema de sus elecciones intelectuales más inconscientes. (Bourdieu, 2002, p. 44)

En este sentido, debemos entender que el intertexto y la influencia no son lo mismo. Al hablar de influencia nos estamos refiriendo al proceso de gestación de la obra literaria. La influencia, por lo tanto, la encontraremos como parte de un proceso genético de la obra; es decir, revisando las fuentes o las raíces y desarrollo hasta que se llega al producto. El intertexto, por otro lado, tiende a la individualización de la obra. En otras palabras, a las relaciones que una obra establece con otra en aspectos puntuales. Claudio Guillén (1985) define el intertexto como “la utilización por un poeta de un recurso previamente empleado, que ha pasado a formar parte del repertorio de medios puestos a la disposición del escritor moderno”. (p. 321)

El segundo mecanismo de filiación es interno. Este proceso consiste en reunir la información dispersa del autor o autora en estudio; por ejemplo, el conjunto de obras del autor o autora, los poemas que integran un libro, los diversos géneros cultivados por el autor:

Con respecto al texto literario propiamente, el mecanismo parece tener un carácter más bien interno: se establecen las fechas de escritura o publicación de cada obra del autor y se ordenan según una línea temporal, que tiene un comienzo (la primera obra escrita por el autor, generalmente niño o joven) y al final (las últimas líneas escritas o dictadas antes de morir). Es otra forma de filiar las obras, en este caso, a un único origen, su autor empírico o histórico, su generador. (Rojas González, 1995, p. 102)

Hay otras dos formas de filiación: filiación del escritor y filiación del movimiento literario. La primera, consiste en atribuir la pertenencia a una patria o a la literatura de un país. La segunda, se mezcla con la filiación a un movimiento literario porque no debemos

olvidar que en la evolución de la literatura y en este caso de la poesía, tenemos filiaciones, desvíos y rupturas.

CAPÍTULO II: POSMODERNIDAD Y POESÍA

Francisco Rodríguez Cascante afirma que la poesía costarricense de finales del siglo XX está marcada por la Posmodernidad. El académico costarricense se refiere a un grupo de poetas que escriben a finales del siglo XX y en cuya obra “es posible observar la deconstrucción de los grandes metarrelatos, como afirmaba Lyotard. Es decir, la pérdida de fe en los proyectos colectivos que dieron el sustento al estado de bienestar y un vuelco de su mirada a la individualidad” (Entrevista Rodríguez Cascante, 2021). Luis Chaves pertenece a este grupo de poetas a los que se refiere Rodríguez Cascante, razón por la que repasaremos en qué consiste la Posmodernidad y la relación que guarda con la poesía.

2.1 La Posmodernidad

La Posmodernidad es un período histórico en el que se pone en tela de juicio el conocimiento y técnica propios de la modernidad. El ser moderno asume un rol protagónico en la producción epistémica. Es este desarrollo lo que causa una relación conflictiva entre Modernidad y Posmodernidad. Bobes Naves (2008) sostiene que la Posmodernidad “es la corriente de pensamiento que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, niega las grandes teorías formuladas por la investigación moderna y la Ilustración; y, por ende, busca nuevas formas de expresión crítica” (p. 332). Gonzalo Navajas (2016) explica que este fenómeno emergió al final de los años setenta en el medio americano y europeo. Lipovetsky (2017) define la Posmodernidad como una época en la que hay desencanto generalizado, se acentúa el individualismo; se pierde la conciencia del saber, y se alimenta el ego particular. En este sentido, Piña (2008) afirma que la Posmodernidad relativizó el conocimiento científico; que las relaciones intersubjetivas propician el fin de las utopías sociales y políticas como formas rígidas de la razón o el conocimiento. Asimismo, lo explica Navajas (2016)

La noción de utopía se vio afectada y redefinida también por la visión posmoderna. La modernidad generó una corriente ideológica hacia la identificación del yo individual con una causa o motivación ideológica supraindividual que supera y subordina toda la actividad humana (incluyendo la artística) a ella. (p. 17)

La Posmodernidad es un período histórico que no surgió de repente ni de la nada. Tres causas propiciaron su nacimiento: “La desaparición de la burguesía, los adelantos tecnológicos y la imposición de un mismo modelo político” (Perry Anderson como se citó en

Bobes Naves, 2008, p. 351). La revolución científica, social, industrial y cultural que tuvo lugar en el siglo XIX sembró las primeras semillas para su nacimiento y posterior desarrollo. Cristina Piña (2008), lo explica así:

a partir del siglo XIX empieza a producirse un deslizamiento epistemológico que lentamente nos llevará a entrar en lo que se ha dado en llamar Posmodernidad, caracterizada por la inversión de los mencionados conceptos filosóficos, lógicos, científicos, históricos-sociales y relativos a la subjetividad, lo que implica la instauración de una serie de nuevos conceptos y formas de entender la sociedad, el pensamiento y el sujeto. (p. 58)

Villoro (1992) afirma que el proyecto de la modernidad apostaba al progreso y encumbró a la ciencia al estatus de Dios. En efecto, la modernidad puso fin a la Edad Media como período histórico. En esa transición resultaron importantes las ideas sobre la pérdida del centro, las ideas de hombre, de historia, cultura y del alma. En primer lugar, la pérdida del centro implicó cuestionar que la tierra es el centro del universo. Se rompió definitivamente con el pensamiento teocéntrico que propugnaba que la tierra era el centro del universo. Además, la vida de las personas dejó de girar en torno a la idea de Dios como ser supremo y omnipotente y el hombre pasó a ocupar ese lugar. La concepción del mundo se volvió antropocéntrica. Fueron determinantes en estos cambios los descubrimientos geográficos, la confirmación de que la Tierra era redonda y no plana, y la ruptura de la estructura social de la Edad Media. Este paso al antropocentrismo permitió que se llegara a concebir al hombre como un microcosmos. Es decir, que todas las fuerzas de la naturaleza confluían en él; por lo tanto, tenía la capacidad de poder transformarse a sí mismo y a la misma naturaleza. Esto hizo que el ser humano se asemejara a Dios, capaz de conocer y transformar el mundo por medio de la ciencia y el desarrollo de la técnica. En otras palabras, el paso del hombre al antropocentrismo desarrolló el conocimiento científico. Sin embargo, sobrevivieron resabios del pensamiento teocéntrico con respecto a creer que los designios divinos o que la fortuna no está en nuestras manos poder alterarla. Por otro lado, se creía que la *virtú*, era el resultado de una decisión libre. Además, resultó importante la concepción del alma que se tenía en ese momento, con respecto a que se expresaba mediante el intelecto y la conciencia de los actos que el sujeto realiza. Mientras tanto, el saber científico avanzó hacia la verdad, en un progreso que se expandió hacia las diversas formas de la vida humana.

Esther Díaz (2005) propone una mezcla que nos ayuda a entender mejor el paso de la Modernidad a la Posmodernidad: el coctel fantástico: ética, ciencia y arte. La ciencia es el metadiscurso para conseguir la verdad; la moral es el metadiscurso para conseguir el deber, y

la estética es el metadiscurso para conseguir el gusto sensible. En el campo de la ética, se registra una serie de cambios en las diferentes prácticas sociales que se perciben a partir de mediados del siglo XX. La negación de los pluralismos políticos pierde poder de convicción. Los ideales dejan de seducir a las personas. Las teorías empiezan a regirse por un pensamiento difuso en el sentido de no ser fundamentalistas. El neoliberalismo bombardea con total impunidad e impone una multitud de presencias. La Posmodernidad es fruto de la hipertrofia de una cultura ávida de novedades. Se desarrolla una sociedad hedonista que busca el placer mediante las modas, las costumbres, la comicidad, etc.

Ya hemos afirmado que, durante la Modernidad, el conocimiento era legitimado por la ciencia. La Modernidad generaba esos metadiscursos; es decir, la ciencia no solo necesitaba eficiencia a la hora de establecer la verdad, sino de mecenas que hicieran fuertes inversiones para realizar las investigaciones que proponían. En consecuencia, se establece una relación entre ciencia y tecnología; entre los científicos y quienes pagan para que los primeros investiguen y encuentren esa verdad. Esa relación y las fuertes inversiones de dinero permitió a la ciencia tener mayores alcances en sus procesos investigativos. Así, la ciencia asistió a su propia metamorfosis y aunque puede negarse su objetividad, se le define de acuerdo con las relaciones de poder que se establecen entre el capital y la verdad científica.

Finalmente, el tercer elemento del coctel fantástico es el arte. No olvidemos que la Edad Media constituyó una dogmática revolución cultural a partir del siglo X. La Modernidad trastocó esa revolución colocando al hombre centro de las cosas. Por lo mismo, resulta importante destacar que es en la arquitectura donde se empleó por primera vez el término Posmodernidad como reacción al movimiento modernista que estuvo de moda a finales del siglo XIX. Lo que se buscaba era una oposición al racionalismo en la distribución de los espacios y, al mismo tiempo, rescatar la multiplicidad de códigos. Valenzuela Arce (2000) sostiene que la Posmodernidad surgió con el cuestionamiento de los modelos cognitivos que se desarrollaron en la modernidad, así como las proyecciones de progreso de la época que se plantearon; cuestionamiento generado por el desencanto y la crisis en que cayó la Modernidad. El discurso posmoderno carece de homogeneidad de tal manera que presenta, al mismo tiempo, perspectivas progresistas y conservadoras en los diferentes ámbitos de la vida.

La Posmodernidad se constituyó como período histórico en la medida en que empezó a cuestionar los grandes metarrelatos de la ciencia y desechó la esperanza en la razón. Esto ocasionó que a finales del siglo XIX se consolidaran las ciencias sociales. En el campo de la

Lingüística, Ferdinand de Saussure propuso una nueva forma de estudiar el lenguaje y con ello nació el estructuralismo, que luego fue adoptado por diferentes campos del saber. Marx cuestionó las ideas económicas y, sobre todo, que la conciencia no determina al ser. Freud postuló una nueva teoría psicoanalítica y propuso la estructura de la personalidad. Lacan afirmó que la estructura no es unívoca, corresponde a todos los sujetos, y reconoció que cada sujeto tiene su forma de pensar. En el campo de la filosofía, Nietzsche proclamó la sentencia sobre la muerte de Dios. Lo que el filósofo alemán estaba planteando era que la ciencia, que durante siglos había sido elevada a la categoría de dios y que tenía la última palabra sobre el conocimiento había perdido ese poder. Por esa razón pregona que no existe “verdad”, sólo “verdades”. La verdad científica dejó de ser absoluta. No existe el gran relato de la ciencia, de Dios, de la historia y del progreso, considerados como metarrelatos de la modernidad y de la Ilustración; únicamente existen relatos. A partir de ese momento, asistimos a la fragmentación del conocimiento científico y la relativización de las verdades absolutas.

La academia advirtió los cambios que se gestaban en la sociedad. Jean Francois Lyotard publicó en 1979 *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Un año más tarde, Jürgen Habermas presentó su discurso *La modernidad un proyecto incompleto*, en donde insiste en recuperar los principios modernos. En el período entre 1980 y 1982, Fredric Jameson dictó la conferencia *Posmodernismo y sociedad de consumo* en la que señaló las bases y desarrollo del posmodernismo. De aquí en adelante, la Posmodernidad ha sido campo de discusión en los ámbitos académicos. Valenzuela Arce (2003), ha sistematizado en cuatro construcciones polisémicas la variedad de teóricos que se han referido al posmodernismo:

1- La Posmodernidad considerada como modernidad inconclusa, o incompleta, donde prevalece la idea de sociedad estructurada y se subrayan diversos mecanismos de articulación y jerarquización social, entre los cuales poseen relevancia diversas perspectivas críticas a la Posmodernidad, como las de Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Perry Anderson, Alain Touraine, Marshal Berman y Antony Giddens, entre otros. En otra perspectiva heterogénea destacan posicionamientos críticos a enfoques particularistas que cobran fuerza en los discursos posmodernos.

2- La Posmodernidad considerada como fragmentación y particularismo social y cultural, donde se difuminan los ejes articuladores de las sociedades, se cuestionan las ideas de ciudad estructurada, así como los metarrelatos, las perspectivas teológicas de la historia, la idea de progreso y desarrollo, la muerte de las vanguardias, además de la sustitución de la idea de sociedad por la de tribus y comunidades emocionales donde podríamos ubicar los trabajos de Jean Francois Lyotard, Daniel Bell o Michelle Maffesoli.

3- Un tercer acercamiento define a la Posmodernidad como hibridación o sincretismo cultural, donde se subraya la articulación de elementos sociales y culturales diferentes, en que destaca la propuesta de Néstor García Canclini.

4- Finalmente, se encuentran las perspectivas que construyen su crítica a la Modernidad desde compromisos que tratan de evitar sus efectos devastadores en lo ecológico, social y cultural, en ocasiones, pretenden reconstruir o regresar a situaciones no alteradas por el paso de la modernización. (p. 21)

2.2 La poesía posmoderna

La Posmodernidad expone una ruptura en la forma tradicional de concebir el arte porque

el patrón estético posmoderno se opone frontalmente a este modelo exquisito y minoritario del arte. En su lugar provoca deliberadamente la confusión de las categorías evaluativa y taxonómicas del arte y potencia una resituación y recomposición de la figura del escritor y el artista no como un ente remoto e inaccesible sino como un participante en una tarea cultural colectiva que incluye una multiplicidad diversa de participantes. (Navajas, 2016, p. 15)

Los escritores (poetas, narradores y dramaturgos) buscan nuevas formas de expresión literaria. Hacen uso de la tecnología y el pastiche. La alteración de los estados psicológicos del sujeto incide en que estas manifestaciones estéticas que surgen en este momento aparezcan como superfluas y meras imitaciones. Se busca siempre la democratización de la cultura. Anula las fronteras de la excelencia. Ya no se reconoce los niveles artísticos, toda manifestación artística cabe dentro de cultura o arte: el comic, la artesanía, los géneros tradicionales de la literatura, etc. Se dispersan los juicios críticos, no se establece diferencia entre ficción y realidad, entre verosimilitud y falsedad, entramos a la cultura del “vale todo”. Es imposible conseguir la excelencia. Es el arte de la negación porque refuta la historia, el mito y, sobre todo, se cuestiona el canon establecido. (Bobes Naves, 2008)

Pozuelo Yvancos (2007) afirma que la literatura posmoderna y particularmente la narrativa, tiene al menos cinco características que son necesarias tomar en cuenta. La primera se refiere a la heteroglosia y multiplicidad de normas y modelos estéticos; es decir, que hay ausencia de normas y principios estéticos o de cualquier tipo. La segunda característica es la fungibilidad y el mercado editorial; o sea, los mecanismos de mediación comercial en los que entran la publicidad, las entrevistas (en periódicos, radio, televisión, redes sociales, etc.), las formas de los textos (libros en papel, e-book, etc.), la organización de premios, etc. La tercera característica es el predominio de la privacidad porque asistimos a la autoficción (memorias

personales, diarios íntimos, autobiografías, etc.) en la que el protagonista es el individuo urbano y los temas tienen que ver con la familia, la intimidad particular (recuerdos de la niñez, vida particular, etc.). La cuarta característica es la desconfianza hacia la libertad porque no existe rigurosidad en cuanto a los aspectos técnicos o las formas de la construcción literaria; los autores no buscan innovar, sino ser congruente con la privacidad de las historias que se presentan. Y finalmente, el carácter metaliterario de los textos; es decir, novelas hablando sobre novelas o poesía tratando aspectos propios del hecho poético.

Existe el consenso entre los diferentes autores de que en la literatura posmoderna se anulan los géneros literarios tradicionales. En la narrativa, sobresalen la ciencia ficción, la novela negra, la novela policiaca, la narración de temas históricos y recientemente, las autoficciones. Bobes Naves (2008) al referirse a la Posmodernidad la caracteriza de la siguiente manera:

El posmodernismo desconfía de esas posibilidades, renuncia a las verdades generales y orienta su atención a lo parcial, lo fragmentario, o marginado; renuncia a todos los principios que puedan orientar la reflexión; no admite las valoraciones tradicionales, ni los cánones, y no los sustituye por otros porque no los necesita, pues “todo vale”; le sobran los límites y los marcos de referencia; no sigue ninguna lógica, ninguna ética, ni siquiera ninguna moral coherente; y lo hace desde posiciones de inseguridad, porque tampoco aspira a seguridades ónticas o epistémicas. Niega toda metafísica y adopta una actitud inspirada en el nihilismo de Nietzsche y de Heidegger; en relación con la cultura de los mass media, en la que se desarrolla, prefiere la imagen al ser, lo que constituye uno de los rasgos más destacados. (p. 332)

En lo que respecta a la poesía que en este momento se escribe en Hispanoamérica, Alemany Bay (2009) sostiene que nace en un contexto globalizado en el que las tecnologías digitales influyen en el estilo de vida de las personas. Se desarrolla la cultura de consumo y se crean nuevos metarrelatos. Lo anterior nos lleva a proponer las siguientes características de la poesía posmoderna: la crisis ontológica del sujeto lírico, la representación mimética que los poetas hacen de la realidad, la fragmentación de la realidad misma, el carácter epifánico intertextual del poema y la hibridez del poema con otros géneros y finalmente, el espacio urbano como lugar favorito de la poesía posmoderna. A continuación, se describe brevemente cada uno de estos aspectos.

2.2.1 La incertidumbre ontológica del yo

Nietzsche cuestionó qué era el ser humano y cómo llegaba a ser lo que era. Este cuestionamiento puso en crisis la existencia del sujeto moderno, porque éste era un constructo, un invento, una máscara que se basa en la razón. Es así como el sujeto moderno desaparece porque es un invento metafísico y religioso que necesitaba de la ciencia para poder existir.

La crisis ontológica del sujeto se manifiesta en la desintegración del yo lírico. El personaje aparece como un antihéroe o sujeto marginal y su identidad se fragmenta. Este hablante lírico posmoderno se manifiesta abyecto, obtuso y nihilista. Es un sujeto que carece de identidad; su inteligencia está orientada hacia lo distinto; su interior es un caos, un abismo profundo lleno de resentimientos; duda de todo, es inseguro y vive perdido en el pasado. En otras palabras, el sujeto lírico posmoderno cuestiona su existencia, es nihilista, no cree en nada ni en nadie, ha perdido la fe y la esperanza en su semejante; y es capaz de satirizar su conducta. En otras ocasiones se presenta con una identidad precaria, reflejo de la pudrición de la misma sociedad.

Por ejemplo, Francisca Alfaro³ manifiesta ese sujeto nihilista en el poema “Declaración jurada”:

Juro firmemente creer en la nada
buscar siempre las malas compañías,
encontrarme dispuesta y terca
en toda oportunidad de ceder a la locura. (Como se citó en Borja, 2016, p. 78)

Además, Alfaro recurre al sujeto cínico, en el mismo poema:

También juro, o lo que sea que me pidan
que he mentado a todos,
que no me causa vergüenza la desnudez
que conozco más de moteles que un rinoceronte fiel. (Como se citó en Borja, 2016, p. 78)

³ Francisca Alfaro (1984) es poeta salvadoreña. Tiene una licenciatura en Letras y obtuvo el primer lugar en los Juegos Florales de Zacatecoluca, en 2014. Ha publicado los libros *Crujir de pájaros* (2015) y *Cartón para un monólogo* (2020).

La poeta hondureña Venus Ixchel Mejía⁴ presenta en el poema “Yo, pecadora” un sujeto hedónico. El sujeto inicia con lo que pareciera una expresión de culpa que, no obstante, nada tiene que ver con arrepentimiento. En realidad, alude a una expresión irónica pues se apropia de la idea del pecado para subvertir la norma y enunciar los deseos de su cuerpo:

Inclino mi rostro,
cierro los ojos,
y con las manos en actitud de plegaria
me masturbo.

Yo, pecadora,
confieso que te he pensado.
He aquí mi cuerpo
maculado por tu ausencia.

Ven, falo amado, no tardes.
Recibe de mi boca el bautismo.
Que tus dorados óleos unjan este vientre
de cítara
que canta tus alabanzas
y que la intensidad de tu penetración
sea del amor la medida. (Mejía, 2020, p. 6)

Por otro lado, René Figueroa⁵ se detiene a describir la realidad salvadoreña, la cual, de alguna manera, guarda ciertas correspondencias con otros países de América Latina:

En El Salvador, es necesario navegar la sangre
de uno mismo.
Navegarla sobre una balsa negra y ajena
y remar con los pedazos de las manos
en dirección opuesta a la salida del miedo;
abrirse paso entre los torniquetes avejentados
y sueltos
entre la necedad circular del buitre... (Figueroa, 2022, p. 13)

⁴ Venus Ixchel Mejía (1979) es poeta, editora y docente hondureña. Tiene una licenciatura en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de Honduras y un máster en lengua y literatura hispánica por la Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua-León. Es catedrática en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Ha publicado *Ad Líbitum* (2012), *Venus [in] Victa* (2016), *Manifiesto de la mujer lobo* (2018).

⁵ René Figueroa (1970) es poeta, fotógrafo salvadoreño e ingeniero civil. Gran Maestro en la rama de poesía por haber ganado el primer lugar en los Juegos Florales organizados por el Ministerio de Cultura de El Salvador. Recientemente ganó el Premio de poesía “Alfonso Kijadurías”. Ha publicado *La grieta* (2013), *Pequeñeces* (2013), *Por siempre viernes* (2021) y *Apenas la orilla* (2022).

Por su parte, el poeta Gustavo Solorzano⁶, en el poema “Enseñanza de la muerte como un segundo idioma”, cuestiona el hecho inevitable de la muerte. El poeta, conjetura cómo sería morir en diversos idiomas:

El dolor depende del idioma.

No es indiferente si uno muere en francés o en alemán.

Hay sílabas pesadas, que se arrastran como bolsas con cuerpos calcinados.

Hay una gramática bastarda y una pulcra. Una ortografía que impone su sello de alacrán sin esperanza.

No es fácil morir en italiano sin escuchar de fondo la popular tonada napolitana de alguna película filmada en California.

Tampoco es placentero morir en español:

una cruz de ceniza te roe el cuerpo eternamente. (Solórzano Alfaro, 2017, p. 20)

En las muestras anteriores observamos distintas perspectivas de la crisis del sujeto posmoderno. Alfaro recurre al sujeto nihilista que no cree en nada, que ha perdido la fe y la esperanza en su semejante y que es capaz de satirizar su conducta. De igual forma, Mejía construye, con elementos religiosos, un texto irónico y hedónico. Figueroa describe la precariedad de la sociedad salvadoreña, mientras que Solorzano Alfaro se cuestiona cómo es enfrentarse a la muerte.

2.2.2 Mimesis fragmentada y epistemológica

El sujeto es capaz de conocer la realidad; sin embargo, se distancia de ese entorno extraliterario que le sirve de referencia; ya no se representa una sola subjetividad, unívoca y cerrada, sino más bien a subjetividades. Estas subjetividades se muestran diversas. La obra poética se vuelve en este sentido una representación mimética de la realidad; en esta nueva poética se problematiza el conflicto ideológico y subjetivo que las estructuras de poder crearon durante años, por ejemplo, con respecto a las subjetividades sexuales diferentes a las establecidas por la sociedad heteropatriarcal.

El poeta chileno Pedro Lemebel⁷, en su ya paradigmático manifiesto “Hablo por mi diferencia” (1996), declara su disidencia sexual:

⁶ Gustavo Solorzano-Alfaro (1975) es escritor, editor y catedrático costarricense. Autor de la antología *Retrato de una generación imposible. Muestra de 10 poetas costarricenses* y de *21 años de su poesía: 1990-2010* (2010); y de los poemarios: *Inventarios mínimos* (2013) y *Nadie que esté feliz escribe* (2017).

No soy Pasolini pidiendo explicaciones
No soy Ginsberg expulsado de Cuba
No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz
Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy
Y no soy tan raro
Me apesta la injusticia (Lemebel, 1997, 83)

Francisca Alfaro ejemplifica lo anterior cuando, en el poema “III” de la primera parte del libro *Crujir de pájaros* (2015) denominada “Ficción del amor” pone en la palestra el tema de la disidencia sexual, en este caso lésbica:

El beso entre ellas es el amor de cien veranos.
A lo mejor está una alondra en la ventana
cuando la madre les deja a solas
en la casita de muñecas.
A lo mejor el miedo a los zapatos de cristal de las abuelas
vuelve y se estrella contra el piso.
El pie dulce de Lucía sangra como fruta.
Ella nunca para de saltar, nunca para de gritar
y nunca para de danzar con júbilo en la rayuela. (Alfaro, 2015, p. 15)

De igual forma, y desde otra perspectiva, Vladimir Amaya⁸ presenta esa mimesis fragmentada. En el poema “Hongo de ña” presenta el caos de la sociedad salvadoreña:

Hongo de ña
Sucio de ciudad, Dios no quiere verte
y da a sus otros hijos el amor que te tocaba.
Y vas de ciudad en ciudad demasiado harapiento.
Comes del desperdicio, si es que algo dejan las ratas.
Amigo, apestas, y a nadie le interesa el color de
tus ojos.
Tu historia es tan aburrida que no vale una moneda. (Amaya, 2014, 76)

⁷ Pedro Lemebel (1952-2015) fue un poeta, artista visual y cronista chileno. Recibió el premio Altazor en varias ocasiones, así como el “Javier Donoso” (2013), entre otros. Publicó *Los incontables* (1986) y *Loco afán. Crónicas de Sidario* (1996), entre otros.

⁸ Vladimir Amaya (1985) es poeta salvadoreño. Tiene una licenciatura en Letras. Gran Maestro de la poesía salvadoreña por obtener tres primeros lugares en el certamen de poesía denominado Juegos Florales, que organiza el Ministerio de Cultura de El Salvador. Ha publicado: *Los ángeles anémicos* (2010), *Agua inhóspita* (2010), *La ceremonia de estar solo* (2013), *El entierro de todas las novias* (2013), *Tufo* (2014), entre otros.

A este respecto, también llama la atención, la mimesis que Luis Borja⁹ hace de la ciudad en el poema que lleva ese nombre:

La ciudad es una gota de sangre
una sombra dibujada con hollín de plomo
un vientre tembloroso tejido con balas
un mapa de cruces en la mano del sicario
Una línea de coca impregnada de sangre
la ciudad es una gota de sangre —te digo—... (Borja, 2014, p. 11)

2.2.3 La unidad quebrada del mundo y la escritura fragmentada

La fragmentación de la realidad hace alusión a la fractura del concepto de hombre absoluto y la realidad como totalidad. El sujeto ya no posee una identidad fija y estable. Se trata de una escritura que busca lo inconcluso y rechaza lo unitario. Esto permite que pueda darse un proceso deconstructivo del sujeto y de la razón misma. Esther Díaz (2005) afirma que “el arte posmoderno deconstruye la estética de la expresión. Se pretende no totalizante, aunque expresivo”. (p. 48)

La poesía evoluciona y presenta una realidad fragmentada; los poetas fragmentan los temas sobre los que se escriben. Bobes Naves (2008) explica cómo se fragmentan los temas en la poesía contemporánea:

se busca la fragmentación de los temas evitando referencias a lo abstracto y a los conceptos generales y se sustituye la selección por la totalidad, eliminando todo juicio de valor y de toda jerarquización; la persona deja paso a la gente, porque se produce la pérdida de la identidad individual; desaparece la diferencia entre realidad y ficción, entre verdad y mentira, todo es simulacro, se eliminan límites y “todo vale”, y no porque sea valioso, sino porque nada lo es. (p. 351)

Alemany Bay (2009), afirma que los temas recurrentes son: la vacuidad de la existencia, los sentimientos frente a la razón, la ciudad como abarcadora de lo anónimo y de la inmundicia, los mitos y la historia como vectores capaces de construir el caos y el erotismo como forma de liberación. Esta autora agrega que no se hacen de lado los temas universales de la poesía: el amor, la muerte, el lenguaje poético, la experiencia desde perspectivas más actualizadas, sino que las formas en las que se aborda son diferentes a las de antes.

⁹ Luis Borja (1985-2021) fue un poeta salvadoreño. Obtuvo una licenciatura en Letras, fue profesor y director de la Editorial Universitaria. Obtuvo un accésit en el XXXIV Premio Jaime Gil de Biedma y el VI Premio Pilar Fernández Labrador. Es autor de *El disparo. Cuentos del barr(i)o* (2014) y *Umit* (2019), entre otros.

La intertextualidad es un recurso que los poetas utilizan para fragmentar su obra poética. Este recurso se basa en el principio de dialogía expuesto por Mijail Bajtín. La profesora costarricense María Amoretti (1992) lo explica así:

Su principio es el siguiente: No es posible concebir el ser si no es por las relaciones que él mantiene con el otro. ¿En qué consiste el papel del otro en la formación de la conciencia individual? Consiste en el simple hecho de que nosotros no nos podemos jamás ver enteros y, por tanto, necesitamos del otro para completar, aunque sea provisionalmente, la concepción de nosotros mismos (es un hecho notorio que esta especie de antropología filosófica que recorre la obra de Bajtín, está más cercana al existencialismo que al marxismo).

Esta idea del ser genera también una idea sobre la vida. Para Bajtín la vida es, por naturaleza, dialógica. Vivir significa participar en un diálogo, interrogar, escuchar, responder, estar de acuerdo, etc.

Esta especificación particular de la naturaleza social del hombre funda lo que se ha dado en llamar el principio dialógico y, estrechamente vinculado con él, la intertextualidad. (p. 33)

Julia Kristeva (1981) se encargó de llamar Intertextualidad a esa relación dialógica que un texto establece con otro. Ella sostiene que la intertextualidad “tiene lugar porque todo se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro” (p.190). Por su parte, Genette (1989) empieza definiendo la intertextualidad como

una manera restrictiva de copresencia entre dos o más textos, es decir, idéntica y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita; en forma todavía menos explícita y literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual, de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (p. 10)

Estébanez Calderón (2016) explica que la intertextualidad es un término utilizado por diferentes académicos para referirse a “la presencia en un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos y que han sido incorporados en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas” (690). Por lo tanto, podemos entender la intertextualidad como el conjunto de relaciones explícitas o implícitas que un texto mantiene con otros textos.

Además de la intertextualidad, encontraremos la paratextualidad en la poesía posmoderna. Para Genette (1989) la paratextualidad es “la relación, generalmente menos explícita y más distante, que en el todo formado por la obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto” (p.11). El paratexto puede estar ligado a un

autor o a las elecciones editoriales. El primero es producido por el autor y ahí encontramos el nombre de quien escribió el libro, epígrafes, prefacio, dedicatorias, notas al pie de página, etc. Dentro del segundo grupo vamos a encontrar la portada del libro, el catálogo y sus colecciones, el tipo de copyright, etc. En definitiva, al hablar del paratexto nos estamos refiriendo a todos los elementos verbales y gráficos (dibujos, ilustraciones, etc.) que acompañan a la obra y que forman parte del discurso que en ella se construye. (Estébanez Calderón, 2016; Maingueneau, 2003)

La poesía contemporánea incorpora elementos ensayísticos; manipula el lenguaje; crea ironía; textos metaliterarios y referenciales en las que se poetiza y establece puentes de diálogo entre escritores canonizados y noveles (Alemany Bay, 2009) porque la Posmodernidad no busca destruir la tradición literaria, sino flexibilizar los límites del sistema por medio del diálogo.

El poeta hondureño Javier Vindel¹⁰ ensaya una nueva forma de escritura poética. Ejemplo de ello es el poema “H2O” que únicamente está integrado por el verso: “Hambre + Opresión: álgebra cataclísmica!” (1999, p. 15). El poeta se refiere a hechos cotidianos mediante una fórmula matemática para presentar, al mismo tiempo, una denuncia social.

Por otro lado, el poema “Aclaración preliminar”, del poeta chileno Eduardo Llanos Melussa¹¹, también busca romper la tradición; recurre al humor y a la intertextualidad, al tiempo que reflexiona sobre el hecho poético:

Si ser poeta significa sudar y defecar como todos los mortales,
contradecirse y remorderse, debatirse entre el cielo y la tierra,
escuchar no tanto a los demás poetas como a los transeúntes anónimos,
no tanto a los lingüistas cuanto a los analfabetos de precioso corazón;
si ser poeta obliga a enterarse que un Juan violó a su madre y a su propio hijo
y que luego lloró sobre el evangelio de San Juan, su remoto tocayo,
entonces, bueno, podría ser poeta
y agregar algún suspiro a esta neblina. (Llanos Melussa, 2003, p. 4)

Además, la concepción fragmentada y violenta del deseo erótico patriarcal experimentado en un espacio de marginalidad social, es presentada por Luis Borja en el poema “Jaina¹²”:

¹⁰ Javier Vindel (1968) es poeta y narrador hondureño. Ha ganado diversos premios internacionales entre los que se puede mencionar el Premio Alfonsina Storni (1988). Ha publicado: *H2O* (1997) y *Álbum familiar* (2013), entre otros.

¹¹ Eduardo Llanos Melussa (1956) es psicólogo y poeta chileno. Ha ganado los premios Rubén Darío (1998), Gabriela Mistral (1999) y Altazor (2004) entre otros. Asimismo, ha publicado *Contradiccionario* (1983), *Disidencia en la tierra* (1988) y *Espejos retrovisores* (1989), entre otros.

El día que te encontré
Supe que serías el refugio de un muerto
Eso lo supe porque vi sangrar el miedo en tus piernas
Porque violé tu niñez acalambrada en el patio
No fue fácil —lo sé—
El puño de tu padre fue un muro derrumbándose y lo maté
Lo siento *morra*¹³
Pero tu himen abierto como una pregunta fue mi misión
violar tu virginidad fue un tatuaje profundo para mis manos (Borja, 2014, p. 32)

De igual forma, el poeta guatemalteco Javier Payeras¹⁴ presenta un mundo fragmentado en el poema “Huele la noche”:

a chasquido de labios
a humus de travesti
a semen de policía
a dioses sin sueldo
a granadas y bang bang
a sida/enfermera pútrida/diente de oro
a droga a dinero prestado
a proscritos padres sin suerte
a exguerrilleros aburridos
a soldados atormentados
a tristes payasos comiendo trigo en un trigal
a pies torcidos/cumbia progresiva/aleluyas
a llantos en la esquina y lágrimas entre el vómito (Payeras, 2003, p.17)

Precisamente, la fragmentación del mundo permite que la poesía se vuelva objeto de transgresión y un campo de experimentación en donde se cuestionan los discursos tradicionales que han dominado la concepción de las prácticas escriturales y la recepción de éstas. Asimismo, se abordan temas como la disidencia sexual o se refleja el nihilismo. Además, los temas universales de la poesía son abordados desde una perspectiva fragmentada: el amor, el *ars* poética, la familia, la violencia, etc.

Por otra parte, el tema migratorio que involucra la trata de esclavos afrodescendientes, con toda su deshumanización, aparece en el poema “Alta Mar” de la poeta panameña Eyra Harbar¹⁵:

¹² Palabra utilizada por los pandilleros salvadoreños para referirse a la pareja femenina de un pandillero.

¹³ Palabra utilizada por los pandilleros salvadoreños para referirse a una mujer joven.

¹⁴ Javier Payeras (1974) es poeta y publicista guatemalteco. Autor de los libros de poesía: *La hora de la rabia* (1999), *Artificial* (2000), *Soledadbrother* (2001), entre otros.

Esclavo y amo son parte de la historia,
de la propiedad, del fisco, de la ideología,
de las plantaciones, de la captura y la trata,
de las castas, del rey, de los civiles y su libertad
de la útil venta, del cimarronaje y del imperio,
del pelo cuscú, pelo malo, pelo duro,
pelo apretado, pelo negro, pelo vudú,
pelo negro en el barco negrero,
guineamen,
doscientos esclavos inmóviles por viaje,
horizontalmente cautivos,
sin alma, pobre alma, vencida alma,
solo cadáveres en alta mar. (Harbar, 2014, p. 26)

Observemos, pues, que los y las poetas se refieren a la diversidad de identidades (étnicas, divergencias sociales, entre otras), para fragmentar la realidad a la que se están refiriendo. En ese sentido, la intertextualidad es el recurso estilístico de fragmentación preferido de la poesía posmoderna.

2.2.4 Mezcla de géneros, pérdida de sus fronteras

Los poetas contemporáneos rompen las formas tradicionales; experimentan con las diversas formas poéticas. Recurren a mecanismos poéticos de antaño: narración, prosaísmo, coloquialismo, etc. Sin embargo, el rasgo más destacado de esta nueva poética radica en la utilización de nuevos procedimientos de construcción poética tales como la deformación grotesca, la representación carnavalesca, la parodia, el sarcasmo, el humor y el uso de la ironía, elaborando así una reinterpretación crítica de la sociedad y la identidad.

El humor es un recurso estético que la Posmodernidad utiliza para reinterpretar de manera crítica la sociedad. No debemos olvidar que lo cómico, en cuanto a categoría estética, es un producto del psiquismo humano que responde a la capacidad de percibir con sentido lúdico los aspectos defectuosos, deformes o insólitos de la realidad física y de los comportamientos sociales del hombre que, por esos rasgos, son interpretados como ridículo o hilarantes. Esta categoría estética puede presentar las siguientes modalidades en la poesía: comicidad,

¹⁵ Eyra Harbar (1972) es poeta y abogada panameña. Ha recibido los siguientes premios de poesía: Esther María Osses (1995), Demetrio Herrera Sevillano (1996), Gustavo Batista Cedeño (2002), León A. Soto (2013), entre otros. Ha publicado *Donde habita el escarabajo* (2002), *Espejos* (2003) y *Paraíso quemado* (2013), entre otros.

humorismo, sátira, sarcasmo, parodia, caricatura, lo grotesco, lo absurdo, humor negro, ironía y el chiste.

Luis Borja recurre a la intertextualidad literaria de una manera irónica en el poema “Lo que Pablo quiso decir (a propósito de la intertextualidad)”:

Me gustas cuando callas porque estás como muerta,
y no me oyes desde lejos, y mis gritos no te tocan.
Parece que los ojos se te hubieran estallado
y parece que las moscas te besaran la boca. (Borja, 2013, p. 35).

El poeta salvadoreño establece claramente una relación intertextual con el “Poema XV” del libro *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca (Neruda, 1995, p.18)

La relación intertextual que se establece es literaria, pero al mismo tiempo humorística; juega con lo grotesco y lo absurdo.

Otra técnica utilizada por los poetas posmodernos es el monólogo dramático. Krisma Mancía construye un personaje en su poemario *Viaje al imperio de las ventanas cerradas*. El personaje creado de manera intertextual es Ofelia, la protagonista de Hamlet, obra escrita por Shakespeare. La poeta utiliza a Ofelia como interlocutora del sujeto lírico:

Ofelia Ofelia
Dime
¿Eres el artefacto perfecto de la mentira
o eres la causa simple del capricho?
¿Eres la penumbra o eres el faro en la ventana?
¿Eres el tiempo o eres el no?
¿Eres la espada o eres la sangre del veneno? (Mancía, 2006, p. 17)

El poeta costarricense Juan Carlos Olivas¹⁶ también recurre a la técnica de crear un personaje en su libro *El Señor Pound* (2015), que no es más que el poeta norteamericano Ezra

¹⁶ Juan Carlos Olivas (1986) es poeta y profesor costarricense. Ha sido merecedor de los siguientes premios de poesía: Aquileo Echeverría (2011 y 2017), Premio Academia Costarricense de la Lengua (2011), UNA palabra (2011), Rubén Darío (2013), Eunice Odio (2016), Premio Internacional de poesía paralelo cero (2017) y Pilar Fernández Labrador (2018). Ha publicado los siguientes libros de poesía: *La sed que nos llama* (2009), *Bitácora de los hechos consumados* (2011), *Mientras arden las cumbres* (2012), *Los seres desterrados* (2014), *El señor*

Pound. De igual forma, como homenaje a la poeta costarricense Eunice Odio, en el libro *El manuscrito* (2016), crea un personaje que resulta ser la poeta costarricense.

Francisca Alfaro, por otro lado, recurre a la construcción de un personaje para presentar después la historia de disidencia sexual femenina que le da sustento a la primera parte del libro *Crujir de pájaros* (2015):

Melissa es un pájaro musical sin ojos y con plumas muy brillantes.
Sus ojos están vacíos, no sabe dónde los ha perdido
porque en el tiempo de ella los ojos son secundarios.
Y allí los dejó perdidos en alguna montaña donde reposará del silencio.
Ella sólo es un pájaro musical que quiere ser pájaro de ruidos. (Alfaro, 2015, p. 38).

El tema de la creación poética es presentado por la poeta costarricense Luissiana Naranjo Abarca¹⁷ con mucho humor en el poema “Bufones y sus letras”:

Hay poetas contra poetas ...
Egocéntricos ignorados, oprimidos de colchón,
que se creen ya inmortales de su hueste mundanal
o su baba de almidón,
que comen cuentos sin sus cuentos,
son novelillas de bufón,
– Nadie lee, ni nadie escribe, nadie sabe más que yo –
que parodia, qué gusanos, altitudes fastidiosas,
cerebros sin sazón.

Yo me río de sus huecos, de sus sarnas
y pachangas, de sotanas brujerías y artificios de bondad, jajaja. (Naranjo, 2016, p. 80)

2.2.5 La ciudad como espacio posmoderno

Alemany Bay (2009) afirma que la ciudad es el tema más importante en la poesía hispanoamericana de las últimas décadas. En este mismo sentido, Puppo (2013) afirmará que la ciudad es el escenario de la poesía contemporánea; que sirve de anclaje capaz de generar múltiples interpretaciones en el texto literario y que “la vida en las grandes ciudades genera en sus habitantes nerviosismo, indolencia, desconfianza. La literatura de la ciudad moderna describe una experiencia fragmentaria aunada al desasosiego” (p. 22). Esto sucede porque,

Pond (2015), *El manuscrito* (2016), *En honor del delirio* (2017), *La hija del agua* (2018), *El año de la necesidad* (2018).

¹⁷ Luissiana Naranjo Abarca (1968) es poeta, profesora y tallerista costarricense. Tiene una maestría en Administración educativa. Ha publicado *Resabios* (2007), *Analfabeta de mi sexo* (2011) y *Zip* (2016), entre otros.

como afirma Lozano Mijares (2014), “La ciudad posmoderna es un mundo creado a imagen del deseo del hombre, una ciudad collage que, reutilizando y transformando lo ya existente según el criterio de belleza y espectáculo, sustituye a la antigua ciudad moderna”. (p.15)

García Canclini (1989) afirma que la urbanización predominante en las sociedades contemporáneas se entrelaza con la producción en serie que la clase media hace de la cultura, la reestructuración de la comunicación inmaterial que modifican los vínculos entre lo privado y lo público. Pero vivir en una ciudad no debe ser sinónimo de ceder el protagonismo a las tecnologías electrónicas como producto de la mediatización de la información.

Acertadamente, García Canclini (1989) explica que el desarrollo urbano cambió la noción de cultura, de bienes culturales y su forma de distribución. La vida urbana fue trastocada y transgredida por intereses mercantiles que se cruzan con los intereses históricos, estéticos y comunicacionales. Esto no ha hecho más que poner en evidencia los conflictos e intereses entre las diferentes fuerzas sociales como son el mercado, el estado, la publicidad y sobre todo la lucha popular por evitar que el gran capital absorba lo poco que queda de bienes culturales.

La obra poética adquiere nuevas dimensiones epistémicas porque ya no hablamos únicamente de espacio físico, sino que hay migración del concepto a categorías abstractas; es decir, se convierte en un proceso que relaciona lo corporal y lo orgánico. El espacio está constituido por los contextos, prácticas sociales, imaginarios, la memoria, etc. Esta conceptualización del espacio se vuelve vital a la hora de entender la poesía posmoderna; la ciudad se vuelve ese espacio en el que la poesía nace, crece y se desarrolla. La ciudad es el espacio en el que florecen las tecnologías electrónicas gracias a la mediatización de la información. Dentro de este escenario urbano, la poesía se auxilia de recortes de periódico, de ideas que aparentemente no tienen conexión sintáctica en la construcción de imágenes urbanas que reflejan diferentes situaciones: encuentros y desencuentros, nostalgias y recuerdos.

El poeta Alfonso Fajardo¹⁸ nos presenta una visión grotesca de la ciudad en el poema “Sin saberlo”, describe la vida urbana:

¹⁸ Alfonso Fajardo (1975) es abogado y poeta salvadoreño. Gran Maestro en poesía (Título honorífico otorgado por el Ministerio de Cultura de El Salvador). En 2002 obtuvo el Premio de poesía de los Juegos Florales Hispanoamericanos de Quetzaltenango. Ha publicado los libros: *Novísima antología* (1999), *La danza de los días* (2001), *Los fusibles fosforescentes* (2002), *Negro* (2013) y *A cada quién su infierno* (2016).

La ciudad imposible arde en las gastadas ropas, la mitad del mundo se arrastra tras los vehículos en busca de limosna, los bancos amarran sus caballos afuera de las cantinas, madre termina su vida bajo el cáncer circular de la taquigrafía y los ordenadores, el bolsillo tiene un orificio que llega al corazón, la mujer exacta es esperanza ya solo para la muerte, y la podrida sangre mira, respira y defeca sin saberlo. (Fajardo, 2013, p. 55)

En este mismo sentido se pronuncia el poeta nicaragüense Francisco Ruiz Udiel¹⁹ con su poema “El cuarto bar”. En donde se refiere al problema que genera el arrendamiento de la propiedad privada en la sociedad posmoderna producto del capitalismo tardío:

No tengo un perro que mudar de habitación
ni tampoco un gato que exija luces tenues
a la hora de cambiar...

Admito que me cansa negociar precios
con los dueños de alquileres
por eso mudarme de cuarto
es como cambiar de bar:
lo relevante siempre
es saber el precio de la cerveza
y el precio del cuarto. (Ruiz Udiel, 2005, p.48)

El entorno urbano ha pasado por el lente de muchos enfoques y discursos poéticos. En otras palabras, el tema urbano en la poesía se ha nutrido de diversos imaginarios sociales cuya representación poética nos permite estar frente a nuevas formas de imaginar la realidad.

El sujeto lírico asume una postura de desencanto ideológico ante la corrupción política y para ello incluye lenguajes y espacios poéticos vinculados con la periferia urbana (prostíbulos, bares, tugurios); estos espacios marginales adquieren en esta poesía un valor estético literario que subvierte la representación oficial de la sociedad. En este sentido, se trata de una poesía que desmitifica el discurso oficial y las formas tradicionales de presentar la marginalidad y los nuevos sujetos sociales que emergen en el entorno urbano a inicios del siglo XXI. El ya mencionado Vladimir Amaya ejemplifica lo anterior en el poema “Isla de descomposición cadavérica”:

Ah... aquí se baja señorita, perdone.
A ver, le doy permiso,
Pero antes decida:
sus orejas o sus aretes

¹⁹ Francisco Ruiz Udiel (1977 – 2010). Fue un periodista, poeta y editor nicaragüense. En 2005 ganó el premio internacional de Poesía Joven Ernesto Cardenal. Publicó los libros: *Alguien me ve llorar en un sueño* (2005), *Retrato de joven poeta con joven errante* (2005) y *Memorias del agua* (2011, póstuma)

y vaya quitándose la cadena con cuidado,
deme el anillo, el celular y esas pulseras,
y no le diga a nadie sobre el metal frío en su abdomen.
Señorita, no soy el que apesta
es la ciudad.
Ese mal olor es de los usureros,
de los políticos, los curas,
de los malos comentaristas deportivos. (Amaya, 2014, p. 88)

Amaya nos presenta una escena urbana en la que un ladrón asalta, amablemente, a una mujer joven mientras viajan en autobús. Esta es una escena que se repite a cada instante y que no es más que una fotografía de la marginalidad y la descomposición de la sociedad salvadoreña y latinoamericana. El tema de la marginalidad y la exclusión social son abordados en la representación de sectores y lenguajes sociales subalternos.

Lo anterior demuestra que en la poesía posmoderna se mimetizan otros textos, los relatos son breves, un mismo autor transita por diversos estilos, abundan las ironías, se recurre a la cita falsa o simplemente se copian fragmentos de otros autores sin pulcritud ni pudor. De igual forma, esta nueva frontera entre los géneros literarios lleva a crear personajes ficticiales dentro de la poesía, así como a la fragmentación del sujeto, a la representación mimética de la realidad y al apareamiento de la ciudad como espacio urbano. Formalmente, recurren a diversas técnicas para la construcción del sujeto lírico. Dicho hablante mantiene estrecha relación con la cultura popular. Además, se destaca la utilización de la técnica del monólogo dramático para recurrir a la ficción en la poesía. Finalmente, la obra poética que nos ocupa guarda coincidencia y diferencias en cuanto a las temáticas. Destacan, dentro de estas poéticas y en la región centroamericana, los temas urbanos, la subjetividad de disidencias sexo-genéricas, el nihilismo, las pandillas y la violencia en sus diferentes manifestaciones, etc.

CAPÍTULO III: ITINERARIO DE FORMAS Y DISPOSITIVOS POÉTICOS

La lírica es uno de los tres géneros en que se dividía la poesía en la antigüedad clásica (Grecia y Roma); los otros dos géneros que acompañaban esta triada eran la épica y la dramática. Esta división se mantuvo hasta el siglo XIX cuando en el apogeo del Romanticismo se cuestionó la concepción poética existente hasta ese momento.

La lírica es el género literario de más difícil definición. Históricamente ha existido controversia sobre el concepto y lo que el mismo abarca. En la Edad Media se tenía por válido el concepto de Dante que definía la poesía como composición dispuesta con arte de retórica y música (Guerrero, 1997). No obstante, esta forma de concebir el género lírico entró en crisis después que Francisco de Cascales y Charles Batteaux afirmaron que el principio aristotélico de la mimesis que se había aplicado a la épica y a la dramática también se podía utilizar en la lírica.

La poesía lírica se cultiva desde hace miles de años; muchos académicos consideran que es la forma de expresión literaria más antigua. El origen etimológico de esta palabra nos lleva a las raíces griegas y latinas. Poesía viene del griego *poiesis* que se traduce literalmente en “creación” y del latín *poesis* que significa “poesía”. Se trata, pues, de una forma literaria escrita en metro, que busca darle sentido a las experiencias de la vida como una respuesta a las emociones. El poeta utiliza el lenguaje, cuya carga semántica es combinada con el sonido y el ritmo. En consecuencia, entendemos la lírica como la composición literaria que se vincula con la expresión de los sentimientos y pensamientos del poeta (Lapesa, 2012). Efectivamente, la poesía lírica es expresión de evocaciones, representaciones, imágenes, emotividades, valoraciones a través del lenguaje. En este sentido, Gallegos Díaz (2006) considera que la poesía lírica tiene carácter eminentemente subjetivo y que su esencialidad reside en el sujeto concreto; es decir, en el poeta. De igual forma, se expresa Estébanez Calderón (2016) al afirmar que la lírica es un “término griego con el que se designa un género literario que se caracteriza por ser cauce de expresión de la subjetividad del hombre, de sus sentimientos y emociones al observarse a sí mismo y al contemplar el mundo en el que está inmerso” (p. 748).

En la antigua Grecia había dos formas de manifestación poética: la coral y la monódica. La lírica coral era cantada por un coro y se acompañaba con la lira; entre los tipos corales se pueden mencionar: himnos, hiporquemas, epitalamios, himeneos, etc. Por otro lado, la lírica

monódica también era cantada (no por un coro) y acompañada por la lira; sobresalieron como poetas líricos monódicos: Safo, Anacreonte y Alfeo. En ambos casos encontramos el acompañamiento de la lira y a eso se debe que a esta manifestación poética se le denomine lírica. La lírica coral se introdujo en las tragedias, mientras que la monódica se destinó a la lectura. El apogeo de la lírica en la Grecia antigua tuvo lugar en el siglo VII y VI antes de Cristo; precisamente coincidió con el declive de la epopeya. En ese momento se fijan las formas líricas con sus correspondientes métricas. Estas serán después imitadas en Roma y Alejandría (Lapesa, 2012).

En la Edad Media, la lírica respondió al ambiente creado por los estados bárbaros. En este período nace la lírica trovadoresca y, finalmente, se idealiza el amor. Poetas como Petrarca introdujeron innovaciones a la métrica establecida en ese momento. Sin embargo, en el Romanticismo, la lírica sufrió una serie de cambios que afectaron su forma. Durante este período se consolidó el poema en prosa como forma poemática y el verso libre dio sus primeros pasos. La métrica empezó a ceder terreno frente a las nuevas formas que tomaba la poesía. En otras palabras, se buscó eliminar las fronteras entre el verso y la prosa. Esto constituyó un proyecto estético e ideológico que renovó la lírica moderna. Esta evolución respondía a procesos sociales y económicos que transformaron la sociedad finisecular del Siglo XIX.

En lo que se conoce como Mesoamérica, el género lírico se desarrolló de forma paralela al proceso que tuvo lugar en Europa. Obviamente, la concepción estético-literaria de los pueblos originarios dista mucho del canon europeo. Aun así, los pueblos nahuas, aztecas, mayas y chibchas alcanzaron un desarrollo importante cuya tradición literaria se vio truncada con la llegada de los europeos a suelo americano.

José María Garibay (2001) afirma que la lírica de origen nahua se caracterizó estilísticamente por utilizar el difrasismo, el paralelismo y el estribillo. El difrasismo consiste en expresar un concepto utilizando sinónimos. Por otro lado, el paralelismo, es la expresión de una frase completa que complementa la anterior de tres maneras: usando sinónimos, antítesis o síntesis. Finalmente, el estribillo consiste en la repetición del mismo verso a lo largo del poema.

El ritmo de la lírica indígena estaba condicionado por el baile. En este caso, al igual que sucedió con la lírica europea, la música y la danza ocuparon un espacio importante en el desarrollo del género. El verso sigue la medida del baile.

Garibay (2001) sostiene que las características de la lírica nahua fueron las siguientes: es una poesía colectiva y no individual; es una lírica religiosa, aunque a veces no lo parece; es testimonio del alma colectiva; tiene tendencia a la brevedad y es parte de una cultura cerrada. Los temas que destacan en esta producción lírica son: el religioso, el guerrero o heroico, el filosófico y el personal. El tema religioso estaba relacionado con la adoración, las celebraciones o ruego a las diversas deidades. En segundo lugar, encontramos el tema guerrero o heroico que se utilizaba para destacar las hazañas de los héroes, en general, y al final tenía un tinte bastante religioso. En tercer lugar, está el tema filosófico que se utilizaba para cuestionar los temas referidos a la existencia humana. Finalmente, en el tema personal, se abordaba lo referido a la individualidad de cada poeta.²⁰

En el poema “Solamente él”, de Nezahualcóyotl, se aborda el tema religioso, filosófico y personal:

Solamente él,
el Dador de la Vida.
Vana sabiduría tenía yo,
¿acaso alguien no lo sabía?
¿Acaso alguien no?
No tenía yo contento al lado de la gente.

Realidades preciosas haces llover,
De ti proviene tu felicidad,
¡Dador de la vida
Olorosas flores, flores preciosas,
con ansias yo las deseaba,
vana sabiduría tenía yo... (como se citó en León Portilla, 1997, p.113)

²⁰ León Portilla (1997) afirma que los poetas nahuas más destacados en la región Tezcocana fueron Tlattecazin de Cuauhchinanco (siglo XIV), Nezahualcóyotl de Tezcoco (1402-1472), Cuacuauhtzin de Tepechpan (mediados del siglo XV), Nezahualpilli (1464-1515), Cacamatzin de Tezcoco (1494-1520); en la región de México-Tenochtitlán destacaron Tochiuhuitzin Coyolchiuqui (finales del siglo XIV-mediados del siglo XV), Axayácatl (hacia 1449-1481), Macuilxochitzin (mediados del siglo XV) y Temilotzin de Tlatelolco (finales del siglo XV-1525); en la región Poblano Tlaxcalteca se pueden mencionar a Tecayehuatzin de Huexotzinco (siglo XV-principios del siglo XVI), Ayocuan Cuetzpalzin (segunda mitad del siglo XV-principios del siglo XVI), Xayacamach de Tizatlán (segunda mitad del siglo XV) y Xicohténcatl el viejo (1425-1522); finalmente, en la región de Chalco-Amecameca destacaron dos poetas: Chichicuepon de Chalco ((siglo XV) y Aquiauhtzin de Ayapanco (cerca del 1430 – cerca de finales del siglo XV).

Con respecto a la producción poética, Arellano (2002) afirma que en El Salvador se han encontrado cuatro cantos de origen nahua pipil: “Tiahuit Tzuntzunat” (Vamos a Sonsonate), “Nimetzihui” (Te lo dije), “El canto pipil a Tacuba” y “Lamento de Amelicatl”. De igual forma, en Nicaragua se destaca el poema “Canto al sol”. También encontraremos manifestaciones líricas en los pueblos Sumos, Misquitos, Ramas, Garífunas, Cabécares, Borucas, Cunas, etc.

Al referirse a la poesía como la conocemos en este momento, Spang (2000) sostiene que la lírica posee diez rasgos fundamentales, entre los que encontramos: la disposición anímica que subyace en toda creación lírica; que el texto lírico no tiene historia como el drama o la narración; espontaneidad; la profundización en un aspecto, tema o emoción; la función poética del lenguaje (sonido, palabra, etc.); ritmo; percepción auditiva; musicalidad y la comunicación lírica que puede ser directa o indirecta (p. 63)

Independientemente de la forma de la que hablemos, prosa o verso, el poeta debe tener la capacidad de utilizar el lenguaje para establecer relaciones semánticas novedosas, sin que estas se desvinculen de la realidad en la que escribe. El dominio de los diferentes recursos literarios ayuda a que el contenido de los textos líricos se pueda digerir de mejor manera.

Después de esta breve introducción a la lírica, volvamos al tema de nuestra investigación. Luis Chaves se ha destacado por utilizar el verso libre y el poema en prosa como vehículos de su expresión poética. Por esta razón, en este apartado haremos un recorrido por la génesis, desarrollo y planteamientos teóricos de estos aspectos formales y estilísticos, como el sujeto lírico y la construcción autobiográfica, que nos permitirá acercarnos a la obra del poeta costarricense.

3.1 Teoría del poema en prosa

El estudio del poema en prosa ha generado dificultades a la academia en lo que respecta a la definición, origen, desarrollo y clasificación taxonómica dentro de la lírica. Sin embargo, no cabe ninguna duda que el nacimiento de esta forma poética ha revolucionado la poesía contemporánea desde finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Tanto así que entre sus cultivadores se cuenta a grandes poetas como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Rubén Darío, T. S. Eliot, César Vallejo, Roque Dalton, entre otros. Por lo tanto, no

cabe duda de que “el poema en prosa surge por la necesidad de innovar, renovar las convenciones líricas” (Utrera Torremocha, 1999, p. 11).

Díaz Plaja (1956) define el poema en prosa como “toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos de verso” (p. 3). Por otro lado, Helena Beristain (1995) afirma que “el poema en prosa desarrolla un asunto propio de la lírica y ofrece un conjunto armónico que proviene de la combinación de frases de ritmos variados que, sin embargo, generalmente se subordinan a la estructuración semántica y sintáctica del discurso” (p. 395). Hay que agregar que Platas Tasende (2012) sostiene que el poema en prosa “prescinde de la forma métrica; no está sujeto al cómputo silábico, a las leyes recurrentes de la rima ni a la colocación de los acentos a intervalos fijos” (p. 549). Carlos Francisco Monge (2014), define el poema en prosa como “un escrito hecho con los recursos esenciales del lenguaje poético, excepto los de la versificación, la distribución estrófica y el ritmo regular y ortodoxo, tan habituales de la lírica decimonónica” (p. 8). Finalmente, Núñez Ramos (2008) describe el prosema con las siguientes palabras:

El poema en prosa asume el riesgo de hacer sensible su oralidad sin recurrir al verso y a la tensión característica entre métrica y sintaxis. Las unidades métricas que pone en juego son básicamente las mismas que constituyen el verso libre, pero su distribución más o menos regular se produce en el seno de la línea melódica y de la entonación propia de la frase, evitando cualquier formación que se salga de estos cauces, por tanto, evitando en particular la rima, que convencionalmente marca el final del verso y refleja su autonomía. (p.130)

En los conceptos anteriores, encontramos coincidencia en cuanto a que el poema en prosa no hace uso del verso ni de los recursos métricos que la poesía echa mano; en otras palabras, el poema en prosa se diferenciará del poema escrito en verso por la forma tipográfica. Sin embargo, los autores destacan algunas características del poema como el ritmo, la armonía, su carácter estético. Hacen énfasis en que el ritmo estará al servicio de la estructura sintáctica y semántica para darle valor estético el texto poético.

Monge en el prólogo de la antología *El poema en prosa en Costa Rica* (2014), explica tres razones que justifican que esta forma literaria no utilice el verso como recurso expresivo. En primer lugar, *la exploración con y desde el lenguaje figurado*; es decir, lo poético está en la transfiguración de la realidad que desde la subjetividad se efectúa con los recursos lingüísticos. Un mundo se transforma porque el hablante imagina (hace imagen) un mundo, sino es nuevo, al menos paralelo; con el lenguaje poético hay invención o transformación desde

la subjetividad. La segunda, es *el papel del ritmo como recurso expresivo*; el poeta distribuye las palabras de manera que tengan la melodía necesaria al realizar las combinaciones sintácticas y de las figuras de dicción: anáforas, gradaciones, paralelismos. Finalmente, *el predominio de la figura del hablante* (sujeto lírico); es decir, hay un hablante lírico que está ficcionalizando el texto.

León Felipe (2010) sostiene que para que el poema en prosa sea considerado como tal, debe tener extensión y unidad de sentido; debe ser creación voluntaria del autor, es decir, el poeta está consciente de que está utilizando esta forma poética y que esto se refleja de dos maneras: la presencia de textos en prosa insertos en poemarios en verso, y la otra, existencia de textos en prosa breves y de tono lírico de autores cuya producción es íntegramente poética.

Este mismo autor propone un sistema taxonómico para clasificar el poema en prosa de acuerdo con dos criterios: extensión del texto y dependencia intertextual. A partir de ahí propone la siguiente clasificación: poema en prosa puro: es el que se ajusta más estrictamente a las características generales del poema en prosa, como son la brevedad (entre media y tres páginas), la unidad, la condensación expresiva y la intencionalidad (manifiesta o implícita) del autor. En segundo lugar, poema en prosa discursivo: sus principales características son su mayor extensión, que puede oscilar entre las cinco y treinta páginas, y el tono reflexivo, intimista y fluyente. Y finalmente, poema en prosa integrado: suele ajustarse a una extensión media ligeramente superior a la del poema en prosa puro. Su singularidad estriba en que son poemas que están integrados desde su génesis en una entidad literaria superior, pero que poseen la autonomía suficiente para poder ser considerados también como poemas independientes.

Por otro lado, Utrera Torremocha (1999) sostiene que el poema en prosa se caracteriza por el predominio del elemento narrativo. Además, se trata de un género mixto que combina los elementos narrativos y líricos, el humor y la ironía, dialogiza el texto poético, carece de ritmo silábico, lo que le proporciona la libertad rítmica y permite que el poema se pueda estructurar con base en un ritmo prosaico basado en la secuencia lógico-sintáctica que implica la ordenación libre y asimétrica de la cadena fónica. Finalmente, la autora agrega como características del poema en prosa la brevedad, uso de la descripción y el conflicto intertextual pues implica la liberación del canon lírico y narrativo: texto lírico con forma de prosa.

Aullón de Haro (2016) afirma que el poema en prosa puede tener disposición externa e interna. En la disposición externa encontramos elementos como la brevedad y lo extenso; la brevedad se relaciona con los temas sueltos y lo extenso con los temas integrados. En la disposición interna tenemos los tipos de discurso: de tendencia lírica, de tendencia discursiva o reflexiva y el de tendencia descriptiva o narrativa.

En definitiva, con el poema en prosa se transgrede la métrica clásica. El poeta se aleja de la práctica tradicional del verso y se afirma en el cultivo de un discurso que tiene toda la fuerza estética de la poesía (Monge, 2014). El poema en prosa permitió la renovación del verso hacia otras formas más libres y menos atadas a la métrica tradicional; sus antecedentes los encontramos en la literatura latina, las traducciones de la biblia

y más recientemente algunos casos concretos de obras escritas en prosa poética como *Telemaque* (1699) de Fénelo, *Atala* (1801) y *Les Martyrs* (1809) de Chateaubriand, que contienen piezas líricas en prosa y ya avanzado el siglo XIX, *Smarraou les démons de la nuit* (1821) de Charles Nodier, libro decisivo en la génesis de *Gaspar de la nuit*. (León Felipe, 2010, p. 11)

La crítica literaria no ha llegado a un consenso en cuanto a qué poeta inició y cuándo se inauguró este género literario. Algunos estudiosos sostienen que fue Aloysius Bertrand quien con su libro *Gaspar de la nuit* (1842) inaugura el género; otros autores como García Berrío (2009) y Aullón de Haro (2016) sostienen que el poema en prosa se desarrolló en el Romanticismo alemán y que fue Novalis quien inaugura el género con el libro *Himnos a la noche* (publicado por primera vez en 1800) y destacan la búsqueda de un marco poético no versal por parte del poeta alemán:

Es conveniente aclarar el hecho de que el poema en prosa no es “invento francés”. El género es de procedencia germánica, creación del Romanticismo alemán (cosa que nos será útil para entender en su justa medida otras relaciones a las cuales será necesario aludir más adelante). Cuando el género aparece en Francia y funda con rapidez una gran tradición propia, Novalis (1772 – 1801) hacía más de cuarenta años que dejó de existir. Pensemos que fue 1800 el año en que se publicó *Himnos a la noche*, obra ineludible de la literatura romántica, el poema en prosa de Friedrich von Hardenberg.

En Francia (donde el tema de la prosa poética y el poema en prosa está quizá suficientemente estudiado), fue un estímulo para la prosa poética la traducción de textos poéticos y folklóricos procedentes de otras lenguas ya con anterioridad al siglo XIX, y si la lengua francesa tuvo de por sí, además, una prosa poética durante la primera época romántica no hubo de trascurrir mucho tiempo para que con *Gaspar de la nuit* se produjese la aparición del poema en prosa francés como género. (Aullón de Haro, 2016, p. 143)

Por otro lado, Utrera Torremocha (1999) afirma que si bien Novalis en sus *Himnos a la Noches* incluye algunos poemas en prosa, parece que el poeta no tenía la intención de utilizar esta forma poética; caso contrario, que si ocurre con Aloysius Bertrand (p. 47). Esa razón motiva a esta académica a sostener que quien inauguró esta nueva forma poética es el poeta francés con el libro *Gaspar de la nuit o Gaspar de la noche* (1842).

Todos los críticos y académicos literarios concuerdan que fue Charles Baudelaire quien dio el nombre a esta modalidad literaria y que con su obra *Pequeños poemas en prosa* (1869) consolidó el poema en prosa como género literario. En el prólogo de este libro explica las razones que le llevaron a escribir poemas en prosa:

¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia? ¿No sintió usted acaso, estimado amigo, impulsos de traducir en una canción el grito estridente del cristalero, y de expresar en prosa lírica las tristes sugerencias que envía ese pregón hasta las guardillas, a través de las más altas nieblas de la calle? (Baudelaire, 1995, p. 18)

Al igual que Baudelaire, poetas como Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé utilizaron el poema en prosa como vehículo de expresión poética. Esto les permitió una nueva forma de expresión y al mismo tiempo, romper con los moldes estéticos tradiciones; es decir, impulsar una revolución estética en el campo de la lírica. Poetas contemporáneos y posteriores a ellos, como Oscar Wilde y T. S. Eliot impulsaron el uso de esta forma literaria en la lengua inglesa.

No hay duda de que el poema en prosa nació en el Romanticismo. Aullón de Haro (2016) afirma que “el poema en prosa es un género breve de ideación moderna” (p. 134). Esta forma lírica captó el espíritu de la Modernidad. La misma Modernidad les sirvió a los poetas para justificar la nueva forma lírica, los temas y las relaciones que ésta les permitió establecer. En otras palabras, el poema en prosa ha estado ligado desde su origen a la vida moderna en la ciudad. La vida en el espacio urbano será el gran tema del poema en prosa; por ello, encontramos que los poetas hablan de las calles, las iglesias, de las fábricas, de los suburbios miserables, de las acciones que las personas realizan en este espacio, de la ropa que visten, etc.

La obra de dos poetas nos ayudará a entender cómo la vida en la ciudad ocupa un lugar importante en esta nueva poética. Hablamos de Charles Baudelaire y Rubén Darío. En caso del primero, en el libro *Pequeños poemas en prosa* (*Spleen de París*) cuestiona los valores de

la vida moderna: los valores familiares, los valores patrios, los valores económicos, los valores para establecer lo bello, los valores que deben prevalecer entre los amigos, etc. En el poema *El Extranjero*, el poeta francés se auxilia de la pregunta retórica y utilizando una especie de monólogo, crea la imagen de un hombre que no se reconoce en su lugar de origen porque todos los valores que aprendió de pequeño han sido trastocados:

¿A quién quieres más, hombre misterioso, dime, a tu padre, a tu madre a tu hermana o a tu hermano?
Ni padre, ni madre, ni hermana, ni hermano tengo.
¿A tus amigos?
Utiliza usted una palabra cuyo sentido desconozco.
¿A tu patria?
Ignoro en qué latitud se encuentra.
¿A la belleza?
Bien la querría, ya que es diosa e inmortal.
¿Al oro?
Lo detesto igual que detestáis vosotros a Dios.
Entonces ¿a quién quieres, raro extranjero?
Quiero a las nubes..., a las nubes que pasan...por allá...; ¡a las nubes maravillosas!
(Baudelaire, 1995, p. 19)

Moseley (2003) afirma que el poeta cuestiona los diferentes valores que menciona en el poema. Sin embargo, ese hecho de ver a las nubes resulta simbólico porque demuestra con ello que se siente extraño en su propia tierra. En otras palabras, se siente extranjero en la sociedad moderna de aquel momento. Baudelaire ofrece un abanico de posibilidades para que el lector construya su propia interpretación.

En el segundo caso, Rubén Darío en su afán por modernizar la lengua castellana y las letras americanas llegó a experimentar con el poema en prosa. Su libro *Azul* (1888) es la partida de nacimiento del Modernismo. En muchos de los textos de este libro, el poeta nicaragüense presenta los problemas de la Modernidad planteados desde la periferia. En “El rey burgués”, escrito en prosa poética, el nicaragüense, auxiliándose de diálogo, narra un incidente que se dio en una corte cuando al rey le llevaron un hombre extraño:

Un día le llevaron una rara especie de hombre ante su trono donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y de baile.
—¿Qué es esto? —preguntó.
—Señor, es un poeta.
El rey tenía cisnes en el estanque, canarios, gorriones, sinsontes en la pajarera; un poeta era algo nuevo y extraño.
—Dejadle aquí.
Y el poeta:
—Señor, no he comido.

Y el rey:
—Habla y comerás (Darío, 2010, p. 45)

Moseley (2003) afirma que Darío en ese texto se refiere a la precaria situación del poeta a finales siglo XIX. El rey trata al poeta como un ser extraño y al ordenarle que se gane el pan expresa su desprecio por la poesía que durante mucho tiempo fue parte de los conocimientos que se aprendió en las cortes. No olvidemos que el Modernismo hizo uso de los símbolos para representar la vida cotidiana; en muchos casos hizo uso de figuras míticas para exponer los absurdos de la misma Modernidad.

En ambos casos, el tema al que hacen referencia es la vida moderna. Obviamente cada uno lo hace desde distintas perspectivas. En el caso de Baudelaire, lo hace criticando los cambios que la vida moderna ocasionó en la sociedad francesa de finales del siglo XIX; es decir, la pérdida de valores de una sociedad que se jactaba de avanzar en diferentes ámbitos de la vida. Darío asume una postura crítica contra los cánones decimonónicos de aquel momento.

En un primer momento los poetas americanos estuvieron influenciados por el Romanticismo europeo. Muchos poetas iban y venían del Viejo Mundo. Además, el tráfico de libros de Europa a las colonias americanas era fuerte. Los libros procedían de Francia e Inglaterra; sin embargo, aunque prohibidos, circulaban con facilidad y su consumo era de primera necesidad. No cabe ninguna duda que ello incidió en el desarrollo de las letras a este lado del Atlántico. Y posturas como las de Darío, ayudaron a que nuestra literatura poco a poco fuera renovando su savia:

En prosa, los modernistas de la América española abandonaron la lenta y difusa solemnidad del discurso académico, que había invadido muchos campos de la oratoria, y el forzado y anticuado humor de los cuentistas. Adoptaron un tipo de período breve y simple...Darío, en los relatos breves y en los apuntes de *Azul* (1888), sentó un modelo de elegancia frívola, ahora pasada de moda, tanto más cuanto mayores fueron la admiración y el eco que despertó en su día. Alcanzó un estilo más sobrio y, con todo, lleno de color, en sus crónicas posteriores, especialmente en las recogidas bajo el título de *Tierras solares* (1904). (Henríquez Ureña, 2014, p. 261)

En América Latina, el chileno Pedro Prado publicó en 1915 el primer libro integrado completamente por poemas en prosa: *Los pájaros errantes*. Rubén Darío ya había publicado *Azul*, que estaba integrado por poemas en verso y prosa; sin embargo, existe discusión si los textos en prosa incluidos en el libro del poeta nicaragüense eran poesía o cuentos. Otros poetas modernistas que incursionaron en el poema en prosa fueron José Santos Chocano,

Leopoldo Lugones, Amado Nervo. En la estética vanguardista encontraremos a Pablo Neruda, Oliverio Girondo, Luis Cardoza y Aragón, Miguel Ángel Espino, Vicente Huidobro y César Vallejo. Entre los poetas latinoamericanos que recientemente han destacado en el cultivo del poema destacan Jaime Sabines, Roque Dalton, Alfonso Kijadurias y Juan Gelman.

Para el caso particular de Costa Rica, Monge (2014) plantea que este tipo de poesía se logró percibir desde muy temprano en la literatura costarricense. Antes de entrar a mencionar autores de dicho país, llama la atención poemas de Rubén Darío, precisamente dedicados a Costa Rica que datan de finales del siglo XIX: “Apuntes” y “¡Bronce al soldado Juan!” de 1891; también “Mayo alegre” en 1892. Un poeta importante en el desarrollo de esta estética en el país centroamericano es Aquileo Echeverría, autor del poema “La noche oscura” (1893).

La evolución prosística comenzó siendo más intimista, asociada al candor, la melancolía o el silencio de la habitación. Lo anterior se tradujo en dos obras: *Música sencilla* (1928), de Blanca Milanés, y *Atardeceres* (1929), de Clara Diana.

El afán descriptivo del poema en prosa no se limitó al paisaje natural o a la noche profunda, tan habitual en la época en formación. Con los años comenzó a acercarse al mundo de la ciudad, al espacio vital de la Modernidad; por ello, los motivos urbanos se convierten en material literario. Dos autores que destacaron en este momento fueron Max Jiménez y Francisco Amighetti, vinculados a la Vanguardia costarricense.

En los años sesenta, el poema en prosa fue una de las manifestaciones del afán renovador del lenguaje literario. El poema en prosa se convirtió, en cierto sentido, en campo de experimentación, en laboratorio lingüístico y estético. Papel fundamental desempeñó la revista *Brecha*, dirigida por Arturo Echeverría Loría, donde encontraron cabida las voces de Fernando Luján, Myriam Francis, Alfredo Cardona Peña y el mismo Echeverría Loría.

Otros autores afines a esta estética poemática son Fernando Centeno Güell, Carmen Naranjo, Rosibel Morera, Alfonso Chase, Mía Gallegos, Carlos Francisco Monge, Mertixell Serrano, Adriano Corrales y recientemente, Luis Chaves.

3.2 Teoría del verso libre

El poema que utiliza la versificación libre se ha extendido por todo el mundo occidental. Bien podríamos afirmar que su uso ha caracterizado la mayor parte de la poesía escrita durante el siglo XX. Son muchos los autores que han dedicado tinta y papel para escribir sobre esta nueva forma del verso. Desde sus orígenes, la polémica ha generado una cantidad de debates en favor y en contra.

El poema de versos libres implica para Quilis (2017) la ruptura casi total de las formas métricas tradicionales y se caracteriza por la ausencia de estrofas, rima, medida, ruptura sintáctica de la frase y el aislamiento de la palabra. El verso es libre porque formalmente no se somete a ninguna forma métrica tradicional; el poeta experimenta con nuevas formas para construir el texto poético (Baehr, 1973).

Hay que diferenciar verso suelto de verso libre. El verso suelto es aquel que no está unido por rima a los demás versos de la estrofa; por otro lado, el verso libre rompe por completo con las normas métricas. Es precisamente el sentido de libertad que tiene el verso libre lo que lleva al poeta a manifestarse de forma diferente a como lo haría utilizando los cánones métricos.

López Estrada (1968) al referirse a la poesía nueva (verso libre) acota lo siguiente:

El poema nuevo, al desligarse del rigor en la medida del verso y de la rima y también de las estrofas comunes, establece el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como una unidad poética. En consecuencia, el poema no cuenta como una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto, la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora. Y estas leyes resultan siempre distintas, pues los poemas lo son, y por eso no cabe formularlas en forma estricta, pues el poema se evade siempre. La novedad constante de esta métrica es su ley constitucional, pero no lo es como propósito deliberado, sino como consecuencia de esta fidelidad consigo misma. (p. 18)

Los sistemas métricos han sido desplazados por las innovaciones introducidas en la poesía actual. López Estrada (1969), Navarro Tomás (1972), Baehr (1973), Paraíso (1985), Utrera Torremocha (2001), Belic (2000), Domínguez Caparrós (2005; 2014), Quilis (2017), acotan que el verso libre se caracteriza por romper con los elementos de la poesía tradicional: medida, acento y rima. Idea que es reforzada por Estébanez Calderón (2008) al definir el verso libre “como aquel que prescinde de la rima, del cómputo silábico y aún del ritmo acentual, y se centra en la consecución de un sistema interno basado en ciertas recurrencias de

orden lógico, repetición de palabras y estructuras sintácticas, paralelismo, simetrías, etc.” (p. 1076). En consonancia con las posturas anteriores, Paz Manzano (2009) sostiene que el verso libre no se subordina a las formas tradicionales; que el lenguaje se inclina hacia la emoción del poeta y se basa en el ritmo interno del poema.

El verso libre se caracteriza, entonces, porque los versos no tienen un número establecido de sílabas, ni existe en ellos una determinada distribución de acentos que le den ritmo. Esta escritura versal tenderá a la prosa y el ritmo de esta, no dependerá de los acentos ni de la rima, sino más bien de otros elementos como la sintaxis, la repetición de ideas, o el uso del lenguaje poético (paralelismos, anáforas, figuras retóricas, etc.) (Domínguez Caparrós, 2005, p. 83). En este tipo de verso no encontraremos ritmo tónico (límite del número de sílabas o la regularidad del acento), sino un ritmo que se basa en el sentimiento poético que expresa.

Las primeras modificaciones métricas que se dieron en el castellano se remontan al siglo XVI cuando Boscán y Garcilaso de la Vega importaron las innovaciones introducidas por Petrarca en el verso italiano y las adaptaron al verso castellano. Posterior a esto, entre los siglos XVII – XIX, los poetas ensayaban prescindir de la rima. Entre los que buscaban este cambio formal podemos mencionar a Esteban Manuel de Villegas, Jovellanos, Meléndez Valdez, Leandro Fernández de Moratín, Martínez de la Rosa, Marcelino Menéndez y Pelayo (Gayol, 1962).

El verso libre moderno tuvo sus primeras manifestaciones en la segunda mitad del siglo XIX. El poeta estadounidense Walt Whitman publicó su libro *Hojas de hierba* (*Leaves of Grass*, 1855); en el que sentará las bases del verso libre; es decir, que los poetas se preocupaban menos por la rima y la estrofa. Esa aspiración de lograr una expresión pura de la conciencia poética, sin la traba de la medida y los acentos encontró, en Walt Whitman (1819 – 1892) terreno fértil. Harold Bloom (2012) confirma esto cuando afirma:

La originalidad de Walt Whitman tiene menos que ver con su verso supuestamente libre que con su inventiva mitológica y su dominio de las figuras retóricas. Sus metáforas y sus razonamientos rítmicos abren un nuevo camino de una manera aún más eficaz que sus innovaciones métricas. (p. 277)

Sin embargo, serán un grupo de poetas franceses a quienes se denominó simbolistas quienes desarrollarán los conceptos, principios y bautizarán a la nueva forma del verso como versolibrismo; Jules Laforgue, Gustave Kahn, Emily Verhaeren y Jean Moréas denominaron poemas versolibristas a una serie de textos líricos que publicaron en la revista *La Vogue*, en

1886. Un año después apareció publicado el primer libro en verso libre; el autor fue Gustave Kahn y el título de este fue *Les palais nomades* (1887). Dos años más tarde, Francis Vielé-Griffin proclama en el prólogo de su libro *Joies* (1889) que el verso es libre. A partir de este momento, esta nueva forma de verso empezó a ganar adeptos; es decir, los poetas empezaron a escribir haciendo uso de él. Sin embargo, hay que aclarar que Henríquez Ureña y Utrera Torremocha sostienen que no se puede afirmar que haya vinculación directa entre el verso libre escrito por Whitman y el escrito por los poetas simbolistas franceses; la razón es muy sencilla: el verso escrito por Whitman es amétrico y el de los simbolistas fluctúa alrededor de metros conocidos. (Domínguez Caparrós, 2014; Navarro Tomás, 1972; Utrera Torremocha, 2001). De igual forma, Paraíso (1985) sostiene que el verso libre whitmaniano no pudo influenciar la primera generación modernista, pero sí la generación de la Vanguardia.

Además del grupo de poetas franceses que ya se mencionó, hay que agregar el núcleo cercano a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud o Mallarmé que, en sus primeras manifestaciones, a finales del Siglo XIX, consolidan y ayudan a la difusión de esta nueva forma lírica (Utrera Torremocha, 2001 y López Estrada, 1969).

La divulgación - en el caso de la poesía escrita en español- inicia con el Modernismo. Es precisamente, el poeta boliviano Jaimes Freyre quien se autoproclama como el primer versolibrista en español en la América hispana y a él se sumarían José Martí, José Asunción Silva, Rubén Darío, José Santos Chocano entre otros poetas de la época. Rubén Darío en su libro *Prosas profanas* (1896) incluyó textos en los que se destaca la prosa rítmica que abunda en consonancias rítmicas y repite algunas unidades métricas. Sin embargo, no fue sino durante la plenitud de los llamados istmos de Vanguardia (ultraísmo, creacionismo y surrealismo) que el verso libre logró su mayor aceptación y desarrollo. En efecto, logró su máximo esplendor en este período debido al espíritu de libertad y ruptura respecto a las formas tradicionales, especialmente, la organización habitual, ritmo tradicional y disposición versal (Diez de Revenga, 2001; Utrera Torremocha, 2001).

Paraíso (1985) distingue los siguientes tipos de verso libre: verso libre de cláusula, verso libre métrico, verso libre rimado, verso libre de base tradicional (verso libre procedente de la silva, verso libre fluctuante, verso libre estrófico y canción libre), versificación paralelística y verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas. Después propondrá la siguiente clasificación:

Verso libre basado en ritmos fónicos: verso de cláusula libre, verso métrico libre, verso rimado libre, verso libre de base tradicional (silva libre, verso fluctuante libre, verso estrófico libre y canción libre).

Modalidades versolibristas basadas en ritmos semánticos: verso paralelístico (menor y mayor) y verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas. (Paraíso, 2000, p. 191)

Navarro Tomás (1972) explica que el único elemento indispensable para el verso libre es el ritmo. Sin embargo, explica que no se trata de ritmo acentual ni silábico. Esto hace que el verso libre no sea totalmente libre. Este tipo de forma poética se basa en la intuición o la intención que el poeta posea, lo que le da sentido al texto. Por lo tanto, el verso libre se caracteriza básicamente por el ritmo; se trata de un ritmo que no se basa en la regularidad fónica (de acentos o rima), sino en simetrías y paralelismos conceptuales y en la recurrencia de palabras y estructuras sintácticas. Este puede ser de diversas formas. Paz Manzano (2009) las explica así:

En la teoría del verso libre se subrayan cuatro formas rítmicas predominantes: el ritmo sintáctico, el ritmo de pensamiento, el ritmo interior y el ritmo de imágenes acumuladas. Por lo general, se apoyan en las figuras retóricas, en la repetición de elementos sintácticos y en la metáfora. También sobresalen, en función del ritmo, el lenguaje narrativo y la organización tipográfica al gusto del poeta, aunque el caligrama no figura como estructura versal, sin embargo, se observa a menudo la destrucción del verso y la descomposición de la palabra, causando un efecto arrítmico que hace imposible, en ocasiones, su pronunciación, funcionan por ello como imagen visual, sin negar las posibles significaciones. Dicha libertad creativa, quizá excesiva en algunos casos, provoca reacciones de la crítica fundada en conceptos tradicionales, pero, por otra parte, no es posible detener el impulso creativo de la vanguardia. (p. 314)

El ritmo sintáctico suele combinar versos canónicos con versículos, aunque la tendencia rítmica se aproxime a la prosa y sea la base del verso libre. El ritmo de pensamiento se reconoce por la estructura peculiar, ya que no se trata de cualquier repetición sino de palabras claves y de estructuras oracionales. El ritmo sintáctico orienta el pensamiento hacia un fin, observándose un sentido cíclico del poema.

El ritmo interior se conoce también con el nombre de ritmo personal. Aquí la emoción se desplaza a través de conexiones sintácticas. Ello supone que las recurrencias se perciben en cadena, impulsadas por la intuición, es decir por conexiones sentimentales que se liberan de los mecanismos de defensa de la conciencia, estableciendo una postura íntima. El movimiento, por tanto, no es frenado por repeticiones que obliguen a hacer pausas muy marcadas. Y finalmente, el ritmo de imágenes libres tiende a la yuxtaposición de imágenes y metáforas sin enlaces sintácticos.

3.3 Teoría del sujeto lírico

El sujeto es una categoría filosófica que se empezó a utilizar a partir del siglo XVII. La aparición de esta categoría trajo como consecuencia el estudio de la interioridad del sujeto: la subjetividad. Esto hizo que las diferentes ramas de las ciencias sociales trataran de definir qué es y cómo se construye.

Caballé (1995) entiende subjetividad como el mundo interno del ser humano. Ese que lo hace diferente al resto de sus semejantes y que desde los patrones locales le permite emerger coherente con la experiencia que el ser acumula. Esto quiere decir que la subjetividad se construye en la relación que se establece con otro u otros seres semejantes. A este respecto, la académica argentina Laura Scarano (1994) afirma que “es a través del discurso que el sujeto construye al mundo como objeto y se construye a sí mismo”. (p.13)

El problema que genera la definición del sujeto lírico inició en el Romanticismo cuando la filosofía aceptó la categoría de sujeto. La esencia de esa discusión era establecer el papel de la experiencia en la creación poética. En ese momento se habla ya de sujeto lírico y sujeto empírico. Fueron los poetas alemanes Novalis y Schegel los que empezaron a plantear que la subjetividad era importante en la creación poética. En Francia, Baudelaire y posteriormente Rimbaud van a privilegiar la imaginación sobre la autobiografía; despersonalizando o deshumanizando con ello la poesía moderna o contemporánea. Esta discusión es parte de una discusión mucho más amplia en donde se discute si la poesía es ficción o no; y, por ende, si es ficción, coloca en la palestra la discusión sobre el sujeto lírico (Combe, 1999; Friedrich, 1959).

Friedrich (1959) realiza un recorrido por la producción poética de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Le llama la atención que en la lírica se produzca un giro en cuanto al hablante lírico. Sugiere que con estos poetas la lírica moderna se ve transformada en cuanto a la expresión polifónica y subjetiva.

Sin embargo, Helena Beristain (1989) en el libro *Análisis e interpretación del poema lírico*, sostiene que el sujeto lírico no desempeña un papel ficcional en el discurso lírico. La autora justifica su postura explicando que, aunque el sujeto lírico realiza una función ficticia, su papel lo realiza fuera de un género ficcional como son los narrativos o dramáticos. En otras palabras, considera que la poesía no es un género ficticio. Sin embargo, esta discusión no es nueva. Ha sido la eterna discusión desde el origen de los géneros literarios.

¿Es la poesía un género ficcional? Durante muchos años se pensó que la ficción era exclusividad de la épica y de la dramática; sin embargo, Aristóteles, en la Poética, habla de mimesis en el sentido de representación. Este principio aristotélico se vuelve fundamental en discusiones posteriores, de tal manera que hoy, sirven para afirmar que también en la poesía podemos encontrar el elemento ficcional. En una reinterpretación del concepto aristotélico de mimesis, Francisco de Cascales trae a la discusión el carácter mimético de la poesía lírica. Posteriormente, Batteaux atribuye al poema tres elementos: ficcionalidad, modelo de realidad y verosimilitud; además, no cree que el sentimiento pueda ser objeto de imitación, basta que pueda ser fingido para que la lírica se reduzca al principio de imitación:

Así como en la poesía épica y dramática se imitan las acciones y las costumbres, así en la lírica se cantan los sentimientos o las pasiones imitadas. Si algo auténtico subsiste, se mezcla con lo que es fingido para componer un todo de la misma naturaleza: la ficción embellece a la verdad y la verdad da credibilidad a la ficción. (Batteaux como se citó en Guerrero, 1997, p. 196)

Ambos autores se basan en el principio de imitación o mimesis que Aristóteles atribuye a la poesía lírica y que por décadas se había aplicado únicamente a la épica y la dramática. Ellos sostienen que el principio mimético aristotélico no se puede descontextualizar, ni mucho menos distorsionar o hacer lecturas antojadizas del mismo. Es por ello, que, aunque no lo parezca, la lírica es el género que ha albergado mayores grados de ilusión fantástica e irrealista, pareja con la mayor exigencia de cooperación imaginaria del autor. Los mundos y submundos que incluye el poemario de cualquier poeta son a menudo complejos y altamente representativos de los esquemas de funcionamiento sentimental.

Núñez Ramos (2008), justifica por qué la poesía es ficción:

La poesía, en cuanto juego, participa doblemente de la condición de ficción, en primer lugar, porque todo juego lo es en alguna medida, ya que implica un mundo cerrado, convencional y, en algunos aspectos, imaginarios; en segundo lugar, porque, como la literatura toda, pertenece a la clase de juegos que Caillois llama de *minicry* (imitación), que consisten en convertirse uno mismo en personaje ilusorio y comportarse como tal, en los que se juega a creer, hacerse creer o hacer creer a los demás que es alguien distinto de sí mismo (p. 54).

Platas Tasende (2006) entiende como sujeto lírico al ente ficcional que actúa como emisor dentro del poema o discurso lírico. En concordancia con esta autora, María Elena Fonsalido (2018) afirma: “Se trata de un sujeto a quien llama imaginario. Este sujeto imaginario es concebido como un gran articulador de todas las inscripciones de la persona que aparecen en el corpus de cada autor” (p. 145). El sujeto lírico toma varios nombres que le son sinónimos:

hablante lírico, yo lírico, voz o personaje líricos, etc. El sujeto lírico es una voz ficcional que se utiliza al momento de la enunciación lírica. El sujeto hablante lírico es el sujeto del enunciado en toda su extensión, desde la primera palabra hasta la última. El sujeto lírico surge directamente como secuencia de manifestaciones que permiten ser observadas en el enunciado.

En ningún momento, este emisor deberá confundirse con el poeta mismo. Es decir, hay diferencia entre la voz lírica y el poeta mismo. Sin embargo, habrá situaciones en las que el sujeto lírico podrá confundirse y hasta fundirse con el sujeto empírico. Esto se debe a que la imagen que los autores han creado es demasiado débil y se confunde con la voz de los hablantes líricos (Martínez Bonati, 1960).

Aquí hay una dicotomía que debe tenerse presente: subjetivo – objetivo / ficcional – real. (Combe, 1999). En esta dirección se encuentra lo expuesto por Martínez Bonati (1960):

La ilusión de que poesía sea expresión lingüística e inmediata del individuo autor, puede permanecer incólume preferentemente ante la lírica, que tiene a menudo formas análogas al hablar corriente, presencia intensa del hablante y vibración y afectiva elemental. (p.112)

Existe consenso general en cuanto a que no se debe identificar el sujeto del enunciado con la persona real del creador. En este caso, reina también el consenso en cuanto a que el sujeto está contenido de forma inmanente en la estructura del mensaje.

Gallegos Díaz (2006), afirma que el poema es considerado una creación imaginaria en contexto comunicativo más que una creación autobiográfica, en la que se distinguen tres niveles del sujeto: sujeto escritor (poeta), el yo empírico (sujeto vivencial) y el yo lírico (voz de la enunciación del poema). En consonancia con este autor, Slawinski (2007) plantea estos tres niveles cuando afirma:

El primer nivel corresponde a los acontecimientos que constituyen la biografía del individuo concreto: el creador de la obra. El segundo nivel, corresponde al proceso creador; aquí se incluye el rol de autor. El emisor se presenta aquí como un hipotético sujeto de las acciones creadoras y es definible precisamente en términos de esas acciones. Se habla de sujeto de las acciones creadoras; zona que separa al enunciado literario del individuo biográficamente que es el escritor; y finalmente, en el tercer nivel, se halla la categoría del sujeto lírico: nivel de la organización de la obra misma. El ego lírico es un elemento interno de la obra. (p. 2)

El sujeto lírico es un sujeto ficcional que únicamente existe en la ficción lírica; es decir el poema. De tal modo, que la enunciación lírica se hace totalmente en el plano ficticio. Se

entiende entonces, que al igual que sucede con toda obra artística, la ficción lírica, tiene un soporte contextual en la realidad misma. De ahí que se hable del sujeto empírico que acumulará la experiencia vivida por el poeta.

El sujeto lírico puede estar modalizado por tres actitudes líricas. Wolfgang Kayser (1948) explica que estas actitudes líricas son: la enunciación lírica, el apóstrofe lírico y el lenguaje de la canción o carmínica. La focalización del poema (punto de vista o perspectiva) se hará atendiendo a la actitud lírica que el sujeto asuma dentro del discurso lírico. Estas actitudes corresponden a funciones externas del lenguaje. El autor no explica cómo se pueden integrar en un proceso amplio de modalización. Platas Tasende (2012) lo explica así:

Se entiende por focalización quién, qué persona gramatical, desde dónde, con qué capacidad emite ese discurso, y por voz, la modalidad, la actitud, la implicación más o menos subjetiva en la expresión de este (piénsese siempre en la poesía como manifestación ficcional). De las relaciones que se establecen entre el hablante lírico y el discurso diversas actitudes líricas o modalizaciones que tienen siempre detrás al yo lírico, es decir, que han de considerarse englobadas en él, aunque permanezca oculto: monólogo lírico (predominio del “yo”), apóstrofe lírico ((predominio del “tú”), narración lírica (predominio de la tercera persona). En un mismo poema pueden mezclarse diversas modalizaciones, aunque es frecuente observar hegemonía de uno de ellos. (p. 422)

Arcadio López Casanova (1994) llama figuras pragmáticas a las actitudes líricas y explica de la siguiente manera:

Pues bien, y sobre todo las actitudes líricas (que, de forma amplia, y por analogía, llamaremos figuras pragmáticas) son, tal como anticipábamos, el resultado del (posible) juego de relaciones de “hablante – tú / “enunciado”, de cómo se sitúen, de si permanecen latentes o adquieren signos de protagonización, precisas actorializaciones, etc. Todo esto, además está estrechamente relacionado con la función (externa) del lenguaje dominante (expresiva, apelativa, referencial), a la vez que sirve para “marcar” determinadas formas líricas mayores (canción, elegía, epístola, cuadro, etc.). (p. 60)

En 1976, Levin publicó el artículo denominado “Le statut communicatif du poème lyrique”, en *École de Tartu, Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, Complexe. La revista cubana *Criterios*, publicó una traducción de este artículo bajo el nombre “La lírica desde el punto de vista comunicativo” (1986). Este autor considera el poema como un mensaje; por ello, atribuye al texto lírico características de un texto comunicativo: el uso frecuente de la primera persona (se identifica con el autor real del poema), uso frecuente de la segunda persona (acerca la lírica al lenguaje común y al de la epístola), dirigirse a objetos incapaces de participar en la comunicación, participación de personajes desde el punto de vista de la trama, uso de elementos no motivados en el plano de la trama como exclamaciones, peticiones, etc. Es decir, los poemas tienen la estructura comunicativa.

En dicho artículo se encuentra la propuesta que Ángel Luján Atienza trabaja en su libro *Cómo se comenta un poema* (2007). El autor justifica utilizar la propuesta de Levin porque la de Kayser no es tan amplia.

El sujeto lírico equivale al narrador del cuento o la novela. Es la persona ficcional que enuncia dentro del poema. El hablante lírico puede en algunos casos coincidir con el sujeto empírico, aunque no siempre será así. El hablante empírico es producto de la experiencia, mientras el sujeto lírico es una creación estético-literaria y, por lo tanto, es un ente ficcional sin importar que invente o denuncie la realidad.

3.3.1 Actitud carmínica (primera persona)

En la actitud carmínica se desempeña la función expresiva del lenguaje. Para su expresión se utiliza la primera persona; por ello, Levin les llama poemas egóticos. La construcción se hace utilizando los deícticos de la primera persona; esta podrá ser propia, ajena o generalizada. En el caso de que el poeta utilice la persona propia podrá identificarse porque el sujeto lírico es quien enuncia el discurso lírico; es decir, utiliza el deíctico de la primera persona “yo”. La forma propia se utiliza en los diarios y las confesiones. La segunda forma que se utiliza para la construcción de la actitud carmínica es la persona ajena; es decir, el poeta recurre a un “yo” personaje. En este caso estamos frente a lo que Kayser (1948) denominó poema monologado o poema monólogo y que actualmente conocemos como monólogo dramático. La voz ficticia es asumida por un personaje en el texto lírico.

En el monólogo dramático el poeta se auxilia de un personaje, un interlocutor que están en un espacio, tiempo y lugar determinados. Este puede ser de dos tipos: distinto del autor o indeterminado. El interlocutor es la persona a quien o a quienes van dirigidas las palabras del personaje principal. El personaje establece comunicación por medio de preguntas y respuestas, exclamaciones, preguntas retóricas o la simple afirmación de estilo directo. En muchos casos, el poema está en boca de personajes históricos o culturalmente marcados (personajes de ficción, figuras míticas, etc.). El uso de esta técnica se vuelve un juego intelectual que el poeta propone a los lectores.

El monólogo puede tener carácter dramático, narrativo o lírico. Una de las formas predilectas del monólogo dramático es la epístola. Tanto en el monólogo dramático como en

el soliloquio y en el monólogo interior, existen personajes que se expresan en primera persona y en tono conversacional.

La primera persona también puede encontrarse de forma generalizada. En este caso, el poeta hace uso del pronombre nosotros para generalizar; con su uso se refiere a la especie humana o a un grupo específico. Al utilizar la primera persona del plural, el poeta se incluye y se vuelve el portavoz del mensaje lírico.

3.3.2 Actitud apostrófica (segunda persona)

Wolfgang Kayser (1948) denominó apóstrofe a la segunda actitud lírica. En esta actitud la función del lenguaje que predomina es la apelativa. Generalmente el poeta utiliza el “tú” o segunda persona gramatical en la enunciación lírica. Para Levín (1986), presentará las siguientes modalidades: determinada o propia, imposible o impropia, generalizada y autocomunicativa.

En la segunda persona determinada o propia, el hablante lírico se dirige a un interlocutor específico que puede ser una o varias personas (público o auditorio). Ejemplo de este tipo de poemas en donde se utiliza la segunda persona lo encontramos en las epístolas porque sabemos a quienes van dirigidas, aunque desconozcamos los nombres. La comunicación es convencional.

La segunda persona imposible o impropia es utilizada por el poeta para dirigirse a alguien que claramente no recibirá la comunicación. El poeta se dirige a animales, objetos naturales, ideas, etc. En este caso el poeta recurre a un proceso de personificación de ese interlocutor.

En la autocomunicación, el “tú” se identifica con el “yo”; es decir que el poeta se dirige a sí mismo como a un “tú” y con ello, consigue ocultar su “yo”. Esta técnica recibe el nombre de desdoblamiento o “imagen en el espejo” (López-Casanova, 1994) o apelación autocomunicativa (Levín, 1986). López-Casanova ha explicado que este proceso de desdoblamiento se puede dar en dos grados. El desdoblamiento será de primer grado cuando el sujeto lírico selecciona a la segunda persona gramatical para reflexionar sobre sí mismo, una parte del cuerpo o un sentimiento; a este grado se le llama diálogo interior.

El desdoblamiento será de segundo grado cuando el hablante lírico recurra a la tercera persona gramatical para realizar la acción de encubrir. El hablante lírico focaliza utilizando la

tercera persona. Podría darse el caso que se trate de un desdoblamiento explícito en el que sujeto lírico hable de un él como parte de la primera persona.

La segunda persona generalizada se auxilia de la segunda persona del plural. En otras palabras, el interlocutor se dirige a un grupo específico al que apela. El uso del “vosotros” o “ustedes” indica que el hablante lírico se siente distinto del grupo al que apela. Ejemplo de esto es la recriminación.

Para concluir la segunda persona, tenemos la “apelación sin yo explícito”. Esta se dirige a un “tú” determinado e imposible. Lujan Atienza (2007) explica que “el hablante puede ser cualquiera, pero su desaparición pone en un plano de protagonismo absoluto al “tú”, que queda casi como el verdadero enunciador. El “yo” adopta la voz de una verdad universal o se erige un portavoz de una comunidad, y su identidad queda sí completamente diluida”.

3.3.3 Actitud enunciativa (tercera persona)

La actitud enunciativa está ligada a la función referencial del lenguaje. El poeta utiliza la tercera persona (singular o plural), carece de un emisor o destinatario específico (no persona) y no tiene un diálogo en el discurso lírico. Arcadio López-Casanova (1994) distingue las siguientes variantes: retrato, cuadro / estampa, escena, y episodio. Para nuestros fines basta distinguir entre narración y descripción, o la mezcla de ambas. Lo normal es que, aunque la atención se centre en la tercera persona aparezca implícito el punto de vista del poeta.

Finalmente, se puede afirmar que el sujeto lírico puede tomar varias formas: personal cuando el sujeto establece una relación con el autor que se ve reflejada en la utilización del pronombre personal *yo*; impersonal cuando el sujeto se desprende de cualquier relación personal y deriva su relación en temas y descripciones del paisaje, etc. El sujeto se vuelve ficcional cuando al interior del texto poético da vida a un personaje. Es sentimental cuando establece relación de identidad con el autor. Es coloquial cuando renuncia al uso de las formas literarias decimonónicas y recurre al lenguaje de uso cotidiano. Es surrealista cuando el sujeto lírico recurre al lenguaje onírico para dar vida a mundos paralelos, etc.

3.4 Teoría de la autobiografía

Pozuelo Yvancos (2007) afirma que en la literatura posmoderna hay predominio de la privacidad; es decir, asistimos a la autoficción (memorias personales, diarios íntimos, autobiografías, etc.) en la que el protagonista es el individuo urbano y los temas tienen que ver con la familia, la intimidad particular (recuerdos de la niñez, vida particular, etc.). En otras palabras, se ha puesto de moda las “escrituras del yo”, “autoficciones” o “autobiografías”.

Estébanez Calderón (2016) y Salem (2012) afirman que el concepto de autobiografía deriva de tres raíces griegas: *autos*, *bios* y *grapho*.

En el auto se establece una relación entre sujeto y texto, en el bios, entendido como curso de una vida y también como proceso, lo que importa es el vínculo entre texto y la historia. La última es la etapa de la graphé, el lenguaje, y es el lugar en donde se articulan deseo y poder y el campo privilegiado en el que se inscribe la práctica textual, sin olvidar que hay una instancia extralingüística: lo real, que opera irreductiblemente en toda la escritura del yo. (Salem, 2012, p. 26)

El filósofo alemán W. Dilthey consideró la autobiografía como un instrumento de conocimiento histórico. Geoges Gusdorf pensó la autobiografía como la construcción de un sujeto ficticio por parte del autor. Platas Tasende (2012) define la autobiografía como

Género narrativo – histórico que consiste en la relación, por parte del autor, de su propia vida o aspectos de ella: la persona del autor coincide, por lo tanto, con la del narrador. Se trata pues, de un relato autodiegético basado en la analepsis. (p. 59)

Rodríguez Cascante (2004), con base en los trabajos de Bajtín sobre el héroe, considera la autobiografía como un conjunto de enunciados dialógicos que presentan la constitución de la autoconciencia de un sujeto ficcional, textualización que se prefigura como sujeto heroico en una construcción enunciativa.

Por otro, Lejeune (1986) la define como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento sobre la individualidad, y en particular, en la historia de su personalidad” (p. 50). En otras palabras, este autor francés afirma que el género autobiográfico se caracterizará porque pone en juego cuatro elementos importantes: forma del lenguaje (narración y prosa), tema tratado (vida individual, historia de una personalidad), situación del autor (identidad y del narrador) y posición del narrador (identidad del narrador y del personaje y personaje principal; perspectiva retrospectiva). Esto quiere decir que en esta modalidad discursiva se privilegia el relato narrado por el mismo

protagonista; para que haya autobiografía “es necesario que coincidan la identidad del escritor, la del narrador y la del personaje”, afirmará Lejeune (1986, p. 51). Lo que da forma a una autobiografía es un pacto autobiográfico que consiste en la afirmación de la identidad del autor.

Debemos tener claro que la autobiografía no nació en la Posmodernidad; su nacimiento está relacionado con el desarrollo de la individualidad, el establecimiento y consolidación de la burguesía occidental. La autobiografía es el resultado de la conciencia individual que se privilegia así misma como objeto de interés para los demás. De hecho, las raíces de esta forma escritural la encontramos en la Edad Media. San Agustín inauguró este género con el libro *Confesiones* (397 – 401). En el mismo, el autor narra una biografía espiritual inspirada en la ascética religiosa y en la práctica del examen de conciencia (Estébanez Calderón, 2016). Después de él, serán importantes los trabajos autobiográficos de Montaigne, Rousseau y Santa Teresa (autora de la primera autobiografía en castellano) (Platas Tasende, 2012).

Fue precisamente una narración exacerbada de la intimidad -esa "rebelión del corazón", al decir de Hannah Arendt-, la que franqueó definitivamente el umbral entre lo público y lo privado desde el lugar explícito de una autoexploración: Las confesiones de Rousseau, donde el relato de la propia vida y la revelación del secreto personal operan como reacción contra el avance inquietante de lo público/social, en términos de una opresiva normatividad de las conductas. El surgimiento de esa voz autorreferencial (Yo, solo), su "primeridad" ("Acometo una empresa que jamás tuvo ejemplo"), la promesa de una fidelidad absoluta ("Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la Verdad de la naturaleza, y ese hombre seré yo"), y la percepción acendrada de un otro como destinatario, cuya adhesión es incierta ("Quienquiera que séais ... Os conjuro ... a no escamotear al honor de mi memoria, el único monumento seguro de mi carácter que no ha sido desfigurado por mis enemigos.") trazaban con vehemencia la topografía inicial del espacio autobiográfico moderno. (Arfuch, 2007, p. 42)

Ramírez Villalobos (2018) afirma que

en la escritura autobiográfica, el enunciador es el protagonista de sus propios relatos. Las narraciones en primera persona gramatical introducen al lector en las circunstancias del personaje, quien expone, de primera mano, sus pensamientos y hace inteligibles los motivos de su conducta. De ello se sigue que la representación textual y literaria del yo sea reconocida, por el lector, con el estatuto socio-cultural de individuo, esto es, que se conciba a esta figura meramente verbal como una entidad particular y diferenciada, análoga a un ser humano, según se lo entiende en la época contemporánea. (p.123)

Obviamente, la autobiografía es el antecedente de la autoficción posmoderna. En este momento, la academia discute si es un género literario o un híbrido entre la autobiografía y la novela. A esto hay que agregar que “el juego entre autobiografía y la ficción biográfica

presenta un número considerable de posibilidades que tienden a hacer más compleja la pasada relación estática entre la creación por una parte y una recepción pasiva, por otra” (Navajas, 2016, p. 16).

Estébanez Calderón (2016) afirma que el término

autoficción es un neologismo formado por el término griego Autos (uno mismo) y el latino Fictio (Ficción sobre uno mismo) con el que se alude a un tipo de relato novelesco que, en su contenido y estructura, presenta una forma o apariencia autobiográfica, y cuyos rasgos fundamentales son la identidad del autor, narrador, personaje protagonista, y la coexistencia ambigua de la realidad y la ficción. (p. 90)

Salem (2012) encuentra una contradicción entre la autoficción y la autobiografía. Afirma que la autoficción se presenta como ficción, pero con la apariencia de autobiografía (identidad de autor, personaje y narrador). La contradicción estriba en que se transgrede el principio de distanciamiento entre autor y personaje que rigen el pacto novelesco y autobiográfico. Afirma la autora que esta contradicción debe ser dirimida por el lector que es quien tiene la potestad de decidir cómo leer estos textos o si busca datos biográficos para establecer la veracidad de la autoficción.

Lejeune (1986) sostiene que la autobiografía es un género narrativo. La poesía es un género lírico. ¿Puede ser la poesía autoficcional? En primer lugar, tenemos que tomar en cuenta el carácter autoficcional del sujeto lírico. A este respecto, Dominique Combe (1999) explica que

el criterio autobiográfico, en efecto descansa en la identidad entre el autor, el narrador y el personaje, confundidos en el empleo de la primera persona. Pasando por alto la dimensión narrativa, atenuada o ausente del lirismo, la definición de Lejeune puede aplicarse a la poesía lírica, sí, más allá del presupuesto según el cual el poema es el “hombre mismo” quien habla, planteamos el problema del poema lírico autobiográfico. (p.139)

Scarano (2007) también se pronuncia sobre este tema cuando afirma que

El espacio biográfico asumido por el yo lírico es una versión de las autoficciones que proponen un desdoblamiento especular: el relato de la vida de un personaje a quien se dota del nombre, el contexto y los ingredientes biográficos e históricos de esa figura compleja que el lector reconoce como el *autor* de esta escritura. (p. 86)

Además, Combe (1999) va a sostener que el concepto de sujeto lírico será inseparable de las relaciones que se establecen entre literatura y biografía sobre todo porque la biografía es el elemento referencial de la obra. En otras palabras, el sujeto lírico es el elemento ficcional que guarda relación directa con el sujeto empírico o elemento referencial. “La autobiografía que

emerge en la poesía actual se articula como trama, se representa como historia de una vida, nos cuenta un macroargumento lleno de episodios de diferente tenor, con un principio y sucesivos desarrollados”. (Scarano, 2007, p. 89)

CAPÍTULO IV: BREVE TRAYECTO HISTÓRICO DE LA POESÍA CENTROAMERICANA A LA COSTARRICENSE

4.1 Breve historia del desarrollo de la poesía en América Central

La poesía centroamericana es relativamente joven. Nació junto a la República Federal de América Central. Ese acto político es un partaguas en la historia centroamericana; marca un antes y un después en la vida política de las provincias del centro de América. A partir de ese momento se puede hablar de poesía centroamericana. Esto no quiere decir que antes de la independencia no hubiera poetas en esta región. Claro que hubo poetas; y muy buenos poetas. Sin embargo, al estar bajo el dominio de la corona española (1525 – 1821) no se podía hablar de poesía centroamericana propiamente dicha; sino de poesía escrita durante la colonia o colonial. María Victoria Reyzábal (1998) entiende por literatura colonial (donde incluye a la poesía) al conjunto de obras escritas en la América hispana como extensión de las corrientes europeas, cuyo período abarca desde el descubrimiento en 1492 hasta aproximadamente 1810, año en que se da la independencia de la mayoría de los países americanos.

Los sectores que habían tenido acceso a la educación desarrollaron el gusto por las letras, lectura y escritura. Precisamente, fue este segmento de la población el que se inclinó por la escritura de la poesía. Díaz Vasconcelos (1949), sostiene que los poetas del período colonial encontraron pocos motivos para escribir. La mayoría eran de origen religioso (no místico), cortesano, costumbrista y en menor grado, erótico. Durante ese período la influencia religiosa fue muy notoria porque muchos de los autores eran religiosos. La iglesia y los conventos eran los encargados de difundir la instrucción; razón por la que ahí nacieron las letras. Además, en los conventos, existieron los primeros archivos y las primeras bibliotecas. Esto explica las tres razones por las que la poesía no se desarrolló en este período: la influencia religiosa, lo monótono de la vida en ese momento y la influencia del pasado. Además, hay que agregar que géneros como la crónica, la didáctica, la especulación filosófica, la monografía, el opúsculo, el ensayo, el sermón redactado, la interpretación teológica, no requerían el temple de la métrica (ritmo, armonía, asonancia, consonancia y la rima). Razón por la que lo que practicaban los militares y frailes.

La poesía respiraba el mismo aire que se respiraba en Europa. Los poetas eran españoles o hijos de españoles, escribiendo en América, la mayoría de ellos, sobre América. Este fue el caso de Juan de Mestanza (a quien Miguel de Cervantes dedicó algunos versos en la novela

La Galatea), Baltazar de Orena, Jorge de Lezcano, Fray Diego Saenz de Ovecure, Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, Pedro de Liévana, Sor Juana de Maldonado, Fray Carlos Cadena, Padre Manuel de Iturriga, entre los españoles o hijos de españoles que escribieron poesía. Sin embargo, el poeta colonial más importante fue el guatemalteco Rafael Landívar (Guatemala, 1731 – Bolonia, 1793), autor de *Rusticatio mexicana* en el que evoca la tierra natal que perdió cuando fue expulsado de Guatemala por el decreto real de Carlos III.

Raimundo Lazo (2000), sostiene que después de la independencia centroamericana únicamente Guatemala tenía una tradición literaria consolidada; esto se debió a que toda la actividad académica y cultural se centró en la antigua capital del Reyno. David Vela (1985), afirma que después de la independencia centroamericana hubo un clima desigual para el desarrollo cultural de la región. Por un lado, está la clase alta que ha recibido formación académica en las diferentes escuelas y universidades; y por el otro, está la clase ignorante. En el primer grupo se encuentran los que tuvieron la oportunidad de desarrollarse intelectualmente y en el segundo, quienes nunca se escolarizaron.

La poesía se utilizó como un vehículo de lucha. Hubo diferencias políticas y guerras fratricidas antes y después de la independencia. Los poetas expresaron su descontento con el yugo español y se manifestaron de esta forma. Las diferencias políticas entre liberales y conservadores se agudizaron aún más porque ambos bandos buscaban el dominio político y esto ocasionó que se fracturara la federación.

La poesía centroamericana del siglo XIX la podemos explicar a partir de dos formas. La primera es por la influencia que recibe de Europa (España y Francia); en este sentido, hablamos de una poesía mimética que copia los modelos europeos, cuya influencia será neoclásica y romántica. La segunda forma en que nos podemos referir a la poesía centroamericana del siglo XIX es por las corrientes temáticas: la poesía cívica o patriótica, la poesía que fue apología de la naturaleza, la poesía humorística y la poesía sentimental y el *ars* poética. No queremos dejar de mencionar que Bonilla Navarro (2016) propone cuatro ejes temáticos para agrupar la obra recogida en la antología *El Parnaso Centroamericano* (1882), compilada por José García Salas: poesía panegírica, que se refiere al sujeto histórico; *ars* poética, o metapoésía; poemas que se refieren a hechos históricos concretos; y, finalmente, los textos poéticos cuyos temas es lo político y lo íntimo.

Si bien es cierto coincidimos con Bonilla Navarro en que la poesía del siglo XIX se puede estudiar a partir de la organización en ejes temáticos, nos parece que esta propuesta está basada en un universo reducido y por esa razón no engloba la totalidad de la obra poética publicada en el siglo XIX. Nuestra propuesta está más cerca de la taxonomía creada por el profesor Francisco Monge (2021): la poesía cívica o patriótica, la poesía apología de la naturaleza, la poesía humorística y la poesía sentimental. A esa propuesta hay que sumar un quinto grupo: el *ars* poética.

La figura central de la poesía centroamericana será José Batres Montúfar; a él se sumarán Fray Matías de Córdova, Simón Bergaño y Villegas, Rafael García Goyena, Francisco Quiñonez Sunzín, Juan Diéguez Olaverri, Antonio José de Irisarri, Domingo Estrada, Juan Fermín Aycinena, Ismael Cerna, Francisco Rivera Maestre, Jesús Laparra, María Josefa García Granados, María Cruz, Francisco Díaz, Miguel Álvarez Castro, Ignacio Gómez, etc.

La poesía satírico burlesco tenía la finalidad de cuestionar y divertir. En 1806, José Tomás Adalid y Romero publicó *Cartas irónicas para entrar a la moda*. La fábula se volvió el género predilecto de los poetas. Este género permitió a los poetas hacer uso del humor festivo y cargar sus textos de contenidos moralizantes. Tal fue el caso de dos fabulistas de enorme valía en el primer cuarto del siglo XIX: Fray Matías de Córdova, quien en su fábula *La tentativa del león y el éxito de su empresa* cuestiona muchas conductas humanas; Rafael García Goyena (1766 – 1823) fue autor de fábulas y poemas de contenido político y satírico. Su único libro se publicó de forma póstuma en 1825 bajo el nombre de *Fábulas*. Otro poeta importante en este mismo período será Simón Bergaño y Villegas autor de un libro titulado *Poemas*. Después de él vendría, Antonio José de Irisarri que publicó en 1868 *Poesías satíricas y burlescas* que había empezado a escribir allá por 1820. Sin embargo, Pedro Henríquez Ureña (2014) sostiene que el poeta José Batres Montúfar era el poeta que mejor dotado estaba con el don del humor:

El mejor de los poetas dotados del don del humor fue José Batres Montúfar (1809 – 1844), de Guatemala. Poco después de concluir la era colonial, descubrió las antiguas y reposadas gracias de aquel país; hazaña sorprendente, si se considera el corto tiempo transcurrido, aunque no tanto si tenemos en cuenta los cambios de espíritu y de costumbres que produjo la independencia. Escribió tres novelas satíricas breves en verso, a la manera de La Fontaine y Casti, vertiendo en ellas algunas gotas del Don Juan de Byron; son las Tradiciones de Guatemala. Acertó a descubrir un campo en que se aúnan lo pintoresco y lo cómico. (p. 165)

La poesía cívica o patriótica es aquella que habla sobre sujetos históricos o héroes y, sobre hechos históricos. La poesía que exalta las gestas de los héroes se le conoce también con el nombre de panegírica; esta obra es un canto al país destacando el amor a la patria por medio de crear un panteón de héroes o figuras importantes. Así, la poesía está cumpliendo la función ancilar de crear identidad patriótica. Esta poesía es una especie de himnos u odas en las que se exaltan las hazañas o logros de esas figuras políticas o héroes. José Batres Montúfar es el autor del poema *Tradiciones guatemaltecas* en el que expresa su amor por Guatemala. Otro ejemplo lo encontramos en el poema *Oda a José Cecilio del Valle* que escribió el poeta salvadoreño Miguel Álvarez Castro y que dedica a una de las figuras políticas e intelectuales más brillantes de las nacientes repúblicas; el poeta salvadoreño Francisco Díaz escribió en verso una obra dramática dedicada al General Francisco Morazán: *La tragedia de Morazán*. Francisco Rivera Maestre es autor del poema *Epístola a Guatemala*. Especial atención merece el poeta guatemalteco Tadeo Nadeo Gómez (radicado en Costa Rica) que escribió el folletín *El Clarín Patriótico* (1857) en el que elogia a los próceres de la independencia de Costa Rica. Otro poeta que escribió poesía cívica o patriótica fue Juan Diéguez Olaverri autor del poema “Oda a la independencia”.

Los himnos también serán parte de esta poesía cívica. El lirismo patriótico estará en función de la consolidación de los estados nacionales. Tendrá como objetivo desarrollar la identidad y conciencia nacionalista. La mayoría de los himnos surgen en tiempo de crisis y expresan una visión positiva con respecto al futuro. Alvarado (2018) explica que en los himnos centroamericanos convergen dos formas de concebir la nación: nación - estado y nación -mítica. La primera es una forma de concebir la nación que incorpora los discursos de la élite social e intelectual. En la segunda, el proyecto es concebido como la invención de mitos y hechos sociales; por ejemplo, el pasado prehispánico, la gesta independentista, o la mera exaltación del paisaje nacional.

El himno de Costa Rica fue escrito por el poeta José María Zeledón y laureado en 1903. El texto está integrado por cuatro estrofas de versos decasílabos. Es una celebración venturosa del trabajo y la paz, al amparo de la bandera azul, rojo y blanco:

¡Noble patria!, tu hermosa bandera
expresión de tu vida nos da;
bajo el límpido azul de tu cielo
blanca y pura descansa la paz. (como se citó en Alvarado, 2018, p. 241)

El himno de El Salvador fue escrito por encargo del presidente Rafael Zaldívar. El poeta Juan José Cañas fue el encargado de escribir la letra. El himno está integrado por tres estrofas y un coro; cada estrofa está integrada por tres cuartetos de verso decasílabo y con rima consonante. En el himno salvadoreño se expresa la fe, la bravura y la abnegación de los hijos de la patria salvadoreña:

Saludemos la patria orgullosos
de hijos suyos podernos llamar;
y juremos la vida animosos,
sin descanso a su bien consagrar. (como se citó en Alvarado, 2018, p. 233)

El himno nacional de Guatemala fue escrito por Joaquín Palma en 1823, después de la independencia de Centroamérica del imperio mexicano. En el mismo se recrea el mito prehispánico de la vinculación entre el quetzal (ave sagrada) y Tecún Umán (el cacique). Asimismo, es un himno guerrero:

¡Guatemala Feliz...! Que tus aras
no profane jamás el verdugo;
ni haya esclavos que laman el yugo
ni tiranos que escupan tu faz.
si mañana tu suelo sagrado
lo amenaza invasión extranjera,
libre al viento tu hermosa bandera
a vencer o morir llamará. (como se citó en Alvarado, 2018, p. 237)

Augusto C. Coello escribió el himno de Honduras. El himno es un poema de siete estrofas en el que el autor hace un recorrido breve por los hechos más importantes de la historia de Honduras. Cada estrofa está integrada por cuartetos de verso decasílabos y rima asonante. El himno es una oda a la raza indígena de la que provenía el cacique Lempira:

Tu bandera, tu bandera
es un lampo de cielo
por un bloque, por un bloque
de nieve cruzado;
y se ven en su fondo sagrado
cinco estrellas de pálido azul;
en tu emblema, que un mar rumoroso
con sus ondas bravías escuda,
de un volcán, tras la cima desnuda,
hay un astro de nítida Luz. (como se citó en Alvarado, 2018, p. 247)

Finalmente, la canción nacional de Nicaragua fue escrita por el poeta Salomón Ibarra Mayorga. El himno consta de dos cuartetos decasílabos de rima asonante:

¡Salve a ti!, Nicaragua, en tu suelo
ya no ruge la voz del cañón,
ni se tiñe con sangre de hermanos
tu glorioso pendón bicolor.

Brille hermosa la paz en tu cielo
nada empañe tu gloria inmortal
que el trabajo es tu digno laurel
y el honor es tu enseña triunfal! (como se citó en Alvarado, 2018, p. 251)

La poesía que hace apología de la naturaleza es la que rescata el paisaje, exalta los ríos, los volcanes, las montañas, etc. En esta poesía se resalta la belleza del paisaje criollo. La exaltación que se hace de la naturaleza es al mejor estilo neoclásico. Exaltación de lo propio. Destacarán en esta corriente temática: Domingo Flores; Alberto Mencos, autor del poema *El Quetzal*, y José Batres Montúfar que escribió el poema *Volcán de agua*; Juan Diéguez Olaverri escribió muchos poemas en los que el tema central era la naturaleza. Del poema “A los Cuchumatanes” es el siguiente fragmento:

¡Oh cielo de mi Patria!
¡Oh caros horizontes!
¡Oh azules, altos montes;
oídmeme desde allí!
La alma mía os saluda,
cumbres de la alta Sierra,
murallas de esa tierra
donde la luz yo vi! (Diéguez Olaverri, 2014, p. 83)

La poesía lírico sentimental es aquella poesía íntima y amorosa que imita la mejor versión del romanticismo europeo representado por Zorrilla, Espronceda y Byron. Esta corriente temática proyecta a los individuos desde su interioridad amorosa y la relación de pareja. En Guatemala, dio sus primeros pasos de la mano de la poeta María Josefa García Granados:

Salve, risueña esperanza,
de quien la magia divina
a la dicha presta un ala,
y al dolor quita una espina!
Quien en tu seno reposa
se adormece en la ilusión:
si el placer es una rosa,
la esperanza es la ilusión. (como se citó en Uriarte, 2009, p. 140)

Pero, la figura más importante es sin lugar a duda, José Batres Montufar (1809 – 1844) célebre por ser el autor del madrigal “Yo pienso en ti”:

Yo pienso en ti, tú vives en mi mente,
Sola, fija, sin tregua, a toda hora;
Aunque tal vez el rostro indiferente
No deje reflejar sobre mi frente
La llama que en silencio me devora. (como se citó en Uriarte, 2009, p. 302)

En cuanto al **ars poético**, hay que decir que nos referimos a la poesía que hablar del arte de escribir. Dentro de esta corriente temática tenemos que destacar a la poeta guatemalteca Jesús Laparra que escribe un excelso poema:

No soy poetisa, lector:
en mi numen la amargura,
mi musa mi desventura
mi inspiración, el dolor.

Nunca en la Castalia fuente
se humedeció mi garganta;
y si es mi ignorancia tanta,
serás conmigo indulgente.

Careciendo de instrucción
para formar un soneto,
una décima, un cuarteto,
escribo por afición.
Jamás resonó en mi oído
de Erato el dulce cantar;
y sólo puedo imitar
del cuervo el ronco graznido. (como se citó en Uriarte, 2009, p. 373)

Tres antologías poéticas destacan a finales del siglo XIX. La primera fue *Parnaso Centroamericano* (1882) de José García Salas; la segunda, fue *Galería poética centroamericana* (1888) de Ramón Uriarte, publicada en Guatemala. Y la tercera, *Frutos de lo nuestro* (1888) de Pedro Ortiz, publicada en Nicaragua. Estas obras buscaron recoger la producción poética centroamericana de aquel momento. Sin embargo, dada la situación política ocasionada por la fractura de la República Federal, en cada país se comenzó a publicar antologías que buscaban contraponerse a esos registros centroamericanos; además, sirvieron para reafirmar la identidad de cada estado. Así, Félix Medina publica en 1873 la obra *Lira nicaragüense*; Román Mayorga Rivas publica entre 1884 y 1886 la *Guirnalda Salvadoreña*; Máximo Fernández publica la *Lira costarricense* (1890 – 1891); Rómulo Durón

publica *Honduras Literaria* (primero prosa y después poesía) y Donaldo Velasco publica la obra *Parnaso ismeño*, un año después que Panamá se independiza de Colombia. Las antologías de cada país o inventarios nacionales fueron una respuesta a la propuesta guatemalteca que reclamaba los resabios de la historia. En otras palabras, fue la delimitación ante Guatemala que se reclamaba como depositaria del espíritu literario de la patria grande.

A finales del siglo XIX, Centroamérica se desangraba por las luchas intestinas entre liberales y conservadores en cada uno de los diferentes países. Los liberales que terminaron imponiéndose, impulsaron en ese momento la fundación de los estados nacionales. Europa, al igual que había sucedido durante la colonia, seguía ejerciendo influencia sobre las jóvenes repúblicas de la cintura de América. Cultivos como el café y el banano empezaron poco a poco a tomar auge y a convertirse en la base de las economías de cada uno de los distintos países.

Los poetas centroamericanos empezaron a traducir poetas del inglés, francés y alemán. Las influencias más importantes del modernismo las encontramos en la poesía francesa; tanto entre simbolistas y parnasianos.

Hacia 1880 algunos escritores, como resultado de la influencia de los parnasianos y simbolistas franceses, comenzaron a dar expresión a nuevos asuntos y nuevos temas y a experimentar con nuevas formas, tanto en verso como en prosa.

Sus características son en vez de huir de los galicismos, los injertan en sus escritos, tienen una cuidada forma (influencia de los parnasianos), alarde imaginativo, refinamiento verbal en el que predomina la imagen cromática y la sinestesia, predilección por los ambientes exóticos, preferencia por la cadencia musical, finalidad estética, no interesa lo costumbrista ni lo regional ni lo social en lo absoluto, la prédica moral o social no tiene función en sus obras, énfasis de lo universal sobre lo nacional. (Torres Fernández, 2019, p. 134)

Este contacto con la poesía contemporánea europea encaminó la transformación de la poesía centroamericana hacia la modernidad. Importante fue la función que desempeñó el poeta salvadoreño Francisco Gavidia al enseñar su descubrimiento métrico al joven nicaragüense Rubén Darío (1867 – 1916). Gavidia tradujo del francés al español el poema *Stella* de Víctor Hugo, al traducirlo se dio cuenta que la distribución de acentos en el alejandrino francés es libre a diferencia de la métrica castellana donde la distribución de los acentos es fija. Veamos un fragmento de la traducción que Gavidia hizo al poema de Víctor Hugo:

Yo dormía una noche a la orilla del mar.

Sopló un helado viento que me hizo despertar.
Desperté. Vi la estrella de la mañana. Ardía.
En el fondo del cielo, en la honda lejanía,
En la inmensa Blancura, suave y soñolienta.
Huía Aquilón llevándose consigo la tormenta.
Aquel astro en vellones el nublado cambiaba.
Era una claridad que vivía y pensaba.
Blanqueaba el escollo, que hincha la onda al romperla. (como se citó en Gallegos Valdés, 1990, p. 153)

De igual forma, en Guatemala, la poeta María Cruz (1876 – 1915), tradujo a Poe y Baudelaire al español. Rubén Darío viajó después a Sur América y Europa y llegó a ser la figura poética más importante del Modernismo; sus libros *Azul* (1888) y *Cantos de vida y Esperanza* son muestra de la renovación que vivió la poesía centroamericana a finales del siglo XIX e inicios del XX. A la saga de él, están los poetas Domingo Estrada, Román Mayorga Rivas, el guatemalteco Wyld Ospina, los hondureños Juan Ramón Molina (1875-1908) de quien se publicó de forma póstuma el libro *Tierras, mares y cielos*, Froylán Turcios (1875-1943), Rafael Heliodoro Valle (1891 – 1959), y el panameño, Darío Herrera (1870-1914), etc.

Ricardo Roque Baldovinos (2016) define el Modernismo como “una nueva sensibilidad que se expresa notoria pero no exclusivamente en la poesía, y que valora y encuentra inspiración en lo fugaz, lo insólito, el carácter cambiante y mutable del mundo de finales del siglo XIX” (p. 109). En efecto, el Modernismo se caracterizó por el cosmopolitismo y exotismo; es decir, por el uso exagerado de símbolos de la cultura universal (el mundo grecolatino, el medioevo, la Francia, el París moderno y decadente). La exaltación cosmopolita no era otra cosa más que el reconocimiento que las grandes urbes hacían para equipararse a la alta cultura. El Modernismo buscaba lo exótico (la cultura oriental y las grandes metrópolis). Asimismo, se buscó desarrollar el sentimiento americanista, enamorado de las grandezas precolombinas, los vastos escenarios naturales, el misterioso mundo de sus mitologías. Siempre buscaron el arte puro; es decir, buscaron llenar el vacío que las academias habían creado y por ello defendieron el principio de “el arte por el arte”. En el campo de la métrica, flexibilizaron la estructura y versificación castellana, experimentaron con el verso libre y el poema en prosa.

Sin embargo, después de la muerte de Darío, el Modernismo tuvo su declive; es decir, vino la transición entre el Modernismo y la poesía nueva. En esta etapa de transición podemos

mencionar a los siguientes poetas: Alfonso Cortés (1893 – 1969), Azarías H. Palláis (1884 – 1954), Claudia Lars (1899-1974), Manuel José Arce, Clementina Suárez (1902-1991) y Asdrúbal Villalobos, etc. Sin embargo, el poeta que más destaca en esta época de transición entre el Modernismo y la Vanguardia será Salomón de la Selva (1893- 1959). De acuerdo con Sergio Ramírez (2016), los dos libros de este poeta *Tropical town and other poems* (1918) y *El soldado desconocido* (1922) servirán para romper con la poesía modernista y tender el puente a la nueva poética.

Esta nueva estética se puede apreciar en el poema “La Bala” escrito por Salomón de la Selva:

La bala que me hiera
será bala con alma.
El alma de esa bala
Será como sería
la canción de una rosa
si las flores cantaran
o el dolor de un topacio
si las piedras olieran
o la piel de la música
si nos fuese posible
tocar a las canciones
desnudas con las manos.
Si me hiere el cerebro
me dirá: yo buscaba
sondear tu pensamiento.
Y si me hiere el pecho
Me dirá: ¡Yo quería
decirte que te quiero! (De la Selva, 1991, p. 21)

Observamos que el poeta se aleja de la poesía preciosista y en la que abundan las reiteraciones a las culturas orientales o antiguas como la grecolatina. La poesía en cambio empieza a usar un lenguaje más grotesco, menos delicado; pero no por eso deja de ser lírico o sublime. Los recursos literarios que se utilizan empiezan por desprenderse del lenguaje utilizado en el Modernismo y se inicia así la renovación lingüística en la poesía escrita en español en el istmo centroamericano.

La poesía centroamericana en el siglo XX tiene una dinámica diferente a la que se escribió en el siglo XIX. En cuanto a poesía podemos hablar de tres momentos poéticos importantes: la irrupción de la Vanguardia y la transformación radical de la poesía centroamericana; la

poesía comprometida y su misión de reivindicación y, finalmente, las formas posmodernas de expresión poética (Monge, 2021).

La irrupción de los istmos de Vanguardia y la transformación radical de la poesía centroamericana. El tránsito de la Vanguardia por Centroamérica consistió en un proceso de variada intensidad y duración en cada país, de ruptura de una tradición y un canon y la búsqueda de la originalidad como reafirmación de la conciencia creadora (Monge, 2012). Razón por la cual, Barrera (2001) encuentra difícil la uniformidad de la Vanguardia literaria en la región centroamericana. De todos los países del istmo, únicamente en Nicaragua se desarrolló de acuerdo con un programa y un grupo organizado. Sin embargo, en todos los países del istmo, la Vanguardia se orientó hacia la recuperación de la cultura aborigen por medio de las leyendas, tradiciones y personajes de la cultura popular entre otros temas. En aquel momento, todos los poetas tenían claro que había que mostrar una identidad cultural que debía incluir lo nacional y centroamericano que estuviera vinculado a la herencia precolombina (Monge, 2012).

José Coronel Urtecho (1906) al regresar de Estados Unidos, inició la Vanguardia literaria y la tendencia conversacional en Nicaragua. Durante su estancia en San Francisco, el poeta nicaragüense tuvo contacto con la poesía de habla inglesa, principalmente con la T. S. Eliot y Ezra Pound (Rodríguez Cascante, 1995; Alemany Bay, 1997 y Schwartz, 2006). En 1927, Coronel le dedicó a Rubén Darío una oda que sirvió de parteaguas para la nueva tendencia que se inauguró en el país centroamericano; este poema se convirtió en el primer manifiesto de un grupo de jóvenes poetas nicaragüenses que rechazaron la imitación y se pusieron la meta de rectificar la poesía en Nicaragua:

Tu comprendes.
Tú que estuviste en el Louvre,
entre mármoles de Grecia,
y ejecutaste una marcha
a la victoria de Samotracia,
tú comprendes por qué te hablo
como una máquina fotográfica
en la plaza de la Independencia
de las Cosmópolis de América,
donde enseñaste a criar Centauros
a los ganaderos. (Coronel Urtecho, 2006, p. 20)

La ciudad de Granada fue el lugar donde estos jóvenes se reunieron y empezaron su actividad literaria que ya en 1929, denominaban Vanguardia. Bajo la tutela de Coronel

Urtecho fundaron en 1930, la Anti-Academia nicaragüense, y tuvieron una destacada actividad cultural lanzando manifiestos, participando en encuestas, polémicas y recitales poéticos. El medio de difusión del colectivo fue *El Correo de Granada*; tenían una página que llamaban *Rincón de vanguardia*, cuyo fundador fue Pablo Antonio Cuadra y Antonio Rocha. El mismo continuó después como *Cartucho literario* (1932 – 1933). La actividad del grupo finalizó en 1933. En el grupo se destacaron tres poetas: José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos.

En Guatemala, país rico en tradiciones culturales, la labor renovadora se realizó sin formarse núcleos de escritores con ideario afín. Existen figuras de resonancia continental que publicaron obras relacionadas a la Vanguardia sin adherirse a ningún istmo determinado y sin producir manifiestos o proclamas vanguardistas. La Vanguardia guatemalteca se orientó hacia el Surrealismo. En la década de los veinte Luis Cardoza y Aragón (1901-1992) se encontraba en París; ahí publicó dos libros fundamentales en la Vanguardia guatemalteca: *Luna Park* (1922) y *Maelstrom* (1926); ambos con filiación surrealista. A finales de los años veinte e inicios de los años treinta, Cardoza escribirá *Pequeña sinfonía del nuevo mundo* (1948); sin embargo, este libro verá la luz muchos años después. Otro poeta que merece la pena mencionarse es César Brañas (Barrera, 2001), autor de un excelso poema titulado *Viento negro* (1938).

Además de Cardoza y Brañas, en Guatemala surgió en la década de los años treinta un grupo que se autodenominó “Los Tepeus”, que viene a ser el más completo y representativo de los años treinta del siglo veinte. El grupo tuvo existencia fugaz pues nació en 1930 y desapareció en 1933. En el colectivo destacaron tres poetas: Francisco Méndez, Miguel Marsicovétere y Durán, Antonio Morales Nadler (Albizúrez Palma, 1998). A este colectivo se le llegó a conocer como “La generación de los treinta” y se congregaron en torno a dos tendencias aparentemente contradictorias: la reivindicación del indígena y lo indígena y la incorporación de los aportes literarios de la Vanguardia, en especial del Futurismo de Marinetti.

Los años veinte y treinta son para El Salvador un despertar en la búsqueda de las nuevas formas literarias. Para entonces, los poetas empezaron a marcar una línea de divergencia con la estética modernista; se alejaron de la ornamentación preciosista; así como de las convenciones de lo armonioso y las concepciones de lo bello. El primero en hacer esto fue Pedro Geoffroy Rivas, quien en ese momento ya poseía una obra poética con ritmo y una

melodía alejados del Modernismo. Otros poetas importantes de este momento serán Vicente Rosales y Rosales y Antonio Gamero (Albizúrez Palma, 1998).

En Panamá hay que mencionar a Rogelio Sinán, autor del libro *Onda* (1929); a Demetrio Korsi y Demetrio Herrera Sevillano. En el caso hondureño, los poetas considerados vanguardistas no corresponden al período en el que se desarrolla esta poética en la región; razón por la que consideramos necesario realizar futuras investigaciones al respecto.

La poesía comprometida y su misión de reivindicación. Esta poética se inició en Nicaragua con el grupo de Granada o vanguardista; se ha denominado de varias formas: conversacional, exteriorista, cotidiana, antipoesía y coloquial. Estos términos han generado algunas controversias académicas porque de acuerdo con algunos especialistas no expresan certeramente el espíritu de lo que se quiere nombrar. Peña Gutiérrez (1996) afirma que lo coloquial hace referencia al tono y al sentido semántico de dicha poesía. Lo conversacional es por la estructura sintáctica que proviene del sistema dialogal entre dos personas. De igual forma, Rodríguez Cascante (1995) explica que el término apunta en dos direcciones: primero atiende al lenguaje que se emplea, el coloquial-cotidiano; segundo, este lenguaje posibilita la incorporación de la cotidianidad de los individuos, dicho sea, el carácter existencial, histórico, concreto, de los habitantes de América Latina. Esto quiere decir que los poetas procedieron a hacer una síntesis de los elementos imaginarios y los reales, que valoraron las relaciones que el ser humano establece con las cosas.

Veamos el poema “Ars poética” de Pablo Antonio Cuadra que se encuentra en el libro *Canciones de pájaro y señora* (1929-1931) que nos ayudará a entender lo que acabamos de exponer:

Volver es necesario
a la fuente del canto:
encontrar la poesía de las cosas corrientes,
cantar para cualquiera
con el tono ordinario
que se usa en el amor,
que sonría entendida la Juana cocinera
o que lllore abatida si es un verso de llanto
y que el canto no extrañe a la luz del comal;
que lo pueda en su trabajo decir el jornalero,
que lo cante el guitarrero
y luego lo repita el vaquero en el corral.
Debemos de cantar
como canta el gurrión al azahar:

encontrar la poesía de las cosas comunes,
la poesía del día, la del martes y del lunes,
la del jarro, la hamaca y el jicote,
el pipián, el chayote,
el trago y el jornal;
el nombre y el lugar que tienen las estrellas,
las diversas señales que pinta el horizonte,
las hierbas y las flores que crecen en el monte
y aquellas que soñamos si queremos soñar.
Decir lo que queremos.
Querer lo que decimos.
Cantemos
¡aquello que vivimos! (Cuadra, 2003, p. 7)

La poesía de la Vanguardia había logrado que los poetas rompieran con las reglas métricas y las formas; sin embargo, no se había dado ese acercamiento al pueblo. Las discusiones sobre la utilidad de la poesía fueron acaloradas e intensas. Producto de esas discusiones epistémicas sobre la función de la poesía, esta nueva poética se utilizó para presentar los problemas sociales y políticos de América Latina. La postura era que la poesía debería estar comprometida como ética y como discurso. Esto permitió que los poetas se acercaran a la sociedad en la que vivían.

Veiravé (1976) afirma que esta poética se puede clasificar a partir de tres planos: estructura del poema, lenguaje poético y temático. La estructura del poema responde a lo que se define como obra abierta porque las formas poéticas permiten que se establezca mejor comunicación con el lector. Por otro lado, el lenguaje poético no recurre únicamente a las imágenes y la metáfora como recursos para poder darle la calidad de poético a los textos literarios. Lo prosaico y poético recurren al lenguaje coloquial para formar un todo armónico. Luego, en la temática se incorporan aquellos temas históricos, sociales, políticos y críticos, transformándola y exhibiéndola mediante el humor, ironía y la síntesis poética.

Alemaný Bay (1997) explica que hay diferencias entre la poesía exteriorista y la poesía coloquial o conversacional. Esta autora ha demostrado que los poetas exterioristas expresaron sus ideas utilizando imágenes del mundo exterior: nombres de calles o lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. Encuentra que la diferencia más notable con la poesía coloquial estriba en que no conserva muchas veces el tono de conversación.

El poeta Ernesto Cardenal en el prólogo de la *Antología de la poesía norteamericana* (2007) que tradujo junto a José Coronel Urtecho define la poesía exteriorista de la siguiente manera:

...la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura. (p. 13)

Las características que Alemany Bay (1997) encuentra en la poética coloquial son las siguientes: establece relación con el lector, se desmitifica la figura del poeta, trata temas propios de la poesía comprometida y testimonial (cotidianidad intimista, amor, lo absurdo del mundo exterior, deshumanización del hombre, soledad, muerte, la historia), uso del intertexto, se hace reflexión metapoética, utiliza recurso como el humor y la ironía; finalmente, en algunos poemas se rompe con las reglas gramaticales y de ortografía.

Esta poesía está cargada de elementos personales. La experimentación abarcó todos los elementos del poema. Sobresalen temas como el amor, la existencia, lo cotidiano, el momento histórico que se está viviendo, lejos de la abstracción de los hechos. Es ahí donde surge una voluntad sincera y por primera vez explícita de comunicación con el lector. La combinación de estos dos elementos supone quizá el mayor hallazgo de la poesía conversacional y su singularización dentro del ámbito poético: implica al lector y construye un nuevo realismo hasta el grado que remite al lector a un contexto fuera de la obra con la intención de comunicar algo más hasta alcanzar la plurisignificación de las palabras. Este tipo de poesía fusiona elementos procedentes de distintos códigos con el objeto de lograr giros coloquiales.

Además, el factor humorístico conduce a estos escritores a ironizar y a desacralizar la realidad incluso desmitificando la figura del poeta y situándose dentro, en un nivel más próximo al lector. El poeta es un ser de carne y hueso, alguien que tiene los mismos problemas de todos, que entra en contacto directo con la sociedad que le sirve de arranque para su creación artística; la figura del poeta se desmitifica en sus propios textos, creando así un diálogo coral casi perfecto. De ahí que algunos poetas coloquiales critiquen a aquellos que utilizan el hecho poético como potencial lingüístico en el que priman las piruetas formales meramente exhibitorias.

En el caso de Centroamérica encontramos una generación importante de poetas coloquiales: Jorge Debravo, Roberto Sosa, Roque Dalton, Otto René Castillo, Ernesto Cardenal, Rigoberto Paredes, José Adán Castelar, Julio Valle Castillo, José Roberto Cea, Ítalo López Vallecillos, etc. Sin embargo, en contraposición a esta poética, encontramos en Nicaragua a Carlos Martínez Rivas (1924 – 1998) que terminó decantándose por una poesía interiorista y cuyo libro, *La insurrección solitaria* (1953) es una verdadera joya poética.

La poética coloquial abrió el camino para que muchos poetas llegaran a la poesía testimonial. Generalmente, fueron poetas que se vincularon con la lucha armada que se estaba librando en tres países centroamericanos: Guatemala, Nicaragua y El Salvador. Tal es el caso de los salvadoreños Jaime Suárez Quemain y Alfonso Hernández; del guatemalteco Marco Antonio Flores y del nicaragüense Leonel Rugama.

Las nuevas formas de revueltas morales y tradicionales. En este momento se tiene que ver la diversidad de la obra poética que se está escribiendo y publicando en la región centroamericana. A partir de los años setenta del siglo pasado se logró vislumbrar un cambio de paradigma en la concepción poética. La primera forma es la poesía escrita por mujeres y que une tres elementos importantes: erotismo, poesía y política. Aquí han destacado poetas como Ana María Rodas con su libro *Poemas de la izquierda erótica* (1973), Gioconda Belli con su libro *Línea de fuego* (1979), Ana Istarú con su libro *Estación de fiebre* (1983) y más recientemente, Silvia Elena Regalado con su libro *Izquierda que aún palpitas* (2002), etc.

Con respecto a Ana María Rodas y su libro *Poemas de la izquierda erótica*, la crítica especializada ha comentado:

Ana María Rodas encarna, ejemplifica y representa justamente la doble osadía de ese espacio privado, con su carga de insurgencia política y desenfado erótico. El título de su poemario condensa y expresa la experiencia de su generación: la izquierda erótica, la resistencia doméstica y privada ante el orden patriarcal de la esfera pública, la insurgencia posible para los intelectuales en la escritura insobornable, irreverente y soberbia de la intimidad. (Flores, 2007, p. 26)

Por otro lado, con respecto a Ana Istarú, Alvarado Vega (2011) acota

Aborda el tema de lo femenino y de lo amoroso en su obra. De ello es clara muestra el libro *Estación de fiebre* (1983), en el cual estos temas aparecen con gran fuerza. De igual manera, la carga erótica manifiesta en su lírica, junto con la forma de las descripciones que esta confiere a los personajes y acontecimientos, hacen de su poesía una plena expresión de ese elemento amatorio vital en su obra. (p. 322)

La segunda forma es la poesía feminista en la que destaca la voz de Lety Elvir autora de los libros: *Luna que no cesa* (1998) y *Mujer entre perro y lobo* (2001).

Janet Gold²¹, Consuelo Meza Márquez²² y Magda Zavala²³ han sido tres de las académicas que se han interesado en filiar la literatura escrita por mujeres en América Central. En 1998, Janet Gold publicó una colección de ensayos bajo el nombre *Volver a imaginarlas. Retratos de escritoras centroamericanas*. Consuelo Meza Márquez publicó en 2007 el libro *Narradoras centroamericanas contemporáneas. Identidad y crítica socioliteraria feminista*; después compiló el tomo *Aportaciones para una historia de la literatura de mujeres de América Central* (2009) y el *Diccionario de narradoras centroamericanas con obra publicada entre 1890 y 2010* (2011). En colaboración con Magda Zavala, Meza Márquez, publicó el libro *De los márgenes a la centralidad. Escritoras en la historia literaria de América Central* (2021).

La tercera forma es la poesía homoerótica²⁴; es decir, la poesía en que el tema central gira en torno a las relaciones entre personas del mismo sexo. Aquí destaca el poeta salvadoreño Ricardo Lindo, autor de los libros *Injurias* (s. a.) y *Bello amigo, atardece* (2010); René Chacón con su libro *La fiera de un ángel* (2005) explora también esta temática. Francisca Alfaro ganó los Juegos Florales de Zacatecoluca con el poemario *Ficción del amor* (2014) que relata una relación lésbica. Ese texto después se integró al libro *Crujir de pájaros* (2015). El poeta hondureño Néstor Ulloa publicó, en 2021, el libro *Salir del cuerpo*.

Por otro lado, encontramos la poesía que reivindica el origen étnico. En Guatemala encontramos una gran cantidad de poetas cuyo origen indígena será relevante en su producción poética; en este grupo podemos mencionar a Humberto Ak'abal, Pedro Melchor Gaspar, Maya Cuc Choc, Rosa Chávez, Luis de Lion, Francisco Morales Santos, Víctor Montejo, Calixta Gabriel Xiquín, María Elena Nij Nij, Blanca Estela Colop Alvarado, Adela

²¹ Janet Gold es investigadora y catedrática estadounidense de literatura latinoamericana en la Universidad de New Hampshire.

²² Consuelo Meza Márquez es una socióloga, doctora y catedrática mexicana con posgrados en género que ha dedicado gran parte de su actividad académica a investigar la literatura escrita por mujeres en América Central.

²³ Magda Zavala es catedrática, investigadora y poeta costarricense. Obtuvo una Maestría en la Universidad de Lyon II, Francia, y el Doctorado en Letras en la Universidad de Lovaina, Bélgica. Fundó el Doctorado Interdisciplinario en Artes y Letras en la Universidad Nacional de Costa Rica con sede en Heredia. Producto de su trabajo investigativo publicó el libro *Con mano de mujer, antología de poetas contemporáneas* (2011). Ha publicado libros en coautoría con Consuelo Meza Márquez, Seidy Araya, entre otras investigadoras.

²⁴ El objetivo principal de esta tesis doctoral no es el estudio de las disidencias de sexo y género. Sin embargo, queremos dejar constancia que este tema ha sido un campo que la academia centroamericana ha trabajado desde hace mucho tiempo. Ejemplo de esto es el libro de Amaral Arévalo: *Dialogando con el silencio: disidencias sexuales y de género en la historia salvadoreña 1765-2020* (2022).

Delgado Pop, Dorotea Gómez, etc. Por otro lado, hay una corriente que rescata las raíces africanas; entre estos poetas se destacan las poetas costarricenses Shirley Campbell, Eulalia Bernard; las panameñas Dlia McDonald²⁵ Woolery, Eyra Harbar, Melany Taylor; y los guatemaltecos Nora Murillo y Winston González.

En Costa Rica, por ejemplo,

en la segunda mitad del siglo XX, la literatura afrodescendiente experimentó un auge, no solo por la obra de Quince Duncan y por las temáticas tratadas en sus textos, sino también por la obra poética de Eulalia Bernard (1935), Delia McDonald (1965) y Shirley Campbell (1965). La obra de estas poetas ha sido publicada entre 1980 y nuestros días. A esto se suma la sistematización académica, cada día más consolidada, de esta producción sirva como ejemplo el estudio de Mosby (2003).

La poesía de estas autoras trata sobre la denuncia, la opresión y la marginación, así como la crítica contra un sistema que rechaza e invisibiliza; pero también se encuentra el canto de esperanza, la alegría y la belleza como en el caso de *Rotundamente negra* de Campbell. (Camacho Guzmán, 2021, p. 179).

En cuanto a la poesía de Campbell Barr encontramos que

las temáticas que abordan sus poemas denuncian, generan sensaciones que no le son ajenas a los lectores con conciencia nacional y que actúan como defensa de los derechos que le han sido arrebatados a la comunidad afrodescendiente. La intención detrás de esas letras pareciera ser la de pasar un conocimiento de generación en generación, una sabiduría, una historia oculta, negada por los medios, por la academia, por la institucionalidad. (Chavarría, 2021, p. 34)

En el poema “Rotundamente negra” Shirley Campbell asume una postura de reivindicación de sus raíces. En ningún momento flaquea o reniega de su color o de sus orígenes. Muy al contrario, se siente plena, se siente orgullosa de su estirpe y, por ello, proclama de donde viene y las cualidades físicas que anuncian su marca identitaria como afrodescendiente.

Por otro lado, hay una poesía que, aunque no ha sido escrita por personas de las diferentes etnias originarias, reivindica el tema indígena. A esta poética, Magda Zavala y Seidy Araya (2008) la llama indigenista. En esta línea están los libros: *El reino de la zarza* (1994) de Leonel Alvarado, *Herederos de los cuatro soles* (2013) de Danilo Umaña Sacasa, *Epopéyas de las comarcas* (2017), de Javier Alvarado, *Altars de Ceniza* (2019) de Carlos Villalobos y *Umit* (2019) de Luis Borja.

²⁵ Poeta nacida en Panamá, pero radicada en Costa Rica desde hace muchos años. Se le conoce también con el nombre Delia McDonald.

Consuelo Meza Márquez y Aída Toledo²⁶ realizaron una investigación sobre la escritura en los actuales pueblos mayas de Guatemala. Producto de ese trabajo investigativo nació el libro *La escritura de poetisas mayas contemporáneas producidas desde excéntricos espacios identitarios* (2015). Meza Márquez, también es autora el artículo “Memoria, identidad y utopía en los procesos de autorrepresentación de las poetisas afrodescendientes” (2021).

Asimismo, a partir de los años noventa encontramos una cantidad de poetisas cuya obra, aunque no se enmarca en las temáticas antes mencionadas, hace propuestas importantes en cuanto a estructura y contenido. En Guatemala, se puede mencionar a Adelaida Loukuota, Vania Vargas, Javier Payeras y Allan Mills; en Honduras se destacan Rubén Izaguirre, Fabricio Estrada. María Eugenia Ramos, Rebeca Becerra Lanza, Mayra Oyuela, Salvador Madrid, Néstor Ulloa y Gustavo Campos (ya fallecido); en El Salvador, Otoniel Guevara, Carmen González Huguet, Jorge Galán, Roxana Méndez, Alfonso Fajardo y Vladimir Amaya; en Nicaragua, Blanca Castellón, Francisco Ruíz Udiel (ya fallecido), Juan Sobalvarro, Marta Leonor González y Héctor Avellán; en Panamá, Lucy Cristina Chau, Eyra Harbar, Porfirio Salazar y Javier Alvarado; finalmente en Belice merece la pena mencionarse a Carmen Carrillo y Amado Chan.

En conclusión, encontramos que la poesía centroamericana no responde a una misma forma o temática. Esto quiere decir que no existe una fórmula estructural para construir el poema y, por lo tanto, no responde a un modelo fijo o preestablecido. Los poetisas centroamericanos han explorado una gama muy amplia de posibilidades formales y de contenido. La poesía centroamericana se ha ido adaptando a los cambios culturales, políticos y sociales que la región ha experimentado a lo largo de la historia. Es así como no debe extrañar que existan poetisas que mezclan la poética coloquial con la estética posmoderna o poetisas que utilicen el verso clásico como vehículo de expresión; e incluso, poetisas que prefieran el poema en prosa.

²⁶ Aída Toledo (1952) es una poeta y profesora universitaria guatemalteca. Obtuvo un doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh. Recientemente recibió el Premio de los Juegos Florales de Quetzaltenango en poesía. Es autora de los libros de poesía: *Brutal Batalla de silencio* (1990), *Bondades de la cibernética* (1998), *Un hoy que parece estatua* (2010), entre otros.

4.2 Breve panorama de la poesía costarricense

La poesía costarricense es joven. Se puede hablar de poesía en términos nacionales, en los diferentes países del istmo centroamericano, hasta después de la independencia de España. Y en el caso particular de Costa Rica la producción poética fue tan ínfima que Abelardo Bonilla dice que no tiene importancia hablar de ella. El nacimiento de la poesía costarricense se da a finales del siglo XIX con la publicación de la antología *Lira costarricense*, en 1890, por Máximo Fernández.

Es a partir de este momento que los diferentes historiógrafos de la literatura costarricense utilizan los modelos tradicionales para sistematizar la literatura y, por ende, la poesía costarricense. La producción poética se organiza utilizando esquemas cronográficos y biológicos que privilegian la periodización de los diferentes momentos o la constitución de generaciones. Esta concepción positivista no hace más que archivar datos como fechas, nombres de autores, obras, etc.

Los intentos de periodizar la poesía en Costa Rica no han sido los mejores. Resulta complicado establecer movimientos literarios porque, muchas veces, los límites temporales de inicio y finalización de estos no están del todo claros y se termina periodizando a partir de fechas histórico-políticas y no a partir de las características de la obra escrita durante ese período. Por otro lado, periodizar utilizando el método histórico de las generaciones literarias no resulta efectivo porque en el desarrollo diacrónico de la historia de la poesía costarricense no existen generaciones que llenen todo el espacio temporal; encontraremos vacíos difíciles de llenar en esa línea del tiempo. Esto no quiere decir que no existan generaciones literarias en la poesía costarricense; lo que estamos afirmando es que no es el mejor método para aproximarse a la poesía de Costa Rica.

Rodríguez Cascante (2006) ha detectado las siguientes limitantes que se hacen visibles en la organización en generaciones:

No obstante, sus limitaciones asoman de seguido: poéticas distintas agrupadas en un mismo lugar, ambigüedades en cuanto a quiénes forman las generaciones, dificultades para determinar las diferencias entre los diversos grupos, relaciones textuales que deben responder a las normas, en fin, los obstáculos propios de una perspectiva homogeneizadora de la historia. (p. 146)

Por otro lado, Sánchez (2018) encuentra absurdo utilizar el método histórico de las generaciones para hacer una historiografía de la poesía costarricense:

Una teoría de las generaciones en el siglo XXI es una teoría del absurdo, porque incluso siguiendo los conceptos de la contemporaneidad y coetaneidad, se pueden reunir quince poetas, cuyas edades oscilan entre los veinte y treinta y cinco años. Segundo, cuando se pregunta uno qué puntos de vista afirman o niegan con ardimiento juvenil, cae en la cuenta de que depende del grupo al que pertenezcas. Entonces, tendríamos una generación escindida en cuanto peña, tertulia o taller exista...

En todo caso, al tratar de asir el cosmos poético, el lector observa que más que movimientos hay tendencias estéticas, más que grupo hay personalidades literarias. (p. 1042)

Las únicas generaciones de que las podemos hablar sin que ello implique caer en una contradicción por lo que hemos estado sosteniendo hasta el momento es la generación del Olimpo y la generación del Repertorio. Después de estos dos grupos fundacionales de la tradición poética y literaria costarricense resulta complicado hablar de generaciones o de movimientos artísticos por todas las razones antes expuestas.

La **Generación del Olimpo** estuvo integrada por Manuel de Jesús Jiménez, Pío Víquez, Jenaro Cardona, Manuel González Zeledón (Magón), Carlos Ganini, Aquileo Echeverría, Ricardo Fernández Guardia. La obra de la mayoría de estos poetas se encuentra recogida en la primera antología que se publicó en Costa Rica: *La lira costarricense* (1890). Algunos poemas de esta antología estaban claramente influenciados por el Romanticismo tanto en la forma como en el contenido. Los temas amorosos, políticos o cantos al terruño son muy recurrentes. La excepción era Aquileo Echeverría porque sus textos eran de corte costumbrista o vernácula; autor del libro *Concherías* (1905).

Los autores de la generación del Olimpo ofrecen en sus textos la imagen de una sociedad en transición donde coexisten, sin asimilarse ni excluirse plenamente, dos discursos sociales opuestos: el discurso de la tradición y el discurso de la modernidad. Entre ambos se establecen complejas relaciones dialógicas que les confiere valoraciones ambivalentes, según se opongan o combinen desde diversos puntos de vista. (Quesada Soto, 2012, p. 23)

La **Generación del Repertorio** estuvo vinculada a Joaquín García Monge y la revista cultural *Repertorio Americano* (1919-1959). Este espacio promovió la obra de escritores de Costa Rica y América Latina. En torno a esta revista, se reunieron en Costa Rica los poetas y narradores “Roberto Brenes Mesén, Rafael Ángel Troyo, José María Zeledón, Joaquín García Monge, Carmen Lyra, Luis Dobles Segreda” (Quesada Soto, 2012, p. 35). Destacará particularmente el trabajo de los poetas modernistas Roberto Brenes Mesén y Lisímaco Chavaría. Este grupo consolidó la poesía como género literario escrito, asumiendo el tema de la naturaleza alejado de la realidad; sobre todo, buscaron la espiritualidad teosófica.

Pizarro (1985) propone organizar “la dinámica de una historia literaria constituida por una gran dialéctica de ruptura y continuidad” (p.29). Lo importante aquí es observar los momentos en los que hay quiebres y ver cuáles son las continuidades en los diversos discursos literarios. Rodríguez Cascante (2006), después de revisar los conceptos de *estrato/secuencia* propuestos por Ángel Rama, de *sistema* acuñado por Antonio Cornejo Polar, el de *hibridación* explicado por García Canclini, la teoría de los *polisistemas* presentada por Itamar Even-Zoar, y la noción de Foucault sobre la *regularidad discursiva*, propone estudiar la poesía costarricense a partir de la formación discursiva. Para el caso particular de la poesía costarricense, nos parece acertada la propuesta de Francisco Rodríguez Cascante de hablar de dos formaciones discursivas: trascendentalismo y conversacional.

La formación discursiva trascendentalista remonta su origen a finales del siglo XIX e inicios del XX. Rodríguez Cascante la entiende como la producción lírica que integra en el nivel enunciativo, enunciados monódicos de carácter figurativo y abstracto y cuya dimensión representacional se construye en espacios auráticos-esencialistas.

Por otro lado, Carlos Francisco Monge (1987), sostiene que el trascendentalismo o realismo poético, más que una actitud coherente y unitaria, fue una postura producto de dos interrogantes. La primera tiene que ver con el campo ideológico de la historia social de Costa Rica y la segunda, con la relación que se establece entre literatura y contexto histórico. Esa actitud fue una escisión de las costumbres políticas de la tradición lírica de Costa Rica. Además, la idea de poesía cambió sustancialmente. El lenguaje pasó a ser más simple y directo; y se abandonó todo aquello que recordaba la experiencia individual.

Los autores que han cultivado el discurso trascendentalista son muchos. Rodríguez Cascante ubica dentro del campo discursivo trascendentalista a los siguientes autores: Juan Diego Braun, Roberto Brenes Mesén, Julián Marchena, Alfonso Ulloa Zamora, Eunice Odio, Isaac Felipe Azofeifa, Ricardo Ulloa Berenechea, Ana Antillón, Rodrigo Quiros, Ricardo Segura, Laureano Albán, Ronal Bonilla, Carlos Francisco Monge, Laura Fuentes, Alejandra Castro y Juan Carlos Olivas.

Veamos algunos ejemplos de esta tradición discursiva en Costa Rica. Un caso emblemático es el de Roberto Brenes Mesén. En el poema “Ilusión”, por ejemplo, se refiere al insecto arácnido con el lenguaje propio del modernismo:

La araña del orto del encanto trama

una impalpable red en torno mío:
todo habla junto a mí, todo me llama,
todo me arrastra al inexhausto río
del tiempo y de la vida en cuyas ondas
tu presencia cayó como una isla,
hecha un edén de amor, llena de frondas.
Las aguas de mi vida fluyen claras
cantando de la isla en las riberas
con las frescas gargantas de sus olas. (como se citó en Gallegos Valdés, 1990, p. 274)

En los años cuarenta, la poesía se caracteriza por una nueva modernidad, del desarrollo urbano, de un ser en constante trasmutación y un mundo histórico sujeto a cambios acelerados y desconcertantes. La mayoría de estos poetas viven o viajan extensamente por el extranjero, lo que les permite liberarse en gran medida del localismo propio de la poesía costarricense de principio de siglo y familiarizarse con las innovaciones de la poesía de vanguardia española y latinoamericana (Quesada Soto, 2012). Se destacará particularmente el trabajo poético de Rafael Estrada, Max Jiménez, Francisco Amighetti, Arturo Echeverría Loría, Fernando Centeno Güell, Isaac Felipe Azofeifa, Alfredo Cardona Peña (Quesada Soto, 2012). Afirma el profesor Carlos Francisco Monge que Costa Rica tuvo vanguardistas sin vanguardismo; esto porque, aunque hubo autores vanguardistas no se cohesionaron en un grupo que se proclamara como tales, no promulgaron manifiestos, etc. La obra de estos poetas se caracterizó por el uso de versos con estilo libre, la utilización de prosaísmos y ritmos del lenguaje oral. Hay que destacar particularmente la obra de Eunice Odio, quien, desde sus inicios, con el libro *Los elementos terrestres* (1948), da muestra de buscar la libertad estética al romper las normas literarias y sociales establecidas por la sociedad y la preceptiva literaria; después, con su libro *El tránsito de fuego* (1957) reafirmó ese espíritu libre y capaz de provocar la renovación estética. Veamos el siguiente ejemplo tomado del primer libro de la poeta:

Ven
Amado

Te probaré con alegría.
Tú soñarás conmigo esta noche.

Tu cuerpo acabará
Donde comience para mí
La hora de tu fertilidad y tu agonía;
Y porque somos llenos de congoja
Mi amor por ti ha nacido con tu pecho,
Es que te amo en principio por tu boca. (Odio, 2013, p. 25)

En los años setenta del siglo pasado, un grupo de poetas se autodenominaron “Trascendentalistas”. El manifiesto trascendentalista fue firmado por Laureano Albán, Julieta Dobles Izaguirre, Ronald Bonilla y Carlos Francisco Monge (1977). Entre otras cosas proponían que: la poesía tuviera un valor trascendente; que fuera expresión de experiencia trascendente; que fuera vivencia de la trascendental condición humana y sobre todo que tuvieran compromiso social. Esta poesía se caracterizó por la militancia política y la experiencia neovanguardista.

Parte de la producción de varios autores de este grupo, sobre todo Laureano Albán y Alfonso Chase presentan un interés particular en la reflexión sobre la escritura poética. Es por esta razón que acuden constantemente a la simbología y los contextos de la literatura y la mitología universales. (Rojas y Ovares, 2018, p. 791).

Teodosio Fernández (1996) afirma que los poetas que firmaron dicho documento buscaban una revolución de gran alcance; buscaban el cambio integral del hombre y la sociedad en el contexto de evolución hacia la plenitud, en una muestra decidida en el destino humano. Estas pretensiones justificaron con frecuencia el recurso de un lenguaje figurado de densidad variable, a veces, oscuro. Esa búsqueda dio lugar a muestras de espíritu religioso o expresiones existenciales.

La segunda formación discursiva es la conversacional.

Esta poesía aborda temas marginales y frecuentemente efectúa un análisis sociopolítico, formalmente asume la narratividad y el versolibrismo, y experimenta con el lenguaje o asume el realismo descriptivo. También quiere dar cuenta de un testimonio de la realidad, en este sentido, puede articular proyectos colectivos o situarse en una perspectiva de dimensión individual. (Rodríguez Cascante, 2006, p. 149)

Después de la revolución del 48, Costa Rica entró en la refundación del Estado costarricense. Se abolió el ejército, se modernizó el sistema de salud, educación, y de asistencia social. Obviamente, estos cambios serán sensibles a la obra poética. Jorge Debravo (1938 – 1967), poeta de vena muy sensible, escribió una obra muy cercana a la poética coloquial que se escribía en los demás países del istmo. Uno de sus libros se titula *Nosotros los hombres* (1966):

Traigo sueños, tristezas, alegrías, mansedumbres,
democracias quebradas como cántaros,
religiones mohosas hasta el alma,
rebeliones en germen echando lenguas de humo,

árboles que no tienen
suficientes resinas amorosas.

Estamos sin amor, hermano mío,
y esto es como estar ciegos en mitad de la tierra. (Debravo, 1994, p. 15)

En los años ochenta, el poeta Osvaldo Sauma dejará una impronta difícil de obviar en la lírica costarricense. Es el tiempo de las revoluciones que estuvieron permeando el panorama político centroamericano y Costa Rica no escapó a su influencia. Los poetas crecieron carentes de referentes que los aglutinaran. Su trabajo en diferentes talleres literarios ha hecho que surja una camada de poetas que en poco tiempo se ha convertido en referente de la poesía costarricense contemporánea: “los poetas Luis Chaves y María Montero, cuya filiación estética podría rastrearse mejor por su relación con el poeta Osvaldo Sauma y sus talleres”. (Solórzano-Alfaro, 2010, p. 9)

Rodríguez Cascante (2006) ha identificado cinco poéticas o ejes temáticos del conversacionalismo costarricense: poesía individualista, de análisis social, metapoética y culturalista, de carácter feminista y de tópico amatorio. La poesía individualista es aquella que centra su atención en construir poéticas que se relacionan con el relato personal y la autobiografía. La poesía de análisis social es la que reconoce los procesos de desigualdad y exclusión en la sociedad. La tercera poética es la culturalista y metapoética cuyo interés está en analizar los procesos creativos y reflexionan sobre esto. La poesía feminista es poesía escrita por mujeres que reflexionan sobre su condición de género desde una perspectiva crítica. Y finalmente, la poesía amatoria es la que centra su interés en la expresión de los sentimientos.

CAPÍTULO V: LUIS CHAVES: CONSTRUCCIÓN AUTORIAL Y FILIACIÓN POÉTICA

Meizoz (2016) afirma que “una postura se construye conjuntamente con una poética” (p. 204). Esto está en concordancia con el objeto principal de este trabajo doctoral: explicar la teoría literaria de Luis Chaves y encontrar en esa poética la construcción autorial que el autor hace a lo largo de su obra. “No olvidemos que todo poeta escribe su poética de forma implícita y si el lector indaga puede encontrar en casi todos los autores elementos susceptibles de reconstrucción teórica”. (Alemany Bay, 1997, p. 110)

El elemento más evidente en la construcción autorial que el poeta hace en su producción poética es la construcción biográfica y autobiográfica. Rodríguez Cascante se refiere precisamente a este elemento cuando afirma que “sin duda, sus obras se sostienen sobre la construcción biográfica y autobiográfica. Sobre ello Chaves ha desarrollado pactos de verosimilitud muy exitosos que han captado la atención de un público-lector muy amplio” (Entrevista Rodríguez Cascante, 2021).

Por otro lado, Solórzano Alfaro también encuentra elementos biográficos y autobiográficos en la obra de Chaves:

Supongo que se refiere a la elaboración de la voz lírica, del hablante, como equivalente a la del autor. ¿Va por ahí? Esto es evidente en su obra. Ese tono íntimo, coloquial, lo refleja. Uno de los elementos más llamativos es que sus hijas son parte de sus personajes: Lamayor y Lamenor. La voz que habla en sus textos es “Luis”, sin duda alguna. Pero claro, no puedo evitar ponerlo entre comillas. (Entrevista Solórzano Alfaro, 2021)

El elemento al que ambos académicos se refieren es únicamente una pequeña parte de todo ese entramado llamado construcción autorial. Es interesante que los dos profesores se refieran a elementos puntuales de la poética de Chaves. Rodríguez Cascante hace referencia al elemento biográfico y autobiográfico y en el caso de Solórzano Alfaro, agrega el elemento del sujeto lírico y la técnica en la construcción de dicho hablante; de igual forma, al tono íntimo y coloquial que caracteriza la obra del poeta que estudiamos.

Precisamente por ello, en este capítulo ahondaremos en el proceso de construcción autorial seguido por Luis Chaves, pasaremos revista al proceso de filiación y terminaremos revisando la poética del autor en estudio. En el capítulo anterior, mencionamos que Dubois (2014) propone cuatro etapas o momentos que se pueden identificar en la construcción de un

proyecto autorial: la emergencia, el reconocimiento, la consagración y la canonización, que se pueden identificar en el proyecto autorial construido por el poeta Luis Chaves.

5.1 Construcción Autorial

5.1.1 La emergencia

En este momento, corresponde establecer las conexiones o contratos realizados por el autor en estudio; su participación en círculos literarios, revistas, etc. Arce Oses (2019) sostiene que para Luis Chaves la literatura es una práctica individual y solitaria. Por lo tanto, los talleres literarios cumplen la función específica de establecer relaciones sociales con personas que tienen los mismo intereses y expectativas poéticas mientras se asimilan aspectos puntuales de la creación poética. Pero de ahí en adelante cada autor debe realizar su trabajo en solitario. En el caso particular del poeta Luis Chaves, participó en el taller de poesía que Osvaldo Sauma dirigía. Ahí compartió con otros poetas: Alejandra Castro, Camila Schumacher, Mauricio Molina, etc. Al mismo tiempo, colaboraba con la *Revista Kasandra*. Arce Oses (2019) destaca la participación de Chaves en colectivos literarios durante la década de los noventa:

Conoció a integrantes del Taller Octubre Alfil 4, durante los años 90, en donde recordó a poetas como Mauricio Molina, Esteban Ureña y Alfredo Trejos, quien continuó con talleres literarios más adelante. Luego de pasar un tiempo fuera del país, Luis Chaves regresó a Costa Rica en 2006 y abrió, con “intermitencias”, el Taller de Escritura Artesanal, y más recientemente cambió el nombre a Taller de Escritura Artificial, como un juego y porque le gustan los nombres “exagerados”. (p. 256)

De igual forma, no debemos olvidar que el poeta tico fue miembro fundador y coeditor de la revista de poesía latinoamericana *los amigos de lo ajeno*. Esta revista tuvo una duración de once números. El primero se publicó en 1998 y se prolongó hasta 2004. Esto quiere decir que el período de existencia de la revista fue de aproximadamente seis años. Esta revista es importante en el desarrollo de la carrera poética de Chaves porque nos revelará la postura autorial que el poeta asumirá a lo largo de su trayectoria literaria. En reiteradas oportunidades se afirma en la revista que sus editores tienen el rol protagónico de seleccionar los textos que se publican en la misma y que no están supeditados a la opinión de alguien para publicar textos propios. Textualmente en la reseña biográfica donde aparece su poema se lee: “El autor, como uno de los apoderados generalísimos de la revista, se autopublica sin escuchar objeciones” (*Los amigos de lo ajeno*, 1999, p. 13). Chaves publicó en la revista los

siguientes poemas: “Propuesta para escena de video clip”, “Texto fascista”, “Ringside”, “La base de la sociedad” y “Anotaciones para una cumbia”.



Figura 1. Portada y contraportada del número uno de la revista *los amigos de lo ajeno*.

Rojas y Ovares (2018) destacan que Chaves pertenece a una generación que nace bajo el signo de internet porque, antes que estos poetas llegaran a los treinta años, apareció este espacio virtual que permitió crear blogs y facilitar la comunicación mediante diferentes plataformas digitales, y después, las redes sociales. Esto influyó después en la divulgación de la obra poética.

Así mismo, Arce Oses (2019) reafirma esto en su trabajo investigativo sobre historiografía de la poesía centroamericana.

Para Luis Chaves, “en estos tiempos ya nadie va a una biblioteca, las fuentes están en otros lugares”; se tiene más acceso a publicaciones contemporáneas por medio de internet que en bibliotecas, que además “siempre están desactualizadas”. Nos contó que aprovechó el auge del internet para fundar la revista *Los amigos de lo ajeno*, entre 1998 y 2004, en el sitio *poesía.com*, así como destacó el auge de los blogs de autores, pero que ya para 2010 “empiezan a morir” estos sitios. Ante la mala distribución de libros, la web ha facilitado la difusión por otros medios, por lo que la diferencias de hoy es que “los tiempos de respuesta son más rápidos”. (p. 332)

La obra de Luis Chaves se ve impulsada por editoriales independientes que surgen en los años noventa. Estas juegan un papel muy importante en el nacimiento autorial de Chaves, por ejemplo: *Perro Azul*, *Germinal*, *Arlekin* entre otras. Arce Oses (2019) parafrasea lo que Chaves le comentó al respecto:

Explicó que a nivel editorial, un caso destacable ha sido *Perro Azul*, que a finales de los 90’s le abrió la puerta a autores jóvenes que empezaban a publicar, después señaló a *Germinal*, *Espiral*, *Arlekin* y *Arboleda*. A nivel estatal, mencionó la colección de la EUNED que se “ha remozado” con los años. Fuera del país, destacó *400 elefantes*, con quienes tuvo mucha relación a finales de los 90, y nombró también a *Catafixia*. (p. 257)

Por esta época compiló la *Antología de la nueva poesía costarricense* (Quito, Ecuador: Ediciones Línea Imaginaria, 2001). Además, creó el primer blog costarricense en el que se difundió literatura: TETRABRIK.

Estos son solo algunos ejemplos que permiten comprobar cómo fueron esos años de emergencia del poeta en los cuales se movió entre la difusión de la poesía, el establecimiento de redes editoriales, la autovalidación de su trabajo poético y por supuesto, de sus primeros poemarios.

5.1.2 El reconocimiento

El segundo momento del proyecto autorial es el reconocimiento. En ese punto, los editores ocupan un lugar importante porque el autor al publicar su primer libro está naciendo a la vida literaria y con ello, se adquiere el estatus de autor. Además, permite amasar capital simbólico que poco a poco irá creciendo.

En lo que respecta a la parte artística, debemos mencionar que Luis Chaves alcanzó el prestigio en el mundo literario gracias a una trayectoria en la que destacan la obtención de los siguientes premios: “I Premio Hispanoamericano de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz” (1997) por el libro *los animales que imaginamos*; Mención de honor en el “Premio Internacional de Poesía del Festival de Medellín” (2001) por el libro *historias polaroid*; “Premio Internacional della Fondazione Cassa di Risparmio” de Ascoli Piceno (traducción al italiano realizada por Raffaella Raganella, publicada en la revista *Smeriliana*, 2003); “III Premio Internacional de Poesía Fray Luis de León” (2004) por el libro *Chan Marshall* y “Premio Nacional de Poesía Aquileo J. Echeverría” (2012) que otorga el Ministerio de Cultura de Costa Rica por la antología *La máquina de hacer niebla*.

El III Premio Internacional de Poesía “Fray Luis de León” (2004) donde se premió el libro *Chan Marshall* (2005) presentado por Chaves tuvo como jurado a Luis García Montero, Jesús García Sánchez y Benjamín Prado; todos ellos, presididos por Juan Manuel Caballero Bonald. El Jurado destacó en el acta que

el autor transita entre el poema y la prosa, apoyado en un verso radicalmente libre. En el libro atravesado por una muy original construcción metafórica, se respira la atmósfera y el estado de ánimo de una ciudad latinoamericana como puede ser San José. (Chaves, 2013, 91)

De igual forma, Chaves ha sido invitado a los festivales de poesía, congresos de escritores y ferias del libro más importantes en lengua castellana. Ha participado en los festivales de poesía de Granada (Nicaragua), Rosario (Argentina) y Medellín (Colombia). Participó como invitado en la feria centroamericana del libro en Granada (Nicaragua) en 1999 y en la Feria del libro de Guadalajara en 2016. En 2022, participó en el festival “Centroamérica Cuenta” en Guatemala.



Figura 2. Poetas participantes en la I Feria Centroamericana del libro (Granada, Nicaragua en 1999).

Fuente: foto de archivo personal.

5.1.3 La consagración

En este momento, los autores ya son parte indiscutible del espacio literario. Los escritores han logrado amasar un capital simbólico importante entre la crítica especializada, la academia y las instituciones culturales. Nos encontramos, por ejemplo, que la obra de Chaves ha sido objeto de traducciones importantes, como las realizadas por Timo Berger quien tradujo al alemán parte de la obra de este autor y la recogió bajo el nombre *La foto / Das Foto* (antología bilingüe español-alemán, 2012) y *Hier drunter liegt was Besseres* (2013); Raffaella Raganella tradujo al italiano algunos poemas de Chaves y los publicó en la revista *Smeriliana*. En 2015, Julia Guez y Samantha Zighelboim tradujeron al inglés algunos poemas de Chaves; los mismos, se incluyeron en la revista *POETRY* (sic) del PEN American Poetry Series and Circunference.

La obra poética de Chaves ha sido incluida en las siguientes antologías: *Martes de poesía en el Cuartel de la Boca del Monte* (1998) compilada por el poeta Osvaldo Sauma; *Poesía de*

fin de siglo: Nicaragua – Costa Rica (1999), compilada por Marta Leonor González, Juan Sobalvarro y Adriano Corrales; *Voces Tatuadas: crónica de la poesía costarricense 1970 - 2004* (2004) de Jorge Boccanera; *Lunada poética. Poesía costarricense actual* (2006) de Armando Rodríguez Ballesteros, *Sostener la palabra. Antología de poesía costarricense contemporánea* (2007) de Adriano Corrales; *Retratos de una generación imposible* (2010) de Gustavo Solórzano Alfaro; *Puertas abiertas* (2011) de Sergio Ramírez Mercado; *El poema en prosa en Costa Rica* (2014) y *Contemporary Costa Rican poetry* (2021) de Carlos Francisco Monge; y *Las costuras del sueño* (2020) de Carlos Villalobos y Stéphane Chaumet.

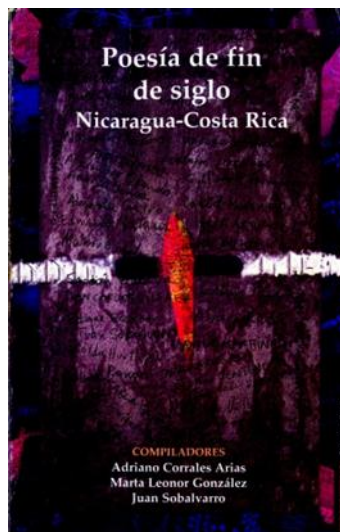


Figura 3. Portada de antología *Poesía de Fin de siglo* (ediciones Perro Azul, 2001)

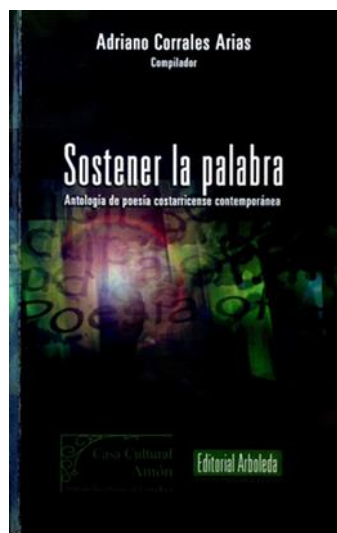


Figura 4. Portada de la antología *Sostener la palabra* (Editorial Arboleda, 2007).

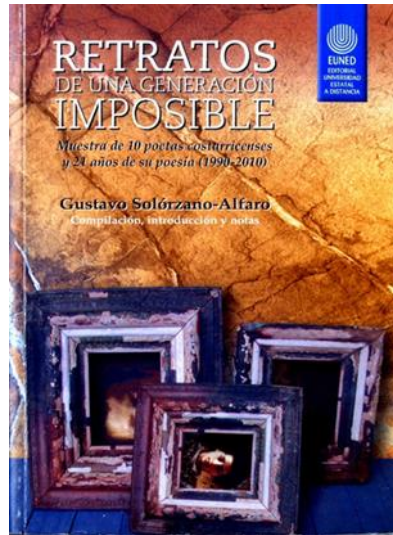


Figura 5. Portada de la antología *Retratos de una generación imposible* (Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2010).



Figura 6. Portada de la antología *Puertas abiertas* (Fondo de Cultura Económica, 2012)

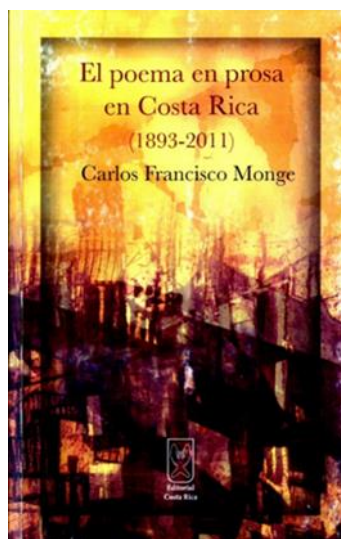


Figura 7. Portada de la antología *El poema en prosa en Costa Rica* (Editorial Costa Rica, 2014).

En este momento, muchos autores recurren a la estrategia de publicar su obra completa o redactan sus autobiografías, etc. En el caso de Chaves, en tres ocasiones se ha compilado su obra poética publicada hasta el momento de la selección. El primer libro que recoge la obra de este poeta fue publicado por la editorial La Isla de Siltolá de Sevilla, y se trata de la antología *La máquina de hacer niebla* (2012).

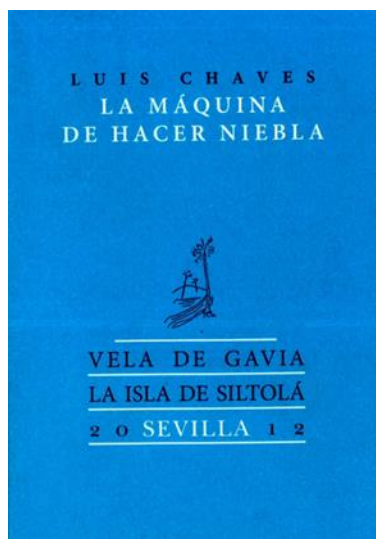


Figura 8. Portada de la antología *La máquina de hacer niebla* (La isla de Siltolá, 2012).

Después, la prestigiosa editorial Seix Barral recogió en un volumen la obra poética del autor hasta ese momento bajo el título *Falso documental. Poesía completa (1997 – 2016)* (2016). Ramírez Villalobos (2018) afirma que el autor establece una comparación entre el género cinematográfico y la trayectoria literaria.

En el título de esta colección se descubre, por una parte, un nexo entre el quehacer intelectual del escritor y la vida misma y, por otra, un concepto específico de memoria. Esto puede ser explicado en los siguientes términos: el documental mantiene un parecido con la memoria, porque recrea la evolución del autor y su producción mediante el recuento de momentos significativos y el rescate del testimonio material. En este caso, la suma de la obra poética de Chaves se equipara con un documental falso, porque da cuentas de una vida que es ficticia, de un sujeto cuya existencia se limita al plano textual y discursivo. Esto por cuanto el individuo presente en los poemas, el hablante lírico, no se corresponde plenamente con el autor, sino que es una invención suya. Es el lector quien homologa, por acción del pacto autobiográfico, al enunciador con el escritor. (Ramírez Villalobos, 2018, p. 107)

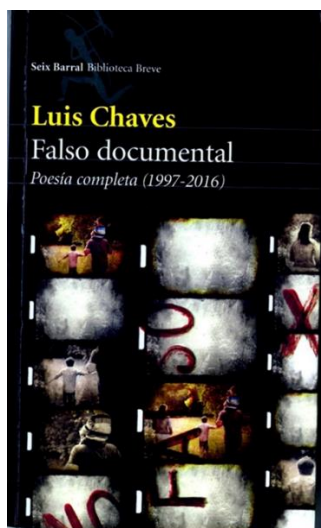


Figura 9. Portada de la antología *Falso documental* (Seix Barral, 2016).

Finalmente, la editorial chilena Overol realizó un esfuerzo antológico bajo el nombre *La historia de una hiedra* (2017).

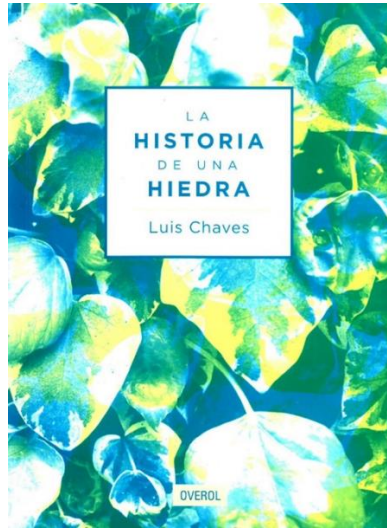


Figura 10. Portada de la antología *La historia de una hiedra* (Overol, 2017).

Para el caso que nos ocupa, se han identificado los siguientes trabajos académicos que abordan la obra poética de Luis Chaves: *La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional* (2006) de Francisco Rodríguez Cascante; *Los cronistas de lo urbano* (2009) de Minor Calderón Salas (2009); *La poesía no sirve para nada: poesía joven costarricense como discurso contrahegemónico* (2009) de Camilo Retana Alvarado; *Entre la autoficción poética y la poesía conversacional: un estudio de la obra Historias polaroid, de Luis Chaves* (2020) escrito por Roberto Antonio Blanco Ramos; y la tesis de maestría *Relato biográfico y retórica de la sinceridad en la prosa de Luis Chaves* (2018) escrita por Grethel Patricia Ramírez Villalobos.

El doctor Francisco Rodríguez Cascante (2006) publicó en la *Revista Kañina* el artículo titulado “La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional” en el que se refiere a esta forma poética muy de moda a partir de los años cincuenta en Latinoamérica. El académico costarricense inicia problematizando a partir de qué conceptos se construyen las historiografías nacionales en Costa Rica. Se centra en los aportes de Antonio Cándido, Gutiérrez Girardot, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Beatriz Sarlo. Después, se centra en la poesía costarricense, la que clasifica en cinco poéticas: individualista, de análisis social, culturalista y metapoética, feminista y finalmente, amatoria. A Chaves, lo ubica dentro de la poesía conversacional de corte individualista.

El profesor Minor Calderón Salas (2009) publicó en la *Revista Kañina* de la universidad de Costa Rica su artículo “Los cronistas de lo urbano en la literatura costarricense”, en el que

se refiere a tres autores en particular: Ricardo Fernández Guardia, Fernando Contreras y Luis Chaves; el primero es autor de un libro de cuentos, el segundo, de una novela y el último, de un libro de poesía. El académico se centra en el libro *historia polaroid*, del poeta costarricense, y como bien se establece en el nombre del artículo lo analiza como una crónica urbana.

Camilo Retana Alvarado, en el artículo “La poesía no sirve para nada: poesía joven costarricense como discurso contrahegemónico” (2009), analiza cómo a partir del año 2000 hay nuevos actores dentro de la joven poesía costarricense y los factores que han incidido en que esto suceda. Retana Alvarado afirma que el surgimiento de editoriales independientes como la Editorial Perro Azul, Andrómeda, Guayacán, Alambique y Arboleda permitieron que aquellas voces que se mantenían en la marginalidad vieran la luz por medio de la publicación de sus textos literarios. Una de esas voces es Luis Chaves, quien, según el autor del artículo, es el poeta más importante de su generación.

Roberto Antonio Blanco Ramos en el artículo “Entre la autoficción poética y la poesía conversacional: un estudio de la obra *Historias polaroid*, de Luis Chaves” (2020), publicado en la revista Espiga, estudia la autoficción que el poeta Luis Chaves construye en el libro *historias polaroid*. El autor afirma que la autoficción poética se configura “mediante la representación autobiográfica (verdad subjetiva-metafórica) que expone dos aspectos esenciales: una clara referencialidad a su oficio de escritor y, por otra parte, exhibe un contenido emocional-afectivo y valorativo, implicado en algunas experiencias del pasado familiar” (Blanco Ramos, 2020, p. 24).

Como ya se mencionó en la página anterior, existe una tesis de maestría titulada *Relato biográfico y retórica de la sinceridad²⁷ en la prosa de Luis Chaves* (2018). El trabajo ha sido escrito por Grethel Patricia Ramírez Villalobos. La autora tomó como corpus de su investigación la obra narrativa del poeta y centró su análisis en las relaciones entre los relatos de contenido biográfico y el empleo artístico de la retórica de la sinceridad. Al hacer esto, Ramírez Villalobos busca aclarar las relaciones entre lo que hoy conocemos como literaturas del yo y la construcción de la subjetividad en la obra escrita en prosa por Luis Chaves.

²⁷ La retórica de la sinceridad es la construcción poética que utiliza los tropos y la autobiografía entre otros recursos retóricos para que el contenido poético aparente ser veraz, aunque en la práctica no lo sea.

5.1.4 La canonización

El trabajo literario realizado por Luis Chaves ha sido valorado y objeto de reconocimientos dentro y fuera de Costa Rica. Su obra ha sido traducida a varios idiomas entre los que podemos mencionar el inglés, alemán e italiano.

Su poesía, recogida en antologías colectivas y personales, ha ejercido influencia en las generaciones más jóvenes de poetas costarricenses. Así lo afirman sus propios antólogos y académicos que han estudiado su obra.

Esta trayectoria literaria ha hecho que Luis Chaves se vuelva un poeta fundamental para la poesía costarricense. Así lo deja entrever Solórzano Alfaro (2010) cuando afirma que Chaves se ha constituido en una voz representativa de la poesía costarricense y probablemente en el poeta más destacado de las últimas generaciones: “El mayor acierto de Chaves es que ha sabido ser representativo para sus contemporáneos, y a la vez ha calado en el gusto de generaciones posteriores”. (p. 57)

En una entrevista que hicimos a Solorzano Alfaro sostuvo lo siguiente:

El estilo de Luis le habla a su generación, a la gente de la generación X, para usar el término mercadotécnico. Su voz remite a un espacio, a un tiempo, a elementos que son compartidos por muchas personas. El ambiente familiar, urbano, de la San José de los años 70, 80 y 90 emerge en sus textos, sea desde la exploración de la vida íntima, de relaciones fallidas, de aquello que sucede en nuestras casas, a los círculos de las amistades (lo que él llama “familia molecular”) o los espacios exteriores, como el del fútbol o el de la política. Todo esto se contrapone a un estilo rimbombante, alambicado, que caracteriza a otro gran sector de la poesía nacional. Luis mismo lo diría: él escribe “poesía con minúscula” (literalmente), no “Poesía”. (Entrevista Solórzano Alfaro, 2021)

De igual forma se expresó el profesor Rodríguez Cascante en entrevista para esta investigación: “Por supuesto que sí, es uno de los poetas contemporáneos que más ha influenciado a los autores de su generación, principalmente a aquellos que siguen las retóricas conversacionales”. (Entrevista Rodríguez Cascante, 2021)

Sin embargo, no sólo ha sido representativo para sus contemporáneos, Chaves se ha vuelto un poeta fundamental de la poesía costarricense contemporánea. Así lo afirma Solórzano Alfaro (2010) en el prólogo de la antología *Retratos de una generación imposible*. Después, el mismo autor explica los adjetivos representativo y destacado

Las palabras que utilicé son “representativa” y “destacado”. Ambas apuntan al hecho, absolutamente concreto, de que su nombre es conocido no solo en los ámbitos literarios,

sino en círculos que exceden ese calificativo. Es decir, su obra tiene resonancia dentro de un público general. De igual manera, cuando se escoge un nombre para hablar de la poesía costarricense en un artículo o se incluye algún autor de nuestro país en una antología, Luis es quien más veces aparece, de forma sostenida y sistemática. De igual manera, es quien ha tenido más traducciones en años recientes y probablemente más ediciones internacionales. (Entrevista Solórzano Alfaro, 2021)

Retana Alvarado (2009) afirma que

Luis Chaves es el referente de la nueva poesía costarricense (...) La influencia de Chaves en la poesía costarricense reciente es un hecho indiscutible. Basta mirar los textos de algunos de los jóvenes costarricenses para confirmarlo; piénsese en Luis Chacón, Paula Piedra, Gabriela Arguedas, William Eduarte, Felipe Granados, Luis Fernando Gómez, María Morales e incluso Mario León, Cesar Maurel, Eugenio Redondo y Camila Schumacher, por no mencionar a poetas inéditos como Ricardo Marín. (p. 30)

La obra de Luis Chaves se ha ganado un lugar en la literatura costarricense contemporánea. Hasta antes del inicio de la pandemia del COVID-19, el poeta se dedicaba a dar talleres de escritura de poesía; asimismo, académicos de renombre incluyen su nombre en las historiografías de la literatura costarricense. Tal es el caso de Flora Ovares y Margarita Rojas, quienes al realizar una actualización de su libro *100 años de literatura costarricense* incluyen el capítulo “El rumbo de la poesía joven de Costa Rica”, escrito por Cristian Marcelo Sánchez (2010), en el que se ofrece una perspectiva sobre la obra de los jóvenes que empezaron a publicar a finales del siglo XX, entre ellos, Luis Chaves.

5.2 Filiación en la poesía de Luis Chaves

5.2.1 Filiación del escritor y movimiento

La filiación del escritor consiste en atribuir la pertenencia a una patria o a la literatura de un país. Como hemos afirmado anteriormente, la historiografía literaria segmenta la producción literaria de un país y la agrupa en movimientos literarios atendiendo las características de la obra. Esto es lo que llamaremos filiación de movimiento. En el caso de la poesía, hemos visto que la filiación implica la evolución de fuerzas que se oponen, que a lo largo de la historia generan rupturas y continuidades.

La obra de Luis Chaves es parte de la poesía costarricense contemporánea y se enmarca en lo que Rodríguez Cascante (2006) ha denominado “corriente discursiva conversacional”, que, además, se caracterizará por ser posmoderna. En este sentido, Lozano Mijares (2007) afirma

que no existen autores posmodernos, sino más bien textos a los que hay que acercarse para saber a qué episteme pertenecen.

Los poetas contemporáneos rompen las estructuras tradicionales, y experimentan con diversas formas poéticas. Recurren a mecanismos como la narración, el prosaísmo, el coloquialismo, etc. Sin embargo, destaca la utilización de procedimientos de construcción poética como la deformación grotesca, la representación carnavalesca, la parodia, el sarcasmo, el humor y el uso de la ironía; elaborando así, una reinterpretación crítica de la sociedad y la identidad costarricense. En otras palabras, en la poesía que actualmente se escribe en Costa Rica, se mimetizan otros textos, los relatos son breves, un mismo autor transita por diversos estilos, abundan las ironías, las citas buscan crear una verdad aparente o simplemente se copian fragmentos de otros autores sin pulcritud ni pudor. De igual forma, esta nueva frontera entre los géneros literarios lleva a los poetas a crear personajes ficticiales dentro de la poesía.

El poeta José María Cumbreño²⁸ explica la filiación de la obra poética de Luis Chaves a la poética posmoderna en las siguientes palabras:

La poesía de Luis Chaves (y en esto responde al espíritu de su época) mezcla los géneros, los combina a fin de ofrecer nuevas perspectivas sobre los temas de siempre. Y aunque lograr que algunos alimentos se lleven bien dentro de ciertos guisos resulta a veces difícil, el caso es que su obra propone sabores nuevos y acierta siempre. Él no corta y pega sin más. Tensa los moldes formales para que donde no llegan unos alcancen los otros. (2012, p. 14)

La poesía trata de explicar esta experiencia utilizando un discurso lírico. Así lo explica Alvarado Vega (2011), cuando afirma:

La poesía de desencanto, de desnaturalización, poesía de carácter narrativo, con un trasfondo más social, va tomando espacio dentro del nuevo acontecer costarricense, sin dejar de lado la referencia importante a la identidad y a su esencia como elemento inherente dentro de esa producción, que ha estado en lo poético a lo largo de la historia. De allí incluso que se abandonen las formas tradicionales, no solo temáticas, sino también formales y se recurra a una nueva dimensión de la producción poética, más social, más de relación con el entorno, más inclinada a la crítica y también más cercana, en muchos casos, a la expresión narrativa. (p.332)

En efecto, la poesía del costarricense tiene el carácter narrativo como una de sus características principales. Lo hace sin la intención de crear cuentos, novelas o piezas

²⁸ José María Cumbreño (1972) es poeta y editor español. Recientemente publicó el libro de Chaves, *asfalto, un road poem* (2022) en Ediciones Liliputienses.

narrativas propiamente dichas. Narra de forma simultánea. El acto coincide temporalmente con el desarrollo de la historia:

esto que ves antes no existía. dice.
las personas acomodan sus sombreros.
corrigen sus posturas y sonríen desde el papel.
es agosto y llueve con la voz de nina simone.
el apartamento es una cama gigante
donde se cubren las partes duras del amor. (Chaves, 1997, p.11)

Rodríguez Cascante (2006), en el artículo titulado “La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional”, se refiere a la forma poética que estuvo en boga a partir de los años cincuenta en Latinoamérica. Después de repasar los aportes de algunos académicos latinoamericanos dirige su atención a la poesía costarricense, en la que destaca que este campo discursivo se desarrolla a finales de los años ochenta y se prolonga hasta inicios del siglo XXI. Los libros de Chaves que se pueden leer en esta clave: *los animales que imaginamos* (1997), *historias polaroid* (2000) e *Iglú* (2016). En el primer libro, se presenta un acento íntimo donde tienen cabida los recuerdos, la infancia, la familia, las circunstancias cotidianas y el ambiente. En el segundo, hay un recorrido por su intimidad personal, la infancia y, por ende, la familia. Y finalmente, en el tercer libro, el poeta nos lleva a su intimidad contemporánea, su familia.

Alemany Bay (2009) sostiene que la poesía hispanoamericana nace en un contexto globalizado en el que las tecnologías digitales influyen en el estilo de vida de las personas. La poesía como las demás manifestaciones estéticas posmodernas acusa novedades como la negación, el desencanto, y la parcialidad. Agrega que los temas recurrentes en la poesía escrita en las últimas décadas en Hispanoamérica son: la vacuidad de la existencia, los sentimientos frente a la razón, la ciudad como abarcadora de lo anónimo y de la inmundicia, los mitos y la historia como vectores capaces de construir el caos y el erotismo como forma de liberación. Asimismo, no se dejan de lado los temas universales de la poesía: el amor, la muerte, el lenguaje poético desde perspectivas y formas actualizadas.

Los ejes temáticos recurrentes en la poesía escrita por Luis Chaves son: poesía personal (experiencia personal) y la familia (experiencia íntima), *ars* poético o creación poética (reflexión metapoética y la ciudad (experiencia urbana) en la que no resulta difícil encontrar espacios públicos como bares, paradas de buses, vallas publicitarias, burdeles, gasolineras, parques, calles, cementerios, circos, bingos o lugares de juego, cines, etc.

a- Experiencia personal, autobiografía y familia

La poesía de Chaves transita con frecuencia entre la experiencia personal, la autobiografía y el tema familiar. Es así como el poeta introduce al lector en la historia autobiográfica. Así hay una representación de ese proceso de introspección que rememora la niñez; proceso que desvela escenas en las que compartía con su abuela y son su mamá. El poeta teje historias personales y permite que los fantasmas de la infancia asalten sus versos:

todo lo que recuerdo es mentira.
la silueta de mi abuela en la mañana
tras el mar de sábanas húmedas
tendidas en el patio...

mamá asomada tras las cortinas
como escondiéndose de malas noticias
las manos ansiosas sobre el delantal. (Chaves, 1997, p. 32)

Los recuerdos de la incomunicación familiar asaltan los siguientes versos del poema “Mi hermano cree que el primer nombre de Dickinson es Angie”:

La verdad no nos vemos seguido
y casi nunca directo a los ojos...

Hace unos meses en un recital afirmé,
con mal disimulado esnobismo,
que suelo imaginar animales.
Mi hermano, quizás el único que escuchaba
desde la última mesa, lejos de las luces,
parecía decir con su mirada de desconcierto
que él me prefería cuando los sacrificábamos. (Chaves, 2000, p. 14)

El tema de la familia es vital en la obra poética de Luis Chaves. Este tema lo encontramos en el poema “Operación o quimio” en donde el tema personal se mezcla con el elemento familiar:

La mujer mira desde el balcón del sexto piso.
Es una tarde clara de diciembre,
en el parque hay niños con balones y chinas;
uno deja escapar su globo
y con el índice sigue su trayectoria.
La mujer imagina que la señala a ella
y sin voltearse pregunta: doctor,
¿a qué edad comenzamos a recordar?

Sigue observando al niño,
mete su mano en el brassier
y saca una foto de sus tres únicos nietos.
El del centro, con dientes de leche,
soy yo. (Chaves, 2000, p. 13)

En esa instantánea, el poeta se abstrae del espacio social para trasladarse al espacio familiar donde únicamente tienen cabida las intimidades que se comparten como familia; por ejemplo, el dolor de ver a un familiar sufriendo una enfermedad degenerativa. El poeta cuenta que su abuela padeció de la enfermedad de Alzheimer.

Debemos afirmar que este eje temático no es producto de la casualidad, sino más bien de la intencionalidad del autor a la hora de escribir. El poeta, entonces, asume una postura autorial en este sentido: ser el cronista de su propia vida. Chaves, en el epílogo de *asfalto, un road poem* confirma esta intención autorial: “Al mismo tiempo escribía *Historias Polaroid* (sic), que era un libro explícitamente personal, un álbum de mi familia, y *Asfalto* me dio el espacio para escribir sin nombres y apellidos, sin cédulas de identidad” (Chaves, 2015, p. 52).

Dentro de este eje temático también encontraremos los poemas “crecer para adentro”, “Ringside”, “Las mujeres de la casa” y “Música nocturna recordada en la mañana”, que analizaremos más adelante.

b- Ars poético (reflexión metapoética)

La obra poética de Luis Chaves es una crítica, un rechazo de los cánones estéticos establecidos; es una apertura a nuevos horizontes hacia los que se puede llevar la poesía. El poeta asume la reflexión metapoética como una forma de sentar postura respecto a su concepción estética; así lo define él mismo al explicar lo que tenía claro mientras escribía *historias polaroid* (2000):

Puedo afirmar que hubo voluntad de estilo pero no sería honesto. Eso se puede decir con la ventaja que da el paso del tiempo. En aquel momento en que caía a pedazos todo lo que me rodeaba, sólo tenía, lo mismo que con *Historias Polaroid* (sic), una cosa clara: todo lo que no quería hacer. Tics líricos, anáforas, epígrafes, música corsé, esos y los demás signos externos de la poesía tópica cancelados y desterrados. Quería el lenguaje crudo, objetos reales, ni una sola explicación. Nada de utilería sentimental. (Chaves, 2015, p. 52)

Al hacer esto, el poeta costarricense está asumiendo una postura autorial porque cuestiona la preceptiva literaria vigente en Occidente. Explica que no estaba interesado en crear una poética sentimental sino más bien cruda, objetiva y real, en consonancia con la estética posmoderna. Dicha poética permite este tipo de juegos con el lenguaje. El poema “Arte poética I” se inserta en esta línea:

La bruja me mira de soslayo,
tira la muerte, el ahorcado, el loco.
Pasa su mano rugosa sobre las cartas,
fuma hondo y exhala una sentencia,
un puñal de humo:
usted se equivocó de oficio. (Chaves, 2000: 27)

La reflexión metapoética la encontramos en los poemas “Ringside”, “después del recital”, “poema contra mí mismo”, “Arte poética II”, a los que me referiré más adelante.

c- La experiencia urbana (la ciudad como espacio posmoderno)

Anteriormente mencionamos que Alemany Bay (2009) y Puppo (2013) afirman que la ciudad es el tema más importante en la poesía hispanoamericana de las últimas décadas. García Canclini (1989) afirma que la urbanización predominante en las sociedades contemporáneas se entrelaza con la producción en serie que la clase media hace de la cultura, la reestructuración de la comunicación inmaterial que modifican los vínculos entre lo privado y lo público. Dentro de este escenario urbano, el poeta se auxilia de recortes de periódico, de ideas que aparentemente no tienen conexión sintáctica en la construcción de imágenes urbanas que reflejan diferentes situaciones: encuentros y desencuentros, nostalgias y recuerdos. Chaves, sin lugar a duda, se muestra como un poeta sin prejuicios sociales, irreverente, sobre todo, con una voz auténtica dentro de la poesía reciente de Costa Rica.

El espacio urbano lo podemos estudiar desde varias perspectivas. En el caso de la poesía escrita por Chaves, nos interesa centrar nuestro análisis en tres perspectivas: la ciudad como espacio cotidiano, la ciudad como espacio marginal y la ciudad como espacio subalterno.

La ciudad es el espacio cotidiano donde se desarrolla la vida posmoderna. En este espacio tienen lugar los encuentros y desencuentros. Chaves nos muestra la sociedad desde diferentes perspectivas o esferas de la vida social: la oficina, el deporte, la política, en fin, el

día a día de cada costarricense. Nos presenta una sociedad desencantada ante la realidad y con poco poder para transformar su entorno:

y ya no había causas en las que creer. Ni nos importaba.
protestar era una excusa para estar juntos. (Chaves, 1997, p. 20)

En el espacio cotidiano también encontramos un sujeto hedonista; es decir, un ser humano que busca la satisfacción personal para alcanzar la felicidad. En este caso, el sujeto busca el placer en diversas actividades:

El placer
no se crea ni se destruye,
se aprende.

El niño no tiene futuro
- diagnosticaron-,
empezó fumando a escondidas,
termina con la mujer del prójimo. (Chaves, 2000, p. 50)

El poeta muestra que el sujeto posmoderno no atiende a los valores éticos, se caracteriza por el hedonismo insertado en el capitalismo tardío, que es la satisfacción de sus propios deseos sin prever las consecuencias. En otras palabras, el sujeto busca la felicidad personal mediante la satisfacción de sus propios deseos, que no necesariamente tendrán que ver con la satisfacción sexual, sino también con los vicios, las compras, la comida, etc.

Otro caso de sujeto hedonista lo encontramos en el poema “Postal buga de playa Santa Teresa”:

De cualquier forma
nada justificaría decir que, bajo el mar,
sus pies empezaban a hundirse en la arena
y que a la distancia la observaban
unos que no durmieron la noche anterior
y que, todavía alterados por los químicos
creían experimentar la alucinación
de una mujer entregada a la ley de la gravedad,
sola y toples,
saboreando aún el reciente adulterio. (Chaves, 2005, p. 47)

El poema “Slender fingers / slender limbs” anuncia el juego musical. El poeta nos lleva a la cultura musical propia de cualquier urbe:

No se trata del compacto
que sonó mientras dormías.
Ni siquiera es la noche
que una ambulancia enloquecida
rasga por la mitad. (Chaves, 2005, p. 13)

Por otra parte, las actividades de ocio también tienen un espacio en la experiencia urbana. En las ciudades centroamericanas es común encontrar lugares en donde las personas adultas llegan a jugar lotería de cartón. Sin embargo, aunque sea un juego que cada vez atrae a menos personas, encuentra lugar en la poética de Chaves. En la segunda parte de *Chan Marshall* (2005), desarrolla en veintitrés fragmentos –afirma el poeta– el ambiente en un bingo que bien podría ser una lotería de pueblo:

Nada que envidiar
a las elipsis del cine fácil
donde el protagonista decreta
“nunca me llevarán al médico”
y en el plano siguiente
aparece con la cabeza vendada
y suero intravenoso.
Así fue de ordinario
y acá estamos con los cartones y fichas
del Grandioso Bingo. (Chaves, 2005, p. 71)

La ciudad también es un espacio marginal. El tema de la marginalidad y la exclusión social son abordados por Chaves a partir de la representación de sectores y lenguajes sociales subalternos. Así, el poeta asume el compromiso de mostrarnos la sociedad costarricense en su obra poética. Para el caso, nos muestra una sociedad podrida en las diferentes esferas de la vida social: la oficina, el deporte, la política, etc. Por otro lado, nos lleva a la realidad marginal, la vida de las pandillas, el mundo de las drogas, la prostitución, los barrios rojos:

salgo del bar de siempre
y entro a una ciudad desconocida.
camino por una avenida sin nombre.
el eco de mis pasos cada vez más débil.
como si mi sombra tomara otro rumbo. (Chaves, 1997, p. 14)

Acertadamente, García Canclini (1989) explica que el desarrollo urbano cambió la noción de cultura, de bienes culturales y su forma de distribución. La vida urbana fue trastocada y transgredida por intereses mercantiles que se cruzan con los intereses históricos, estéticos y comunicacionales. Esto no ha hecho más que poner en evidencia los conflictos e intereses

entre las diferentes fuerzas sociales como son el mercado, el estado, la publicidad y sobre todo la lucha popular por evitar que el gran capital absorba lo poco que queda de bienes culturales.

No debe extrañar que, en su libro *historias polaroid* (2000), los espacios urbanos ocupen un lugar especial; estos espacios son fragmentados por el poeta a manera de instantáneas en las que se percibe la violencia que florece en las zonas urbanas de Costa Rica. La función referencial del lenguaje cumple aquí su cometido:

A las diez a.m.,
recostados sobre la pared oriental,
dos borrachos esperan
que abra El Atlas (Chaves, 2000, p. 31);

Así aparecen los vándalos que utilizan los autobuses del transporte urbano para cometer sus fechorías:

Dos vándalos
Hacen blanco en un rótulo
Con piedras que en realidad
Son pequeños trozos de concreto. (Chaves, 2000, p. 40)

En *Chan Marshall* (2005) también se respira la ciudad de San José. Aquí la marginalidad se transparenta a través de la descripción que el poeta hace de los barrios rojos:

San José no fue más
luces a la distancia:
una constelación administrativa
que de noche disimula el subdesarrollo.

El resto, latas vacías de una cerveza
que despreciaron por tibia;
la bombilla insuficiente
de un carro con puertas abiertas;
el sentimiento que, devaluado,
llamamos afecto. (Chaves, 2004, p. 63)

La experiencia urbana también es vista desde el otro; desde la mirada del subalternizado. Esta subdivisión temática nos muestra las diferencias sociales y culturales que se generan en el espacio urbano. Por ejemplo, Chaves en el poema “Estuve en colegios privados”²⁹ nos lleva a una instantánea común en Costa Rica: la migración de nicaragüenses en busca de la seguridad y estabilidad económica. En el poema observamos cómo una

²⁹ Este poema se examinará más adelante.

muchacha migrante sufre los ataques y abusos del sistema por su misma condición de subalternidad.

Dentro del tema de la subalternización, también aparecen las disidencias sexuales. En el poema “SJB2114” se retrata la historia de un padre que reclama a su esposa las razones de la disidencia sexual de hijo:

La Peri rodea San José
con un foco dañado.
De lo que vio durante el día,
el chofer no extrae conclusiones.
Dentro de poco,
el albino que bajó en Colonia Kennedy
reclamará a la esposa,
“si no lo hubieras alimentado
con tanta verdura
Nuestro hijo no sería maricón”. (Chaves, 2005, p. 55)

Dentro de la narrativa machista en la que creció el padre la explicación de la homosexualidad del hijo se basa en culpar a la madre. En ningún momento, el padre busca comprender la identidad de su hijo; tampoco la acepta porque dentro del imaginario heteropatriarcal esto simplemente no puede ser. El hijo y la madre se encuentran en una condición de subalternidad y otredad en contraposición con el padre.

Por otro lado, Chaves, describe a un travesti que, por su disidencia sexual con respecto a la norma, es subalternizado por la sociedad:

En minifalda y tacón alto,
un hombre sostiene su cartera,
con la mano libre se acomoda
unas tetas que no alimentan
más que a la imaginación. (Chaves, 2000, p. 40)

En el libro *monumentos ecuestres* (2012), encontramos otro ejemplo:

La bruma de la droga,
anécdotas de bajo impacto
y pasajes de películas mal dobladas.

A esa hora de la mañana
en que a los travestis
les crece la barba. (Chaves, 2012, p. 36)

En el texto, se describe lo que sucede después de que llega el alba, cuando las trabajadoras sexuales disidentes regresan a sus casas. Subjetividades que por su disidencia sexual, tienen que enfrentar el rechazo y repudio de su familia y de la misma sociedad; resistir la violencia que se desencadena en ciudadanos conservadores.

En síntesis, podemos afirmar que la obra del Luis Chaves se filia con la poética coloquial y la estética posmoderna.

5.2.2 Filiación externa

En el caso de Chaves, encontramos que las influencias nos remiten a la infancia, la adolescencia y la etapa en la que el poeta busca aprender de los maestros de la poesía universal y costarricense. Es decir, durante su formación literaria, el poeta sin darse cuenta absorbe estéticas que le son afines y otras poéticas que él mismo busca y se nutre de ellas. No debe olvidarse que la misma práctica lleva al poeta a explorar nuevos mundos o a plantear nuevas propuestas estéticas.

Bloom (2011), Villar Dégano (2012) y Bourdieu (2013) hablan sobre las “huellas de huellas”. Bloom en su libro *Anatomía de la influencia* (2011) explica que cuando un poeta lee a otro autor se está dejando enseñar por el escritor al que está leyendo; y que el poeta que lee activará sus propios mecanismos de defensa para decidir si permite que le influya o no. En otras palabras, cada uno permite que queden huellas o no. En este sentido, Bourdieu habla del inconsciente cultural en el libro *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (2002); es decir, las huellas culturales que los poetas y escritores asimilan sin darse cuenta. Las huellas que la misma cultura deja en cada uno de los poetas. Y finalmente, Villar Dégano, en el artículo *Sobre las influencias en literatura comparada* (2012) habla de un entramado de relaciones que se tejen entre quien influye y quien se deja influir; es decir, las huellas que van quedando en ese contacto con la obra de diversos autores por parte de un poeta.

5.2.2.1 Influencias musicales

La poesía y la música tienen raíces comunes. En Grecia, la poesía era cantada en las plazas públicas. A lo largo del tiempo, ambas tomaron rumbos diferentes, pero siguieron manteniendo la esencia que las une: el ritmo y el contenido visual que transmiten. Esto ha hecho que en distintos momentos de la historia ambas se crucen; aun así, la poesía, y sobre todo la poesía escrita, se distanció mucho de la música. La poesía describe los objetos y se vuelve sonora.

El Premio Nóbel de Literatura entregado en 2016 a Bob Dylan confirma la relación existente entre la música y la poesía. Por ello, no es de extrañar que muchos poetas contemporáneos expresen su afición por la música o que ésta sea una influencia transversal en su producción poética. En el caso del Chaves, “la música está asociada con la recuperación del pasado y sus atmósferas emocionales, ya no como meras ideas ni como simples recuerdos, sino y ante todo, como experiencias sensoriales, como piezas de una memoria sensual, de base acústica y avivada por el retomo de ciertas melodías” (Ramírez Villalobos, 2018, p. 1003) que el poeta identifica claramente al describir una situación cotidiana en su casa:

Es la misma casa de Zapote, mi primo Gerardo vive con nosotros por una temporada. Una tarde cualquiera escucho un sonido que sale de su cuarto. Eso que ven allí es mi figura recortada en el umbral de la puerta, aparecí de la nada, como materializado por el imán del long play del que, en este orden, se oye lo siguiente: el hormigueo circular de la aguja contra el vinilo, una conversación de programa de TV, el rasgueo acústico de una guitarra, la voz melancólica en un idioma que recién empiezo a aprender. La canción termina antes de lo que debería, como incompleta, disuelta por el viento que sopla al final de esa especie de despedida que sigue, mucho rato después de concluida. Viene el silencio, mi primo que cierra la puerta, la sensación de que algo sucedió, algo importante, una iniciación. Es mi primer encuentro cercano y consciente con el rock. Acabo de escuchar "Wish You Here" de Pink Floyd. Adiós balada romántica en español hasta que, ya adulto, regrese a buscar como el salmón, en sentido contrario al tiempo, el país imaginario de la infancia. (Chaves, 2010, p. 167)

El fragmento reafirma la influencia que la poesía de Chaves recibe de la música. Sin embargo, la presencia de la música en la obra escrita por Luis es parte de la construcción de autor que él está haciendo de sí mismo; él está construyendo una poética de la memoria. Ramírez Villalobos (2018) describe muy bien la simbiosis cuando afirma que

en esta poética, se establece un nexo entre memoria, afecto y música, entre la banda sonora de la vida, la educación sentimental y la subjetividad. La música colma la existencia, por lo que aparece en los recuerdos y los sueños. En este sentido, resulta

imposible la representación literaria de la memoria si no se la realiza a partir del componente auditivo de la experiencia y el mundo afectivo. (p. 104)

Para el caso que nos ocupa, Luis Chaves (2010), ha expresado en reiteradas oportunidades la importancia de la música en su vida:

Todas las canciones de todos los días de todas las épocas. La música que nos acompaña, la que nos sirve de espejo o confidente o juez. Las canciones que suenan mientras nos quedamos dormidos y en la frontera de ese territorio arcano no podemos distinguir de qué lado proviene, si de la vigilia o del sueño. Ese hit del verano que tarareamos cuando estamos solos, ese estribillo que dice lo que queremos escuchar. La música que es parte del mapa del genoma. Una canción que nos gusta siempre es más que una canción. La música que nos gusta nos pertenece. (p. 172)

Chaves afirma que durante su infancia tuvo el primer contacto musical determinante en su carrera poética. Mireya, la mujer que se encargaba de cuidarlo a él y sus hermanos mientras su madre trabajaba como secretaria, escuchaba esa música romántica muy de moda en los años setenta del siglo XX. Entendemos que el poeta llegó a desarrollar una relación muy estrecha con su cuidadora. El poeta empieza a construir su espacio de enunciación e imagen autorial porque se está decantando por una poética, está permitiendo que la música popular incida significativamente en su obra. Su cuidadora resulta determinante para que el poeta entre en contacto con la poética de la canción popular que el poeta interioriza. Esto queda claro en el poema “33 r. p. m” cuando el poeta dice lo siguiente:

La empleada lleva el pelo atado
hasta el final de su espalda,
se acerca a la mesa
envuelta en aroma a Vitamaíz³⁰.
Cuando se va,
la trenza marca rítmicamente sus pasos
igual que un metrónomo invertido.

En el tornamesa que desechó mi padre,
todas las tardes escucha
un elepé rayado de Memo Neira
y los ojos se le cargan
de algo que nunca me quiere explicar... (Chaves, 2000, p. 51)

En el fragmento anterior, hay un par de datos que nos interesa destacar. El primero, es que el poeta se está refiriendo a la subjetividad de la trabajadora doméstica, que el sistema socioeconómico suele ubicar en uno de los lugares más bajos de la escala social; y el segundo,

³⁰ Fécula (harina) de maíz, preparada químicamente para elaborar atol.

es que la trabajadora doméstica escuchaba un disco que contenía música de Memo Neira³¹. Observemos que ya en este momento, Chaves está construyendo su espacio de enunciación; es decir, se está ubicando en la poética coloquial. Resulta importante esta información porque el mismo poeta ha expresado que ese contacto que tuvo con la música durante su infancia y particularmente, cantantes como el antes mencionado, le servirán para poder aprender a articular historias; es decir, en este momento se empieza a configurar un rasgo importante en la poética de Chaves: el carácter narrativo del poema, su forma de construir historias en la poesía. Este dato, no sólo nos ayuda a entender la configuración poética de este autor, sino que también nos ayuda a ver cómo construye su imagen autorial.

Como hemos dicho, Chaves aprende de Neira y de la música popular de moda de ese momento en Costa Rica la forma para estructurar pequeñas historias en la poesía. Veamos el caso de la canción “Derrumbes” (compuesta por Octavio Acuña y grabada por Neira en 1976):

El día que te fuiste de mi lado
El mundo para mí se derrumbó
El cielo con la tierra se juntaron
Y todo quedo negro alrededor

Sabías que ya tú no me querías
Que tu alma ambicionaba un nuevo amor
Que ya no recordabas de los días
Que tan felices que éramos los dos

Yo puse mi esperanza en tu cariño
Creí que me querías de corazón
Pues cuando me besabas prometías
Sería para siempre nuestra unión

El puesto que dejaste está ocupado
Se ha vuelto a enamorar mi corazón

³¹ Memo Neira fue un cantante costarricense; su éxito tuvo lugar en los años setenta. Su nombre verdadero fue Guillermo Enrique José Acuña Brenes. Nació en San José el 7 de agosto de 1948 y falleció trágicamente en un accidente automovilístico el 22 de abril de 1977. Siendo muy pequeño, su familia se trasladó a vivir a San Rafael de Oreamuno, provincia de Cartago donde estudió vocalización. A finales de los años sesenta migró hacia Nicaragua en donde participó en algunos grupos musicales. En 1968 era el vocalista del grupo musical “Los Rambler’s” del barrio Monseñor Lezcano y el grupo “Los Music Máster” en la ciudad de Managua. Su primer disco fue un éxito de ventas en Costa Rica y Centroamérica.

Neira destacó por cantar boleros; por lo que hizo amistad con Julio Jaramillo y otros cantantes de la época. Interpretó muchos temas musicales que otros artistas ya habían logrado conseguir que fueran éxitos en la música popular; entre estos se pueden mencionar: “Derrumbes”, “Estatua de Mármol”, “Por andar con usted”, “La Pastora”, “Flor sin retoño”, “Que murmuren”, “Quinto patio” y muchos más.

No debes de culparme si he cambiado
Tú fuiste la primera que cambió

El día que te fuiste de mi lado
El mundo para mí se derrumbó
El cielo con la tierra se juntaron
Y todo quedo negro alrededor

Sabías que ya tú no me querías
Que tu alma ambicionaba un nuevo amor
Que ya no recordabas de los días
Que tan felices...

En la canción escrita por Octavio Ocaña se cuenta la historia de una pareja que vive en un mesón (lugar donde se alquilan apartamentos o cuartos conocido en Nicaragua como “cuartería”). La mujer dejó a su esposo con sus hijos y se va con su amante. Años después regresa donde el padre de sus hijos, pero encuentra que su lugar ya estaba ocupado. Claramente encontramos aquí una historia de despecho y desamor. Estas historias que se cuentan en la música popular serán el primer encuentro del poeta para estructurar historias en el poema.

En el libro *historias polaroid* encontramos una historia bastante similar a la que se nos narra en la canción “Derrumbes”, hablamos del poema “La bajita del rincón oscuro”:

Mamá quería que yo fuera mujer
y que no lloviera nueve meses al año
y que papá la sacara a bailar de vez en cuando.
Pero era más probable amanecer con día con tetas
o un cambio anómalo del clima,
antes que don Luis la convidara un bolero (Chaves, 2000, p. 12)

Obsérvese el carácter narrativo del poema de Chaves. Al igual que en la canción de Neira, el poeta está contando una historia de desilusión. Más que las temáticas recurrentes en este tipo de canciones, Chaves aprende la estructura de las historias; es decir, el poeta interioriza la forma en que se presentan las historias narradas en las canciones populares. Chaves aprende a narrar y por eso no debe extrañar que una particularidad de su poética sea el carácter narrativo de sus poemas.

Después vendría la música de Nina Simone, Cat Power, Lali Puna, para mencionar algunos que han incidido en la producción poética de Chaves. Sin embargo, quien más ha influido en la obra de este poeta costarricense es la cantautora Cat Power, conocida como

Chan Marshall³². A este respecto, en las notas del autor que se encuentran al final del libro en la edición costarricense del libro *Chan Marshall*, Chaves (2013) explica lo siguiente:

El disco *Moon Pix* (Matador, 1998) de Chan Marshall sugirió muchos de los textos aquí reunidos, casi toda su atmósfera. *Slender fingers / slener limbs* es una frase de una de las canciones, lo mismo que *yellow hair / you are such a funny bear*. (p. 83)

En el disco *Moom pix*, Cat Power aborda una cantidad de temas como la amistad, el patriotismo, la madre, la humillación del rechazo, la inocencia vista desde otra perspectiva, la abstinencia sexual, los valores espirituales, la protesta contra los convencionalismos sociales, y la exaltación del licor clandestino. El espíritu de las canciones es triste, melancólico. Si observamos, las canciones reunidas en el disco de Chan Marshall y la obra poética de Chaves nos daremos cuenta de que hay coincidencias temáticas. Así, en la poesía del costarricense encontramos temas familiares como la madre, la inocencia de la infancia, la protesta contra los convencionalismos sociales, en este caso los literarios, etc. Además de esta coincidencia de contenido, encontramos que la principal influencia de Cat Power en la obra del poeta tico es la de estimular la búsqueda de la identidad del poeta sin importar que para ello debe transitar senderos y abismos de hebefrenia. Cada texto del álbum *Moom Pix* es una ruptura de los esquemas cotidianos. La autora combina jerigonzas y gritos en los que narra sus temores y frustraciones al igual que lo hace Chaves al cuestionar las normas estéticas establecidas. Esa búsqueda de identidad ha hecho que el poeta costarricense explore diversos géneros literarios: la poesía, poema en prosa, novela y crónica.

5.2.2.2 Influencias literarias

Chaves ha dicho en reiteradas oportunidades que la poesía escrita en lengua inglesa ocupa un lugar muy importante en su obra, especialmente la escrita por Walt Whitman, William Carlos Williams y Ezra Pound. La importancia de la poesía norteamericana en la obra de este poeta costarricense la encontramos en la forma de estructurar el poema y en los temas abordados; el

³² Charlyn Marie Chan Marshall, nació el 21 de enero de 1972 en Atlanta, Estados Unidos de América. Su música reciente se adscribe al folk alternativo, aunque ella ha explorado diversos géneros.

Moon Pix es el nombre del cuarto álbum discográfico de Cat Power. Para la crítica musical es el mejor álbum de la cantante. Varias de las canciones reunidas en este disco fueron escritas en una sola noche y reflejan la vivencia de la cantante durante una estancia en África (Sudáfrica, Tanzania y Mozambique). El disco fue grabado en Australia en septiembre de 1998.

verso libre, el tono coloquial, el uso del personaje y los temas urbanos en la obra poética serán los recursos más evidentes que Chaves extrae de los poetas estadounidenses.

De Whitman, Chaves toma la sencillez de las palabras, el juego simbólico de los elementos que constituyen el medio ambiente. La inclinación por los temas urbanos y el sentido coloquial de los versos está muy relacionada con las lecturas que Chaves ha realizado de la poesía de Williams. En Pound, encontramos la nostalgia como característica principal y lo mismo sucede con el poeta costarricense.

Además, ha reconocido, la influencia del argentino Juan Gelman, el costarricense Osvaldo Sauma y el nicaragüense Carlos Martínez Rivas. La importancia de los poetas latinoamericanos en la poética de Chaves la encontramos en el tono conversacional que estos le dieron a su obra y que Chaves asimila a perfección.

a. William Carlos Williams

La poesía de Williams es fácil de entender. El poeta huye de lo abstracto. Sus textos son breves, ágiles, vivaces, tranquilos y naturales; los trabaja de manera que puedan transmitir sensaciones con la mayor naturalidad posible. Es concreta, como cuadros urbanos o fotografías del momento en que está escribiendo. Sus poemas no explican sino presentan, capturan las cosas y a los hombres de a pie al modo de instantáneas imprevistas tomadas sin composición y sin posibles poses. Debe destacarse en esta obra que pone el ojo en los objetos cotidianos; es decir, es una metáfora de la realidad cotidiana. Por ello, juega mucho con la coloquialidad utilizando el verso libre:

En cualquier caso, la musicalidad y visibilidad de todas sus composiciones muestran claramente que escribió sus poemas impelido siempre por la convergencia de pautas visuales y auditivas. La vista y el oído. Pintar con palabras y escuchar las cosas. Los sentidos, no el intelecto; no abstracciones. No es, pues, de extrañar que en aproximaciones escritas a su propia obra poética o a la de otros autores evitara teorizar sobre la poesía misma y prefiriera reflexionar sobre poemas. (López Merino, 2018, p. 20)

En efecto, la poesía del poeta costarricense que nos ocupa se caracteriza por ser una estética de la coloquialidad, donde se destacan los espacios urbanos y los espacios íntimos o personales. Chaves busca que sus textos sean claros, transparentes y fáciles de comprender.

No debe extrañar que William Carlos Williams³³ sea uno de sus poetas preferidos. En el número tres de la revista *los amigos de lo ajeno* (sic), se incluyó una traducción que Chaves hizo de un poema del poeta norteamericano:

Una mujer negra
Llevando un ramo de clavelones
 envuelto
 en un viejo periódico:
los lleva rectos,
 con la cabeza descubierta,
 el volumen
de sus muslos
 haciéndola balancearse
 conforme avanza
mirando
 la vitrina de una tienda
 que queda en su camino.
Qué es ella
 sino una embajadora
 de otro mundo
un mundo de lindos clavelones
 de dos tonos
 que ella anuncia
sin saber lo que hace
 más
 que caminar por las calles
sosteniendo las flores rectas
 como una antorcha
 tan temprano en la mañana.

Este poema de William Carlos Williams traducido por Luis Chaves, nos recuerda un poema de mismo poeta costarricense en el que describe el cuerpo de una trabajadora nicaragüense:

Lupe cocina de lunes a viernes,
el fin de semana la dueña de casa
prepara sus exóticas recetas,
las de verdad.
Lupe plancha, dobla la ropa,
encera los pisos donde se reflejan
sus duras piernas nicaragüenses.
La familia se levanta de la mesa
para que la nica cene sola

³³ William Carlos Williams (EE. UU., 1883 – 1963). De la antología *Cuadros de Brueghel y otros poemas* (New Directions Book, 1962). Traducción libertina de Luis Chaves (sic) publicada en la revista *los amigos de lo ajeno*.

la comida que ella misma adobó.
De noche Lupe no cierra la puerta
para que el señorito de casa entre,
de lunes a viernes,
a manosearle las nalgas.
El fin de semana,
con su novio de Bluefields,
es el turno de las sesiones profundas,
las de verdad. (Chaves, 2000, p. 16).

b- Ezra Pound

Ezra Pound destacó como figura central de la nueva poesía norteamericana. Rodríguez Cascante (1995) afirma que el poeta norteamericano sintetizó así su estética: usar el lenguaje común empleando la palabra exacta, crear ritmos a partir de los estados de ánimo preferiblemente en verso libre, libertad de temas, imágenes precisas, poesía difícil y clara. Esa propuesta promueve la utilización de técnicas experimentales: la yuxtaposición, el registro hablado y cierta forma de montaje observado en su producción poética. Esteban Pujals Gesalí escribe:

En los Estados Unidos (...) una generación entera de poetas jóvenes estaba empezando a leer y a valorar a Pound, totalmente desprestigiado en los años de posguerra (...) y a Williams Carlos Williams, junto con el “otro” Eliot, el de Prufrock y otras observaciones (1917), el del volumen de poesías de 1920 y el de la Tierra baldía (...) Muy esquemáticamente, lo que compartían estos poetas era la utilización del registro hablado, una actitud muy abierta con respecto a la forma... (como se citó en Paz Manzano, 2009, p. 40)

En el mismo estudio, Pujals especifica las peculiaridades literarias que Pound y Eliot comparten durante ese período de innovación formal:

Podemos decir que hacia 1920 (...) la poética moderna aparece en las composiciones de Pound y Eliot no sólo desarrollada intuitivamente, sino plenamente comprendida por ambos. Los dos poetas reconocen su herencia simbolista en la confianza que depositan en las cualidades evocativas del lenguaje, en la utilización de éste como material de un trabajo estético y no como vehículo discursivo. Al mismo tiempo ambos entienden la importancia de la objetividad y del distanciamiento antirrománticos (la “impersonalidad” predicada en los artículos eliotianos) en el poema moderno, así como de las calidades orales, pronunciables, que deben presidir la elección de sus elementos y que inclinan el acto de composición hacia algo parecido a la yuxtaposición de fragmentos verbales encontrados; al collage de *objets trouvés* (...) Y ambos han desarrollado para ello variedades muy personales de la técnica consistente en quebrar el discurso y yuxtaponer un fragmento a otro. (como se citó en Paz Manzano, 2009, p. 40)

El montaje, el registro hablado, la yuxtaposición y el criterio de impersonalidad que Pujals menciona pueden observarse, sin anular los rasgos personales, en *los animales que imaginamos*, *historias polaroid*, *Chan Marshall*, etc. Por ejemplo, en el poema “la próxima sombra” que se encuentra en el libro *los animales que imaginamos* (1997), Chaves recurre a la impersonalidad y con ello, elimina los rasgos personales:

un lote baldío.
el viento convierte la basura
en criaturas deformes que se persiguen
con remolinos de muerte violenta.

el circo ya no está.
se sabe por el olor a excremento seco.
por la represa de vasos plásticos
 en el mismo caño
donde un hombre libera su bragueta.
mira hacia los lados y se alivia. (Chaves, 1997, p. 59)

De igual forma, en el poema “Chan Marshall se duerme oyendo su canción preferida” el poeta recurre a la impersonalidad utilizando la descripción:

De pie, en mitad del jardín,
silenciosa como la fotosíntesis
que ocurre a su alrededor.
Eso es lo que hay.
Eso y el humo invisible
de aquellos cigarrillos
que alguna vez fumó
sentada en el suelo
en una habitación a oscuras (Chaves, 2005, p.14)

Otro recurso, el monólogo dramático, denominado personaje por Pound es aprovechado por Chaves para crear personajes y efectos polifónicos. La explicación que Manuel Almagro Jiménez (1991) hace de este recurso, refiriéndose a Pound, es transferible a Chaves:

El recurso consiste básicamente en la asunción de una identidad poética diferente, con sus correspondientes atributos – voz, personalidad, técnica y circunstancia- (...) El uso de Personaje permite asimismo a Pound la expresión de sentimientos y emociones que no coinciden necesariamente con las suyas propias. En ello ese recurso cumple una función similar a la del monólogo dramático de la poesía victoriana, mediante el cual el poeta podía explorar una serie de emociones sin asumir la responsabilidad de las mismas. Es fácil ver cómo este recurso supone un ataque, siquiera indirecto, a una de las premisas básicas del romanticismo- la de que la poesía es un vehículo de expresión para las

emociones personales del autor -, y también ensancha el terreno imaginativo por el que puede moverse el poeta, ampliando el rígido marco poético de dicho movimiento. (p. 45)

Ejemplo del uso del monólogo dramático lo encontramos en el poema “los animales que imaginamos”:

esto que ves antes no existía. dice.
las personas acomodan sus sombreros.
corrigen sus posturas y sonríen desde el papel. (Chaves, 1997, p. 11)

c- Juan Gelman

Solórzano Alfaro afirma que Luis Chaves ha sido influenciado por Gelman. En este caso, la influencia del poeta argentino se percibe muy fuerte en el segundo libro del poeta costarricense:

Por supuesto. La cantidad de epígonos es enorme. Desde gente de su edad hasta gente más joven. Luis representa, como dije antes, todo un estilo de poesía: la de la experiencia, la conversacional, la coloquial. En su primer libro no hay nada de esto. El segundo, *Los animales que imaginamos*, que me parece uno de los mejores, es aún muy gelmaniano, si se quiere. A partir de su vida en Argentina y su exposición a la poesía de Fabián Casas su obra dio un giro enorme. (Entrevista Solórzano Alfaro, 2021)

Juan Gelman es figura central de la poesía escrita en la segunda mitad del siglo XX en Argentina. Pedemonte (1975) destaca en la obra poética de este poeta:

La poesía de Gelman es un intento, al comienzo arduo, por asir el carácter popular de Buenos Aires y la evasiva realidad rioplatense... Gelman no ha desperdiciado la ocasión de buscar una expresión poética, y en todo caso ciudadana, en la que el tango originará un lenguaje y un estilo sui generis, transportando a la obra culta, sin despegarse total o parcialmente, esa pátina de vieja recova que tiene la música popular del Río de la Plata; pero esculcando una auténtica lírica, nítida por privativa y reveladora de un ánimo colectivo que el poeta adquiere su ápice en el libro *Gotán*. (p. 159)

Puede observarse que Gelman destaca por nutrirse de la música popular, al mismo tiempo que trabaja una poesía urbana ubicada en el espacio de la capital argentina; pero, sobre todo, una estética cercana con el lector. Alemany Bay (1997) explica que esto lo consigue entre otras cosas utilizando heterónimos y recursos como el tuteo y fundamentalmente, el nosotros. En el poema “La poesía otra vez” el poeta argentino recurre a la segunda persona para tutear a su interlocutor:

¿para qué me mostrás tus pechos? / ¿acaso no sé
que debajo de formas / figuras / imágenes / troncos / o hermosísima luz/
estás crucificada y das jugos? / (Gelman, 2011 A, p 595)

Alemaný Bay (1997) explica que además de destruir la imagen de un poeta lejano de los lectores, los poetas coloquiales utilizarán el humor, que será el anzuelo para que muchos más lectores se interesen en este género literario. Temas como el exilio, el amor, el tema histórico y la reflexión metapoética:

su obsesión por denunciar la dictadura, burocracia, los problemas sociales a través de un instrumento como la poesía, le lleva a criticar a otros poetas alejados de la estética coloquial y convencidos de que la poesía es un arte autónomo cuya finalidad siempre tiene que ser estética y nunca apegada a lo político o a lo social. (Alemaný Bay, 1997, p. 120)

Veamos un ejemplo de reflexión metapoética en la obra de Gelman en el poema “Operaciones”:

los profesores de poesía/
la acostaron sobre la mesa/
le hundían cuchillos / aquí / allí /
le sacaban un huesito o víscera / la
pasaban por diversos rayos/
sociológicos / históricos / equis /
le revisaban los tejidos generacionales / encontraban
antepasados ilustres / meñiques místicos en un intestino delgado / o

una venita de juan ramón con gusto a calle triunvirato /
una vez tuve una novia que vivía en la calle triunvirato / y
efectivamente tenía un burro suave en los ojos/

caído de juan ramón cuando calló por ahí / y un limonero en el patio (Gelman, 2011 B, p. 106)

Observemos el carácter humorístico y crítico del poema de Gelman en el que combinará ética y estética. Hay que destacar la inclusión de otras voces en el texto poético. De igual forma se expresará Chaves en su “Texto fascista”:

Siglo IX d. C.
Uno de los ministros de la Dinastía Tang,
Po Chu Yi, conocido también como Bai Juyi,
escribió poemas inmunes al paso del tiempo.
El que su sirvienta
no comprendiera los borradores,

representaba motivo suficiente para tirarlos.

Siglo XX d. C.

Asisto por compromiso
a una lectura de escritores
exageradamente inadvertidos
fuera del círculo familiar.
No entiendo la mitad de lo que dicen.

Faltan tantos sirvientes en el mundo. (Chaves, 2000, p. 41)

Chaves, al igual que Gelman trabaja una poesía urbana; Sin embargo, a diferencia del poeta argentino, su obra se ubica geográficamente en la capital costarricense; se nutre de la canción popular y procura una estética que destaca por la cercanía con el lector. Sus dos primeros libros se caracterizan por un acento íntimo y vivencial, muy en boga a finales del siglo XX. Ejemplo de esto es el poema “Arte poética”, de Gelman, en el que el poeta argentino se refiere a la cotidianidad:

Entre tantos oficios ejerzo este que no es mío,
Como un amo implacable
me obliga a trabajar de día, de noche,
con dolor, con amor,
bajo la lluvia, en la catástrofe,
cuando se abren los brazos de la ternura o de alma,
cuando la enfermedad hunde las manos.
A este oficio me obligan los dolores ajenos,
Las lágrimas, los pañuelos saludadores,
Las promesas en medio del otoño o del fuego,
Los besos del encuentro, los besos del adiós,
Todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.
Nunca fui el dueño de mis cenizas, en mis versos,
Rostros oscuros los escriben como tirara contra la muerte. (Gelman, 2011 A, p. 63)

De igual forma, en el poema “Sobre la poesía”, Gelman utiliza la metapoésía para hacer una crítica social punzante:

habría un par de cosas
que decir / que nadie la lee mucho/
que esos nadie son pocos/
que todo el mundo está con el asunto de la crisis mundial/
que esos nadie son pocos/
que todo el mundo está con el asunto de la crisis mundial/
y con el asunto de comer cada día
se trata de un asunto importante/
recuerdo cuando murió el tío Juan/
decía que ni se acordaba de comer y que no había problema. (Gelman, 2011 A, p. 585)

Este texto de Gelman nos recuerda el poema “cualquiera” donde Chaves plantea una situación similar:

no sabe el nombre de la mayoría de las flores.
olvida el de los héroes épicos.
confunde olímpicamente la genealogía mitológica.
habilidad nula para la música torpe para el color.
no distingue aromas.
y tiene un gusto más bien ordinario.

Pero ciertas imágenes vuelven y vuelven.
como si las sacara por la puerta
y regresaran por la ventana:

una noche que atraviesa paredes.
alguien toca piano en un cuarto vecino.
una mujer habla sola en un rincón.
entonces. escribe para contradecirse (Chaves, 1997, p. 33)

Un tema recurrente en la poética de Chaves es la creación literaria. Al igual que lo hace Gelman, Chaves al referirse al *ars* poético lo hace abordando la cotidianidad y haciendo crítica social. Así lo veremos en los poemas “después del recital” y “poema contra mí mismo”; ambos incluidos en el libro *los animales que imaginamos* (1997) y que analizaremos más adelante.

d- Carlos Martínez Rivas

Carlos Martínez Rivas destacó por escribir una poesía rebelde, individualista y personal. Tenía la costumbre de trabajar demasiado sus textos. En definitiva, de una poesía bien cuidada. Pablo Centeno Gómez (2012) nos ofrece la siguiente valoración de la obra martiniana

Evidentemente, es el concepto de libertad lo que mejor permite circunscribir el sentido profundo de la vida y la obra de Carlos Martínez Rivas. Libertad con respecto a los hombres y las instituciones, las costumbres, las modas y modos del vasto mundo plástico, supermodelado y vacío; libertad con respecto al lenguaje, con respecto al orden y lógica establecidos. De hecho, con formidable disgusto, el poeta rechaza la crítica y denuncia a su tiempo alienado y su entorno; la emprende individualmente contra la anquilosis del corazón y del espíritu. Con el mismo vigor exalta el amor auténtico, suscribe la marginalidad y autoexilio, la superioridad del poeta en un mundo envilecido. De ahí que

nadie pueda remplazarle en su dislocación, su abandono, su descontento, su angustia, su desesperanza, que es lo que él considera más suyo, en sostén al alumbramiento y a la iluminación, al drama de su yo irreductible. (p. 32)

La poesía de Martínez Rivas está escrita con el corazón en la mano, con fibra. El dolor asoma contantemente, el drama humano se muestra en su mejor dimensión. Así también, en la obra de Chaves, se pueden rescatar las diferentes muestras de dolor ante las vicisitudes de la vida.

En las notas de autor, el costarricense explica que el poema “Si se llamara Elvira, Florencia esta moral” pretende alimentarse del poema “Pequeña moral a Elvira”, escrito por Carlos Martínez Rivas y publicado en el libro *La insurrección solitaria* (2006):

Pequeña moral a Elvira

Van dirigidas estas líneas a quien poseyó:

la Belleza, sin la arrogancia

la Virtud, sin la gazmoñería

la Coquetería, sin la liviandad

el Desinterés, si la desesperación

el Ingenio, sin la mofa

la ingenuidad, sin la ignorancia

todas las trampas de la feminidad, sin usarlas. (Martínez Rivas, 2006, p. 104)

Si se llamara Elvira, Florencia esta pequeña moral

Quienes creen que es música

el sonido del viento entre las ramas.

Y no que el sonido del viento entre las ramas

no es otra cosa que el sonido entre las ramas. (Chaves, 2005, p. 44)

Obsérvese que, en el poema de Chaves, el poeta utiliza los sustantivos viento y ramas para que la idea central gire en torno a ellas. Esto nos lleva a pensar que lo importante en este poema resulta ser la idea que se expone pues el ritmo que se está utilizando es de pensamiento. Y aunque Martínez Rivas hace una enumeración de cualidades en el cuerpo del poema que nos llevan a pensar que utiliza ritmo de imágenes acumuladas, el cierre de este conduce a pensar que está usando también ritmo de pensamiento porque lo importante es el cierre; es decir la idea central del poema.

El recurso utilizado por Martínez Rivas de usar un verso contundente para cerrar el poema es utilizando también por Chaves en muchos de sus textos. Veamos como ejemplo lo que sucede en el poema “Video de alquiler”:

La película terminó mal.
En el cuarto a oscuras,
hasta los créditos
irradian un sentimiento
de equivocación.

No es fácil
reunir cuatro extraños
y, en pocos días,
hacerlos actuar
como una familia.

Nosotros, en el intento,
llevamos toda la vida. (Chaves, 2000, p. 59)

5.2.3 Filiación interna

El proceso de filiación interna consiste en reunir la mayor cantidad de información posible sobre el autor que se está trabajando; por ejemplo, se puede describir los poemas que integran un poemario, se puede hablar sobre los diversos géneros literarios que el escritor ha cultivado, etc. La forma más común de filiar consiste en escribir cronológicamente la información que se ha reunido de la producción literaria del autor en estudio. Para ello, pasaremos revista a la producción poética de Luis Chaves por dos vías: primero propondremos tres etapas en el desarrollo de su poética tomando en cuenta los aportes del poeta y académico costarricense Gustavo Solórzano y después, revisaremos la evolución de su obra poética, libro por libro.

El primer período de producción poética abarca unos cinco años perfectamente verificables. Pertenecen a este momento *El anónimo* (1996), *los animales que imaginamos* (1998) e *historias polaroid* (sic), así como poemas publicados en revistas como por ejemplo *los amigos de lo ajeno*. Lo característico de esta fase es el contenido íntimo y vivencial que asume en su poesía. Como veremos más adelante, el tema familiar, el *ars* poético y la vida urbana atraviesan transversalmente esta obra. Asimismo, comprobaremos que, en lo formal, predomina la utilización del verso libre sobre el poema en prosa.

Solórzano Alfaro (2010) al referirse a la evolución de la poesía de Chaves afirma que:

Sus dos primeros libros se caracterizaban por un acento íntimo y vivencial, muy en boga aún en los años ochenta (gracias al auge de autores como Gelman o Girondo). Luego de ganar su primer premio internacional, y sobre todo a partir de *Historias Polaroid*, empezamos a notar un cambio más drástico en su obra, que se empieza a mover hacia la poesía que algunos denominan urbana, otros de la experiencia, algunos de lo cotidiano y

otros —antipoesía-, y que si bien no representa una ruptura total con la señalada tradición suramericana, sí acentúa el carácter narrativo y la influencia beat, lo cual se hace más que evidente con el texto *Asfalto. Un Road Poem*. (p. 57)

La segunda etapa, de 2002 hasta 2004. En esta etapa encontramos los libros *Chan Marshall* (2005) y *asfalto un road poem* (2006). Aquí destaca un cambio drástico hacia una poesía más urbana y sobre todo con tendencia hacia el elemento narrativo. El poeta experimenta con más ahínco con el poema en prosa y con el verso libre con tendencia a la prosa. Esto lo podemos comprobar en el poema “Lo demás es literatura”:

Escribo la historia de una hiedra,
la niña y los desenlaces,
Todo oyendo una canción
Que me hubiera gustado componer:
Todo porque hoy tampoco viste a tu hija
y no encontré palabras de consuelo. (Chaves, 2005, p.58)

La tercera está marcada principalmente por la prosa³⁴ (crónica o poema). Aquí destaca el elemento vivencial.

La poética de Chaves se mueve principalmente entre dos aguas, la nostalgia y la ironía, matices que ha sabido potenciar con acierto en sus prosas (sean poemas o crónicas). De hecho, una especie de manifiesto se puede rastrear en la forma de promocionar su Taller de Poesía Artesanal, donde propone una mezcla entre lo que denominada “poesía menor” (alejada de poses grandilocuente) y la “narración breve”, como medios para poder escribir “casi de todo”, sugiere en tono humorístico.

El mayor acierto de Chaves es que ha sabido ser representativo para sus contemporáneos y a la vez ha calado en el gusto de generaciones posteriores. Por medio de lo que nos atrevemos a llamar “cuadros de costumbres” (en sentido muy amplio, pero también lúdico), su voz se remonta a la infancia, a la familia, a la casa paterna, al barrio, para hacerlos presentes gracias a un tono melancólico, pero también muchas veces ácido. Sus textos son críticos, aunque no dejan también de ser “odas” a la clase media de un país que hace bastante “ha desaparecido”, lo cual quizá explique en parte el éxito de su propuesta. (Solórzano Alfaro, 2010, p. 57)

³⁴ En prosa ha publicado la *novelle Salvapantallas* (Buenos Aires: Seix Barral, 2015), los libros de crónicas *El mundial 2010. Apuntes* (San José: Editorial Germinal, 2010), *300 páginas. Prosas* (San José: Ediciones Lanzallamas, 2010), *Vamos a tocar el agua* (San José, los tres editores: 2017; Buenos Aires: Seix Barral, 2020); *La Marea de Noirmoutier* (Nates: Éditions du Château des dues de Bretagne, 2017; San José: encino ediciones, 2020) y finalmente, publicó *O. W. (una fábula)*, (San José: Encino Editores, 2020).

5.2.3.1 los animales que imaginamos [sic]

los animales que imaginamos (1997) es el segundo libro publicado por Luis Chaves. El autor recibió un reconocimiento importante por esta obra poética: la primera edición del prestigioso Premio Hispanoamericano de Poesía “Sor Juana Inés de la Cruz”, organizado por la embajada de México en Costa Rica. La publicación del libro estuvo a cargo de la Editorial Guayacán (1997); posteriormente, ha tenido una publicación en México de CONACULTA (1998) y otra en Costa Rica, de Editorial Germinal (2013). El libro está dividido en tres partes integradas por un total de 37 poemas, organizados de la siguiente manera: “cómo escupir fuego” [sic] (veintinueve poemas), “el último circo” [sic] (ocho poemas) y “cuando llovía éramos magos” [sic] (siete dibujos).

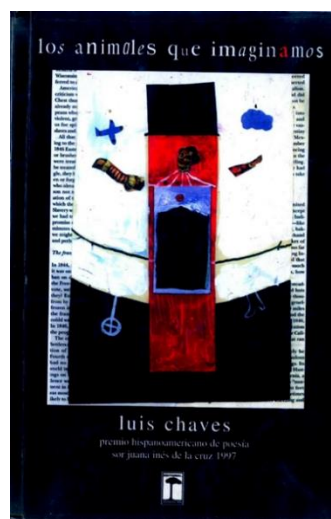


Figura 11. Portada de *los animales que imaginamos* (Editorial Guayacán, 1997).

La portada del libro es un collage. El paratexto tiene varios elementos: hoja de periódico con texto en inglés, telón blanco – negro y sobre éste, un telón rectangular negro -rojo y sobre éste hay una pintura en la que se destaca el rostro de un payaso; acompañando a éste, aparecen cinco imágenes: un avión en vuelo, una nube, un brazo cubierto por un telón rojo – negro, alambre de púas colgando de la parte blanca del telón; aparece en la parte izquierda de la imagen, una figura circular con cruz circunscrita, mientras que al lado derecho cuelga el dibujo de una bota. El collage hace alusión a los animales que el hablante lírico recrea en su imaginación. En pocas palabras, la portada es el retrato de la imaginación del hablante lírico.

En la contratapa podemos encontrar el siguiente paratexto:

El libro *los animales que imaginamos* fue el ganador del Premio Hispanoamericano de Poesía “Sor Juana Inés de la Cruz”, convocado por el Centro Cultural de la embajada de México en Costa Rica bajo los auspicios de la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, así como la entidad costarricense Iniciativas de Comunicación para el Desarrollo (ICODE).

El jurado, que decidió por unanimidad otorgar el premio a este libro, coincidió en señalar que *los animales que imaginamos* “destaca por la frescura de su lenguaje y por su unidad temática y de tono que sostiene la atención a lo largo de la obra. A través de una voz propia, de acentos bien definidos y marcados por la autenticidad poética, el autor consigue hacer que el lector se convierta en el hablante de los poemas”.

De este libro, hemos seleccionado cuatro poemas que consideramos representativos porque han sido incluidos en antologías de poesía costarricense, de poesía centroamericana o temáticas que mencionábamos anteriormente: “crecer para adentro”, “el que apaga la luz”, “después del recital”, “poema contra mí mismo”.

a- “crecer para adentro”

El poema “crecer para adentro” se publicó por primera vez en el libro *los animales que imaginamos* (1997). Posteriormente, ha sido incluido en las antologías *Retratos de una generación imposible* (San José, 2010), *La máquina de hacer niebla* (Sevilla, 2012) y *Falso documental* (Buenos Aires, 2016). En este poema debemos destacar dos elementos que serán fundamentales en la poética de Luis Chaves: la memoria y el relato autobiográfico; al mismo tiempo, nos muestra la construcción autorial del poeta.

En el caso particular de la memoria, Ramírez Villalobos (2018) explica que

se basa en la retrospectiva, esto es, en el examen de las épocas pretéritas, de las personas, los sucesos y las circunstancias que conforman un momento específico del pasado. Por ello, la memoria guarda correspondencia, primero, con los recuerdos que traen de vuelta las imágenes de los hechos y los seres del pasado, ya no bajo la misma forma en que sucedieron, existieron o fueron experimentados, sino tan solo cómo se los evoca y percibe desde el presente de la enunciación; y segundo, con las narraciones que recuperan, recrean, ordenan y explican los eventos remotos a partir de condicionantes culturales, sociales e individuales. Es por consecuencia de esto que, en los estudios literarios contemporáneos, se concibe a la memoria como una potente productora de pasado y no como un registro fiel de lo acaecido. (p.94)

En la poesía de Luis Chaves el tema familiar es recurrente a partir de los recuerdos. Por ejemplo, como veremos más adelante en “crecer para adentro” el poeta se auxilia constantemente de la memoria para abordar dos temas capitales: el aborto y la infancia. La

memoria sirve en algunos casos para recuperar la parte afectiva o sensorial, aunque en el caso que nos ocupa es más visual; además, es el recurso que el autor utiliza como gesto autorial para inscribir su presencia dentro del texto mismo.

Por otro lado, Rodríguez Cascante (2004) define la autobiografía como “conjunto de enunciados dialógicos que presentan la constitución de la autoconciencia de un sujeto ficcional, textualización que se prefigura como sujeto heroico en una construcción enunciativa” (p. 252). En otras palabras, podemos encontrar que el hablante lírico guarda correspondencia con el sujeto empírico. El narrador hace retrospectiva del relato poemático. El sujeto lírico narra la historia intercalando la tercera y primera persona del singular. El uso de la tercera persona confirma el carácter narrativo del poema. Por otro lado, la primera persona aparece de forma explícita, utilizando la forma propia y asumiendo el protagonismo de la narración. El poema inicia relatando la tragedia y la inocencia de quien narra:

mamá perdió un hijo
supuse que los doctores lo encontraron
cuando lo vi en un frasco con alcohol. (Chaves, 1997, p. 13)

El tema central del poema es el aborto y la infancia. El narrador lleva al lector de forma analéptica a su infancia utilizando verso libre que se basa en la acumulación de imágenes. El poeta regresa a la edad de su inocencia en donde se desborda la fantasía en cada juego:

yo tenía pocos años y sed.
me gustaba desarmar radios y hormigas.
copiar ilustraciones de libros viejos.
mi abuelo leía la biblia
en el cuarto al fondo de la casa.
yo era un jinete cósmico
en la copa de un árbol de casa. (Chaves, 1997, p. 13)

El narrador entra en crisis a tal grado que cuestiona la existencia del ser supremo. Describe lo que sucede a su alrededor y al mismo tiempo, destaca su participación dentro de la escena poética:

dios dormía sobre mi cabeza.
estreñado y con un pajarraco siniestro.
una madrugada empapado de sudor lo insulté
porque no quería morir nunca. (Chaves, 1997, p. 13)

Y mientras el sujeto lírico se niega a morir, se da cuenta que la vida es un camino inevitable que todos tenemos que caminar:

crecí luego contra mi voluntad.
con la nariz materna y desconfiado.
atravesé la adolescencia
como quien cruza un callejón oscuro.
un niño que sueña con la muerte
es el hombre que habla solo.
y no se contesta. (Chaves, 1997, p. 13)

A pesar del tiempo, hay heridas que son difíciles de sanar. Eso es lo que sucede con el abuelo y la madre. Ambos viven el duelo de diversas formas. El primero, se muere lentamente y la segunda, se encierra en su cuarto a llorar su pérdida.

mi abuelo se fue flaco y por partes.
musitando versículos del apocalipsis.
mamá a veces se encierra en su habitación.
a pensar en dónde estará su hijo bueno. (Chaves, 1997, p. 13)

La acción de encerrarse en la habitación nos permite pensar que el proceso de duelo no ha concluido. Implica necesariamente regresar al pasado. En este caso, entendemos que la pérdida del hijo fue una experiencia traumática que el poeta recupera de la memoria.

Chaves se ha referido al pasado como si fuera un espacio geográfico. En el texto *Topografía de la mente*, el poeta explica cómo funciona este elemento en su poesía:

De la infancia sobreviven pocos recuerdos claros y todos comparten más o menos los mismos elementos: estoy de pie, mirando las cosas y las personas desde mi estatura de cien centímetros; la gente viste como en los videos retro de MTV; abajo, al nivel del suelo, están mis zapatos ortopédicos; siempre hay un televisor encendido, si se llega a ver es el pequeño Toshiba blanco y negro separado del rústico taburete por un mantel de macramé; mi madre es un satélite orbitando mi radio de acción y es también una silueta silenciosa que parece siempre estar a la espera de malas noticias; lo que sucede no tiene nada de dramático, ni de ridículo, como mucho tiene una atmosfera intransitiva, como si se tratara de los recuerdos de otra persona. Mas que personas, recuerdo objetos: botellas de leche en la puerta de la casa, una escoba que me superaba en altura, los azulejos amarillos del baño con oscuras formaciones de hongos donde yo identificaba formas conocidas, los calzones de la empleada hurgados a escondidas, una reproducción de la Santísima Trinidad cruzada en diagonal por la quebradura del vidrio que la cubría, la bacinilla metálica bajo la cama en la que mi abuela dejó al cáncer terminar su trabajo, el teléfono de disco con la etiqueta donde algún funcionario marcó a mano y con lapicero azul el 25-62-25, un perro de peluche que padeció mis primeras erecciones conscientes. Eso y algunas cosas más, no muchas. Pero todo esto se ubica en esa zona que llamamos pasado y que para mí es más geográfica que temporal. Un lugar lejano, poco accesible y carente de atractivo turístico alguno. (Chaves, 2010, p. 278)

El fragmento anterior corrobora que para el poeta el pasado es un espacio geográfico más que temporal. Espacio en el que los recuerdos aparecen para recrear la historia autobiográfica, para hablar de la familia.

b- “el que apaga la luz”

Este poema fue publicado por primera vez como parte del libro que obtuvo el premio “Sor Juana Inés de la Cruz”. Posteriormente, ha sido incluido en dos antologías dedicadas a Chaves: *La máquina de hacer niebla* (Sevilla, 2012) y *Falso documental* (Buenos Aires, 2016).

En este poema se describe la vida nocturna en la ciudad de San José. El poeta relata lo que sucede en la ciudad marginal que cobra vida mientras la noche está en su máximo esplendor; es decir, que el poeta describe ese espacio urbano que cotidianamente cobra vida en la poesía contemporánea.

María Lucía Puppo (2013) en el libro *Entre el vértigo y la ruina, poesía contemporánea y experiencia urbana* hace un recorrido por lo que ella considera el marco epistemológico en lo que bien podríamos llamar “poética del espacio”. La académica argentina propone que esta poética ha sido abordada desde cinco aristas: simbolismo e imaginismo, la forma espacial, el lenguaje, el intertexto y la apertura.

El simbolismo e imaginismo remite a un trasfondo libidinal y simbólico. Este enfoque es psicológico y tiene entre sus antecedentes a Karl Jung y Lacan. Sin embargo, se nutrirá más de los aportes de Gastón Bachelard que en 1957 publicó *La poética del espacio* (análisis fenomenológico y psicológico de las imágenes espaciales), de Gilbert Durand y de Jean de Burgo que, en 1982, publicó el libro *Pour une poétique de l’imaginaire*.

El segundo enfoque tiene que ver con la forma espacial. Joseph Frank detectó la espacialización de la forma y observó que la yuxtaposición y la sincronía determinaban una forma espacial en la narración. En esta arista, Lauriat Lane distingue cuatro niveles en la forma espacial: el espacio literal (físico del texto), el espacio descrito en el texto, el mapa o esquema de movimiento y la aprehensión espacial (la intervención converge con la experiencia de la literatura).

El tercer enfoque tiene que ver con el lenguaje. Lotman definió la semiosfera como el universo semiótico donde puede hacerse realidad el acto sígnico, un continuum conformado por un conjunto de distintos textos y lenguajes cerrados unos, con respecto a otros. Cuando el espacio cultural tiene carácter territorial, la frontera semiótica tiene un sentido espacial. El territorio específico de una ciudad es el espacio informado para una semiosfera, pues constituye una semiotización del espacio progresivamente traducido y transformado en territorio urbano.

El cuarto campo epistemológico es el espacio del intertexto. En otras palabras, la literatura debe ser valorada en su contexto y en las periferias. Se busca una lectura plural del espacio combinando diacronías y sincronías. Finalmente, el quinto enfoque se basa en los trabajos de Michel Collot. Este autor desarrolló un método para estudiar los vínculos que unían la poesía, la subjetividad y el espacio en el que se contemplaban tres niveles: temático, psicoanalítico y poético.

Jossa (2018) afirma que el espacio es una categoría objetiva generada por las cualidades perceptibles y sensibles del mundo que la literatura asimila y reelabora en función de la construcción del texto. Además, sostiene que

a partir de los años setenta, filósofos, teóricos de la crítica literaria e investigadores de estudios culturales, a menudo vinculados con las teorías posmodernas y con el posestructuralismo, siguen problematizando la noción de espacio, a partir de una actitud de desconfianza hacia todos los conceptos absolutos y más que todo subrayando las relaciones de poder que confluyen en la construcción tanto del espacio como del sujeto mismo. (p. 76)

Dentro de todo este quehacer epistemológico, el concepto de espacio migra hacia categorías abstractas; es decir, que se convierte en un proceso que relaciona lo corporal y lo orgánico. El espacio está constituido por los contextos, las prácticas sociales, los imaginarios, la memoria, etc. Esta conceptualización del espacio se vuelve vital a la hora de entender la literatura centroamericana. Desde luego, que los aportes de teóricos como García Canclini y Walter D. Mignolo, entre otros, serán importantes para entender nuestra literatura.

Ya hemos afirmado que el espacio urbano es importante en la poesía posmoderna. Alemany Bay (2009) lo reafirma cuando sostiene que tema estrella de estas últimas décadas será la presencia de la ciudad, una urbe que es fiel representante de las alienantes condiciones de la vida actual. En este mismo sentido, Puppo (2013) afirmará que la ciudad es el escenario más importante de la poesía contemporánea; que sirve de anclaje capaz de generar múltiples

interpretaciones en el texto literario y que “la vida en las grandes ciudades genera en sus habitantes nerviosismo, indolencia, desconfianza. La literatura de la ciudad moderna describe una experiencia fragmentaria aunada al desasosiego”. (p. 22)

La ciudad es el espacio en el que se da la vida moderna. Es un espacio que puede tener muchas dimensiones. En ella, tienen lugar encuentros y desencuentros, lo real y lo inimaginable. La ciudad tiene una cara que nosotros podemos apreciar a simple vista y otra, que resultará complicado apreciar, como es aquella en la que se encuentran los enigmas y disputas de poder. Esto hace que la ciudad sea un espacio complejo de entender, imaginar y expresar.

Particularmente en el poema “el que apaga la luz”, la ciudad es un espacio urbano posmoderno desde la perspectiva de la marginalidad y lo subalterno. Por ello, no extraña que los espacios urbanos vuelvan a ocupar un lugar especial en la poesía de este poeta costarricense; estos espacios son fragmentados por el poeta a manera de instantáneas en las que se logra percibir la violencia que florece en las zonas urbanas de Costa Rica. El poeta hurga en las causas del florecimiento de las acciones inhumanas y presenta la incomunicación familiar como causa de la soledad del ser humano.

En la poética de Luis Chaves, el entorno urbano puede ser abordado desde diferentes aristas. Estos son expresión del desencanto generalizado y que nos lleva a conocer esa ciudad subterránea de la que nadie se atreve a hablar: prostíbulos, bares, tugurios, etc.; estos espacios marginales adquieren valor estético literario porque desmitifican el discurso oficial, cuestiona las formas tradicionales de presentar la marginalidad y presenta nuevos sujetos sociales que emergen en el entorno urbano costarricense a inicios del siglo XXI. Para ello, el poeta se auxilia de recursos posmodernos como la ironía, el sarcasmo, la irreverencia, la desesperanza, e incluso el nihilismo.

El tema de la marginalidad y la exclusión social son abordados en el poema de Chaves. Para el caso, auxiliándose del verso libre, nos muestra la ciudad y sus diferentes esferas cuando la noche ha llegado y desde diversas perspectivas; nos lleva a la realidad marginal, al mundo de las drogas, la prostitución, los barrios rojos:

salgo del bar de siempre
y entro a una ciudad desconocida.
camino por una avenida sin nombre.
el eco de mis pasos cada vez más débil.

como si mi sombra tomara otro rumbo. (Chaves, 1997, p. 14)

La marginalidad también está presente en la construcción de las identidades sexualmente disidentes. No olvidemos que el estudio de las identidades en América Latina ha pasado por varias etapas. En un primer momento la preocupación fue la identidad nacional; esto sucedió inmediatamente después de la independencia de las antiguas colonias españolas y la configuración de los nacientes estados nacionales. Ya en el siglo XX, los movimientos sociales, feministas y étnicos empezaron a cuestionar esa narrativa heredada del siglo XIX. En la actualidad, se habla de una construcción performativa de la identidad. Se aborda los procesos culturales que contribuyen a la creación consciente y la presentación performativa de las identidades latinoamericanas (Szurmuk y Mckee, 2009).

Chaves se atreve a tocar el tema de las identidades sexuales y ponerlo en la palestra poética. En el fragmento que sigue habla de dos mujeres que se besan en plena vía pública, resguardándose dentro de una cabina de teléfono:

en una cabina telefónica.
dos mujeres se besan
con más convicción que manos.
allí mismo empiezo a olvidar un rostro.
mientras las veo desaparecer

tras el vapor de los cristales.
a la distancia un camión se detiene
y se ocupa de asuntos misteriosos.
como todo lo que puede suceder a las tres a.m. (Chaves, 1997, p. 14)

El poeta nos presenta los sujetos sociales que emergen en el entorno urbano costarricense a inicios del siglo XXI. Hurga en la médula de la sociedad costarricense contemporánea y encuentra una serie de procesos identitarios que se configuran en la diversidad del espacio urbano. Entiende que la conformación identitaria es un proceso en el que interviene una pluralidad de fenómenos como la migración, la clase social, las preferencias sexuales, etc.

El sujeto lírico se auxilia de recursos literarios como la ironía y el sarcasmo para expresar su irreverencia, desesperanza, e incluso el nihilismo a los patrones conductuales de la sociedad costarricense; en otras palabras, para expresar la crisis ontológica de la sociedad posmoderna. Esto hace que en el poema se haga uso de la función referencial del lenguaje. El poeta inició utilizando la primera persona e inmediatamente dio el cambio a la tercera persona.; de igual forma, combina el discurso narrativo con el descriptivo. Esto sirve al hablante lírico para tomar distancia del entorno extraliterario que le sirve de referencia; ya no

representa su subjetividad sino subjetividades. Estas subjetividades se muestran diversas. La obra poética se vuelve en este sentido una representación mimética de la realidad; en esta nueva poética se problematiza el conflicto ideológico y subjetivo que las estructuras de poder crearon durante años con respecto a las subjetividades sexuales diferentes a las establecidas por la sociedad.

La descripción de lo que sucede en la ciudad continúa:

esta ciudad es una casa vieja
a la que entro por primera vez.
los niños tiran piedras a sus ventanas.
las señoras pasan por el frente y se persignan.
ningún perro duerme en su portal.

el sonido vuelve a mis pasos.
el camión se marcha sigilosamente.
los semáforos duermen como un corazón.

como corazón de una ciudad
donde el amor es un acto sospechoso.
y la sombra aprende a caminar por su cuenta. (Chaves, 1997, p. 14)

El ritmo sintáctico por acumulación de imágenes es utilizado por el sujeto lírico para describir el ambiente en el que tiene lugar la vida en una ciudad como San José. García Canclini (1989) afirma que la urbanización predominante en las sociedades contemporáneas se entrelaza con la producción en serie que la clase media hace de la cultura, la reestructuración de la comunicación inmaterial que modifican los vínculos entre lo privado y lo público. Dentro de este escenario urbano, el poeta se auxilia de diferentes ideas que aparentemente no tienen conexión sintáctica en la construcción de imágenes urbanas, pero que sí reflejan situaciones diversas: encuentros y desencuentros, nostalgias y recuerdos.

La poesía trata de explicar esta experiencia utilizando un discurso lírico. La poesía costarricense, en particular se acerca a esta descripción:

La poesía de desencanto, de desnaturalización, poesía de carácter narrativo, con un trasfondo más social, va tomando espacio dentro del nuevo acontecer costarricense, sin dejar de lado la referencia importante a la identidad y a su esencia como elemento inherente dentro de esa producción, que ha estado en lo poético a lo largo de la historia. De allí incluso que se abandonen las formas tradicionales, no solo temáticas, sino también formales y se recurra a una nueva dimensión de la producción poética, más social, más de relación con el entorno, más inclinada a la crítica y también más cercana, en muchos casos, a la expresión narrativa. (Alvarado Vega, 2011, p.332)

La académica salvadoreña Beatriz Cortez (2010) afirma que encontramos un desencanto generalizado porque se han perdido las utopías que motivaban a las personas a luchar por sus ideales sociopolíticos. De igual forma, encontramos cinismo en el abordaje de los diferentes temas. Por otro lado, Sánchez (2018) afirma que la poesía urbana y el culturalismo van a responder a una especie de desmitificación de la poesía. La lírica ya no será ese discurso sagrado; por el contrario, el mismo Chaves dirá que “la poesía es una desgracia” (1997, p. 42); resumiendo así, la vinculación entre una postura autorial y una concepción estética.

c- después del recital

El poeta incluyó este poema en el libro *los animales que imaginamos* (sic) (1997). Este poema fue publicado en la revista *Smeriliana* (2012) en italiano. Después ha sido publicado en la antología *Falso documental* (Buenos Aires, 2016) que recoge su obra poética publicada hasta ese momento.

El texto se caracteriza por el tono narrativo, el verso libre y constituir una *ars* poética. El poema narra lo que sucede en un recital poético. Como casi siempre sucede en este tipo de eventos, son pocas las personas que llegan para escuchar la lectura de poesía. Muchos no tuvieron más opción que quedarse por diversas circunstancias que les impidieron marcharse:

la mitad son amigos.
como prueba máxima de solidaridad.
la otra mitad equivocó el bar.
pero es mal visto levantarse. y llueve afuera.
así que bueno. qué se le va a hacer. (Chaves, 1997, p. 31)

Por otro lado, el uso que hace de la metáfora, le permite trasladar el significado de una palabra a otra con la que guarda cierto grado de semejanza. En otras palabras, permite expresar por medio de un concepto diferente una idea con la que guarda cierta relación de semejanza como en el fragmento siguiente en el que el poeta rompe con el uso del modelo tradicional de la metáfora y compara la poesía con las sillas desiertas, el tipo que bosteza y el autobús que hay que alcanzar en la calle:

entre más sillas vacías que botellas.
las poetas se acercan al micrófono con la derecha atrás.
la izquierda intenta calmar el papel enloquecido de pánico. (Chaves, 1997, p. 31)

La descripción del contexto nos permite ubicarnos en el espacio en el que se desarrolla el recital poético. Después de esa introducción, el sujeto lírico introduce la reflexión metapoética en la que se cuestiona los modelos estéticos establecidos y reproducidos en Occidente; es una apertura hacia nuevos horizontes y es la poesía la que nos puede llevar a ellos. El hablante lírico recurre a la interrogación retórica para cuestionar los modelos estéticos seguidos por los académicos y poetas contemporáneos.

Aleman Bay (1997) sostiene que el afán desmitificador de los poetas coloquiales hará que busquen diferenciarse de poéticas anteriores. En sus textos reflexionarán sobre el hecho poético y sobre los mecanismos que las envuelven. Las artes poéticas son utilizadas para sustentar su visión sobre la poesía. Y, aunque muchas veces, están desprovistas de contenido teórico, sí remiten al lector hacia la experiencia particular de quien la escribió.

La metapoética permite que el poeta se distancie del lenguaje crítico a partir de la reflexión que hace en el poema. El proceso escritural facilita indagar en las entrañas del lenguaje mismo. El poeta asume la reflexión metapoética como una forma de sentar postura respecto a su concepción estética:

nunca falta el señor erudito:
- este no tiene unidad temática. aquel formal.
¿acaso ellos mismos no dicen: la vida es poesía?
¿será que la vida no llega en buen orden
sino patadas y con espuma en la boca?
para ellos es asunto de métrica y reglas.
como si la tristeza rimara.
o la soledad visitara en días pares.
no será que la poesía es esas sillas desiertas.
el tipo que bosteza en la mesa del fondo
el autobús que hay que alcanzar lanzándosele en frente
¿será llegar a una avenida después del carnaval? (Chaves, 1997, p. 31)

En el caso particular de Chaves, su reflexión sobre el hecho poético le hace en este poema comparar la creación poética con la vida cotidiana.

En cualquier caso, la originalidad de los coloquiales al elaborar sus “artes” poéticas está en que las construyen, a diferencia de sus antecesores, mediante elementos cotidianos y desmitificadores, lo que les lleva a una interpretación original del hecho poético. Estas artes no pretenden ser sólo la desmitificación de la poesía, sino que sus implicaciones son numerosas. El poema puede ser un elemento de agitación social, una manera de subrayar la importancia de la solidaridad activa, lo que no significa siempre una incursión en ideologías de adscripción política, ni la creación de una teoría del compromiso político,

como frecuentemente han hecho los poetas en situaciones de emergencia, entiéndase conflictos bélicos y sociales. (Alemany Bay, 1997, p. 112)

Los coloquiales al hablar de poesía, someten sus textos a la máxima austeridad y utilizan un lenguaje directo y claro. En la mayoría de los casos estamos ante reflexiones poetizadas sobre el lenguaje y éste pasa a ser el centro de la actividad del poeta: la necesidad de escribir se convierte en un acto irrenunciable que va ligado a la propia existencia del escritor. (Alemany Bay, 1997, p. 114)

Chaves asume una postura autorial al criticar las preceptivas literarias. Esta reflexión metapoética es un mecanismo que Vaillant (2021) denomina retórica de la indirección; esta estrategia consiste en “decir las cosas sin decirlas realmente, fingiendo que no las dice, aparentando hacer otra cosa totalmente diferente” (p. 124). Es decir, el poeta asume una postura autorial crítica con respecto a las preceptivas literarias mientras reflexiona sobre el hecho poético; al mismo tiempo sugiere las fuentes de donde debe nutrirse la poesía.

d- “poema contra mí mismo”

Este poema fue incluido en el libro *los animales que imaginamos* (1997); también fue publicado en las antologías *Poesía de fin de siglo Nicaragua – Costa Rica* (2001) y en *Falso documental* (Buenos Aires, 2016), esta última dedicada a Chaves. Al igual que el poema anterior, constituye una *ars* poética. El poeta se encarga de describir lo que muchos entienden por poesía y al mismo tiempo, cuestiona esa forma de entender el hecho poético.

La estructura sintáctica nos remite a la acumulación de imágenes en la estructura profunda de la oración. Observemos cómo se van acumulando las imágenes sin que el poeta establezca ningún nexo gramatical entre una oración y otra:

unos creen que basta una lectura de virgilio
o de otros clásicos.
y publican versos dignos de mención.

el único virgilio que conozco es mi tío.
tiene el hígado del tamaño de una cuarta de vodka.

su vida es poesía de la buena. (Chaves, 1997, p. 42)

El sujeto lírico coloquial se manifiesta cuando el poeta recurre al lenguaje de uso cotidiano y desmitifica la figura del poeta, desechando la figura del genio autorial, que predominó durante el siglo XIX. Alemany Bay (1997) sostiene que los poetas coloquiales intensificarán

su comunicación con los lectores y para ello, buscarán despojarse de esa aura celestial para presentarse como simples mortales.

Y para ello, no solamente insisten en la presencia del yo, como se ha hecho tradicionalmente en la poesía, sino que también abogan porque su posición de poeta se despoje de elementos de casi sobrehumanos como han pensado en más de alguna ocasión algunos escritores de algunas épocas literarias. (Alemany Bay, 1997, p. 80)

Así, se cuestiona las formas tradicionales de la poesía y las poses asumidas por algunos poetas. Denuncia el acoso sexual hacia las mujeres; pero, sobre todo, ataca el academicismo con el que muchos quieren tratar la creación poética cuando los motivos de ésta están en la vida cotidiana. Finaliza aceptando el carácter ficcional de la poesía.

los hay que hablan de sus amadas
como si tuvieran cubos de hielo en la boca.
las llevan a sus recitales.
 hacen versos con trompitas.
 suspiran y cierran los ojos.
momento que aprovechan sus ex – vírgenes.
para celebrar bajo el mantel
mi versión mejorada del papanicolau.
ahora los poetas macrobióticos

a pocos meses del dos mil.
prometen el reino vegetal del más allá.
 mi vecina de acá
usa lentes oscuros de noche.
para esconder el color berenjena de sus párpados.
todos tratan a la poesía como a una anciana.
son solemnes. Hablan en voz baja.
 con uñas correctas. (Chaves, 1997, p. 42)

La función metalingüística del lenguaje es utilizada por el poeta en la construcción de este poema. El monólogo dramático es utilizado para darle sentido al texto poético. El sujeto lírico ficcional se observa desde el inicio ya que el personaje recurre a la primera persona en su acto enunciativo y se dirige a un interlocutor a quien le expresa lo que cree es la poesía. La definición y el humor se vuelven los recursos literarios que le dan el sentido poético. Para los poetas coloquiales, “el hecho poético no es solo algo inmutable o estático, sino que entienden la poesía como algo temporal, que evoluciona al mismo compás que el ser humano y que las circunstancias sociales que lo envuelven” (Alemany Bay, 1997, p. 112).

El poeta se aleja de las definiciones intelectuales y evita hacer alarde de su conocimiento. No le interesa el aura de un ungido por la teoría literaria. Él propone su propia teoría estética:

la poesía no es un oficio. es una desgracia.
más bien una deformación del pensamiento.
es como el padre que a escondidas
mete las narices en la ropa íntima de su hija.

la poesía moja el colchón.
y en las páginas del diccionario
de la real academia.
escribe el teléfono de la esposa
de su mejor amigo.
el poeta hurga en su corazón
como quien busca pan en la basura.
el poeta escribe y le crece la nariz. (Chaves, 1997, p. 42)

La intertextualidad evidente al final del poema nos recuerda el famoso cuento de Pinocho. La intención humorística queda más que evidente, dado que desde el inicio ha venido jugando con el sarcasmo y la ironía como “principal recurso de subjetivación autorial” (Vaillant, 2021, p. 125). Esto nos muestra el desenfado con la que el poeta costarricense asume la creación poética.

5.2.3.2 historias polaroid

historias polaroid (2000) es el tercer libro publicado por el poeta. Originalmente, el libro estaba estructurado en dos partes: “Todo lo que no vuela” (cuarenta poemas escritos en verso), “Documentos falsos” (cinco poemas escritos en prosa); fue hasta en la reedición de 2009 que se agregaron los poemas que aparecen en la sección titulada “Travelling” (diez poemas escritos en verso). El libro se publicó en el año 2000 y 2009 bajo el sello Ediciones Perro Azul (esta última en el mismo volumen de *asfalto* y financiada por la Agencia Española de Cooperación internacional); en 2013 se publicó bajo el sello ARLEKIN y recientemente con motivo del vigésimo aniversario de publicación del libro, Editorial Encino tuvo a bien la publicación de una edición conmemorativa. Además, con este libro, el poeta obtuvo una mención de honor en el concurso latinoamericano de poesía que organiza la Fundación Prometeo, razón por la que se le invitó a participar en el Festival Internacional de Poesía de Medellín en el año 2001.

La portada de la primera edición del libro es un paratexto editorial en el que se observa una imagen difusa de dos hombres que boxean en un ring. Se trata de una metáfora en la que se establece relación entre el hecho real al que se refiere la efigie y el contenido del primer

poema del libro. El hombre de espalda en esta relación metafórica es Mohamed Alí y el hombre de frente que proyecta menor estatura es el padre de Chaves que resulta noqueado por la madre al impedirle que se fuera de casa.

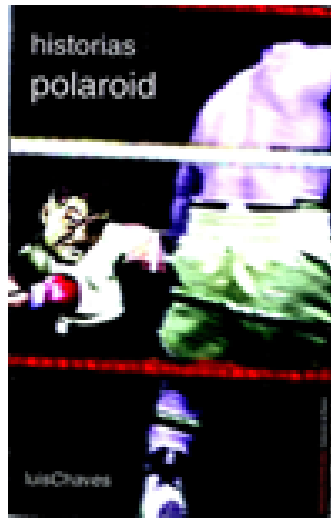


Figura 12. Portada de *historias polaroid* (Ediciones Perro Azul, 2000).

La imagen de la portada de la segunda edición es una fotografía en blanco y negro que capta la primera reacción de Mohamed Alí al ver a su rival tendido sobre la lona, después de quedar noqueado. Esta pelea de boxeo tuvo lugar en Kinshasa, capital de Zaire (hoy República Democrática del Congo) el 30 de octubre de 1974. Alí asestó el golpe de nocaut cuando el octavo asalto estaba por terminar. Se entiende que la fotografía retrata el triunfo y la derrota al mismo tiempo.

Como ya se explicó, la imagen presenta una analogía entre la imagen del paratexto y el contenido del primer poema. Se trata de una instantánea de la carrera boxística de Mohamed Alí, y el relato de un fragmento de la vida de los padres de Chaves. Nuevamente, el autor se inscribe en el texto para reclamar su autoría y empezar su reflexión metapoética:

Años más tarde comprendí
Que ese fue mi encuentro inicial con la poesía (Chaves, 2000, 11)

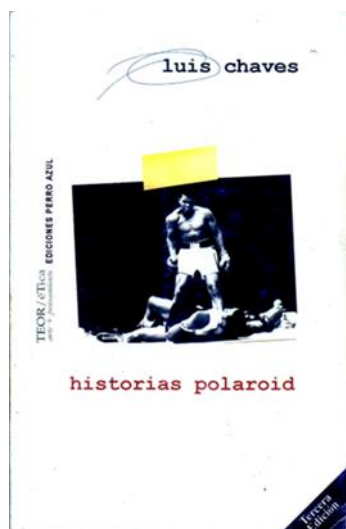


Figura 13. Portada de *historias polaroid* (Ediciones Perro Azul, 2009).

La tercera edición fue publicada por la editorial ARLEKIN. En la portada de esta edición se observa el metatexto.

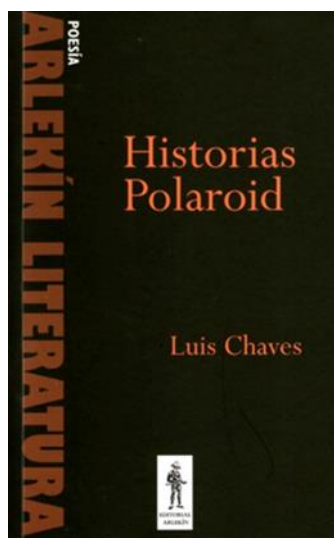


Figura 14. Portada de *historias polaroid* (Editorial ARLEKIN, 2009).

En la edición conmemorativa de los veinte años de haber sido publicado el libro podemos observar una fotografía difusa sobre un fondo sepia, acompañada de un metatexto. La imagen fotográfica presenta a un hombre de frente y la figura de una persona indefinible con fondo de neblina. Esto bien podría representar la recuperación de los recuerdos a manera de pequeñas

imágenes; esta es, entonces, la conexión entre el paratexto del editor (portada) con el texto poético.

En la contratapa de esta edición se lee el siguiente paratexto:

En el 2000, cuando termina un milenio o iniciaba otro, se publicó este libro. Pocos libros de poesía han tenido el impacto de *Historias Polaroid*. Una poesía poderosa, aguda y certera entregada en una forma nueva y contagiosa. Una literatura que, sin desviaciones, va de lo pequeño hacia lo pequeño.

A 20 años de su publicación, la onda expansiva de *Historias Polaroid* sigue activa. Esta edición incluye textos que habían quedado por fuera del original y que se adjuntaron en una reedición del 2010. Textos donde se anticipa otro poemario emblemático de Chaves, Chan Marshall (2005).

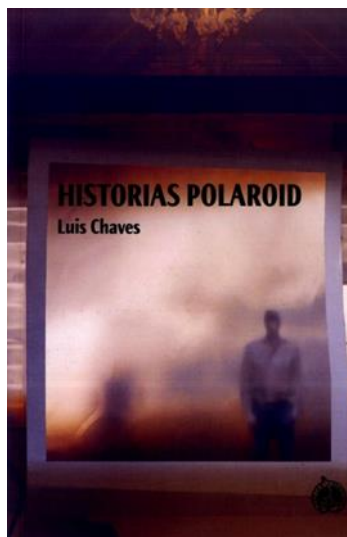


Figura 15. Portada de *historias polaroid* (Encino Ediciones, 2021).

De este libro hemos seleccionado cuatro poemas: “Ringside”, “La bajita del rincón oscuro”, “Estuve en colegios privados”, “Arte poética II”. El nombre del libro hace referencia a una especie de instantáneas o a la fragmentación de la vida en momentos específicos. El libro inicia con una imagen que recuerda el seno familiar. El poeta español José María Cumbreño (2012) en el prólogo de la antología *La máquina de hacer niebla* sostiene que

Dichas imágenes (reales o no) se agrupan alrededor del tema del álbum familiar: su padre, que se casó con su madre enamorado de otra; su madre, que sufría en silencio; su hermano, con el que nunca se entendió. Si uno habla de la familia propia, habla de la familia de todos. La anécdota se transforma, gracias a cualquiera de los muchos versos afortunados del libro, en símbolo. (p. 15)

a- “Ringside”

Este poema fue publicado primero en el número 3 (julio /1999) de la revista *los amigos de lo ajeno* (sic); posteriormente fue incluido en el libro *historias polaroid* (2000). En el texto poético se cuenta la historia de una pareja que permanece junta porque hay hijos de por medio; la misma, se relata mediante una conversación entre padre e hijo. En la historia se deben destacar tres momentos: el primero, cuando se hace referencia a la pelea de boxeo que Mohamed Alí y George Foreman protagonizaron en Zaire en 1974:

Fue la mejor pelea de Alí
o de Cassius Clay, como él lo llamaba,
su recién adquirido nombre musulmán.

Ese negro levantaba los guantes
y convertía el cuadrilátero
en una pista de baile.
Años después comprendí
que ese fue mi encuentro inicial con la poesía. (Chaves, 2000, p. 11)

En el poema la pelea de George Foreman y Mohamed Alí resulta ser la forma más práctica de explicar lo que sucedió en la relación de pareja entre los padres de Chaves. No olvidemos que la intertextualidad remite tanto a una propiedad constitutiva de todo texto, como el conjunto de relaciones explícitas o implícitas que un texto mantiene con otros textos. La intertextualidad supone la presencia de un texto dentro de otro (por medio de cita, de alusiones, etc.). En la poesía contemporánea se tiende a jugar con el lenguaje, la ironía, la metaliteratura y las referencias para elevar las situaciones al nivel poético; al mismo tiempo que establece diálogo con autores canonizados (Alemany Bay, 2009) así como lo hace Chaves al expresar que ese fue su primer encuentro con la poesía. En el fondo, el poeta está haciendo un arte poética en la que deja clara su postura autorial con respecto a la concepción de poesía que se mantendrá a lo largo de su obra: la poesía es producto de la cotidianidad.

En un segundo momento, el papá dirige su atención a su hijo para realizar la confesión de que se casó con su mamá porque estaba embarazada, pero que él amaba a otra mujer. El cierre del poema es contundente: hay un regreso al presente y el sujeto lírico asume una postura frente a la situación en la que se vio envuelto:

Entre el quinto y sexto round
papá bajó la guardia por primera y última vez,
sin dejar de ver la tv dijo:

no me iba a casar con su mamá
aunque usted ya había nacido,
estaba enamorado de otra. (Chaves, 2000, p. 11)

En un tercer momento, para cerrar el poema, observamos que el sujeto lírico aprovecha la oportunidad para hacer un paralelismo del momento en que Alí noquea a Foreman con lo que sucedió en su vida: que su madre noqueó a su papá al conseguir que se casara con ella amando a otra mujer:

En el álbum familiar
tengo un viejo fotoposter de Alí
justo cuando noqueaba a Foreman en Zaire.
es mi foto preferida de mamá.

En este texto poético se destaca el dominio reflexivo del Yo, dotando las acciones de significación: “Años después comprendí / que ese fue mi encuentro inicial con la poesía”. Aunque el poema no es una *ars* poética *per se*, encontramos intentos de asomarse a la reflexión metapoética. En otras palabras, el hablante lírico afirma que su vida familiar no ha sido color de rosa y las diferentes circunstancias que ha tenido que vivir le han servido para comprender que la historia de los afectos es necesaria para que la obra poética tenga fibra, tenga vida.

La experiencia personal está claramente expuesta en los versos “años después comprendí/ que ese fue mi encuentro inicial con la poesía”. “El territorio de lo íntimo aparece escrito privilegiadamente por las pasiones, en esos rituales privados, donde el cuerpo forma parte de la simbólica social con gestos, movimientos, posturas, percepciones” (Scarano, 2007, p. 39). Estos ritos íntimos son todo el conjunto de gestos, comportamientos expresados por el cuerpo y que son resultado de la asimilación cultural del sujeto que los manifiesta. Así se expone esa vivencia personal que el poeta en el momento que sucedían los hechos no era capaz de comprender. Al mismo tiempo, está presentando el problema de la violencia intrafamiliar que es común denominador en las sociedades latinoamericanas. La metáfora de la pelea de boxeo está utilizada de la mejor manera porque el poeta la relaciona con la foto que guarda en el álbum donde atesora sus recuerdos.

El poema está escrito en verso libre con predominio del ritmo sintáctico con tendencia a la prosa. Hay predominio de la conjugación verbal en primera persona, lo que nos demuestra la utilización del sujeto lírico personal; es decir, que estamos frente a un hablante lírico explícito que se auxilia de la función apelativa del lenguaje para expresar la información sobre sí

mismo que le interesa transmitir porque la intimidad que presenta en la poesía es una mimesis vivencial. En ningún momento se trata de ingenuidad alguna al revelar los sentimientos privados e íntimos.

Se trata de la elaboración de un relato de la intimidad que responde a modelos figurativos de vida donde conviven mitos sociales, tabúes culturales, esquemas de comportamiento, convenciones y rasgos epocales. Aún más, en la dialéctica histórica entre lo privado y lo público, señala con agudeza Jean Marie Goulemot que lo “íntimo crea ilusión de realidad; pero, para crearla, se vuelve público. La literatura se presenta como una violación de lo privado: lo privado puede servir de garantía porque se hace público (Scarano, 2007, p. 47).

b- Estuve en colegios privados

Este poema fue publicado primero en el libro *historias polaroid* (2000). Después ha sido incluido en las antologías *Falso documental* (Buenos Aires, 2016). Aquí la experiencia urbana es vista desde el otro, desde el subalterno, desde la marginalidad para expresar la otredad. Esto sirve al mismo tiempo para expresar identidad. Szurmuk y Mckee (2009) entienden la identidad como

los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás. Entre lo mismo y lo otro se abre, así, el territorio material y simbólico de la identidad. (p. 140)

Observemos que los autores están hablando de un proceso de reconocimiento que involucra dos conceptos importantes: mismidad y otredad. El primero, nos remite a la idea de pertenencia; implica, además, todas esas características propias con las que nos representamos a nosotros mismos, al grupo social al que pertenecemos, la etnia de la que somos miembros o la entidad política que nos representa, etc.

Por otro lado, la otredad, se refiere a lo externo o exógeno, eso que nosotros identificamos como ajeno y muchas veces extraño a nosotros mismos. La otredad se manifiesta como el conjunto de rasgos, comportamientos y valores contrarios a la comunidad nacional, social, cultural, etc.

No debemos olvidar que la identidad es un proceso de construcción discursiva en donde participan diferentes representaciones. Particularmente en este momento en el que la pertenencia a un país se reafirma frente “a fenómenos globales como la migración,

racialización, hibridación y desde una posición subalterna” (Sapiro, 2013, p. 98). “Precisamente en la representación del mundo externo, es que toma lugar la producción literaria” (Alvarado Vega, 2011, p. 55) para reflejar esos procesos en donde la mismidad y otredad juegan un rol muy importante porque los escritores construyen las identidades a partir de eso que define a uno en contraposición con el otro; sobre todo porque la identidad se construye en diferentes sentidos: nación, clase, etnia y género.

En el texto se relata la historia de una joven migrante nicaragüense que es contratada para hacer los oficios domésticos de una familia costarricense; se narra el trato del que es objeto, a raíz de su condición de género, edad y lugar de origen. Esa es una instantánea común en Costa Rica: la migración de nicaragüenses en busca del sueño tico. El poeta describe la situación de marginalidad y el trato al que es sometida una trabajadora doméstica: por ser inmigrante nicaragüense y por ser mujer joven; es decir, la clase hegemónica, se vale de su posición económica y estatus para someter a ese sujeto femenino a la subalternidad.

La identidad se construye desde el inicio del poema. El poeta recurre al concepto de otredad para establecer diferencia entre la ciudadana costarricense y la trabajadora nicaragüense; así, mediante un paralelismo compara las actividades de la señora de casa y las actividades asignadas a la trabajadora migrante:

Lupe cocina de lunes a viernes,
el fin de semana la dueña de casa
prepara sus exóticas recetas,
las de verdad. (Chaves, 2000, p. 16)

Utilizar la descalificación “las de verdad” para cerrar el paralelismo, es una forma de reafirmar que las recetas de cocina que prepara la señora son las mejores porque ella conoce los secretos de la buena cocina. Además, en la comparación encontramos que cuando el poeta se refiere a Lupe lo hace sin hacer alarde de ninguna expresión que indique el buen gusto o lo bien que cocina la joven nicaragüense. Caso contrario sucede cuando se refiere a la señora: “prepara sus exóticas recetas / las de verdad”.

Es obvio, que, desde el inicio, se establece una diferencia de clase social. Lupe, la empleada doméstica nicaragüense es vista como “la otra”; ese sujeto que no pertenece a la sociedad costarricense y se somete a esta por dos razones: porque necesita del trabajo y por su condición migratoria. El hecho de referirse a la persona que se encarga de los oficios domésticos como “Lupe” y de ningunear el trabajo que realiza en la cocina, es una muestra

clara de la discriminación a la que se enfrenta en dicha sociedad. Pérez Ruiz (2003) explica que estos conflictos étnicos son productos históricos y que generalmente tienen su origen en los flujos migratorios masivos. Las sociedades receptoras, entran en conflicto con esos sujetos migrantes, sobre todo, cuestionan la legitimidad de esos procesos sociales.

No debemos olvidar que la identidad nacional es repensada a partir de fenómenos como el que Chaves nos expone en su poema (Sapiro, 2013). Estos procesos migratorios permiten que sociedades como la costarricense puedan asumir su identidad y su posición hegemónica. La obra de Chaves nos reafirma que la subalternidad se puede expresar también en términos de clase social, género, edad, oficio:

Lupe plancha, dobla la ropa,
encera los pisos donde se reflejan
sus duras piernas nicaragüenses. (Chaves, 2000, p. 16)

El poeta hace una lista de las actividades domésticas que debe realizar Lupe. Ese simple hecho establece una diferencia social; nos indica que Lupe sirve a alguien que paga por su servidumbre; alguien que tiene la capacidad económica para pagar ese servicio y que por ende ejerce dominio sobre ella. Esto reafirma la condición subalterna. El poeta concluye el verso afirmando que es nicaragüense; expresando así, la otredad en términos de nación.

La diferencia social entre los costarricenses y nicaragüenses pasa por los lugares de habitación, los servicios a los que tienen acceso, la educación, etc. En el poema se establece esta diferencia. Se establece en el acto simbólico que sucede a la hora de tomar los alimentos. Los patronos dejan que la nicaragüense coma sola en la mesa:

La familia se levanta de la mesa
para que la nica cene sola
la comida que ella misma adobó. (Chaves, 2000, p. 16)

Yanes Leal (2013) afirma que el subalterno se construye como exclusión social. Ese acto simbólico de dejar sola en la mesa a Lupe debe entenderse así, como un acto de exclusión social mediante el cual se está construyendo subalternidad. Además, es parte de un discurso hegemónico mediante el cual se capta la esencia de esa otredad, el ser nicaragüense.

La violencia social no termina ahí. La mujer ha sido vista desde siempre como un objeto. Se admira su belleza y se le exhibe como ese trofeopreciado. Esto está documentado en los cuentos infantiles como *La bella durmiente*, *Blanca nieves y los siete enanitos*, entre otros. A esto hay que agregar que los certámenes de belleza que se realizan a lo largo y ancho del

planeta tienen ese objetivo: exhibir a la mujer como un objeto. La académica costarricense Yadira Clavo (1993) afirma con toda propiedad que “lo más grave de esto es que, como las mujeres han visto desde siempre en qué estriba su importancia para la otra parte de la humanidad, se han dedicado por los siglos de los siglos a cultivar su exterior en detrimento de su personalidad moral” (p.42).

Al margen de lo que se afirme o diga, esto no es otra cosa que violencia simbólica; conducta machista así llamada por Pierre Bourdieu en su libro *La dominación masculina* (1998). La mujer tiene el derecho de decidir qué hará con su vida y actividad sexual, sin estar sometida a la voluntad de otra persona. En el poema, se relata cómo la nicaragüense debe permitir que el señorito de la casa abuse de ella cada vez que él quiere:

De noche Lupe no cierra la puerta
para que el señorito de casa entre,
de lunes a viernes,
a manosearle las nalgas. (Chaves, 2000, p. 16)

Bourdieu (2000, p. 8) afirma que las estructuras sociales funcionan como una máquina que reproduce la dominación masculina. Esta conducta nos remite a ese constructo universal: el machismo; es decir, que el hombre asume una postura de dominación o hegemonía sobre la mujer. Yadira Calvo (1993) lo explica con las siguientes palabras:

La familia, y a partir de ella toda la estructura social, se estableció sobre la base de una injusticia que redujo a la mujer a un plano de inferioridad del cual, como en un sistema de castas, no había medio posible de sustraerse. Y a la vez que se organizaba la sociedad sobre este fundamento, se remataba la estabilización de roles mediante la socialización, que mantiene en vigor las tradiciones culturales, de modo que se preservó cuidadosamente el mito de la inferioridad femenina y la consecuente superioridad del varón, el cual se impuso como animal más grande y agresivo. (p. 36)

Lupe es vulnerada por el señorito de casa. Nuevamente, la juventud, la condición de ser inmigrante juegan en contra de Lupe. Sin embargo, pese a la dominación a la que es sometida por las causas o razones que ya hemos explicado. Lupe, tiene una forma de sentirse plena en todo el sentido de la palabra. Esa es entregarse a su novio por su propia voluntad; es decir, vivir su sexualidad de manera plena:

El fin de semana,
con su novio de Bluefields,
es el turno de las sesiones profundas,
las de verdad. (Chaves, 2000, p. 16)

El fin de semana, cuando sale y se reúne con su novio. Lupe se entrega plena. Sabe que no es sometida. Sabe que sus acciones son por voluntad propia y por lo tanto disfruta su sexualidad. Esas sesiones “son las de verdad”. La entrega de la joven nicaragüense a su novio debe entenderse como un acto de resistencia ante la oposición étnica que encuentra en la casa en la que sirve y la dominación hegemónica a la que es sometida por los patronos.

El sujeto ficcional aparece cuando hay personajes habitando esta poesía. Es sentimental si el sujeto establece relación de identidad con el autor. Por ejemplo, en el poema “Estuve en colegios privados” permite que Lupe aparezca como personaje principal del texto poético.

En el caso anterior, el poeta se auxilia de la función referencial que es la que cumple el lenguaje al referirse a la realidad extralingüística; en esta función opera la experiencia comunicativa. Su producción se apega estrictamente a los patrones gramaticales. Aquí destaca la utilización de verbos conjugados en tercera persona y el elemento hacia el cual se dirige la comunicación es el contexto.

El poeta insiste en mencionar el nombre propio de la trabajadora doméstica y resalta las actividades que ella desarrolla como parte de su trabajo. En el cierre, se establece lo que Lupe sufre como parte del abuso al que es sometida por su ubicación en una clase social subalterna y la diferencia cuando se encuentra en el disfrute pleno de su sexualidad, reitera la frase clave del poema “las de verdad”. Además, se auxilia del paralelismo o párrison, que consiste en una distribución paralela o de identidad estructural de los componentes de unidades gramaticales equivalentes. En este caso, el paralelismo aparece en la primera y en la última estrofa del poema y sirve para ir contrapuntando las dos ideas que le dan sentido al poema: las recetas de cocina – las de verdad – elaboradas por la dueña de la casa, y las sesiones profundas (de placer sexual) – las de verdad – que Lupe encuentra con su novio de Bluefields.

Observamos cómo el cuerpo de Lupe se constituye en un problema para el señorito de casa; es decir, que muchos de abusos que Lupe recibe se deben a la mentalidad libidinosa del hijo de los patronos. En este caso existe una relación directa entre violencia y cuerpo que da paso a la dominación hegemónica de parte del hijo de los patronos sobre la nicaragüense (Zarmuck y McKee, 2009).

c- “Arte poética II”

Este poema fue publicado primero en el libro *historias polaroid* (2000). Después ha sido incluido en la antología dedicada a Chaves, *Falso documental* (Buenos Aires, 2016). Este poema es el segundo arte poética que el poeta incluye en el libro.

En el primer poema “Arte poética I” que se incluye en el libro, Chaves describe el momento en el que sujeto lírico se enfrenta a la lectura del tarot:

La bruja me mira de soslayo,
tira la muerte, el ahorcado, el loco.
Pasa su mano rugosa sobre las cartas,
fuma hondo y exhala una sentencia,
un puñal de humo:
usted se equivocó de oficio. (Chaves, 2009, p. 27)

El tono irónico de esta arte poética nos permite reconocer en la misma una postura de autor porque como afirma Vaillant (2021), la risa es el principal mecanismo de subjetivación autorial. El poeta se desviste de los idealismos utópicos y cuestiona su oficio poético. Asimismo, sirve para sentar postura con respecto al contenido del “Arte poética II” que es el objeto de este análisis.

El poema de Chaves es un *ars* poética escrita en tres versos; ahí sienta postura frente a una tradición literaria muy joven aún:

-Murió el gran poeta de la Patria
en fatal accidente de tránsito.

- ¿Y qué pasó a la moto? (Chaves, 2009, p. 42)

Ramírez Villalobos (2018) afirma que en este texto poético “más que ironizar acerca de la condición del escritor desprovisto de talento y condiciones para el ejercicio de su arte, se refiere a la insignificancia del poeta” (p. 123). Particularmente, creemos que el poema va mucho más allá de referirse a la insignificancia del poeta. Ya hemos advertido que la primera arte poética que se encuentra en este libro sienta las bases para el contenido de este poema.

El oficio de poeta es puesto en tela de juicio. Como se ha podido observar, la poesía conversacional de Chaves utiliza las estructuras propias de la lírica coloquial, rompe con la estructuras gramaticales y estéticas establecidas por el canon literario dado que, si la poesía tradicional recurre al lenguaje refinado, la poesía coloquial se nutre de la savia que transita en

el habla cotidiana, y se enriquece con los giros y las formas con que se envuelve el lenguaje. En este caso, se auxilia del sarcasmo y la irreverencia para cuestionar la tradición literaria costarricense que tiene un poco más de cien años.

No debe extrañar el sarcasmo empleado por Chaves en su texto pues la Posmodernidad como movimiento cultural es cínica. El sarcasmo ha sido definido por la transposición del tono solemne al familiar. Se basa en la degradación valorativa de un objeto y es en la incongruencia de esos valores donde se origina la risa. La poesía posmoderna hace uso del humor como una forma de representar aquello que es mero acontecimiento. En esta concepción se pierde la solemnidad del texto tradicional y se recurre como ya apuntamos al humor, a la espontaneidad en detrimento del academicismo.

El mismo poeta explica que no estaba interesado en escribir una *ars* poética tradicional:

Puedo afirmar que hubo voluntad de estilo pero no sería honesto. Eso se puede decir con la ventaja que da el paso del tiempo. En aquel momento en que caía a pedazos todo lo que me rodeaba, sólo tenía, lo mismo que con Historias Polaroid, una cosa clara: todo lo que no quería hacer. Tics líricos, anáforas, epígrafes, música corsé, esos y los demás signos externos de la poesía tópica cancelados y desterrados. Quería el lenguaje crudo, objetos reales, ni una sola explicación. Nada de utilería sentimental. (Chaves, 2015, p. 52)

El día nacional de la poesía en Costa Rica se celebra en honor al poeta Jorge Debravo. Claramente, cuando Chaves afirma que murió el gran poeta de la patria está haciendo alusión al poeta nacional: Jorge Debravo. La sinécdoque empleada por el poeta nos lleva a suponer que al referirse al poeta nacional en realidad se está refiriendo a la tradición literaria costarricense. El siguiente elemento que debemos tener en cuenta es la pregunta retórica porque en lugar de asumir una postura de lamentos por la muerte de un ser humano, el poeta cuestiona, “¿Y qué pasó a la moto?” La polémica se genera porque se asume como una burla contra el poeta nacional. Realmente, lo que Chaves hace es desacralizar la tradición poética establecida por el canon literario costarricense. Y de paso, sostiene que lo importante es la vida misma que es la fuente de la mejor poesía.

El humor en los poetas coloquiales es una actitud ante la vida, e igualmente ante la poesía, y como no, una forma de enfrentarse a las diferentes situaciones de injusticia en las que viven los países de América Latina: el humor se convierte en una forma de hacer crítica social y denuncia. Mediante este recurso manifiestan su malestar o descuerdo con lo que les rodea, pero no desde una posición personal, sino social. El humor sirve para evitar ese tono excesivamente trascendentalista que algunos poemas parecen exigir en razón de su temática, asimismo, la ironía a la vez tiene valor de antídoto contra las

convenciones propias del tratamiento de los asuntos y, en muchas ocasiones, sirve para desvertebrar un concepto de mundo desencantado y trágico. (Alemany Bay, 1997, p. 143)

Finalmente, como bien apunta Alemany Bay (1997), los poetas coloquiales recurrieron a la ironía para desenmascarar la realidad y no para ironizar sobre ella. En otras palabras, hacer referencia a la muerte del poeta nacional no tiene nada que ver con burlarse de lo sucedido. No. Es cuestionar la institucionalidad literaria costarricense. No olvidemos que el humor es un recurso subversivo que sirve para cuestionar el estatus quo, tal como Chaves (2010) lo hace al reafirmar su postura autorial en el siguiente fragmento:

Si me preguntan, la mejor poesía costarricense está en ciertas canciones de Bruno Porter y en la primera novela de Rodolfo Arias, *El emperador Tertuliano y la legión de los super limpios*. Libro, este último, que el Ministerio de Educación planea incluir en su programa de literatura de secundaria en el 2099.

Mientras en otras áreas de expresión artística (sic.) se han borrado las fronteras genéricas (en plástica con los objetos, las instalaciones, el video, los performances, etc.; en danza con la danza-teatro, el videodanza, etc.), los Caballeros Jedi de la lírica tica defienden a capa y sables de luz la pureza del género menos leído en el sistema solar. Los templarios del pedigrí poético. La verdad es que hacen bien, lo bueno de ella es que a nadie le importa; imagínense que, una vez liberada, la poesía (como la entienden sus policías) empiece a invadir los espacios privados del ciudadano promedio (¿?); figúrense a nuestros ejércitos de graduados de la Price Smart University leyendo unos poemitas antes de ir al centro comercial. El país edulcorado. (p. 136).

d- “33 r.p.m.”

Este poema se publicó en el libro *historias polaroid* (2000) y está escrito en verso libre, en el que se combina el ritmo sintáctico con tendencia a la prosa y el ritmo interior. En el poema se relata la historia de una empleada doméstica que es despedida de la casa donde presta sus “servicios”. Desde el inicio, el autor establece una diferencia social entre la trabajadora y los patronos. Nuevamente, el poeta recurre a los conceptos de mismidad y otredad para poder establecer esas diferencias sociales. En este caso, recurre a la representación de la trabajadora doméstica que carece de recursos y a destacar, en un primer momento, la apariencia física de la mujer:

La empleada lleva el pelo atado
hasta el final de su espalda,
se acerca a la mesa
envuelta en aroma a Vitamaíz.
Cuando se va,
la trenza marca rítmicamente sus pasos

igual que un metrónomo invertido. (Chaves, 2000, p. 51)

La descripción ofrecida por el poeta indica que la empleada a la que se refiere luce el pelo recogido por una trenza que le permite realizar sus actividades domésticas de mejor manera. El poeta continúa con la descripción y explica los gustos musicales de la chica, los mismos que sirven para marcar la otredad:

En el tornamesa que desechó mi padre,
todas las tardes escucha
un elepé rayado de Memo Neira
y los ojos se le cargan
de algo que nunca me quiere explicar. (Chaves, 2000, p. 51)

Primero, explica que la empleada utiliza un aparato desechado por la familia para escuchar música. En segundo lugar, se refiere a la música que escucha. Se trata de un cantante de boleros muy popular en Costa Rica en los años setenta y cuya carrera artística se vio truncada por un accidente automovilístico. Además, tiene la delicadeza de explicar que el disco que la empleada escucha está rayado. Con esto, se está estableciendo claramente la otredad en términos de clase social. Es decir, el poeta explica las cosas que hace la empleada dada su precariedad económica: utilizar aparatos desechados, gustos musicales propios de su clase y discos de vinil rayados.

Lamas (2003) afirma que tanto mujeres y hombres somos

el resultado de una producción histórica y cultural basada en el proceso de simbolización. La diferencia sexual, un hecho real, produce, como significante, un universo de prácticas y representaciones. O sea, el sujeto no existe previamente a las operaciones de la estructura social, sino que es producido por prácticas y representaciones simbólicas dentro de formaciones sociales dadas. (p. 334)

Después que ha quedado establecida su identidad social, el poeta presenta su autoría; para ello, se auxilia del monólogo dramático para regresar a su interioridad; a su yo interior y reflexionar sobre las personas que entran y salen de la vida de él:

Tengo nueve años y cada domingo
invado el cuarto para oler su ropa usada,
hasta que desde el espejo
la postal de San Cristóbal
- a mitad del río y con un niño a cuestras-
me obliga a interrumpir la misión.

Tantas personas que entran y salen

de nuestra cabeza,
tantas que solamente se asoman a nosotros
como quien husmea frente a la vitrina. (Chaves, 2000, p. 51)

Y que se vuelve vulnerable a la hora del despido:

Yo no recuerdo bien cuándo se fue de casa,
sé que era de noche
y que guardo esta última imagen:
inundando las calles,
ella con el agua hasta los tobillos,
su valija a cuestas. (Chaves, 200, p. 51)

Es decir, al no ser una de “las nuestras” sale de casa cuando nosotros lo deseemos. Nuevamente, aparece la otredad expresada en términos de clase social.

5.2.3.3 Chan Marshall

Chan Marshall es el nombre del cuarto libro de Luis Chaves. El nombre del libro alude a la cantante estadounidense Cat Power (Chan Marshall) que se ha destacado por explorar varios géneros musicales. El libro está dividido en tres partes: “Fallas de origen” (cuarenta y siete poemas escritos en verso y seis en prosa), “Bingo” (serie numerada de veintitrés poemas) y finalmente, “Teológica” (un poema en prosa). En una primera versión, el libro se llamó *Cumbia* (Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003), y luego *Chan Marshall*. Con este libro, Chaves obtuvo el “III Premio de Poesía Fray Luis de León” en 2004. La primera edición estuvo a cargo de la Editorial VISOR en España en el año 2005; en el año 2011, se publica nuevamente, pero en esta ocasión en Argentina, bajo el sello editorial VOX. En el año 2013 se publicó en San José, bajo el sello de Editorial Germinal.

En la edición publicada por Visor, observamos como portada un fondo negro que nos recuerda la forma de los libros publicados por esta editorial española; sin embargo, llama la atención que bajo el encabezado se destaque un dibujo de una rama de hiedra con siete hojas que bien podría responder a la imagen septenaria de la vida o si queremos ponernos nacionalistas, a las siete provincias en que está políticamente dividido el territorio costarricense. La hiedra es símbolo de flexibilidad y adaptación.

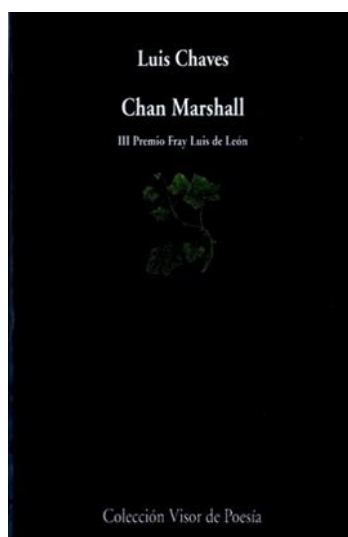


Figura 16. Portada de *Chan Marshall* (Visor libros, 2005).

En la edición publicada en Costa Rica, nos encontramos con fondo negro de pequeñísimos cuadros blancos y anchas líneas negras. La portada carece de imágenes, excepto un recuadro en el que se lee el nombre del libro, autor, editorial y colección a la que se adscribe esa edición.

En la contratapa de esta edición encontramos los comentarios de tres poetas: Catalina Murillo, Osvaldo Sauma y Ana Wajszczuk:

“Con que eso es poesía”, entiende uno cuando termina de leer este libro de Luis Chaves, conmovido sin saber muy bien por qué, conmocionado a veces, habiendo visto las cosas desde una perspectiva que uno sospechaba que uno también tenía. Puede que incluso piense: “Así hasta yo” y ya queda claro qué gran escritor es éste, qué poco truco o artificio en sus poemas, qué conexión directa entre su alma y su mano. Oficio. Don. Autenticidad.

Catalina Murillo, Pontevedra, 2012.

Ironías de la vida, si bien su primer libro se tituló *El anónimo*, ahora de anónimo Luis ya no tiene nada. Ni siquiera Tequila, la perra de la casa, nos es desconocida, pues lo sigue entre los poemas, detrás de Ariana, Julia y la familia molecular. Los lectores de este ahora célebre poeta también lo saben: a quien no quiere sopa, dos tazas.

No creo que exista ningún poeta que haya tenido un ascenso tan vertiginoso en las letras costarricenses. Luis Chaves es, además, un referente inobjetable en la reciente poesía hispanoamericana.

Osvaldo Sauma, San Pedro, 2012.

Como una antena parabólica, Chaves capta lo que la mirada de lo cotidiano no atraviesa, decodifica las señales en imágenes y nos las devuelve con fuerza de karateka. Chaves identifica el valor de las cosas y momentos donde nadie los ve y extrae una belleza pura, demoledora, música de fondo para la banda sonora de su época.

Ana Wajszczuk, en *Los inrockuptibles*, Buenos Aires, 2011.

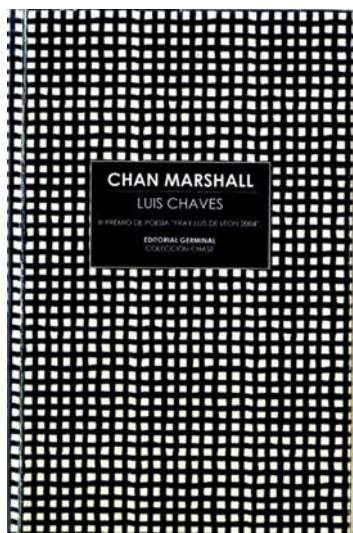


Figura 17. Portada de *Chan Marshall* (Editorial Germinal, 2013).

a- “Anotaciones para una cumbia”

Este poema se publicó primero en la revista *los amigos de los ajeno* (sic) (Nº 11 noviembre de 2004). Después fue incluido en la plaquette *Cumbia*. Finalmente, el autor lo incluyó en el libro *Chan Marshall*. Además, ha sido incluido en antologías dedicadas al autor: *La máquina de hacer niebla* (Sevilla, 2012), *Falso documental* (Buenos Aires, 2016) y *La historia de una hiedra* (Santiago, 2017).

El poeta hace uso del verso libre con ritmo interior; es decir, que el poema es un monólogo interior. Asimismo, el autor construye su figura autorial por medio del hablante lírico que describe y narra su vida; para ello, utiliza la forma impersonal y la interrogación retórica; finalmente, cierra el poema con una afirmación que va dirigida a una segunda persona. Hay dos cosas que debemos destacar en este texto poético: la primera es el cierre contundente tal cual lo hacía Carlos Martínez Rivas; y la segunda, es que tal como lo afirma López Casanova (1994) en poemas cuya actitud lírica es enunciativa, Chaves recrea una escena o estampa y se dedica a combinar descripción y narración, para abordar el tema familiar.

El título del poema nos hace pensar en pequeños textos para escribir la letra de una canción con ritmo musical muy popular que en América Latina es llamado cumbia. En el primer apunte para la cumbia encontramos al poeta describiendo las nubes y haciendo una pregunta retórica, hasta cierto punto reflexiva:

Afuera, las nubes
con formas de nubes.
Adentro, preguntas aleatorias:
¿cómo le llama una madre
al hijo que, ya adulto,
cambia de nombre? (Chaves, 2005, p. 12)

Las nubes siempre son sinónimo de problema. Y las preguntas aleatorias a lo largo del poema nos llevan a pensar que la madre es una paciente que sufre la enfermedad de Alzheimer. Es decir, el hablante lírico nos describe un cuadro en el que su progenitora padece esta enfermedad degenerativa del cerebro. Como es de esperarse la gravedad de la situación lleva al autor a estructurar el verso “las nubes / con forma de nubes” para referirse a la situación.

La situación difícil se reafirma en el segundo apunte. El yo lírico reflexiona sobre la situación a tal grado que:

Abrir el tubo
y que dos segundos de agua tibia
sean la única noticia
del día de sol que no disfrutamos. (Chaves, 2005, p. 12)

El carácter reflexivo continua en el tercer apunte. En este caso, se cuestiona sobre su edad y su identidad y para ello se auxilia de una imagen que compara las nubes con un globo:

Treinta y dos años con el mismo nombre
¿no será un exceso?
Demasiado tiempo para esta sola certeza:
jamás ninguna nube
será mejor que aquel globo
con figura de ratón. (Chaves, 2005, p. 12)

¿Será mejor un problema que la felicidad de la infancia? La afirmación con la que se cierra el tercer apunte no deja ser contundente y obvia. Finalmente, en el apunte que cierra el poema, el sujeto lírico sigue cuestionando su existencia; nada cambia la situación problemática que genera padecer una enfermedad:

Un nuevo juego

anuncia la llegada del verano.
Los pies, el agua turbia,
la sal de Inglaterra,
sin embargo, nada anuncian.
Se fue otro bisiesto
sin mayor novedad.
De lo bueno, ma,
nos quedó lo malo. (Chaves, 2005, p. 12)

De la vida, nos quedó el dolor; ese cierre es contundente. Nos permite afirmar que la influencia de Carlos Martínez Rivas está presente. Por otro lado, el hablante lírico ha realizado una reflexión existencial de su vida donde el elemento referencial queda manifiesto desde el inicio hasta el final del poema. Asimismo, el lenguaje coloquial y la utilización de imágenes permite la cercanía con el lector

5.2.3.4 *asfalto, un road poem*

El quinto libro de Chaves se titula *asfalto, un road poem*, constituido por cuarenta y cuatro poemas en prosa. La publicación del libro estuvo a cargo de Ediciones Perro Azul en el año 2006. Después se publicó en un solo tomo con *historias polaroid* en 2009 auspiciado por TEOR/ética [sic] con motivo de su décimo aniversario. *asfalto. un road poem* (San José: Ediciones Perro Azul, 2006 y 2009; Liliputienses, 2012; Lanzallamas, 2012; Rosario: Neutrinos, 2014).

Es el quinto libro publicado por el autor y está conformado por poemas en prosa. El título del libro pone en guardia al lector desde el inicio. Encontramos relaciones explícitas con el cine y al igual que el libro *historias polaroid* (2000) está construido mediante instantáneas que constituirán una historia cinematográfica.

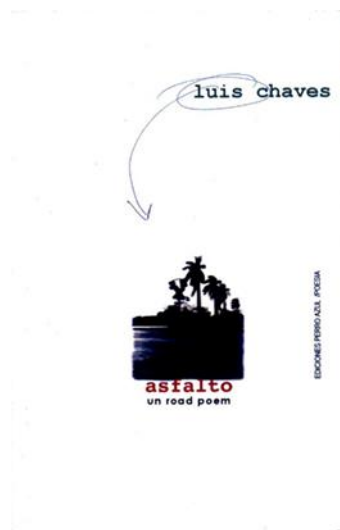


Figura 18. Portada de *asfalto, un road poem* (Ediciones Perro Azul, 2006).

El paratexto de la portada es una fotografía en la que resaltan el mar, la playa y unos cocoteros al fondo. En una segunda impresión se aprecia una amplia carretera. En la edición publicada por Editorial Neutrinos, se observa una mujer pensativa que posiblemente quiere contar una historia; una burbuja de dialogo sin texto. Al fondo, sobre una imagen abstracta formada por rombos oscuros.

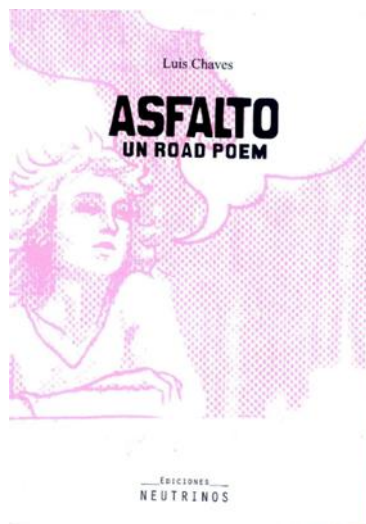


Figura 19. Portada de *asfalto, un road poem* (Ediciones Neutrinos, 2015).

El libro se publicó dentro de una colección de narrativa porque el editor afirmó que era una *nouvelle* dado que en el texto se pueden encontrar elementos que se suelen asociar con el género narrativo: personajes, decorado y relato de una historia.

Puedo afirmar que hubo voluntad de estilo pero no sería honesto. Eso se puede decir con la ventaja que da el paso del tiempo. En aquel momento en que caía a pedazos todo lo que me rodeaba, sólo tenía, lo mismo que con Historias Polaroid, una cosa clara: todo lo que no quería hacer. Tics líricos, anáforas, epígrafes, música corsé, esos y los demás signos externos de la poesía tópica cancelados y desterrados. Quería el lenguaje crudo, objetos reales, ni una sola explicación. Nada de utilería sentimental.

Del lado narrativo, consciente de mis limitaciones, era claro que la historia daba para una distancia corta. Me fui quedando con los elementos mínimos necesarios. Ni siquiera la radiografía: Asfalto es el electro encefalograma de una novela. (Chaves, 2015, p. 52)

En el libro se narra la historia de una pareja que realiza un viaje en coche sin destino fijo. La pareja viaja simplemente por las ganas de viajar, sin tener mayor comunicación.

Una pareja que lo único que puede hacer es pisar el acelerador y seguir hacia adelante. Por costumbre. Por simple inercia. Detrás de este planteamiento late el evidente intertexto de *On the road*, de Jack Kerouac. No obstante, al autor no le molesta mostrar las fuentes de las que bebe. Al contrario. Es como si fuese consciente de estar rodando una película de un género muy determinado y hasta presumiese de ello. Porque el arte surge en el momento en que se ofrece un punto de vista distinto sobre la realidad. Y ese es justo el punto de vista distinto sobre la realidad. Y ese es justo el punto fuerte de la escritura de Luis Chaves: su capacidad para convertir en simbólico lo que por lo general se considera nimio e irrelevante. En alguna ocasión, el autor ha definido lo que hace como una poesía de las cosas pequeñas, que son las que juzga realmente valiosas. (Cumbreño, 2012, p. 14)

5.2.3.5 monumentos ecuestres

monumentos ecuestres (2011) fue publicado por la editorial costarricense Germinal. Este libro inicia con un epígrafe de Charles Simic:

Se acerca el tiempo de los poetas menores. Adiós Whitman, Dickinson, Frost, Bienvenidos seas, tu fama nunca llegará más allá del círculo familiar, o quizás a uno o dos buenos amigos reunidos después de cenar alrededor de una jarra de animoso vino tinto...mientras los niños, a punto de dormirse, se quejan del ruido que hacés al rebuscar en los armarios tus viejos poemas, temeroso de que esposa los haya botado en la limpieza de la primavera pasada.

Está nevando, dice alguno que se asomó a la noche oscura, y entonces él, también, se vuelve hacia vos cuando vas a leer, un poco teatral y con cara enrojecida, el extenso y divagante poema de amor cuya última estrofa (aún no lo sabés) se ha perdido irreparablemente.

- *A la manera de Alexander Ristovic.*

El poeta divide el libro en tres partes; las primeras dos sin nombre y la tercera con el nombre: “uno de contrabando” [sic]. En la primera parte, encontramos seis poemas en verso

y cuatro en prosa, la segunda está integrada por cuatro poemas en prosa y la tercera parte, por un solo poema en prosa.

monumentos ecuestres es una historia protagonizada por un expresidente de Costa Rica (León Cortés Castro); personaje ficcional creado por el poeta para que protagonice la historia poética. En contrapeso a la moral vigente en los años cuarenta, el poeta permite que aparezcan travestis, hombres solteros, homúnculo, ladrones y jardineros. El aliento triste va a permear el contenido de todo el texto.



Figura 20. Portada de *monumentos ecuestres* (Editorial Germinal, 2011).

El paratexto es una fotografía tomada desde la ventanilla de un bus. La imagen es difusa y es la de una mujer entrando al agua; veinte puntos blancos y puntos verdes distribuidos en toda la imagen.

En la contraportada encontramos el comentario de Juan Dicent:

Cuando vi el mail del tico Chaves con asunto “el amigo” pensé en un chiste compartido; grata no fue la sorpresa cuando leo y me entero de que me pide escribir algo corto sobre su nuevo librito Monumentos Ecuestres, que, inferí, trataría sobre caballos.

Después de la natural envidia natural sentida por cualquier escritor latinoamericano hacia otro escritor latinoamericano que es publicado, sentí el malestar del compromiso; malestar que crecía por el apresuramiento debido a nuestra encantadora y latinoamericana procrastina... procrastina...qué palabra tan difícil, mejor la escribo después.

Así que empecé a leer el libro del tico Chaves un domingo de otoño frente al televisor con una ligera resaca y terminé de leerlo de un fuetazo. No puedo decir mejor elogio, el libro de Chaves competía con el prime time de HBO.

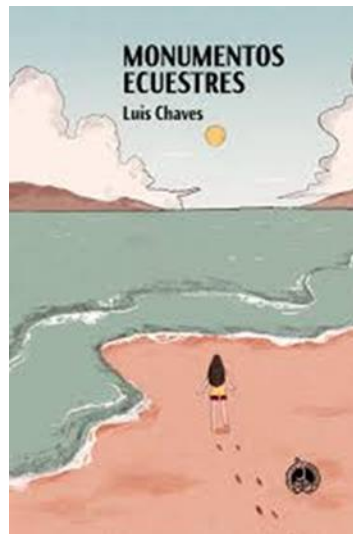


Figura 21. Portada de *monumentos ecuestres* (Encino Ediciones, 2022).

En la portada de la edición publicada por Encino se observa a una niña caminando sobre la playa hacia las olas; es un día iluminado por el sol, el cual se ha colocado sobre el horizonte.

a- Afuera del agua

Este poema fue publicado inicialmente en el libro *monumentos ecuestres*. Después ha sido incluido en las antologías: *El poema en prosa en Costa Rica* (San José, 2014) y en la antología dedicada al autor, *Falso documental* (Buenos Aires, 2016).

El poema cuenta con dos párrafos que transcribimos de forma íntegra:

1.

El Pacífico visto desde la Interamericana, de noche, detrás de la ventanilla de un bus repleto de desconocidos, rumbo a Dominical. En eso pienso. Es una imagen sin duda ordinaria pero que no me abandona. Una imagen arbitraria, que regresa cada tanto, igual que esas olas que adivino deshaciéndose en arena, devolviendo ramas, caracoles, una chancleta, corchos, tetrabriks vacíos, como boyas de la cadencia encallado de nuevo en el continente. El mar visto de noche, cuando es invisible y habla en ese lenguaje oscuro y poderoso, para que sepamos que está ahí, donde los ojos no sirven. El mar de noche, más profundo y temible que de día. El mar de las canciones simples, los ahogados y los peces.

Más atrás en el tiempo, la misma noche, el mismo mar, la misma arena en la que sentados, sin hablar, hundíamos los pies hasta los tobillos, hipnotizados por el fuego y el baile de las pavesas que se elevaban hasta desaparecer en el aire con chasquidos mudos.

Alguien, alejándose, escuchaba en la radio las noticias de un mundo que parecía suspenderse a millones de años luz de aquel lugar, de aquel momento. Otros, acercándose y cruzando detrás de nuestras espaldas, extendían una conversación que bien podría haber sido nuestras. Y también, sí, el ladrido en cadena de los perros, las luces de las casas apagándose una a una. (Chaves, 2011, p. 45)

Como se observa, se caracteriza por tener un sujeto lírico reflexivo que después del día se detiene a meditar sobre el paisaje natural que tiene frente a sus ojos. El hablante lírico elabora un discurso en el que se mezclan los elementos naturales con aquellos propios de la urbanidad. La imaginación se expande en un mundo que existe frente a los ojos del enunciador lírico. Pero, es más que eso, un mundo irreal. Las imágenes de las portadas del libro descritas anteriormente guardan íntima relación con el contenido del poema.

El poema cumple con la característica de la brevedad que tanto Utrera Torremocha y Felipe le atribuyen al poema en prosa. Pero si aplicamos la taxonomía propuesta por Aullón de Haro debemos afirmar que en la disposición externa estamos frente a un texto breve e integrado. La brevedad es porque el poema no pasa de tres páginas y como ya se afirmó anteriormente, cuenta con dos párrafos.

En una primera lectura es fácil percatarse que “Afuera del agua” recurre a la narración y descripción como disposición interna. El poeta utiliza las imágenes para describir el paisaje que puede observar frente al mar. Vale aclarar que el espacio físico en el que se ubica el texto es el mar o un espacio cercano a la playa en el que se realiza la reflexión metafísica. El cuestionamiento ontológico de la subjetividad posmoderna viene mientras recuerda la infancia.

5.2.3.6 *Iglú*

Iglú es el séptimo libro de Chaves. La primera edición del libro se realizó en Costa Rica por la editorial Germinal en 2014. Posteriormente, en 2016, se publicó en Argentina bajo el sello editorial Neutrinos y contó con el apoyo de la beca Jean Jacques Rousseau de la Akademie Schloss Solitude de Stuttgart. El libro está dividido en dos partes: “Iglú” y “Krill”. En la primera parte utiliza el verso libre y en la segunda el poema en prosa.

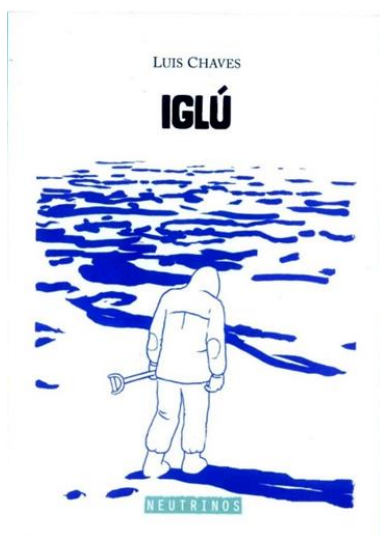


Figura 22. Portada de *Iglú* (Ediciones Neutrinos, 2016).

En el paratexto de la portada se observa a un hombre caminando sobre el hielo. Parece una especie de explorador caminando cabizbajo sobre una superficie congelada que bien podría ser el Polo Norte. Está intensamente abrigado. El libro *Iglú* (2014) destaca por dar espacio al tema familiar. Importante es el poema “Las mujeres de la casa” escrito en verso libre.

Duermen las mujeres de la casa
y vengo a borrar.

Esto era más largo.
Contaba cosas
que no le importan a un poema.

Decía Ari, Julia, Mariajo.
Ya no.

Sólo queda la luz del monitor
en un cuarto oscuro
y tres corazones latiendo
con la frecuencia lenta
de los sueños. (Chaves, 2014, p. 19)

La poesía de Luis Chaves se inclina con mucha frecuencia a la autobiografía como una marca autorial y sobre todo a abordar el tema familiar; describiendo la casa como el entorno familiar más íntimo, en el que conviven su esposa y sus dos hijas (Ari, Julia y Mariajo). Bachelard (2000) afirma que “la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos

sus valores particulares en un valor fundamental” (Bachelard, 2000, p. 28). El hablante lírico nos informa de la invisibilización de las mujeres de la familia; es decir, cómo son borradas de la historia familiar porque lo femenino no tiene ningún valor en la tradición patriarcal.

En este sentido, Scarano (2007) afirma que “la intimidad verbalizada en la literatura se alimenta de esos esquemas que son reapropiados por la subjetividad del autor y traducidos a un idioma común” (p. 45). Esta académica se está refiriendo a ese proceso en el que el espacio íntimo es llevado a la poesía. El poeta se encarga de traducir esa intimidad en la obra poética. Sin embargo, ¿por qué la familia se vuelve un tema importante y recurrente en la obra poética de Luis Chaves?

Esta imagen tierna que el poeta nos presenta sobre su familia nos lleva a los orígenes fundacionales de la identidad costarricense. Para ello, debemos retroceder hasta el año 1855 cuando el presidente Juan Rafael Mora apeló a defender la familia para proteger la nación del invasor filibustero que ya se encontraba en Nicaragua. La familia se convirtió en el elemento unificador de la identidad costarricense.

Mondol López (2014) lo explica así:

En segundo, el espacio íntimo familiar y sus respectivos bienes materiales se transforman en dos valiosos argumentos para referirse al tema de la soberanía y la defensa armada del territorio nacional. De este modo, ante el propósito perverso y de expropiación que alude Mora en manos de los invasores, se deja claro la correspondencia implícita entre la defensa de la soberanía nacional y el espacio familiar, representado este último por el concepto de propiedad privada.

(...) proyectar invadir Costa Rica para buscar en nuestras esposas e hijas, en nuestras casas y haciendas, goces a sus feroces pasiones, alimento a su desenfrenada codicia. (p. 8)

La importancia simbólica de la familia en este contexto lleva al presidente Mora a utilizarla para representar las relaciones entre el Estado – nación y el orden civil que se estaba viendo amenazado por la invasión filibustera a Nicaragua. Ahí nacen las dos proclamas que el presidente pronunció en 1855 y después en 1856. En ellas, asume la figura paterna y la responsabilidad de velar por el bienestar de la nación como el padre lo hace con la familia.

Yo velo por vosotros, bien convencido de que en el instante de peligro, apenas retuve el primer cañonazo de alarma, todos, todos os reuniréis en torno mío, bajo nuestro libre pabellón nacional. (como se citó en Flores Monge, 2014, p. 4)

En la segunda proclama, el presidente Mora, reafirma ese sentido paternal frente al pueblo de Costa Rica. En la misma se aprovecha para reafirmar el concepto de ciudadanía costarricense y reitera la obediencia que deben al Estado – nación, tal cual los hijos deben a los padres.

A la lid, costarricenses. Yo marcho al frente del ejército nacional. Yo, que me regocijo al ver hoy vuestro noble entusiasmo, que me enorgullezco al llamaros mis hijos, quiero compartir siempre con vosotros el peligro y la gloria. (como se citó en Flores Monge, 2014, p. 5)

El segundo hito importante en la creación de esta narrativa nacionalista, paternalista y patriarcal en la que se destaca la importancia de la familia en la consolidación del Estado nación, lo encontramos en el himno nacional. En el mismo, el autor del himno nacional se refiere a la nación en términos maternos y la describe cómo la patria que actúa para proteger a sus hijos, tal como una madre protege a sus hijos:

En la lucha tenaz, de fecunda labor,
que enrojece del hombre la faz;
conquistaron tus hijos -labriegos sencillos-
Eterno prestigio, estima y honor,
¡Salve, oh tierra gentil!
¡Salve, oh madre de amor!
Cuando alguno pretenda tu gloria manchar,
Verás a tu pueblo, valiente y viril,
la tosca herramienta en arma trocar.

La familia es parte de esa narrativa identitaria; pilar fundamental de la sociedad costarricense. Chaves descompone y desarticula la idea de familia tradicional de la nación fija y monolítica que se ha construido desde la fundación de la nación centroamericana en el siglo XIX.

5.2.3.7 *Fuera de la gravedad*

El libro más reciente del autor costarricense se llama *Fuera de la gravedad*. El libro vio la luz bajo el sello editorial Perro Azul en octubre de 2021. El libro está integrado por 44 poemas y una nota del autor al final del libro. Los siguientes poemas ya habían sido publicados en la antología “*Falso documental*”: “Década”, “Huso Horario”, “Mensaje”, “Pensando en usted un día como hoy”, “Analgesia”, “Retrovisor”, “El Agrónomo” e “Ideas pequeñas”.

El paratexto de la portada presenta la imagen de una pequeña pieza de lego roja flotando entre las nubes. Nos parece que ese símbolo representa la infancia fuera del alcance del ser humano.

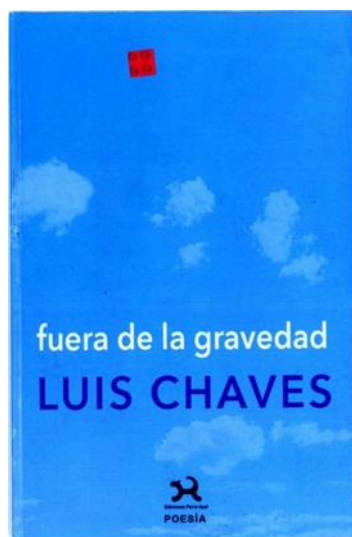


Figura 23. Portada de *fuera de la gravedad* (Ediciones Perro Azul, 2021).

En la contratapa encontramos un comentario esclarecedor sobre un poema en particular:

Nadie sabe cómo se hace un poema, dice Luis Chaves, y en esta entrega a la incertidumbre vital y literaria, en su pudor metodológico, está la clave de lo que me conmueve en sus versos. En *Fuera de la gravedad*, una vez más, Chaves ejerce con maestría el arte del apunte, hace música con el spleen prosaico del verso libre.

El libro incluye un poema que promete ser un clásico: “Música nocturna recordada en la mañana”. Disparos al corazón de las cosas: la madre, interlocutora y muerta, organiza este loop el afecto que convoca la magia y contrariedad de ser humano en breves iluminaciones simbólicas. Es un poema de rescate, un ejercicio de minimalismo emocional en busca de las palabras que quedaron atascadas en la ruta de la garganta. La dueña del solo y de la inmanencia se desplaza metonímicamente por el carozo del poema, y su hijo le rinde un homenaje a la época del marketing de la crianza, dibujando con epifanías rotas el patio trasero del museo de los genes donde tuvo lugar la fundación mítica de su sensibilidad. Lloro cada vez que lo leo.

Santiago Llach

a- “Música nocturna recordada en la mañana”

Este poema se publicó por primera vez en la revista digital *Eterna cadencia*. Después, el autor lo incluyó como parte del libro *fuera de la gravedad* (2021). Se trata de un poema de largo aliento escrito en verso libre. El autor propone una narración en la que la memoria evoca emociones que llevan al lector hasta el límite. La atmosfera es creada por las imágenes que poco a poco van sugiriendo el camino que el autor quiere que se recorra en cuanto a contenido se refiere. Existe una poderosa conexión entre el pasado y las imágenes que el poeta presenta en su poema.

El sujeto de la enunciación del poema guarda relación directa con el poeta. Por ese motivo, afirmamos que se trata de un poema autobiográfico en el que autor deja su impronta autorial y al mismo tiempo, revisa la relación íntima que mantuvo con su madre. La figura autorial se construye a manera de fotografías que describen diferentes momentos para configurar una alegoría que rebosa de significados y planes simbólicos en el poema.

En el plano simbólico nos percatamos que hace alusión a su clase social. El poeta describe la situación de una familia común costarricense. Esa descripción nos permite comprender las asimetrías sociales que hay entre un país de “primer mundo” y “tercer mundo”. Y en el segundo plano, observamos la identidad del hablante lírico; el yo lírico se construye en esa relación madre e hijo. De hecho, el poema es un monólogo dramático en el que el sujeto lírico dialoga con un personaje; cuya interlocutora es la mamá del enunciador lírico. A lo largo del poema afloran los recuerdos que se van tejiendo mediante símbolos. El carácter narrativo y autobiográfico del texto permite asimilar mejor el tema de la muerte y la enfermedad que son las constantes temáticas del poema. El tono del texto es elegíaco.

El poema inicia estableciendo la oposición conceptual entre teoría y práctica. No siempre lo que queremos es lo que sucede. No siempre lo que podemos hacer es lo que hacemos. En fin, aparece el sueño y empieza la ficción al recordar que hace dos años falleció ese ser amado y fundamental en la vida de todo ser humano:

Han pasado dos años,
será muy pronto para esto.
De lo poco que hablamos
queda lo que no se dijo.
La voz es lo primero que se borra. (Chaves, 2021, p. 33)

Debemos entender la muerte como el momento en el que se acaba el aliento de vida. Ese proceso genera unas series de conductas y comportamientos sociales que sólo pueden entenderse si comprendemos que la muerte es la pérdida de un ser querido. Como parte de las conductas, vendrán las manifestaciones de pésame, expresiones de consuelo, abrazos, etc. De alguna manera se crea una especie de identidad social en la realización del rito fúnebre. No debe extrañar que las prácticas sociales para manifestar el duelo serán entonces, diversas. Estas van desde la utilización del vestido o ropa, hasta los gestos o comportamientos de las personas.

El lenguaje se vuelve un vehículo que transmite ese significado nihilista de la escritura. La Posmodernidad ha puesto de manifiesto la crisis ontológica del sujeto. Una forma de manifestar esa discontinuidad es mediante el tema de la muerte. Es decir, refleja esa experiencia existencial de la muerte y propicia una serie de significaciones objetivas en el lenguaje.

La poesía se vuelve un catalizador importante para expresar el dolor por la pérdida de un ser querido. Blanchot (2019) identifica la escritura del poema como una experiencia de muerte que el poeta sufre mediante un sistema que apunta a lo inaccesible. Precisamente en la poesía posmoderna los poetas expresan la experiencia de la muerte en términos de vacío ante la ausencia, horror por la pérdida cristalizada. En definitiva, esta experiencia se expresa como una alteridad ante la vida.

Ya hemos afirmado que el poema de Chaves es una autoficción. El poeta nos ubica en un espacio autobiográfico que es asumido por el sujeto lírico; al mismo tiempo hay desdoblamiento del autor porque “El relato de la vida de un personaje a quien se dota del nombre, el contexto y los ingredientes autobiográficos e históricos de esa figura compleja que el lector reconoce como el autor de esta escritura” (Scarano, 2007, p. 86). En el caso del poema que nos ocupa, el poeta “articula una trama, se representa como una historia de una vida, nos cuenta un macroargumento lleno de episodios de diferente tenor, con un principio y varios desarrollos”. (Scarano, 2007, p. 89)

Siguiendo con el poema, encontramos la siguiente imagen:

Los pericos cruzan el cielo en diagonal
remolcando al mes de diciembre... (Chaves, 2021, p. 33)

En primer lugar, tenemos que afirmar que se trata de una metáfora realista, con lenguaje eficaz. Llama la atención el verbo “remolcar” porque reafirma la construcción autorial de la que hemos venido hablando; el poeta, la utiliza para comunicar metafóricamente que la vida de su madre se acaba lentamente por la enfermedad que padece y a la cual se refiere en los versos siguientes:

La masa de tu cabeza,
una silueta a contraluz,
atrás, ramas y hojas,
la luz intermitente
colándose también entre
el pelo rizado y negro.
Es el primer recuerdo que tengo.
¿Dónde estamos?
¿Qué me preguntás?
La brisa leve nos envuelve
en el olor de los cítricos. (Chaves, 2021, p. 34)

Así, la narración nos llevará por los oficios que Mayra o mamá ejercían antes de ser víctima de esta enfermedad:

Los botones, alfileres, hilos
en una caja de galletas danesas.
Dedales, broches,
acericos y abalorios,
cinta plástica de medir. (Chaves, 2021, p. 35)

Aunque al parecer no hablaban mucho, tenían un buen lenguaje. Prefería estar pendiente de que sus hijos tuvieran el pan a desperdiciar el tiempo:

Hablabas, ahora que lo pienso,
con la boca del horno,
en los grados centígrados crece
la promesa del pan.
Me invitabas a pesar la mantequilla,
a engrasar bandejas,
a comer como acto contrario a la conversación.
Las palabras hacia adentro,
en la ruta de la garganta. (Chaves, 2021, p. 36)

La imagen de la muerte nuevamente aparece en el poema:

Murió la abuela Carmen
y como si la tuviera enfrente

veo la bacinilla metálica debajo de su cama
y la mancha de sangre con
forma de mariposa
en la sábana final. Nos heredó (Chaves, 2021, p. 37)

Se cierra este poema con un corolario en las que

Se hizo tarde y todas duermen
cabe más distancia entre cada ladrido
y viene, como un mazo, un pasaje del final:
emergiendo de las profundidades del desahucio
dijiste “ya no veo a mis nietas ni las toco”
y de inmediato volviste al lugar vedado.

Una silueta a contraluz,
atrás, ramas y hojas,
la luz intermitente.
Es el volumen de tu cabeza
y cuando cambia el ángulo y aparece tu cara
veo una mano pequeñísima
buscando tu boca, tu mejilla, tu nariz.
¿Dónde estamos? ¿Cuánto falta?
La tela suave de la brisa
nos envuelve
antes de lo que vendrá. (Chaves, 2021, p. 40)

Independientemente del espacio o del momento cualquier texto autobiográfico será siempre ficcional. Así lo sostiene Scarano (2007) cuando afirma “El momento autobiográfico es siempre ficcional, que no siempre consolida una silueta maciza y sin fisuras, sino que explota los desvíos, las errancias de la identidad”. (p. 89)

CONCLUSIONES

La poesía centroamericana tiene apenas dos siglos de vida. Es a partir de la independencia política del Reino de Guatemala que se puede hablar de la poesía propiamente centroamericana. Resulta difícil adherirla a un movimiento literario porque los movimientos literarios en Centroamérica son muy difusos en caracterización y ubicación temporal. Por ello, hemos propuesto acercarnos a Chaves a partir de corrientes temáticas presentes en esta obra poética.

En el caso particular de la poesía costarricense, consideramos apropiado seguir la propuesta de Francisco Rodríguez Cascante con respecto a estudiar esta obra poética de acuerdo con dos formaciones discursivas: la trascendentalista y la conversacional. La primera surge desde finales del siglo XIX y la segunda, aparece a mediados del siglo XX. La primera formación discursiva privilegiará el uso depurado del lenguaje y el contenido aurático, mientras que en la corriente conversacional se decanta por la coloquialidad del lenguaje.

No debemos olvidar que paralelamente al desarrollo de la poesía centroamericana y costarricense, hay una revolución cultural llamada Posmodernidad que va a transformar la literatura y la poesía, especialmente. Esta obra poética se caracteriza por la fragmentación del sujeto, la representación mimética que los poetas hacen de la realidad, la hibridez del poema con otros géneros y el espacio urbano como lugar favorito de la poesía posmoderna.

Meizoz (2016) afirma que el *ethos* es la imagen que el autor construye de sí mismo dentro del texto literario. Esto quiere decir que los poetas al escribir sobre lo que aceptan o rechazan de la realidad están construyendo su *ethos* autorial. En este sentido, Chaves se ha construido como autor del hecho cotidiano, de los afectos familiares, irreverente en cuanto a las grandes narrativas costarricenses. Es un poeta que observa la marginalidad, ante la que asume una postura crítica, de ahí que su estilo se haya filiado con la estética posmoderna y coloquial para relatar las historias subterráneas de la ciudad.

Luis Chaves, como el resto de los poetas posmodernos, tiende a mimetizar la realidad. Realiza lo anterior cuando propone relatos breves, transita por varios estilos literarios, utiliza la ironía, hace uso de citas falsas, etc.

Con respecto a la mezcla de géneros en la obra de Chaves, el poeta José María Cumbreño (2012) escribe:

La poesía de Luis Chaves (y en esto responde al espíritu de su época) mezcla los géneros, los combina a fin de ofrecer nuevas perspectivas sobre los temas de siempre. Y, aunque lograr que algunos alimentos se lleven bien dentro de ciertos guisos resulta a veces difícil, el caso es que su obra propone sabores nuevos y acierta siempre. Él no corta y pega sin más. Tensa los moldes formales para que donde no llegan unos alcancen los otros. (p. 14)

No debería extrañar que el poeta recurra a la narración dentro de la poesía (asumiendo que la lírica al igual que la narrativa es ficcional), y que transite con normalidad hacia otros subgéneros poéticos como el poema en prosa. Así, el poeta crea personajes ficcionales o utiliza técnicas propias de otros géneros literarios como el monólogo dramático.

“La incertidumbre ontológica del yo” se manifestará al tratar el tema de la marginalidad y la exclusión social mediante la representación de temas y sectores sociales subalternizados. El poeta costarricense asume el compromiso de mostrarnos la realidad que le rodea. Es decir, las prácticas de las diferentes esferas de la vida social: la oficina, el deporte, la política, en fin, el día a día de cada costarricense.

La ciudad es el escenario o el espacio poético en la Posmodernidad. Dentro de este escenario urbano, el poeta se auxilia de recortes de periódico, de ideas que aparentemente no tienen conexión sintáctica en la construcción de imágenes urbanas que reflejan diferentes situaciones: encuentros y desencuentros, nostalgias y recuerdos. Chaves, sin lugar a duda, se muestra como un poeta sin prejuicios sociales e irreverente dentro de la poesía reciente de Costa Rica. En libros como *historias polaroid* (2000), los espacios urbanos vuelven a ocupar un lugar especial en la poesía de este poeta; estos espacios son fragmentados a manera de instantáneas en las que se logra percibir la violencia que florece en las zonas urbanas de San José. La función referencial del lenguaje cumple aquí su cometido. Además, el poeta hurga en las causas del florecimiento de las acciones inhumanas y presenta la incomunicación familiar como causa de la soledad del ser humano. Asimismo, el entorno urbano ha pasado por el lente de muchos enfoques y discursos poéticos. Hay una postura de desencanto ideológico ante la corrupción política y para ello incluye lenguajes y espacios poéticos vinculados con la periferia urbana (prostíbulos, bares, tugurios); estos espacios marginales adquieren en esta poesía un valor estético literario que subvierte en definitiva la representación oficial de la sociedad y las formas de imaginar la identidad nacional. En este sentido, se trata de una poesía que desmitifica el discurso oficial y las formas tradicionales de presentar la marginalidad y los nuevos sujetos sociales que emergen en el entorno urbano costarricense a inicios del siglo XXI.

El proyecto autorial creado por Luis Chaves cumple las etapas propuestas por Dubois. En primer lugar, el poeta junto a otros poetas destacados de aquel momento participó de un taller literario que dirigía el poeta Osvaldo Sauma. Entre los poetas participantes podemos mencionar a las poetisas argentinas Camila Schumacher y Ana Wajszczuk. Además, junto a Wajszczuk dirigió la revista de poesía latinoamericana *los amigos de lo ajeno* que sirvió como vehículo de difusión de la obra personal de ambos, pero también para establecer vínculos de amistad literaria con poetas de diversas latitudes de América Latina. Asimismo, Chaves entró al mundo digital y abrió el blog TETRABRIK en el que el autor publicaba una gama de post como anécdotas, pensamientos, etc.

El reconocimiento de la obra de Chaves ha llegado en forma de premios literarios tales como el Sor Juana Inés de la Cruz, el Fray Felipe de León o el Aquileo Echeverría. Su obra ha sido objeto de traducciones, publicaciones en revistas, periódicos y antologías. Sus libros se han reeditado dentro y fuera de su país; pero, sobre todo, la crítica especializada coincide en que es uno de los poetas más importantes de Costa Rica en los últimos treinta años.

La filiación de autor y movimiento permitió comprender el acercamiento de Chaves a la poética coloquial y a la estética posmoderna. Asimismo, pudimos establecer que los ejes temáticos recurrentes en la poesía escrita por Luis Chaves son: poesía personal (experiencia personal) y la familia (experiencia íntima), *ars* poético o creación poética (reflexión metapoética), y la ciudad (experiencia urbana) en la que no resulta difícil encontrar espacios públicos como bares, paradas de buses, vallas publicitarias, burdeles, gasolineras, parques, calles, cementerios, circos, bingos o lugares de juego, cines, etc. También aborda el tema de la disidencia sexual, en este caso como modelo de subalternidad.

La filiación externa de esta obra poética la podemos entender primero revisando sus influencias: musicales y las literarias. En un primer momento, encontramos la música popular de donde aprende a estructurar una historia. Después vendrán las lecturas de poetas como William Carlos Williams, Ezra Pound, Carlos Martínez Rivas, Juan Gelman que le darán un giro trascendental a la obra de Chaves.

Al revisar la filiación interna, se pudo comprobar que los dispositivos utilizados son una clara postura autorial de la búsqueda de nuevas formas estéticas.

En el caso del verso libre, el poeta recurre a los ritmos sintáctico, imágenes acumuladas y ritmo de pensamiento. En los libros *los animales que imaginamos* (1997) predomina el ritmo

sintáctico por imágenes acumuladas; en *historias polaroid* (2000), *Chan Marshall* (2005) y *monumentos ecuestres* (2011) el ritmo predominante es el ritmo sintáctico con tendencia a la prosa. En menor grado y en todos los libros podemos encontrar casos en los que el poeta se auxilia del ritmo de pensamiento que lo podemos reconocer por la repetición de palabra o estructuras oracionales orientando el significado del poema.

El poema en prosa es producto de la tradición prosística costarricense. Ya desde el libro *historias polaroid* empieza a incluir poemas en prosa en sus libros. La evolución de esta forma poética se verá enriquecida con la llegada de los libros: *Chan Marshall*, *monumentos ecuestres*, pero, sobre todo, *asfalto*. El poema en prosa escrito por Chaves se caracteriza por tener autonomía propia, brevedad en los que combina la narración y descripción. Asimismo, encontramos las características que Utrera Torremocha (1999) atribuye al poema en prosa: predominio del elemento narrativo, uso del humor y la ironía, libertad rítmica, brevedad, etc.

El tercer elemento estilístico que destacamos en la obra poética de Chaves es la utilización de sujeto lírico como mecanismo de subjetivación. El poeta juega con las tres modalidades líricas; sin embargo, hay predominio del yo y de la actitud enunciativa. El poeta recurre al hablante lírico como mecanismo de construcción de la figura autorial. Podemos clasificar su escritura como literatura del Yo o autobiográfica en la que constantemente se encontrarán marcas de la autoría del poeta. Esta poesía está cargada de experiencia porque escribe desde su intimidad. La actitud enunciativa aparece cuando aborda temas propios de la naturaleza o recurre al monólogo dramático.

Finalmente, queremos resaltar que un aporte fundamental de este trabajo es que abre la posibilidad para nuevas líneas de investigación sobre la autoría literaria. Por ejemplo, puede estudiarse de manera individual el ethos autorial, las posturas de un autor, las paratopías autoriales, etc.

BIBLIOGRAFIA

- Aguar e Silva, V. M. (1972). *Teoría de la literatura* (segunda edición). Madrid: Editorial Gredos.
- Albizúrez Palma, F. (1968). *Historia de la Literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Albizúrez Palma, F. (1998). *Poesía centroamericana posmodernista y de vanguardia*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Albizúrez, M. y Pleitez Vela, T. (2021). Introducción. En *Mujeres centroamericanas: autorías y escrituras dispersas en lo global (1890-1980)*. Eds. Mónica Albizúrez & Tania Pleitez Vela. *Lectora: revista de dones i textualitat* 27 (2021), pp. 9-45. Consultado en <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/36697> (05/ 01/ 2023)
- Alboukrek, A. y Herrera, E. (1991). *Diccionario de escritores hispanoamericanos. Del siglo XVI al siglo XX*. México: Larousse.
- Aleman Bay, C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Aleman Bay, C. (2009). *Novedades y regresos en la poesía hispanoamericana de las últimas décadas*. *Revista Háblame de poesía*, (marzo – mayo), 13 - 28.
- Alfaro, F. (2015). *Crujir de pájaros*. San Salvador: Editorial del Gabo.
- Alvarado, L. (2018). *El lirismo patriótico centroamericano: himnos, nacionalismo e identidad*. San José: Editoriales públicas centroamericanas.
- Alvarado Vega, O. G. (2011). *Literatura e identidad costarricense*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Amaya, Vladimir (2010). *Una madrugada del siglo XXI*. San Salvador: Imprenta Ricaldone.
- Amaya, Vladimir (2010). *Agua inhóspita*. San Salvador: Contracorriente editores.
- Amaya, Vladimir (2013). *El entierro de todas las novias*. San Salvador: Editorial Universitaria.

- Amaya, Vladimir (2014). *Tufo*. San Salvador: Laberinto editorial.
- Amaya, V. (2014). *Segundo índice antológico de la poesía salvadoreña*. San Salvador: Índole editores & Editorial Kalina.
- Araya Solano, S. (2001). *Las letras de la Ilustración y la independencia en el Reino de Guatemala*. Heredia: Editorial Universidad Nacional.
- Arce Oses, S. (2019). *Una aproximación historiográfica a la poesía centroamericana ente 2000 y 2015* (Tesis de maestría). Universidad de Costa Rica.
- Arellano, J. E. (2002). *Voces indígenas y letras coloniales de Nicaragua y Centroamérica*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico* (Segunda reimpresión de la primera edición). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Amoretti, M. (1992). *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José: Editorial de la universidad de Costa Rica.
- Aullón de Haro, Pedro (2016). *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Auserón, S. (2011). Cercanía y abismo entre poesía y canción popular contemporánea. En I. López Güil, y G. Talens (compiladores), *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*, (págs. 195 - 201). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Baehr, R. (1973). *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura* (segunda edición). Barcelona: Paidós.
- Battilana, C. y Sozzi, M. (coordinadores) (2015). *Genealogías y operaciones críticas en América Latina*. Buenos Aires: NJ editor.
- Barrera, T. (2006). *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Baudelaire, C. (1995). *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona: Edicomunicación, S. A.

- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción al verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Publicaciones del instituto Caro y Cuervo.
- Beristáin, H. (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Autónoma de México.
- Beristain, H. (1995). *Diccionario de poética y retórica* (séptima edición). México: Editorial Porrúa.
- Bergson, H. (2011). *Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Blanco-Ramos, R. (2020). *Entre la autoficción poética y la poesía conversacional: Un estudio de la obra Historias Polaroid, de Luis Chaves*. Revista Espiga, 19 (39), p. 11-26.
- Blanchot, M. (2019). *El espacio literario* (octava impresión). Barcelona: Paidós.
- Bloom, H. (2011). *Anatomía de la influencia*. México: Santillana Ediciones Generales.
- Bloom, H. (2012). *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bonilla Navarro, J. F. (2016). *Tendencias temáticas y discursivas de la poesía centroamericana del siglo XIX*. LETRAS, (60), p. 45-66.
- Bonilla Navarro, J. F. (2022). *Discursividad e historia en las vanguardias centroamericanas*. LETRAS, (71), p. 33-56.
- Bobes Naves, M. del C. (2008). *Crítica del conocimiento Literario*. Madrid: Arco libros.
- Borja, Luis (2013). *Pus*. San Salvador: Editorial del Gabo.
- Borja, Luis (2014). *El disparo: cuentos del barr(i)o*. Madrid: Visor libros.
- Borja, Luis (2016). *Mi hombro es una lágrima*. Ahuachapán: THC editores.
- Borja, Luis (2016). *Subterránea Palabra*. Ahuachapán: THC editores.
- Bourdieu, P. (1990). *El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método*, Revista Criterio, número 25-8 (enero 1989 – diciembre 1990), 20 – 42.

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Montresor.
- Bourdieu, P. (2013). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI editores.
- Caballé, A. (1995). *Caballos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX – XX)*. Málaga: Megazul.
- Calvo, Y. (1993). *La mujer, víctima y cómplice*. San José: Editorial Costa Rica.
- Calderón Salas, M. (2009). *Cronistas de lo urbano en la literatura costarricense*, Revista Kañina, número XXXIII, 11-21.
- Camacho Guzmán, G. (2021). *Dos siglos de textos y autores fundamentales de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Campra, R. (2014). *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*. Córdoba: Editorial universitaria Villa María.
- Cantero Sánchez, M. (2015). “*Salvo si susurra*”: *reformulaciones contemporáneas de la instancia autorial*, Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada Tropelías. Número 24, págs. 134 – 139.
- Chacón, A. (Compilador) (2011). *Diccionario de la literatura Centroamericana*. San José: Editorial de la Universidad Nacional y Editorial Costa Rica.
- Chacón, A., Chaves, G. A. y Solórzano Alfaro, G. (2021). *20 sobre 21 Literatura costarricense del nuevo siglo: ensayos*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica y Editorial Costa Rica.
- Chartier, R. (2018). *Las revoluciones de la cultura escrita* (segunda edición). Barcelona: Gedisa.
- Chavarría, R. (2021). ¿Por qué leer a Shirley Campbell Barr? En A., Chacón, G. A. Chaves y G., Solórzano Alfaro, *20 sobre 21 Literatura costarricense del nuevo siglo: ensayos*

- (págs. 33 – 39). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica y Editorial Costa Rica.
- Chaves, L. (1997). *los animales que imaginamos*. San José: Editorial Guayacán.
- Chaves, L. (2000). *historias polaroid*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Chaves, L. (2005). *Chan Marshall*. Madrid: Visor libros.
- Chaves, L. (2006). *Asfalto, un road poem*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Chaves, L. (2010). *300 páginas. Prosas*. San José: Ediciones Lanzallamas.
- Chaves, L. (2011). *monumentos ecuestres*. Editorial Germinal: San José.
- Chaves, L. (2012). *La máquina de hacer niebla*. La isla de Sítola: Sevilla.
- Chaves, L. (2016). *Iglu*. Ediciones Neutrinos: Rosario.
- Chaves, L. (2016). *Falso documental. Poesía completa (1997 – 2016)*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Chaves, L. (2017). *La historia de una hiedra*. Santiago: Overol.
- Chaves, L. (2021). *fuera de la gravedad*. Ediciones Perro azul: San José.
- Chavolla Mc Ewen, J. J. (2012). *Colectivos poéticos emergentes en Nicaragua, 1990 – 2006*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cobas Carral, A. (Coordinadora) (2021). *Filiaciones y desvíos. Lecturas y rescrituras en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: NJ editor.
- Combe, D. (1999). La referencialidad desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. en F., Cabo Aseguinolaza (compilador), *Teorías sobre la lírica*, (págs. 127 – 153). Madrid: Arco libros.
- Coronel Urtecho, J. (2006). *Pol – La D´antanta Katanta Paranta / Dedójmia T´elson (3ª Edición)*. Managua: PAVSA.

- Coronel Urtecho, J. y Cardenal, E. (2007). *Antología de la poesía norteamericana*. Caracas: Editorial El perro y la Rana.
- Corrales Arias, A. (2007). *Sostener la palabra*. San José: Editorial Arboleda.
- Corrales Arias, A., González, M. L. y Sobalvarro, J. (2001). *Poesía de fin de siglo: Nicaragua-Costa Rica*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Cortez, B. (2009). *Estética del Cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F & G editores.
- Cuadra, P. A. (2003). *Poesía I*. Managua: Fundación Vida.
- Cumbreño, J. M. (2012). *La niebla y sus utilidades*. En L., Chaves, *La máquina de hacer niebla* (págs. 13 – 20). Sevilla: La isla de Siltolá.
- Darío, Rubén (2010). *Azul*. Buenos Aires: Buenos aires: Gradifco.
- Debravo, J. (1994). *Nosotros los hombres* (1ª reimpresión de la 5ª edición). San José: Editorial Costa Rica.
- De la Selva, S. (1991). *El soldado descomido*. Managua: Editorial Vanguardia.
- De la Vega, J. (Compilador) (2006). *Trilces trópicos: poesía emergente en Nicaragua y El Salvador*. Barcelona: La garúa libros.
- Díaz, E. (2005). *Posmodernidad* (tercera edición). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Díaz, J. L. (2016). Muertes y renacimiento del autor. En A., Pérez Fontdevila, y M., Torras Frances, (Compiladoras), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (págs. 55 – 77). ARCO libros: Madrid.
- Díaz, J. L. (2016). Las escenografías autoriales románticas y sus puestas en el discurso. En A., Pérez Fontdevila, y M., Torras Frances, (Compiladoras), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (págs. 155 – 185). ARCO libros: Madrid.
- Díaz Plaja, G. (1956). *El poema en prosa en España*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.
- Díaz Plaja, G. (1970). *Hispanoamérica en su literatura*. Madrid: Salvat editores.

- Díaz Vasconcelos, L. N. (1950). *Apuntes para la historia de la literatura guatemalteca* (segunda edición). Guatemala: Tipografía Nacional.
- Diéguez Olaverri, J. (2014). *Poesías* (4ta. Edición). Guatemala: Tipografía Nacional.
- Diez de Revenga, F. J. (2001). *La poesía de vanguardia*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Domínguez Caparrós, J. (2005). *Elementos de Métrica Española*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Domínguez Caparrós, J. (2014). *Métrica Española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a distancia.
- Dubois, J. (2014). *La institución de la literatura*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Estébanez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios* (tercera edición). Madrid: Alianza Editorial.
- Fajardo, A. (2013). *Los fusibles fosforescentes*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e impresos.
- Fallas Arias, T. (2013). *Escrituras del Yo femenino en Centroamérica 1940 – 2002*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Fernández, T. (1996). *Actualidad de la poesía costarricense*, Espejo y paciencia (revista de arte y literatura de la Universidad de las Palmas). Número 2, 49 -54.
- Fernández Retamar, R. (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Cara y Cuervo.
- Fernández Retamar, R. (2016). *La poesía, reino autónomo*. Córdoba: Editorial universitaria Villa María.
- Flores, R. (2007). *Signos de fuego. Panorámica de la literatura guatemalteca de 1960 a 2000*. Guatemala: Editorial Cultura.
- Flores Monge, A. C. (2014). *Antología de literatura costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de educación a distancia.

- Fonseca Góngora, B. L. (2017). *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica* (Tesis doctoral). Universidad de Córdoba.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI editores.
- Franco, L. (2006). *Literatura Hispanoamericana*. México: Editorial LIMUSA.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna* (segunda edición). Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Gallegos Díaz, C. (2006). *Aportes a la teoría del sujeto poético*, *Espéculo* (revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid). Número 32. Consultado en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html> (23 /07 /2020)
- Gallegos Valdés, L. (1990). *Letras de Centroamérica*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Gallegos Valdez, L. (1991). *Panorama de la Literatura Salvadoreña*. San Salvador: UCA editores.
- García Berrío, A. y Huerta Calvo, J. (2009). *Los géneros literarios: sistema e historia* (quinta edición). Madrid: Ediciones Cátedra.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2009). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Random House Mondadori, S. A. de C. V.
- Garibay, A. M. (2001). *Panorama literario de los pueblos nahuas* (novena edición). México: Editorial Porrúa.
- Gayol Fernández, M. (1962). *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Mediterráneo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Alfaguara.
- Gold, J. (Compiladora) (1998). *Volver a imaginarlas. Retratos de escritoras centroamericanas*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.

- Gold, J. (2018). *Crónica de una cercanía. Escritos sobre literatura hondureña*. Tegucigalpa: Editorial Guaymurás.
- Guerrero, G. (1998). *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guillén, Claudio (1979): *De influencias y convenciones*, Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. volumen II, 87 – 97.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Introducción a la literatura comparada. Barcelona: Editorial crítica.
- Guillén, C. (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Harbar, E. (2014). *Paraíso quemado*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura de Panamá.
- Harris, M. (s.f.) *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Helguera, L. I. (1999). *Antología del poema en prosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (cuarta edición). México: Fondo de Cultura Económica.
- Herra, M. y Rodríguez Cascante, F. (compiladores) (1995). *La nueva poesía conversacional latinoamericana*. San Ramón (Alajuela): Coordinación de investigación, sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica.
- Jameson, F. (1991). *Teoría de la Posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Madrid: Paidós.
- Jossa, E. (2018). *Espacios y lugares en la narrativa centroamericana reciente: una propuesta de análisis*. D., Gras, y T., Pleitez Vela, (editoras), *Mas allá del espacio dudoso: intercambios y miradas sobre Centroamérica*, (págs. 73 – 88). Valparaíso ediciones.
- Kayser, W. (1948). *Interpretación y análisis de la obra literaria* (cuarta edición). Madrid: Editorial Gredos.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- Lamas, M. (2003). Cultura, género y epistemología. En J. M., Valenzuela Arce, *Estudios Culturales en México*, (págs. 328 – 353). México: Fondo de Cultura Económica.
- Landarech. A. M. (1959). *Estudios literarios: capítulos de literatura centroamericana*. San Salvador: Ministerio de Cultura, departamento editorial.
- Lapesa Melgar, R. (2012) *Introducción a los estudios literarios* (vigésima cuarta edición). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lazo, R. (2000). *Historia de la literatura Hispanoamericana* (séptima edición). México: Editorial Porrúa.
- Lejune, P. (1986). *El Pacto autobiográfico y otros escritos*. Madrid: Megazul – Endymun.
- Lemebel, p. (1997). *Loco afán, Crónicas de sidario*. Santiago: LOM Ediciones.
- León Felipe, B. (2010). *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva: Madrid.
- Levin, I. (1986). *La lírica desde el punto de vista comunicativo*, Revista Criterios. 13/20, p.101 – 119.
- Lipovetsky, G. (2017). *La era del vacío* (decimocuarta edición). Barcelona: Editorial Editorial Anagrama.
- Llanos Melussa, E. (2003). *Miniantología*. Santiago: Rayentru.
- Llovet, J. (2015). *Teoría literaria y Literatura comparada* (2da. Edición). Barcelona: Ariel: Barcelona.
- López – Casanova, A. (1994). *El texto poético: Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- López – Casanova, A. (2017). *Guía metodológica del texto literario*. Valencia: Tirant humanidades: Valencia.
- López Casanova, M. y Fonsalido, M. E. (2018). *Géneros, procedimientos, contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Buenos Aires: Universidad Nacional del General Sarmiento.

- López Estrada, F. (1969). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- López Merino. (2018). *No hay ideas sino en las cosas* (prólogo). En W. C., Williams, *Antología poética*, (págs. 13 – 26), Madrid: Alianza editorial.
- Lozano Mijares, M. del P. (2014). *La novela española posmoderna* (segunda edición). Madrid: Arco libros.
- Lujan Atienza, A. L. (2007). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Liotard, J. F. (1987). *La condición posmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jameson, F. (1991). *Teoría de la Posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Madrid: Paidós.
- Jurt, J. (2014). *Naciones literarias: una sociología histórica del campo literario*. Córdoba: Editorial universitaria Villa María.
- Maingueneau, D. (2003). *Términos clave del análisis del discurso*. Buenos Aires: Ediciones nueva visión.
- Maingueneau, D. (2015). *Escritor e imagen de autor*, *Revista de Teoría de la literatura y literatura comparada Tropelías*. número 24, 17 – 30.
- Maingueneau, D. (2016). El ethos un articulador. En A., Pérez Fontdevila, y M., Torras Frances, (Compiladoras), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (págs. 131 – 185). Madrid: ARCO libros.
- Mancía, Krisma (2004). *La era del llanto*. San Salvador: Dirección de publicaciones e impresos: San Salvador.
- Mancía, Krisma (2006). *Viaje al imperio de las ventanas cerradas*. Barcelona: La garúa libros.
- Mancía, Krisma (2016). *Nueva cosecha*. San José: Editorial Festival de poesía de Costa Rica.
- Mancía, Krisma (2016). *Pájaros imaginarios y trenes entre tu ciudad y la mía*. San Salvador: Valparaíso ediciones y Editorial Municipal de San Salvador.
- Marías, J. (1949). *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Instituto de Occidente.

- Martín Casamitjana, R. M. (1986). *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Editorial Gredos.
- Martínez Bonati, F. (1960). *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Editorial de la Universidad de Chile.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Rivas, C. (2006). *La insurrección solitaria y Varia* (segunda edición). Madrid: Visor libros.
- Martínez Rivas, C. (2012). *Como toca un ciego el sueño*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Mata Gavidia, J. (1969). *Magnificencia espiritual de Francisco Gavidia*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Mateo Gambarte, E. (1996). *El concepto de generación literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Medina Barahona, S. y Jaramillo Levi, E. (2003). *Construyamos un puente: 31 poetas panameños nacidos entre 1957 y 1983*. Panamá: Universidad Tecnológica de Panamá: Panamá.
- Meizoz, J. (2016). ¿Qué entendernos por postura? En A., Pérez Fontdevila, y M., Torras Frances, (Compiladoras), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (págs. 187 – 204). ARCO libros: Madrid.
- Mejía, V. I. (2020). *Ciclónicas 5*. Tegucigalpa: Ediciones malpaso.
- Mencos Franco, A. (1967). *Literatura guatemalteca en el período de la Colonia* (segunda edición). Guatemala: Editorial José Pineda Ibarra.
- Meza Márquez, C. y Toledo Arévalo, A. (2015). *La escritura de poetas mayas contemporáneas desde excéntricos espacios identitarios*. Aguascalientes: Editorial Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Meza Márquez, C. y Zavala, M. (coordinadoras) (2021). *Desde los márgenes hacia la centralidad. Escritoras en la historia de América Central*. Aguascalientes: Editorial de la Universidad de Aguascalientes.

- Molina Jiménez, I. (2004). *La estela de la pluma: cultura impresa e intelectuales en Centroamérica de los siglos XIX y XX*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional.
- Molina Jiménez, I. (2015). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Mondol López, M. (2014). *Identidades literarias: una aproximación literaria a la literatura costarricense*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Monge, C. F. (1998). *Costa Rica: poesía escogida*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Monge, C. F. (2012). *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional.
- Monge, C. F. (2014). *El poema en prosa en Costa Rica (1893 – 2011)*. San José: Editorial Costa Rica.
- Monge, C. F. (2021, 2 de marzo). *Vicisitudes de la poesía en Centroamérica, la creación y la crítica*. Vídeo YouTube
<https://www.youtube.com/watch?v=76qHiIRh-Mc>
- Montalbán, E. (1931). *Historia de la literatura de la América Central. Época Colonial*. San Salvador: Talleres Tipográficos del Ministerio de Instrucción Pública.
- Moseley, S. (2003). *El poema en prosa moderno: consideraciones temáticas y formales*, Revista Acta poética. Volumen 24 (1), 163 – 180.
- Naranjo Abarca, L. (2016). *Zip*. San José: Edinexo.
- Navajas, G. (2016). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna. La Posmodernidad desde el siglo XXI*. Barcelona: CALAMBUR.
- Narval, M. A. (2010). *Poesía española posmoderna*. Madrid: Visor libros.
- Navarro Tomás, T. (1972). *Métrica Española* (tercera edición). Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Neruda, P. (1995). *Antología* (2ª. edición). San José: Editorial Universitaria centroamericana.

- Núñez Ramos, R. (2008). *La poesía*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Odio, E. (2013). *Los elementos terrestres* (segunda edición). San José: Editorial Costa Rica.
- Oviedo, J. M. (2007). *Historia de la literatura hispanoamericana: Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico*. Madrid: Editorial Gredos.
- Paraíso, I. (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: ARCO libros.
- Parra Aguilar, M. (2022). *Espacios contenidos en torno al poema en prosa moderno*. Hermosillo: Instituto sonorense de cultura.
- Payeras, J. (2003). *Soledadbrother y otros poemas*. Guatemala: Editorial Cultura.
- Payeras, J. (2012). *Micofé. Poesía guatemalteca contemporánea*. Guatemala: Catafixia editorial.
- Paz Manzano, C. R. (2009). *La teoría literaria de Roque Dalton*. San Salvador: Editorial Universitaria.
- Pedemonte, H. E. (1979). *Biografía de la poesía hispanoamericana*. San Salvador: Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación.
- Peña Gutiérrez, I. (1996). *Manual de Literatura Latinoamericana*. Bogotá: Educar Editores.
- Pérez Fontdevila, A. y Torras Frances, M. (2016) (Compiladoras). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: ARCO libros.
- Pérez Fontdevila, A. (2017). *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*. (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Pérez Fontdevila, A. y Zapata, J. (editores) (2022). *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*. Madrid: Visor libros.
- Pérez Ruiz, M. L. (2003). *Estudio de las relaciones interétnicas en la antropología mexicana*. En J. M., Valenzuela Arce, *Estudios Culturales en México*, (págs. 116 – 207). México: Fondo de Cultura Económica.

- Platas Tasende, A. M. (2012). *Diccionario de Términos Literarios* (cuarta edición). Barcelona: Espasa libros.
- Pleitez Vela, T. (2012). *Literatura: situación artística en El Salvador*. San Salvador: Fundación AccesArte.
- Pleitez Vela, T. (2019). *El cuaderno colectivo de Mayra Barraza: Espejo de una obra en singular*, Revista Iberoamericana, Número 268 (julio – septiembre), 729 – 759.
- Pleitez Vela, T. (en prensa). Alaíde Foppa: autoría y traducción poética como obra personal. En Ch. Bolognese y B. Ferrús Antón (editoras), *Relaciones transatlánticas España-Italia-América Latina*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia-Editum.
- Pineda de Gálvez, A. (1998). *Honduras: mujer y poesía*. Tegucigalpa: Guardabarranco.
- Piña, C. (2008). *Literatura y (pos)modernidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Pizarro, A. (coordinadora) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Pound, E. (2013). *Antología* (tercera edición). Madrid: Visor libros.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). *Desafíos de la teoría/ Literatura y géneros*. Caracas: Ediciones el otro el mimo.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2009). *Poéticas de poetisas: teoría, crítica y poesía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Teoría del lenguaje literario* (séptima edición). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Premat, J. (2006). *El autor: orientación teórica y bibliográfica*. Cuadernos LIRICO, Número 1, (311-322).
- Provencio, P. (2009). *El ritmo en el verso libre*. En M. Casado (editor), *Cuestiones de poética en la actual poesía en Castellano* (págs. 73 – 97). Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- Puppo, M. L. (2013). *Entre el vértigo y la ruina, poesía contemporánea y experiencia urbana*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Quesada Soto, A. (2012). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quilis, A. (2017). *Métrica Española* (quinta edición). Barcelona: Ariel letras.
- Ramírez Mercado, S. (compilador) (2011). *Puertas Abiertas, antología de poesía centroamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez Villalobos, G. P. (2018). *Relato biográfico y retórica de la sinceridad en la prosa de Luis Chaves*. Universidad de Costa Rica. Tesis de Maestría.
- Reizabal, M. V. (1998). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Acento editorial.
- Retana Alvarado, C. (2009). *La poesía no sirve para nada: poesía joven costarricense como discurso contrahegemónico*, Revista de Lenguas Modernas de la Universidad de Costa Rica. número 10, 27 – 35.
- Rodríguez Cascante, Francisco (2004). *Autobiografía y dialogismo*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Rodríguez Cascante, F. (2006). *La poesía costarricense contemporánea y el campo conversacional*, Revista Kañina. Número XXX, 145 – 161.
- Rodríguez Cascante, F. (2006). *La formación discursiva trascendentalista en la poesía costarricense contemporánea*, Revista Filología y Lingüística. Número XXXII, 107 – 119.
- Rodríguez Sáenz, E. (2018). *Las familias costarricenses durante los siglos XIII, XIX y XX*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Rojas González, M. (1995). *El último baluarte del imperio*. San José: Editorial Costa Rica.
- Rojas, M. y Ovaes, F. (2018). *100 años de literatura costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica y Editorial Costa Rica.
- Roque Baldovinos, R. (2016). *El cielo de lo ideal. Literatura y modernización en El Salvador (1860-1920)*. San Salvador: UCA editores.

- Ruiloba, R. (2022). *La nueva canción de Afrodita. Estudio y antología de la poesía femenina posmoderna en Panamá*. Panamá: Editora Novo.
- Ruiz Udiel, F. (2005). *Alguien me ve llorar en un sueño*. Managua: Anamá ediciones.
- Salaverry, A. (compiladora) (2021). *Mujeres poetas de Costa Rica 1980 – 2020*. San José: Atabal editores.
- Salem, D. B (2012). *El yugo de la memoria: Autoficciones*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Sánchez, C. M. (2018). El rumbo de la poesía joven de Costa Rica. En M., Rojas y F., Ovares, *100 años de literatura costarricense* (pág. 1041 – 1062). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica y Editorial Costa Rica.
- Sánchez Trigueros, A. (2013). *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sapiro, G. (2017). *Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización*. Córdoba: Editorial universitaria Villa María.
- Sauma, O. (2005). *Bitácora del iluso* (segunda edición). San José: Ediciones Perro Azul.
- Scarano, L. (1994). Hacia una teoría del sujeto en la poesía española. En *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, L. Scarano, M. Romano y M. Ferrari, (págs. 11 – 28). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Schwartz, J. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Slawinski, J. (2007). *Sobre la categoría de sujeto lírico*, Revista Criterios. 333 – 346.
- Spang, K. (2000). *Géneros Literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.

- Solórzano Alfaro, G. (2010). *Retratos de una generación imposible. Muestra de 10 poetas costarricense y 21 años de su poesía, 1990 – 2010*. San José: Editorial de la Universidad de educación a distancia.
- Solórzano Alfaro, G. (2017). *Nadie que esté feliz escribe*. Santiago: Nadar ediciones.
- Szurmuk, M. y Mckee, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores.
- Tomashevski, B. (2017). Sobre el verso. En T. Todorov (compilador), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (págs. 157 – 172). México: Siglo XXI editores.
- Tomashevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Ediciones Akal.
- Tornés Reyes, E. (2018). *Hispanoamérica: la narrativa del posboom y otras tendencias*. San Salvador: Editorial Universitaria.
- Torre, E. (2001). *Métrica española comparada*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Torres Fernández, A. (2019). *Manual de Literatura Hispanoamericana*. Riga: Editorial de Universidad de Letonia.
- Toruño, J. F. (1958). *Desarrollo literario de El Salvador*. San Salvador: Ministerio de Cultura.
- Umaña, H. (2000). *Estudios de literatura hondureña*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras.
- Universidad Simón Bolívar (2015). *Nuevo Mundo*. Revista de Estudios Latinoamericanos, Año VII, N° 16 (Enero – Junio). Caracas, Venezuela.
- Uriarte, R. (compilador) (2009). *Galería Poética Centroamericana* (segunda edición). Guatemala: Tipografía Nacional.
- Utrera Torremocha, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla.
- Utrera Torremocha, M. V. (2001). *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla libros editores & librerías.

- Vaillant, A. (2022). *Hacia una poética histórica de la comunicación literaria*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Valenzuela Arce, J. M. (2003). *Estudios Culturales en México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Valle Castillo, Julio (1988). *Nicaragua: poesía escogida*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Vargas Méndez, J. y Morasán, J. A. (2008). *Literatura salvadoreña: 1960 – 2000*. San Salvador: Ediciones venado del bosque.
- Veiravé, A. (1976). *Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Vela, D. (1985). *Literatura Guatemalteca* (segunda edición). Guatemala: Tipografía Nacional.
- Vindel, J. (1999). *H2O*. Tegucigalpa: Talleres de Máxima Industria Litográfica.
- Wellek, R. y Warren, A. (1966). *Teoría de la literatura* (séptima reimpresión de la cuarta edición). Madrid: Editorial Gredos.
- Verani, H. (1995). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villar Dégano, J. F. (2012). *Sobre las influencias en literatura comparada*. Revista Cálamo. Número 60, 53 – 90.
- Williams, W. C. (2018). *Antología poética* (segunda edición). Madrid: Alianza editorial.
- Villoro, Luis (1992). *El pensamiento moderno*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Yánes Leal, A. (2013). *Relaciones de poder en la literatura latinoamericana: muerte, racismo y violencia siglos XX -XXI*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Yllescas Salinas, E. (compilador) (2007). *La herida en el sol. Poesía contemporánea centroamericana (1957 – 2007)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Yurkievich, S. (1984). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Ariel.

Zapata, J. M. (2011). *Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor*, Revista de lingüística y literatura. Número 60, 35 – 58.

Zapata, J. M. (Compilador y traductor) (2014). *La invención del autor*. Medellín: Editorial de la Universidad Javeriana.

Zavala, M. y Araya, S. (2008). *Literaturas indígenas de Centroamérica* (segunda edición). Heredia: Editorial Universidad Nacional.

ANEXOS

ANEXO A

CORPUS POÉTICO

Crecer para adentro

mamá perdió un hijo
supuse que los doctores lo encontraron
cuando lo vi en un frasco con alcohol.

yo tenía pocos años y sed.
me gustaba desarmar radios y hormigas.
copiar ilustraciones de libros viejos.
mi abuelo leía la biblia
en el cuarto al fondo de la casa.
yo era un jinete cósmico
en la copa de un árbol de casa.

dios dormía sobre mi cabeza.
estreñado y con un pajarraco siniestro.
una madrugada empapado de sudor lo insulté
porque no quería morir nunca.

crecí luego contra mi voluntad.
con la nariz materna y desconfiado.
atravesé la adolescencia
como quien cruza un callejón oscuro.
un niño que sueña con la muerte
 es el hombre que habla solo.
 y no se contesta.

mi abuelo se fue flaco y por partes.
musitando versículos del apocalipsis.
mamá a veces se encierra en su habitación.
a pensar en dónde estará su hijo bueno. (Chaves, 1997, p. 13)

El que apaga la luz

salgo del bar de siempre
y entro a una ciudad desconocida.
camino por una avenida sin nombre.
el eco de mis pasos cada vez más débil.
como si mi sombra tomara otro rumbo.

en una cabina telefónica.
dos mujeres se besan
con más convicción que manos.
allí mismo empiezo a olvidar un rostro.
mientras las veo desaparecer
tras el vapor de los cristales.

a la distancia un camión se detiene
y se ocupa de asuntos misteriosos.
como todo lo que puede suceder a las tres a.m.

esta ciudad es una casa vieja
a la que entro por primera vez.
los niños tiran piedras a sus ventanas.
las señoras pasan por el frente y se persignan.
ningún perro duerme en su portal.

el sonido vuelve a mis pasos.
el camión se marcha sigilosamente.
los semáforos duermen como un corazón.

como corazón de una ciudad
donde el amor es un acto sospechoso.
y la sombra aprende a caminar por su cuenta. (Chaves, 1997, p. 14)

después del recital

la mitad son amigos.
como prueba máxima de solidaridad.
la otra mitad equivocó el bar.
pero es mal visto levantarse. y llueve afuera.
así que bueno. qué se le va a hacer.

Entre más sillas vacías que botellas.
las poetas se acercan al micrófono con la derecha atrás.
la izquierda intenta calmar el papel enloquecido de pánico.

nunca falta el señor erudito:
- este no tiene unidad temática. aquel formal.

¿acaso ellos mismos no dicen: la vida es poesía?

¿será que la vida no llega en buen orden
sino patadas y con espuma en la boca?

para ellos es asunto de métrica y reglas.
como si la tristeza rimara.
o la soledad visitara en días pares.

no será que la poesía es esas sillas desiertas.
el tipo que bosteza en la mesa del fondo
el autobús que hay que alcanzar lanzándosele en frente

¿será llegar a una avenida después del carnaval? (Chaves, 1997, p. 31)

Poema contra mí mismo

unos creen que basta una lectura de virgilio
o de otros clásicos.
y publican versos dignos de mención.

el único virgilio que conozco es mi tío.
tiene el hígado del tamaño de una cuarta de vodka.
su vida es poesía de la buena.

los hay que hablan de sus amadas
como si tuvieran cubos de hielo en la boca.
las llevan a sus recitales.
hacen versos con trompitas.
suspiran y cierran los ojos.
momento que aprovechan sus ex – vírgenes.
para celebrar bajo el mantel
mi versión mejorada del papanicolau.

ahora los poetas macrobióticos
a pocos meses del dos mil.
prometen el reino vegetal del más allá.
mi vecina de acá
usa lentes oscuros de noche.
para esconder el color berenjena de sus párpados.

todos tratan a la poesía como a una anciana.
son solemnes. Hablan en voz baja.
con uñas correctas.

la poesía no es un oficio. es una desgracia.
más bien una deformación del pensamiento.
es como el padre que a escondidas
mete las narices en la ropa íntima de su hija.

la poesía moja el colchón.
y en las páginas del diccionario
de la real academia.
escribe el teléfono de la esposa
de su mejor amigo.
el poeta hurga en su corazón
como quien busca pan en la basura.

el poeta escribe y le crece la nariz. (Chaves, 1997, p.42)

Ringside

Fue la mejor pelea de Alí
o de Cassius Clay, como él lo llamaba,
negándose a aceptar
su recién adquirido nombre musulmán.

Ese negro levantaba los guantes
y convertía el cuadrilátero
en una pista de baile.
Años después comprendí
que ese fue mi encuentro inicial con la poesía

Entre el quinto y sexto round
papá bajó la guardia por primera y última vez,
sin dejar de ver la tv dijo:
no me iba a casar con su mamá
aunque usted ya había nacido,
estaba enamorado de otra.

En el álbum familiar
tengo un viejo fotoposter de Alí
justo cuando noqueaba a Foreman en Zire.
es mi foto preferida de mamá. (Chaves, 2000, p. 11)

Estuve en colegios privados

Lupe cocina de lunes a viernes,
el fin de semana la dueña de casa
prepara sus exóticas recetas,
las de verdad.

Lupe plancha, dobla la ropa,
encera los pisos donde se reflejan
sus duras piernas nicaragüenses.

La familia se levanta de la mesa
para que la nica cene sola
la comida que ella misma adobó.

De noche Lupe no cierra la puerta
para que el señorito de casa entre,
de lunes a viernes,
a manosearle las nalgas.

El fin de semana,
con su novio de Bluefields,
es el turno de las sesiones profundas,
las de verdad. (Chaves, 2000, p. 16).

33 r.p.m.

La empleada lleva el pelo atado
hasta el final de su espalda,
se acerca a la mesa
envuelta en aroma a Vitamaiz.
Cuando se va,
la trenza marca rítmicamente sus pasos
igual que un metrónomo invertido.

En el tornamesa que desechó mi padre,
todas las tardes escucha
un elepé rayado de Memo Neira
y los ojos se le cargan
de algo que nunca me quiere explicar.

Tengo nueve años y cada domingo
invado el cuarto para oler su ropa usada,
hasta que desde el espejo
la postal de San Cristobal
- a mitad del río y con un niño a cuestras-
me obliga a interrumpir la misión.
Tantas personas que entran y salen
de nuestra cabeza,
tantas que solamente se asoman a nosotros
como quien husmea frente a la vitrina.

Ya no recuerdo bien cuándo se fue de casa,
sé que era de noche
y guardo esta última imagen:
los caños desbordados
inundando las calles,
ella con el agua hasta los tobillos,
su valija a cuestras. (Chaves, 2000, p. 16)

Arte poética II

-Murió el gran poeta de la Patria

En fatal accidente de tránsito.

- ¿Y qué pasó a la moto? (Chaves, 2000, p 42)

Anotaciones para una cumbia

Afuera, las nubes
con formas de nubes.
Adentro, preguntas aleatorias:
¿cómo le llama una madre
al hijo que, ya adulto,
cambia de nombre?

Abrir el tubo
y que dos segundos de agua tibia
sean la única noticia
del día de sol que no disfrutamos.

Treinta y dos años con el mismo nombre
¿no será un exceso?
Demasiado tiempo para esta sola certeza:
jamás ninguna nube
será mejor que aquel globo
con figura de ratón.

Un nuevo juego
anuncia la llegada del verano.
Los pies, el agua turbia,
la sal de Inglaterra,
sin embargo, nada anuncian.
Se fue otro bisiesto
sin mayor novedad.
De lo bueno, ma,
nos quedó lo malo, (Chaves, 2005, p. 12).

Afuera del Agua (a partir de abajo del agua de S. Llach)

1.

El Pacífico visto desde la Interamericana, de noche, detrás de la ventanilla de un bus repleto de desconocidos, rumbo a Dominical. En eso pienso. Es una imagen sin duda ordinaria pero que no me abandona. Una imagen arbitraria, que regresa cada tanto, igual que esas olas que adivino deshaciéndose en arena, devolviendo ramas, caracoles, una chancleta, corchos, tetrabriks vacíos, como boyas de la cadencia encallado de nuevo en el continente. El mar visto de noche, cuando es invisible y habla en ese lenguaje oscuro y poderoso, para que sepamos que está ahí, donde los ojos no sirven. El mar de noche, más profundo y temible de que día. El mar de las canciones simples, los ahogados y los peces.

Más atrás en el tiempo, la misma noche, el mismo mar, la misma arena en la que sentados, sin hablar, hundíamos los pies hasta los tobillos, hipnotizados por el fuego y el baile de las pavesas que se elevaban hasta desaparecer en el aire con chasquidos mudos. Alguien, alejándose, escuchaba en la radio las noticias de un mundo que parecía suspenderse a millones de años luz de aquel lugar, de aquel momento. Otros, acercándose y cruzando detrás de nuestras espaldas, extendían una conversación que bien podría haber sido nuestras. Y también, sí, el ladrido en cadena de los perros, las luces de las casas apagándose una a una. (Chaves, 2011, p. 45)

Las mujeres de la casa

Duermen las mujeres de la casa
y vengo a borrar.

Esto era más largo.
Contaba cosas
que no le importan a un poema.

Decía Ari, Julia, Mariojo.
Ya no.

Sólo queda la luz del monitor
en un cuarto oscuro
y tres corazones latiendo
con la frecuencia lenta
de los sueños. (Chaves, 2014, p. 19)

Música nocturna recordada en la mañana

Del lado teórico
cuando toca lo pragmático,
del lado práctico cuando
enfrento la teoría.
Suena el teléfono
y abro la refri
más o menos así.
En fin.

Desperté vocacionalmente
antes de que sonara el despertador.
En el sueño
también estabas muerta,
tuve que continuar.

Han pasado dos años,
será muy pronto para esto.
De lo poco que hablamos
queda lo que no se dijo.
La voz es lo primero que se borra.

Escribo al fondo de la casa,
en breve, afuera, se encenderán
las lámparas municipales.
Los pericos cruzan el cielo en diagonal
remolcando al mes de diciembre
y para entender algo quiero pensar
en la fantasía originaria,
en la alucinación optativa del pecho.
En cambio, se impone
el crujido específico de las gradas,
tu peso haciendo hablar a la madera
cada mañana rumbo a la cocina.

La masa de tu cabeza,
una silueta a contraluz,
atrás, ramas y hojas,
la luz intermitente
colándose también entre
el pelo rizado y negro.
Es el primer recuerdo que tengo.
¿Dónde estamos?
¿Qué me preguntás?
La brisa leve nos envuelve
en el olor de los cítricos.

Time present and time past
coinciden tal vez en time future.
Eso no te importa, quizás esto sí:
en casa enhebro yo.
“Pa, coseme estas medias”,
me dicen de salida
sin mirar y sin saber
que así te invocan.
En el pulso firme y la puntada lenta,
en la frontera del dedal, en la fuerza
exacta, ni un poco menos ni
un poco más, que tensa el hilo
para remendar lo que se rasgó.
¿Son las prendas rotas de tus nietas
dos cosas a la vez? ¿Son en simultáneo eso
y lo que evocan?
¿Que me deje ya de palabrejas?
Ese arpón minúsculo
une más que un apellido.

Una vez te vi fumar,
estirada sobre la manta de picnic,
dueña del sol y la inmanencia.
El humo por la nariz
como una diva del cine,
como una mujer que esconde
un misterio o un superpoder.
Un par de amigas o hermanas tuyas
en la imagen, distribuidas
sobre el cuadriculado del mantel,
ni un solo hombre cerca
porque el niño que te observa
no cuenta.
Siente celos del secreto que se le revela,
tiene un miedo nuevo,
se abre una grieta a sus pies:
ella es Mayra además de mamá.

Los botones, alfileres, hilos
en una caja de galletas danesas.
Dedales, broches,
acericos y abalorios,
cinta plástica de medir.
La larga tarde después de la escuela,
no llegabas nunca del trabajo
o así lo sentía:
todo hijo es un capataz.
Inventariaba el contenido sobre
el estampado del edredón,

una matriz de carretes, otra de botones, etc.
Un taxónomo de seis años
fija los insectos del monólogo interior.

Hablabas, ahora que lo pienso,
con la boca del horno,
en los grados centígrados crece
la promesa del pan.
Me invitabas a pesar la mantequilla,
a engrasar bandejas,
a comer como acto contrario a la conversación.
Las palabras hacia adentro,
en la ruta de la garganta.

Detrás de la puerta cerrada,
el cuarto a oscuras a media mañana.
Al otro lado de las cortinas, el día explota,
el martillo de la luz
contra un solo hemisferio,
la derrota convertida en anomalía vascular.

Vistos desde afuera
somos cualquier madre e hijo sentados en el bus,
la diada que es principio y negación.
Estampa antropológica de mujer
que repasa listas mentalmente
mientras hijo, párvulo,
se entrena en la lectura modular
Co o pe re con el a se o

Murió la abuela Carmen
y como si la tuviera enfrente
veo la bacinilla metálica debajo de su cama
y la mancha de sangre con
forma de mariposa
en la sábana final. Nos heredó
la cabellera densa, sana y
negra del mestizaje,
la suspicacia a las muestras físicas de afecto
y la casa del Estado benefactor
que es la página uno de nuestra mitología.

La silueta a contraluz,
las ramas, hojas, la luz intermitente,
un halo rodea tu cabeza.
Cada tanto la masa oscura
cambia de ángulo y es tu cara
de madre joven,
estás contenta sin sonreír.
¿Qué te pregunto sin lenguaje?

¿Dónde estamos? ¿Qué provincia? ¿Latitud?
¿Quién cuida la casa? ¿Ese aroma es de naranja,
mandarina? ¿Limón?

Al otro lado de cada desenlace
está el embrión de un nuevo final.
Lo dice la teoría y lo dice la praxis.
Está escrito en el reverso de la ropa
barata de la infancia, en la letra pequeña
de las recetas escritas a mano,
en el temblor de las esferas de mercurio
que como electrones buscan reunirse,
en el ritmo de la Singer
en la cuesta monoparental,
está al fondo de la crisis de los 80,
también en el idioma de la madera
y las sombras del marquiset,
lo dice el hielo envuelto en la servilleta,
la medida de una pizca de sal
entre tu pulgar e índice,
la cavidad de la piedra pómez,
la morfina, tu trazo manuscrito
y zurdo. Está escrito en esta
canción simple con hilo y aguja,
es fácil de borrar.

Sumo ahora y qué joven eras
cuando me gradué del colegio.
Esa noche bailamos por primera
y última vez. A media canción
dije “ya me tengo que ir”
y por unos segundos no supiste
dónde estaba tu mesa,
te vi de espaldas, desorientada,
“Otro día repetimos”, quise reparar.
Ya se sabe qué pasó.

¿Vas a volver?
Si pudieras, ¿vendrías como Mayra
o como mamá?
De las fotos recorté mi cabeza
y la de tu esposo,
quedate con las de tus nietas
y la del humo azul y leve
de cuando no rezabas.

Se hizo tarde y todas duermen
cabe más distancia entre cada ladrido
y viene, como un mazo, un pasaje del final:

emergiendo de las profundidades del desahucio
dijiste “ya no veo a mis nietas ni las toco”
y de inmediato volviste al lugar vedado.

Una silueta a contraluz,
atrás, ramas y hojas,
la luz intermitente.
Es el volumen de tu cabeza
y cuando cambia el ángulo y aparece tu cara
veo una mano pequeñísima
buscando tu boca, tu mejilla, tu nariz.
¿Dónde estamos? ¿Cuánto falta?
La tela suave de la brisa
nos envuelve
antes de lo que vendrá. (Chaves, 2021, p. 33)

ANEXO B

Cuestionario de entrevista

Fecha en que respondió el cuestionario: 6 de setiembre de 2021.

Hora: 7: 46 a.m.

Entrevistado: Dr. Francisco Rodríguez Cascante

Entrevistador: Juan Eliazar Rivera Portillo

1- En el artículo “la poesía costarricense contemporánea el campo discursivo conversacional”, usted afirma que la obra poética finisecular está marcada por la Posmodernidad y la globalización, ¿podría explicarnos esa afirmación?

R/ Esa afirmación se refiere a que en un conjunto de poetas costarricenses que escriben a finales del siglo XX, y también en los que lo hacen en lo que va del siglo XXI, es posible observar la deconstrucción de los grandes metarrelatos, como afirmaba Lyotard. Es decir, la pérdida de fe en los proyectos colectivos que dieron sustento al estado de bienestar y un vuelco de su mirada a la individualidad. Asimismo, es notorio un fuerte componente de desterritorialización de los lugares de enunciación, pasando de una perspectiva nacional a aquellas posnacionales.

2- En el artículo antes mencionado, usted afirma que ha identificado cinco poéticas del conversacionalismo costarricense e incluye la poesía de Luis Chaves en la primera poética (énfasis individualista ligada a la narratividad), ¿le parece que en la obra de este poeta podemos encontrar una estética metapoética y culturalista?

R/ Como lo entiendo en el artículo mencionado sí se podría pensar en una obra metapoética, pero no tanto en una estética culturalista.

3- ¿Cómo considera usted que ha marcado la realidad costarricense la obra poética escrita por Luis Chaves?

R/ Es un autor muy reconocido, se ha convertido con el pasar de los años en un autor de referencia dentro de la poesía costarricense. Este ingreso al canon, sin duda lo inscribe en un lugar destacado en la historia de la poesía nacional.

4- ¿Cuáles considera que son los ejes temáticos o los grandes temas de la obra poética de Luis Chaves?

R/ La vida cotidiana, la dimensión autobiográfica, la memoria, la identidad.

5- ¿Considera usted que Luis Chaves he ejercido influencia en los poetas de su generación y de generaciones posteriores a él?

R/ Por supuesto que sí, es uno de los poetas contemporáneos que más ha influenciado a los autores de su generación, principalmente a aquellos que siguen las retóricas conversacionales.

6- ¿Considera usted que Luis Chaves hace en su obra una construcción autorial? Explique.

R/ Sin duda, sus obras se sostienen sobre la construcción biográfica y autobiográfica. Sobre ello Chaves ha desarrollado pactos de verosimilitud muy existosos que han captado la atención de un público-lector muy amplio.

7- ¿Cuáles considera usted que son los libros de poesía mejor logrados de Luis Chaves y por qué razón?

R/ No creo que haya una escala de mayor a menor, sino libros más premiados que otros, porque cada obra posee sus propios atributos.

ANEXO C

Cuestionario de entrevista

Fecha en que respondió el cuestionario: 15 de octubre de 2021

Hora: 1:00 p.m.

Entrevistado: Gustavo Solórzano-Alfaro

Entrevistador: Juan Eliazar Rivera Portillo

1. En la antología *Retratos de una generación imposible* afirmás que “Luis Chaves se ha constituido en la voz más representativa de la poesía costarricense y tal vez el poeta más destacado de las últimas generaciones”. ¿Podés justificarme o explicarme esa afirmación?

Las palabras que utilicé son “representativa” y “destacado”. Ambas apuntan al hecho, absolutamente concreto, de que su nombre es conocido no solo en los ámbitos literarios, sino en círculos que exceden ese calificativo. Es decir, su obra tiene resonancia dentro de un público general. De igual manera, cuando se escoge un nombre para hablar de la poesía costarricense en un artículo o se incluye algún autor de nuestro país en una antología, Luis es quien más veces aparece, de forma sostenida y sistemática. De igual manera, es quien ha tenido más traducciones en años recientes y probablemente más ediciones internacionales.

2. En la antología que te mencioné anteriormente, afirmás que Luis Chaves “ha logrado ser representativo de sus contemporáneos”, ¿podés explicarme esa afirmación?

El estilo de Luis le habla a su generación, a la gente de la generación X, para usar el término mercadotécnico. Su voz remite a un espacio, a un tiempo, a elementos que son compartidos por muchas personas. El ambiente familiar, urbano, de la San José de los años 70, 80 y 90 emerge en sus textos, sea desde la exploración de la vida íntima, de relaciones fallidas, de aquello que sucede en nuestras casas, a los círculos de las amistades (lo que él llama “familia molecular”) o los espacios exteriores, como el del fútbol o el de la política. Todo esto se contrapone a un estilo rimbombante, alambicado, que caracteriza a otro gran sector de la poesía nacional. Luis mismo lo diría: él escribe “poesía con minúscula” (literalmente), no “Poesía”.

3. ¿Considerás que Luis Chaves ha ejercido influencia en los poetas de su generación y de generaciones posteriores a él?

Por supuesto. La cantidad de epígonos es enorme. Desde gente de su edad hasta gente más joven. Luis representa, como dije antes, todo un estilo de poesía: la de la experiencia, la conversacional, la coloquial. En su primer libro no hay nada de esto. El segundo, *Los animales que imaginamos*, que me parece uno de los mejores, es aún muy gelmaniano, si se quiere. A partir de su vida en Argentina y su exposición a la poesía de Fabián Casas su obra dio un giro enorme.

4. ¿Cómo describirías estructuralmente la poética de Luis Chaves? ¿Qué características encontrás en la obra de Luis Chaves?

Luis escribe en verso libre y en prosa. En el caso de su prosa, pueden ser poemas, artículos, cuentos o novelas. Lo interesante es que el estilo es siempre el mismo (ver pregunta 2). El tono, los temas, son similares. Particularmente, siempre he sostenido que donde su estilo brilla más en sus artículos, quizá porque se olvida definitivamente de la idea de “poesía” y simplemente escribe sus ideas. El paso de la poesía a la prosa también ha sido editorial. Publicó *Asfalto* como un poemario en prosa. Luego se reeditó como novela y luego publicó *Salvapantallas*, también como novela, con ese mismo estilo episódico: viñetas de esto o de aquello. Ahí lo toma Seix Barral y lo termina de relanzar como narrador, como prosista, algo que ha seguido haciendo, con *Vamos a tocar el agua* o *La marea Noirmoutier*.

Sus poemas suelen ser bastante sencillos: una descripción principal o cuadro general, en apariencia “inocente”. Una escena cotidiana. Esta cristaliza o termina con una metáfora o especie de revelación. Sus artículos o su prosa siguen esta misma línea, pero se nutren de algunas ideas más vigorosas.

5. ¿Cómo consideras que la realidad costarricense ha marcado la obra poética escrita por Luis Chaves?

Como decía antes, el imaginario de los años 70, 80 y 90 está impreso en toda la obra de Luis. Sus referencias a los televisores Hitachi, por poner un ejemplo, nos dan una idea de cómo sus poemas o textos en prosa ofrecen una imagen vívida de esos años. En su poesía está su casa de Zapote, en San José, están los barrios cercanos, como San Pedro. Las campañas políticas sui géneris de G.W., un candidato a presidente muy particular (tiene un gran artículo y novela sobre él), los partidos de fútbol en el estadio de Heredia, el equipo de sus amores. Las vicisitudes de la clase media. De ahí, salta a la *road movie*, como en *Asfalto*, para recorrer el país y así por el estilo.

6. ¿Cuáles consideras que son los ejes temáticos o los grandes temas de la obra poética de Luis Chaves?

Como ya señalé: el pasado, la familia de sangre y la familia extendida, la vida cotidiana, lo que se acaba, lo finito y lo trivial de las aspiraciones humanas. También hay textos sobre la escritura y claro, otra gran variedad de asuntos afines o los ya mencionados. Toda su obra está atravesada por la nostalgia y la ironía, pero también en gran parte responde a eso que los gringos han llamado la “nueva sinceridad”.

7. ¿Consideras que Luis Chaves hace en su obra una construcción autorial? Explique.

No me queda claro lo de “construcción autorial”, pero diría que sí. Supongo que se refiere a la elaboración de la voz lírica, del hablante, como equivalente a la del autor. ¿Va por ahí? Esto es evidente en su obra. Ese tono íntimo, coloquial, lo refleja. Uno de los elementos más llamativos es que sus hijas son parte de sus personajes: Lamayor y

Lamenor. La voz que habla en sus textos es “Luis”, sin duda alguna. Pero claro, no puedo evitar ponerlo entre comillas.

8. ¿Has sabido si las casas editoriales que publican a Luis Chaves han realizado acciones de marketing con la intención de atrapar la atención de los lectores?

Bueno, no tengo noticias concretas, pero no dudo de que así ha sido siempre, en mayor o menor medida, sea una acción mínima o una de más alcance. Los Tres Editores (de aquí de Costa Rica, que acaba de lanzar su sello en España) inició funciones con *Vamos a tocar el agua*. Fue su punta de lanza y tenía intenciones muy claras y lo logró: el libro fue un éxito y la editorial se ha sostenido luego de cinco años.

ANEXO D

Panorama de la poesía centroamericana

Algunos poetas salvadoreños, 1992 – 2022

Nombre	Año de nacimiento - fallecimiento	Libros publicados	Premios
Miguel Huevo Mixco	1954	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Una boca entrando al mundo</i> (1978) - <i>El pozo del tirador</i> (1998) - <i>Tres pájaros de un tiro</i> (1988) - <i>Memoria del cazador furtivo</i> (1995) - <i>El ángel y las fieras</i> (1997) - <i>Comarcas</i> (1999) - <i>Maleskine</i> (2004) 	Premio centroamericano de poesía Rogelio Sinán (1999)
Mario Noel Rodríguez	1955	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Epitalamio</i> (1992) - <i>Hambre de vivir</i> (1992) - <i>Este andar sobre las aguas</i> (1993) - <i>La costilla</i> (1994) - <i>Foto movida</i> (2000) - <i>Agítese antes de leer</i> (2001) - <i>Breve, breve que la vida es breve</i> (2003) - <i>Sonectud</i> (2003) - <i>Rumor del rocío</i> (2007) - <i>Brasil, poemas para cantar un país</i> - <i>Ruiseñoras del Edén</i> (2011) - <i>Lirios en los viejos poemas</i> (2013) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Hispanoamericano de poesía Javiera Carrera (1984) - Premio Hispanoamericano de poesía de Quetzaltenango (1997 y 2008)

Carmen González Huguet	1958	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Las sombras y la luz</i> (1987) - <i>Mar inútil</i> (1994) - <i>El revés del espejo</i> (1988) - <i>Testimonio</i> (1994) - <i>Locuramor</i> (1999) - <i>Oficio de mujer</i> (2003) - <i>Glosas</i> (2008) - <i>Placeres</i> (2010) - <i>Palabra de diosa</i> (2011) 	<ul style="list-style-type: none"> - Gran Maestro de poesía en El Salvador - Premio Hispanoamericano de poesía de Quetzaltenango (1999 y 2010) - Premio Rogelio Sinán (2005) - Premio Rafaela Contreras (2010), Premio Fernando Rielo de poesía mística (2017).
Silvia Elena Regalado	1961	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Octubre es el culpable</i> (1994) - <i>Pieles de mujer</i> (1995) - <i>Desnuda de mí</i> (2001) - <i>Izquierda que aún palpita</i> (2002) 	<ul style="list-style-type: none"> - Certamen Wang Interdata (1991) - Premio Alfonso Hernández (1993) - Primer lugar en los juegos florales de mujeres (1993) - Primer lugar en los juegos florales de oriente (1993 y 1994)
Pedro Valle	1965	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Habitante del alba</i> (1998) - <i>Del Deshabitado y otros poemas</i> (2005) 	<ul style="list-style-type: none"> - Primer lugar Certamen Wang Interdata (1988) - Gran Maestro de poesía en El Salvador (2006) - Segundo lugar en los juegos florales trinacionales de Esquipulas (2007)
Otoniel Guevara	1967	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El solar</i> (1986) - <i>El violento hormiguero</i> (1998) - <i>Lejos de la hierba</i> (1994) - <i>Lo que ando</i> (1995) 	<ul style="list-style-type: none"> Gran Maestro de poesía en El Salvador

		- <i>Tanto</i> (1996), entre otros.	
René Figueroa	1970	- <i>La grieta</i> (2012) - <i>Pequeñeces</i> (2013) - <i>Por siempre viernes</i> (2021) - <i>Apenas la orilla</i> (2022)	- Gran Maestro de poesía en El Salvador (2015) - Premio de poesía Alfonso Kijadurias (2022)
Susana Reyes	1971	- <i>Los verbos perdidos de la luna</i> (2000) - <i>Postales urbanas</i> (2003) - <i>Historia de los espejos</i> (2004) - <i>Los solitarios amamos las ciudades</i> (2013) - <i>Postales urbanas y vitrales</i> (2013)	- Primer lugar en juegos florales de Usulután, 1996.
Juan Carlos Cárcamo	1972	- <i>Dónde habita la lluvia</i> (2017) - <i>Canto Germinal</i> (2017) - <i>Peinar tu nombre</i> (2017)	- Primer lugar juegos florales de Ahuachapán (2017) - Premio Hugo Lindo (2017) - Premio de poesía Osvaldo Escobar Velado (2017)
Jorge Galán	1973	- <i>El día Interminable</i> (2004) - <i>Tarde de Martes</i> (2004) - <i>Breve historia del alba</i> (2007) - <i>La habitación</i> (2007) - <i>El estanque colmado</i> (2010) - <i>La ciudad</i> (2011) - <i>El círculo</i> (2014) - <i>Medianoche del mundo</i> (2016)	- Gran Maestro de poesía en El Salvador (2000) - Premio Hispanoamericano de poesía de Quetzaltenango; - Premio Adonáis (2006) - Premio del Tren Antonio Machado (2010) - Premio Villa de Cox (2010) - Accésit del premio de

		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Destino</i> (2018) - <i>Ruido</i> (2019) - <i>Equinoccio</i> (2022) 	<p>poesía Jaime Gil de Biedma (2010)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Premio d Literatura y Naturaleza José Emilio Pacheco (2022)
Lya Ayala	1973	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Verde</i> (2002) - <i>Arrecife</i> (2007) - <i>Ventanas</i> (2012) - <i>Rojas las palabras</i> (2016) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Alfonso Hernández (1997)
William Alfaro	1973	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Proclive</i> (2007) - <i>Amargura</i> (2016) 	
Carlos Clará	1974	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Montaje invernal</i> (1999, en coautoría con Danilo Villalta). - <i>El bullicio de las cosas</i> (2003) - <i>Los pasillos imaginarios</i> (2013) 	<p>Mención de honor en el certamen María Escalón de Núñez (1996).</p>
Alfonso Fajardo	1975	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Novísima antología</i> (1999) - <i>La danza de los días</i> (2001) - <i>Los fusibles fosforescentes</i> (2002) - <i>Negro</i> (2013) - <i>A cada quién su infierno</i> (2016) 	<ul style="list-style-type: none"> - Gran Maestre en poesía en El Salvador - Premio Hispanoamericano de poesía de Quetzaltenango (2002) - Premio Brasil de poesía (2000) - Mención de honor el Premio de poesía Rogelio Sinán (2005)
Oswaldo Hernández	1976	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Parqueo para sombrillas</i> (2004) 	<p>Premio María Escalón de Núñez (1996)</p>
Roxana Méndez	1977	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Memoria</i> (2004) - <i>Mnemosine</i> (2008) - <i>El cielo en la ventana</i> (2012) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía María Escalón de Núñez (1998) - Gran Maestre de poesía en El Salvador

			(2003) - Premio Alambra de poesía americana (2011) - Premio Iberoamericano de Poesía José Hierro (2022)
Krisma Mancía	1980	- <i>La era del llanto</i> (2004) - <i>Viaje al imperio de las ventanas cerradas</i> (2006) - <i>Nueva cosecha</i> (2016) - <i>Pájaros imaginarios y trenes invisibles entre tu ciudad y la mía</i> (2016)	- Premio de poesía joven “La garúa” (2006)
Claudia Meyer	1980	- <i>Estación de frío</i> (2015)	Gran Maestro de poesía en El Salvador
Lauri García Dueñas	1980	- <i>La primavera se amotina</i> (2005) - <i>Sucias palabras de amor</i> (2008) - <i>Del mar es el ahogo</i> (2009) - <i>El tiempo es un texto indescifrable</i> (2012) - <i>La tía</i> (2016) - <i>Atávica memoria</i> (2017) - <i>Mudar la piel de los abismos</i> (2022)	- XVII Premio Interamericano de poesía Navachiste (2009) - Primer Lugar en los Juegos Florales de San Vicente (2015) - Primer Lugar en los Juegos Florales de Chalatenango (2016) - Premio de poesía Teresa Bartók (2022)
Francisca Alfaro	1984	- <i>Crujir de Pájaros</i> (2015) - <i>Conversaciones anormales</i> (2017)	- Primer lugar en los Juegos Florales de Zacatecoluca (2014) - Primer lugar en el certamen de poesía “Santa Tecla Activa” (2014)
Vladimir Amaya	1985	- <i>Los ángeles anémicos</i> (2010)	- Premio Matilde Elena López (2008)

		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Agua inhóspita</i> (2010) - <i>La ceremonia de estar solo</i> (2013) - <i>El entierro de todas las novias</i> (2013) - <i>Tufo</i> (2014) - <i>La princesa de los ahorcados y otras criaturas aéreas</i> (2015) - <i>Fin de hombre</i> (2016) - <i>Este quemarse de sangres entre lágrimas y excrementos</i> (2017) - <i>Pura guasa</i> (2020) 	- Gran Maestro de poesía en El Salvador
Luis Borja	1985- 2021	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Letrosis</i> (2013) - <i>El disparo. Cuentos del barri(i)o</i> (2014) - <i>Pus</i> (2014) - <i>La herida del poema</i> (2015) - <i>Mi hombro es una lágrima</i> (2016) - <i>Un labial para las muertas</i> (2017) - <i>Umit</i> (2019) 	<ul style="list-style-type: none"> - Accecit del premio Jaime Gil de Biedma (2014) - Premio Pilar Fernández Labrador (2019)
Miroslava Rosales	1985	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Los tiempos del níspero</i> (2018) - <i>República del excremento</i> (2022) 	
Lourdes Ferrufino	1992	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La espina etérea</i> (2016) - <i>Diluvio</i> (2017) 	

Algunos poetas costarricenses, 1992 – 2022

Nombre	Año de nacimiento - fallecimiento	Libros publicados	Premios
Alfonso Chase	1944	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Los reinos de mi mundo</i> (1966) - <i>Árbol del tiempo</i> (1967) - <i>Cuerpos</i> (1972) - <i>El libro de la patria</i> (1975) - <i>Los pies sobre la tierra</i> (1978) - <i>El tigre luminoso</i> (1983) - <i>Cultivo una rosa blanca</i> (1988) - <i>Entre el ojo y la noche</i> (1991) - <i>Jardines de asfalto</i> (1995) - <i>Cuaderno de vida</i> (2015) - <i>Secretos perfectos</i> (2016) - <i>Música solar</i> (2017) - <i>Pielagos</i> (2017) - <i>Cánticas de escarnio</i> (2018) - <i>Libro de los esplendores</i> (2019) - <i>Rendición de cuentas</i> (2022) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Aquileo Echeverría (1966 y 1995) - Premio Centroamericano de Poesía (Guatemala, 1966 y 1968) - Premio Latinoamericano de Poesía (La Habana, 1969) - Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Costa Rica (2022)

Ronald Bonilla	1951	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Viento dentro</i> (1969) - <i>Las manos de amar</i> (1971) - <i>Consignas en las piedras</i> (1974) - <i>Soñar de frente</i> (1978) - <i>Un día contra el asedio</i> (1999) - <i>Porque el tiempo no tiene sombra</i> (2001) - <i>A instancias de tu piel</i> (2002) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía joven creación (1977) - Premio de poesía Aquileo Echeverría (2001) - Premio Centroamericano de poesía Rogelio Sinán (2002)
Adriano Corrales	1958	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Tranvía negro</i> (1995) - <i>La suerte del andariego</i> (1999) - <i>Hacha encendida</i> (1999) - <i>Profesión u oficio</i> (2002) - <i>Caza del poeta</i> (2004) 	
Ana Istarú	1960	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Palabra nueva</i> (1975) - <i>Poemas para un día cualquiera</i> (1977) - <i>Poemas abiertos y otros amaneceres</i> (1980) - <i>La estación de fiebre</i> (1983) - <i>Verbo madre</i> (1985) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía joven creación (1977) - Premio latinoamericano de poesía EDUCA (1983)
José María Zonta	1961	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La noche irreparable</i> (1985) - <i>Los elefantes estorban</i> (1993) - <i>Tres noviembres</i> (1995) - <i>Lobos en la brisa</i> (1998) - <i>Juego azul</i> (1998) - <i>Ladrones</i> (2001) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía joven creación (1985) - Premio Internacional Gabriel Celaya (1992) - Premio de poesía Aquileo Echeverría (1996, 1998 y 2017) - Premio Hispanoamericano de poesía “Sor Juana Inés

		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Casarsa</i> (2001) - <i>Norte</i> (2002) - <i>El libro de la decadencia</i> (2002) - <i>Antología de la Disnatía del otoño: poetas de la Dinastía Tang</i> (2016) 	<ul style="list-style-type: none"> de la Cruz” (2001) - Premio Manuel Acuña (2016)
Klaus Steinmetz	1961	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La yema del tiempo</i> (2008) - <i>Morituri</i> (2008) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio hispanoamericano de poesía Sor Juana Inés de la Cruz (2008) - Premio de poesía Luis Cardoza y Aragón (2008)
Guillermo Fernández	1962	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La mar entre las islas</i> (1983) - <i>Atrios</i> (1994) - <i>Estocada final</i> (1996) - <i>Para días posibles</i> (1997) - <i>El país de la última tarde</i> (2020) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Aquileo Echeverría (1996) Premio Centroamericano de poesía Rogelio Sinán (2020)
Shirley Campbell Barr	1965	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Rotundamente negra y otros poemas</i> (2014) 	
Mauricio Molina	1967	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Abominable hombre de las nieves</i> (1999) - <i>Maremonstum</i> (2000) - <i>Abrir las puertas del mar</i> (2004) - <i>Las cenizas de Orfeo</i> (2013) - <i>Cuadernos de Salónica</i> (2013) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Hispanoamericano de poesía “Sor Juana Inés de la Cruz” (1998) - Premio de la Editorial Costa Rica (2003)
Carlos Villalobos	1968	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Los trayectos y la sangre</i> (1992) - <i>Ceremonias desde la lluvia</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía Arturo Agüero Chaves (1993) - Premio editorial de la

		<p>(1995)</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>El primer tren que pase</i> (2001) - <i>Insectidumbres</i> (2009) - <i>Trenes de la herida</i> (2015) - <i>El cantar de los oficios</i> (2015) - <i>Altars de ceniza</i> (2019) 	<p>Universidad de Costa Rica (1999)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primer lugar del Certamen Brunca de la Universidad Nacional de Costa Rica (2014) - Premio internacional de poesía Dolors Alberola (2022)
Luis Chaves	1969	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El Anónimo</i> (1996) - <i>los Animales que imaginamos</i> (1997) - <i>historias polaroid</i> (1999) - <i>Chan Marshall</i> (2005) - <i>asfalto</i> (2006) - <i>monumentos ecuestres</i> (2009) - <i>Iglú</i> (2014) - <i>fuera de la gravedad</i> (2021) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Hispanoamericano de poesía Sor Juana Inés de la Cruz (1997) - Mención de honor en el festival Internacional de Poesía de Medellín (2001) - Premio Fray Luis de León (2004) - Premio Aquileo Echeverría (2012)
María Montero	1970	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El juego conquistado</i> (1990) - <i>La mano suicida</i> (2000) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Joven Creación de la Editorial Costa Rica
Mauricio Vargas Ortega	1971	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Desfigurando sombras</i> (1994) - <i>El Valle de las ventanas</i> (1995) - <i>Preguntas para inviernos</i> (1998) - <i>La ceniza de los péndulos</i> (2001) - <i>Retratos al anochecer</i> (2005) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de la Editorial Costa Rica
Alejandra Castro	1974	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Desafío a la quietud</i> (1992) - <i>Loquita</i> (1997) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio CEULAJ - Premio de la Editorial de la Universidad de

		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Tatuaje giratorio</i> (1999) - <i>Hay milagros peores que la muerte</i> (2002) - <i>No sangres</i> (2005) - <i>Juro la muerte</i> (2008) 	<p>Costa Rica</p> <ul style="list-style-type: none"> - Premio Joven Creación de la Editorial de UCR
Joan Bernal Brenes	1974	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Pre-monición</i> (1996) - <i>Homenaje a ceniza</i> (2006) - <i>Vivo delirio</i> (2010) - <i>For sale</i> (2012) 	
Mainor Gonzáles Calvo	1974	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Calvarios y catarsis</i> (1997) - <i>Poemas para mentir y especular</i> (2001) - <i>Prosas antropófagas</i> (2005) - <i>La sombra inconclusa</i> (1998) - <i>Esbozos de un ciudadano cualquiera</i> (2008) 	
Gustavo Solórzano Alfaro	1975	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El sudor de tus ojos</i> (1994) - <i>Las fábulas del olvido</i> (2005) - <i>Las múltiples formas del delirio</i> (2009) - <i>La condena</i> (2009) - <i>Inventarios mínimos</i> (2013) - <i>Nadie que está feliz escribe</i> (2017) 	
Carla Pravisani	1976	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Y el último apagó la luz</i> (2004) - <i>Apocalipsis íntimo</i> (2010) - <i>La piel no miente</i> (2012) - <i>Patria de carne</i> (2015) - <i>Las hienas del miedo</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Mención de honor en el Premio Luis Cardoza y Aragón (2010)

		(2016) - <i>La paloma de Tesla</i> (2018)	
Angélica Murillo	1976	- <i>Variaciones en torno a la trayectoria de una hormiga</i> (2010) - <i>Sobre el amor filial y otras desviaciones</i> (2011) - <i>Circomística</i> (2013)	
Camila Schumacher	1977	- <i>Pretérito interior</i> (1997)	
Alfredo Trejos	1977	- <i>Carta sin cuerpo</i> (2001) - <i>Arrullo para la noche tóxica</i> (2005) - <i>Vehículos Pesados</i> (2010) - <i>Cine en los sótanos</i> (2011) - <i>Prefiero ver estática</i> (2013) - <i>Riviera Paradise</i> (2014) - <i>Crooner</i> (2015) - <i>Prusia</i> (2017)	- Mención de honor en el premio per la Pace del Centro Studi Cultura e Società de Turín, Italia (1996) - Premio de poesía Aquileo Echeverría (2011 y 2017)
Laura Fuentes	1978	<i>Penumbra de paloma</i> (1999)	
Silvia Piranesi	1979	- <i>No importa existe el viento</i> (2009) - <i>Mary Brilliant</i> (2013) - <i>52 poems requests</i> (2015) - <i>Caida libre</i> (2017)	
David Cruz	1982	- <i>Natación Nocturna</i> (2005) - <i>Transatlántico</i> (2012) - <i>Lazarus</i> (2021)	- Premio de poesía creación joven (2004) - Premio Luis Cardoza y Aragón (2011) - Premio Manuel Acuña (2021)

<p>Juan Carlos Olivas</p>	<p>1986</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La sed que nos llama</i> (2009) - <i>Bitácora de los hechos consumados</i> (2011) - <i>Mientras arden las cumbres</i> (2012) - <i>Los seres desterrados</i> (2014) - <i>El señor Pond</i> (2015) - <i>El manuscrito</i> (2016) - <i>En honor del delirio</i> (2017) - <i>La hija del agua</i> (2018) - <i>El año de la necesidad</i> (2018) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía Aquileo Echeverría (2011 y 2017) - Premio academia costarricense de la lengua (2011) - Premio de poesía UNA palabra (2011) - Premio de poesía Rubén Darío (2013) - Premio Eunice Odio (2016) - Premio Internacional de poesía paralelo cero (2017) - Premio de poesía Pilar Fernández Labrador (2018)
<p>Paola Valverde Alier</p>	<p>1984</p>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La quinta esquina del cuadrilátero</i> (2010) - <i>Bartender</i> (2015) - <i>Las direcciones estelares</i> (2017) - <i>Nocaut</i> (2017) - <i>De qué color es el verde</i> (2017) - <i>El entrenador de palomas</i> (2018) - <i>Cuando florecen los cactus</i> (2019) 	

Algunos poetas hondureños, 1992 – 2022

Nombre	Año de nacimiento - fallecimiento	Libros publicados	Premios
María Eugenia Ramos	1959	- <i>Porque ningún sol es el último</i>	
Lety Elvir	1966	- <i>Luna que no cesa</i> (1998) - <i>Mujer entre perro y hombre</i> (2001)	- Premio Embajada de Chile (1996) - Bienal de poesía en Valparaíso, Chile (1996)
Javier Vindel	1968	- <i>H2O</i> (1997) - <i>Álbum Familiar</i> (2013)	- Premio Alfonsina Storni (1988) - Primer lugar en los juegos florales de Santa Rosa de Copán (1990) - Lira de oro Olimpia Varela y Varela (1990) - Primer lugar en los juegos florales de San Marcos de Ocotepeque (1993) - Primer lugar en los juegos florales de DIDE (1993) - Premio Charles Baudelaire (2001) - Premio “La porte Des poetas” (2002) - Premio Antonio Machado (2003)
Leonel Alvarado	1967	- <i>Casa vacía</i> (1991) - <i>El reino de la zarza</i> (1994) - <i>Retratos mal hablados</i> (2013) - <i>Xibalbá, Texas</i> (2014)	- Premio centroamericano José Cecilio del Valle (1991) - Premio latinoamericano de poesía EDUCA (1994) - Premio letras de oro

			(1996) - Premio Centroamericano de poesía Rogelio Sinan (2014)
Rebeca Becerra Lanza	1969	- <i>Sobre las mismas piedras</i> (2002)	Premio único centroamericano de poesía organizado por CONCULTURA (1996)
Melisa Merlo	1969	- <i>Para amarte la palabra</i> - <i>Haikus de la montaña</i>	
Rubén Izaguirre	1970	- <i>Blanco</i> (1995) - <i>1918</i> (1996) - <i>Viva la libertad</i> (1997) - <i>Cantos</i> (2001) - <i>Cartas a Rosario</i> (2002) - <i>Palabras a Lucía</i> (2002) - <i>Nombres</i> (2003)	
Armida García	1971	- <i>La soledad justificada</i> (1997) - <i>Tierra sin puntos cardinales</i>	Premio Lira de oro otorgado por grupo Ideas.
Francesca Randazzo	1973	- <i>Roce de tierra</i> (1997) - <i>A mar abierto</i> (1999) - <i>Compás de luz</i> (2003)	Premio de poesía joven Roberto Sosa.
Heber Sorto	1973	- <i>Canto nuestro</i> (1994), - <i>La última mejilla del horizonte</i> (1997), - <i>Arte poética</i> (2000), - <i>La ventana</i> (2003), - <i>Caballos marchitos</i> (2004) y - <i>Todos los días</i> (2006).	Ha ganado los juegos florales de Santa Rosa de Copán en algunas ocasiones

Fabrizio Estrada	1974	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sextos de Lluvia</i> (1998) - <i>Poemas contra el miedo</i> (2001) - <i>Solares</i> (2004) - <i>Poemas de onda corta</i> (2009) - <i>Blancas Piranhas</i> (2011) - <i>Sur de mediodía</i> - <i>Osos que regresan a la radioactiva soledad de Chernobil</i> (2019) - <i>Piedra boomerang</i> (2019) 	- Premio de Poesía de Los Confines (2017)
Salvador Madrid	1978	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Visión de la ceniza</i> (2004) - <i>Mientras la sombra</i> (2015) - <i>Crónicas de los despojos</i> (2017) - <i>Los trabajos del tiempo</i> (2019) 	
Néstor Ulloa	1978	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Soldemedianoche</i> (2003) - <i>Detrás de la sed</i> (2015) - <i>Contracorriente</i> (2021) 	
Yolany Martínez Hyde		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Fermentando en mi piel</i> (2006) - <i>Este sol que respiro</i> (2011) - <i>Espejos de arena</i> (2013) - <i>Lo que no cabe en las palabras</i> (2020) 	<ul style="list-style-type: none"> - Frist anual poetry night (2015) - Premio de Poesía Los Confines (2019)
Rolando Kattan	1979	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Fuga de sombras</i> (2001) - <i>Lo que no cabe en mí</i> (2003) - <i>Exploración al hormiguero</i> (2004) - <i>Poemas de un relojero</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Mención de honor en el Premio Centroamericano de poesía Rubén Darío - Premio de poesía Casa de América para poesía americana 2020

		(2013) - <i>Animal no identificado</i> (2013)	
Murvin Andino	1979	- <i>Corral de locos</i> (2009) - <i>Extranjero</i> (2011) - <i>La isla dividida</i> (2015) - <i>La estación tardía</i> (2019)	
Dennis Ávila	1980	- <i>Escribiéndole una casa al barco</i> (2006) - <i>Puertos de arribo</i> (2009)	Premio de Poesía Pilar Fernández Labrador 2020
Iveth Vega	1981	- <i>Elementos sucesivos</i> (2021) - <i>Amatista</i> (2021)	- Premio de Poesía Los Confines (2021)
Perla Rivera	1982	- <i>Sueños de origami</i> (2014) - <i>Nudo</i> (2017) - <i>Adversa</i> (2019)	
Mayra Oyuela	1982	- <i>Puntos de arribo</i> (2009) - <i>Escribiéndole una casa al barco</i> (2006) - <i>Agua mala</i> (2017)	
Gustavo Campos	1984 - 2021	- <i>Habitaciones sordas</i> (2005) - <i>Desde el hospicio</i> (2008) - <i>Bajo el árbol de Madelaine</i> (2010)	
Venus Ixchel Mejía	1979	- <i>Ad Líbitum</i> (2012) - <i>Venus [in] Victa</i> (2016) - <i>Manifiesto de la mujer lobo</i> (2018) - <i>Asilo de pájaros</i> (2022)	
Rommel Martínez	1989	- <i>A712 [para leer de viaje]</i> (2019)	Premio Nacional de Poesía Los Confines (2018)

Algunos poetas guatemaltecos, 1992 – 2022

Nombre	Año de nacimiento - fallecimiento	Libros publicados	Premios
Isabel de los Ángeles Ruano	1945	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Cariátides</i> (1976) - <i>Canto de amor a la ciudad de Guatemala</i> (1988) - <i>Torres y tatuajes</i> (1988) - <i>Loa del viento</i> (1999) - <i>Café express</i> (2002) - <i>Versos dorados</i> (2006) - <i>Poemas grises</i> (2010) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía de la Fundación Givré (1979) - Premio Nacional de literatura Miguel Ángel Asturias (2001)
Luis Eduardo Rivera	1949	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La máquina de escribir</i> (1968) - <i>Servicios ejemplares</i> (1978) - <i>Salida de emergencia</i> (1984) - <i>Las voces y los días</i> (1990) - <i>Movimientos</i> (1999) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Nacional de literatura Miguel Ángel Asturias (2019)
Enrique Noriega	1949	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Oh banalidad</i> (1975) - <i>Post actus</i> (1984) - <i>La pasión según Judas</i> (1990) - <i>Libreta del centauro copulante</i> (1994) - <i>Caliente voz de hielo</i> (1998) - <i>El cuerpo que se cansa</i> (1998) - <i>La saga de la N</i> (2006) - <i>Épica del ocio</i> (2007) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía 15 de septiembre - Primer lugar en los juegos florales de Quetzaltenango (1998) - Premio Luis Cardoza y Aragón (2007) - Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias (2010)

Aída Toledo	1952	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Brutal batalla de silencios</i> (1990) - <i>Realidad más extraña que el sueño</i> (1994) - <i>Cuando Pittsburgh no cesa de ser Pittsburgh</i> (1997) - <i>Bondades de la cibernética</i> (1998) - <i>Filtrándose por los párpados de la dulce noche</i> (1998) - <i>Pezóculos</i> (2001) 	<ul style="list-style-type: none"> - Primer lugar en los juegos florales de Quetzaltenango (2003 y 2018)
Humberto Ak'abal	1952 - 2019	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El animalero</i> (1990) - <i>Guardián de la caída de agua</i> (1993) - <i>Hojas del árbol pajarero</i> (1995) - <i>Lluvia de luna en la cipresalada</i> (1996) - <i>Hojas solo hojas</i> (1996) - <i>Retoño salvaje</i> (1997) - <i>Desnuda como la primera vez</i> (1998) - <i>Con los ojos después del mar</i> (2000) - <i>Gaviota y sueño: Venecia es un barco de piedra</i> (2000) - <i>Ovillo de seda</i> (2000) - <i>Corazón de toro</i> (2002) - <i>Detrás de las golondrinas</i> (2002) - <i>Oscureciendo</i> (2002) - <i>Remiendo de media luna</i> (2006) - <i>Las palabras crecen</i> (2009) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Internacional de poesía Blaise Cendrars de Neuchtel (1997) - Premio Internacional de poesía "Pier Paolo Pasolini" (2004)

		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Solitud</i> (2010) - <i>Cuando las piedras hablan</i> (2012) - <i>Las caras del tiempo</i> (2017) - <i>Bigotes</i> (2018) 	
Gerardo Guinea Diez	1955	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Horarios de los efímero y lo perdurable</i> (1995) - <i>Cierta grey alrededor</i> (2011) - <i>Poemas irlandeses</i> (2015) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio César Brañas (2000) - Premio Luis Cardoza y Aragón (2006) - Premio de Literatura Miguel Angel Asturias (2009) - Premio de poesía Editorial Praxis (2015)
Adolfo Méndez Vides	1956	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Fiesta</i> (1977) - <i>Tratado de la desesperación</i> (1984) - <i>Recuento de las batallas</i> (1990) - <i>Babel o las batallas</i> (1998) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio centroamericano de poesía de Quetzaltenango (1994) - Premio centroamericano de poesía 15 de septiembre (2021)
Johanna Godoy	1968	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Lapidaria</i> (2002) - <i>El amor de Yocasta</i> (1997) - <i>Sibila de luna</i> (1999) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio Abrapalabra (1992)
Daniel Matul Romero	1971	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Efectos secundarios</i> (2007) - <i>Noche de ronda</i> (2012) - <i>Cuatro caminos</i> (2012) - <i>La chumpa roja</i> (2015) - <i>Solentiname</i> (2017) - <i>Tratado elemental sobre la composición de las cosas</i> (2019) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía Omar Dengo (1995) - Premio iberoamericano de poesía Editorial Opera Prima (1997) - Primer lugar en los juegos florales de Quetzaltenango (2009) - Primer lugar en el certamen de poesía Gonzalo Rojas (2014)

			- Primer lugar del certamen en honor a la palabra (2017)
Javier Payeras	1974	<ul style="list-style-type: none"> - <i>La hora de la rabia</i> (1999) - <i>Raktas</i> (2001) - <i>Soledadbrother</i> (2003) - <i>Ruido de fondo</i> (2003) - <i>Poesía incompleta</i> (2006) - <i>Lecturas menores</i> (2007) - <i>Días amarillos</i> (2009) - <i>Post-its de luz</i> (2009) - <i>La resignación y la asfixia</i> (2011) - <i>Déjate caer</i> (2012) 	
Eduardo Villalobos	1974	<ul style="list-style-type: none"> - <i>El ojo en la vela</i> (1998) - <i>Lunas sucias</i> (2005) 	
Paolo Guinea	1975	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Matriz de olvido</i> (2000) - <i>Voz en off</i> (2004) - <i>Circo y estadística</i> (2009) 	Premio de Poesía de la Fundación Myrna Mack (2004)
Juan Pablo Dardón	1976	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Breves conversaciones de la sicosis</i> (2006) - <i>Los poemas de Sam</i> (2008) - <i>El encanto del hielo</i> (2010) 	
Maurice Echeverría	1976	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Encierro y divagación en tres espacios y un anexo</i> (2001) - <i>Los falsos millonarios</i> (2010) 	
Alejandro Marré	1978	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Times New Roman punto 12</i> (2006) - <i>Century Gothic punto 10</i> (2010) 	

		- <i>Timeless punto 11</i> (2011)	
Vania Vargas	1978	- <i>Cuentos infantiles</i> (2010) - <i>Quizá ese día tampoco sea hoy</i> (2010) - <i>Los habitantes del aire</i> (2014)	
Allan Mills	1979	- <i>Los nombres ocultos</i> (2002) - <i>Marca de agua</i> (2005) - <i>Poemas sensibles</i> (2005) - <i>Síncopes</i> (2007) - <i>Caja negra XX 2012</i> (2010) - <i>Escalera a ninguna parte</i> (2010)	
Adelaida Lokuota	1979	- <i>Amalia ya no está</i> (s. f.) - <i>Callecorreos</i> (s. f)	- Premio Miguel Ángel Asturias (1999) - Primer lugar en los XXXV juegos florales Rosendo Santa Cruz (2001) - Primer lugar en los juegos florales Otto René Castillo (2001)
Alejandra Solórzano	1980	- <i>Detener la historia</i> (2016) - <i>Todo esto sucederá siempre</i> (2017)	
Pablo Bromo	1980	- <i>Cometas breves</i> (1997) - <i>Diafragma numérico</i> (1999) - <i>Arbitraria muchedumbre</i> (2009) - <i>Alicia</i> (2010) - <i>A dos pasos</i> (2010)	
Negma Coy	1980	- XXXK' - <i>Soy un buho</i>	

		<ul style="list-style-type: none"> - <i>Lienzos de herencia</i> - <i>A orillas del fuego</i> - <i>Tz'ula' guardianes de los caminos</i> 	
Rosa Chávez	1980	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Casa Solitaria</i> (2005) - <i>Piedra</i> (2009) - <i>Los dos corazones de Elena Kame</i> (2009) - <i>El corazón de la piedra</i> (2010) - <i>Quitapenas</i> (2010) - <i>AWAS secretos para curar</i> (2014) - <i>Abya Yala</i> (2017) 	
Julio Serrano Echeverría	1983	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Las palabras y los días</i> (2006) - <i>TRANS 2.0</i> (2009) - <i>Fractal</i> (2011) - <i>Actos de magia</i> (2011) 	
Carmen Lucía Alvarado	1985	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Imagen y semejanza</i> (2010) - <i>Poetas astronautas</i> (2011) 	
Winston González	1986	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Los magos del crepúsculo (y blues otra vez)</i> (2005) - <i>Remembranza del recuerdo</i> (2008) - <i>CafeínaMc, segunda parte, la fiesta y sus habitantes</i> (2010) - <i>CafeínaMC, primera parte, la anunciación de la fiesta</i> (2011) - <i>San Juan — La Esperanza</i> —(2013) - <i>Miss Muñecas y</i> 	Premio mesoamericano de poesía Luis Cardoza y Aragón (2015)

		<i>vudú</i> (2013)	
Luis Méndez Salinas	1986	- <i>[sí] ...algún día nos haremos luces</i> (2010) - <i>Códex</i> (2012)	
Heidy Marroquín	1992	- <i>Trece de Junio</i> (2018) - <i>Bajo los rayos luminosos del farol</i> (2020)	- Primer lugar del certamen Nacional de Poesía Joven (2018) - Premio de Poesía Manuel José Arce (2020)

Algunos poetas nicaragüenses, 1992 – 2022

Nombre	Año de nacimiento - fallecimiento	Libros publicados	Premios
Blanca Castellón	1958	- <i>Ama del espíritu</i> (1995) - <i>Flotaciones</i> (1998) - <i>Orilla opuesta</i> (2000) - <i>Los juegos de Elisa</i> (2005)	Primer lugar del premio internacional de estudios modernistas (2000)
Helena Ramos	1960	- <i>El río de sangre será mi nombre</i> (2003)	Premio de poesía Mariana Sansón (2006)
Henry A. Petrie	1961	- <i>Alma navegante</i> (1995) - <i>Penacho de ilusiones</i> (1997)	
Erick Aguirre	1961	<i>La vida que amo</i> (2009)	Premio de poesía Rubén Darío (2009)
Iván Uriarte	1961	- <i>Pasado meridiano</i> (1995) - <i>Conversación con las sombras</i> (2000) - <i>La desnudez perdida</i> (2016)	Premio de Poesía Rubén Darío (2016)
Carola Brantome	1961	- <i>Más serio que un semáforo</i> (1995) - <i>Marea convocada</i> (1999) - <i>Si yo fuera una guerrillera</i> (2004)	Premio de poesía Mariana Sansón (2003)
Silvio Páez Rodríguez	1961	- <i>Zona puerca</i> (2017)	- Premio centroamericano de poesía Rogelio Sinán (2017)
Pedro Xavier Solís	1963	- <i>Oyanca, el nuevo camino</i> (1986) - <i>Poemas del éxodo</i> (1992)	
Milagros Terán	1963	- <i>Las luces en la sien</i> (1993) - <i>Plaza de los comunes</i> (2001)	- Premio de poesía Mariana Sansón (2007)

		- <i>Sol lascivo</i> (2007)	
Juan Sobalvarro	1966	- <i>Unánime</i> (1999)	
Marta Leonor González	1972	- <i>Huérfana embravecida</i> (1999) - <i>La casa de fuego</i> (2008) - <i>Palomas equilibristas</i> - <i>Managua</i>	
Madeline Mendieta	1972	- <i>Inocente lengua</i> (2007) - <i>Pétalos de sal</i>	
Héctor Avellán	1973	- <i>Las ciruelas que guardé en la nevera</i> (2001) - <i>La mala uva</i> (2003)	- Primer lugar en los juegos florales centroamericanos de León (2000)
Magda Bello	1976	- <i>Memorias dispersas</i> (2016) - <i>Emily</i> (2017) - <i>Tras la huella del príncipe</i> (2017) - <i>No hay pasada a Catarina</i> (2018) - <i>Invierno en Moskova</i> (2019)	Premio de Poesía Rubén Darío (2018)
Francisco Ruiz Udiel	1977 - 2010	- <i>Alguien me ve llorar en un sueño</i> (2005) - <i>Retrato de poeta con joven errante</i> (2005) - <i>Memorias del agua</i> (2011)	- Premio de poesía Ernesto Cardenal (2005)
Ulises Huete	1978		- Primer lugar en el certamen Ricardo Morales Avilés (2005)
Gema Santamaría	1979	- <i>Piel de poesía</i> (2002)	
Eunice Shade	1980	- <i>Escaleras abajo</i> (2008)	

Alejandra Sequeira	1982	- <i>Quien me espera no existe</i>	- Mención de honor en el concurso de poesía Mariana Sansón (2006)
Ezequiel d'León Masís	1983	- <i>Trasgo</i>	
Carlos Fonseca Grigsby	1988	- <i>Una oscuridad brillando en la claridad que la claridad no logra comprender</i> (2008)	- Premio Internacional de poesía Fundación Loewe joven creación (2007) - Premio de poesía Ernesto Cardenal (2020)

Algunos poetas panameños, 1992 – 2022

Nombre	Fecha de Nac.	Libros publicados	Premios
Consuelo Tomas	1957	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Y digo que amanece</i> (1981) - <i>Confieso estas ternuras y estas rabias</i> (1983) - <i>Las preguntas indeseables</i> (1984) - <i>Motivos generales</i> (1992) - <i>Apelaciones</i> (1993) - <i>El cuarto edén</i> (1995) - <i>Agonía de la reina</i> (1995) - <i>Libro de las propensiones</i> (2000) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía Gustavo Batista Cedeño (1992) - Premio Ricardo Miró (1994)
Héctor Collado	1960	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Trashumancias</i> (1982) - <i>Verde, infinito comandante</i> (1982) - <i>El genio en la tormenta</i> (1983) - <i>En casa de la madre</i> (1991) - <i>Poemas abstractos para una mujer concreta</i> (1993) - <i>La vieja canción de agosto</i> (1994) - <i>Entre mártires y poetas</i> (2000) - <i>Desde la oscuridad: una ventana hacia la libertad</i> (2000) - <i>Toque de diana</i> (2001) - <i>Artefactos</i> (2004) 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio IPEL (1982) - Premio Demetrio Herrera Sevillano (1992) - Premio Ricardo Miró (1990 y 1994) - Premio Gustavo Batista Cedeño (1993) - Premio León A. Soto (1998) - Premio Pablo Neruda (1998) - Premio Estela Sierra (2001)
Pablo Menacho	1960	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Futuros ejércitos del mundo</i> (1980) - <i>Voces en la lluvia</i> (1983) - <i>Serenas estaciones y otros</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Premio de poesía verano 80 - Mención de honor en el premio Rogelio

		<p><i>poemas</i> (2001)</p> <p>- <i>Canción sin nombre y otros poemas</i> (2001)</p> <p>- <i>Re/incidencias</i> (2001)</p> <p>- <i>Cartas a Edmond Bertrand</i> (2002)</p>	Sinán (2002)
David Robinson	1960	<p>- <i>Soledades pariendo</i></p> <p>- <i>La canción atrevida</i></p>	
Luis Pulido Ritter	1961	<p>- <i>Piruetas</i> (1996)</p> <p>- <i>Matamoscas</i> (1997)</p>	
Gustavo Batista Cedeño	1962 – 1991	<p>- <i>Deseos, nunca realidades</i> (1985)</p> <p>- <i>Áncora y otros poemas</i> (1992, póstumo)</p> <p>- <i>Si me fuera posible vivir</i> (2002, póstumo)</p>	Premio Universidad de poesía (1981)
Dlia Mc Donald	1965	<p>- <i>El séptimo círculo obelisco</i> (1993)</p> <p>- <i>Sangre de Madera</i> (1995)</p> <p>- <i>La lluvia es una piel</i> (1999)</p>	
Katia Chiari	1969	<p>- <i>Lagartijas y estrellas</i> (2000)</p> <p>- <i>Aguaspiedras</i> (2003)</p> <p>- <i>Recortes, fotos, poemas recibos y una que otra confesión</i> (2003)</p>	Premio Gustavo Batista Cedeño (1999)
Porfirio Salazar	1970	<p>- <i>Los poemas del arquero</i> (1991)</p> <p>- <i>Selva</i> (1995)</p> <p>- <i>Epístola en verso para un arlequín</i> (1995)</p> <p>- <i>La ascensión o la muerte</i> (1996)</p> <p>- <i>Guitarra de fe</i> (1997)</p> <p>- <i>No reinarán las ruinas para</i></p>	<p>- Premio León A. Soto (1992, 1993, 1994 y 1995)</p> <p>- Premio Demetrio Herrera Sevillano (1993)</p> <p>- Premio del Instituto de Estudios Laborales (1995, 1996, 2000)</p> <p>- Premio Stella Sierra</p>

		<i>siempre</i> (1999) - <i>Cantos a las espumas del reino</i> (1999) - <i>Ritos por la paz y otros rencores</i> (2000) - <i>La cítara del sol</i> (2002) - <i>Animal, sombra mía</i> (2008)	(1998) - Premio Ricardo Miró (1998 y 1999) - Premio centroamericano de poesía Rogelio Sinán (2008)
Eyra Harbar	1972	- <i>Donde habita el escarabajo</i> (2002) - <i>Espejos</i> (2003) - <i>Paraíso quemado</i> (2013)	- Premio Gustavo Batista Cedeño (2002)
Lucy Cristina Chau	1971	- <i>La virgen de la cueva</i> (2006) - <i>IndiGentes</i> (2007) - <i>La casa rota</i> (2008) - <i>Mujer o diosa</i> (2013)	- Premio Gustavo Batista Cedeño (2006) - Premio Ricardo Miró (2008) -
Javier Alvarado	1982	- <i>Poemas de miseria, llanto y amargura</i> (1999) - <i>Tiempos de vida y muerte</i> (2001) - <i>Caminos errabundos y otras ciudades</i> (2002) - <i>Poemas para caminar bajo un paraguas</i> (2003) - <i>Aquí, todo tu cuerpo escrito</i> (2005) - <i>Por ti no pasa el tiempo y otros poemas al espejo</i> (2005) - <i>No me cubre de edad la primavera</i> (2008) - <i>Soy mi desconocido</i> (2008) - <i>El mar que me habita</i> (2011)	- Premio nacional de poesía Gustavo Batista Cedeño (2000, 2004 y 2007) - Premio de poesía Pablo Neruda (2004) - Premio de poesía Rubén Darío (2011) - Premio centroamericano de poesía Rogelio Sinán (2011) - Premio Rey David de Poesía (2021)

		- <i>Balada sin ovejas para un pastor de huesos</i> (2011)	
Magdalena Camargo Lemieszek	1987	- <i>Malos hábitos</i> (2008) - <i>El espejo sin imagen</i> (2012) - <i>La doncella sin manos</i> (2015) - <i>El preciso camino hacia la nada</i> (2018) - <i>El Iceberg</i> (2019)	- Premio nacional de poesía Gustavo Batista Cedeño (2008, 2012 y 2018) - Accesit en el premio Adonais (2015) - Premio León A. Soto (2019)