

LA RELACIÓN ENTRE EL SUJETO Y EL ESPACIO: ANÁLISIS DE LOS ESQUEMAS ACTORIALES DE “MALA SIEMBRA”, DE JORGE DEBRAVO; “NOCTURNO DETENIDO”, DE LAUREANO ALBÁN Y “ESTA ES MI CASA EN RUINAS”, DE ISAAC F. AZOFEIFA

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE SUBJECT AND THE SPACE: ANALYSIS OF THE ACTORAL SCHEMATA OF “BAD PLANTING” OF JORGE DEBRAVO; “STOPPED NIGHT” OF LAUREANO ALBÁN AND “MY HOUSE IS IN RUINS” OF ISAAC F. AZOFEIFA

*José Pablo Rojas González**

RESUMEN

Este artículo analiza tres poemas de tres autores costarricenses: “Mala siembra”, de Jorge Debravo; “Nocturno detenido”, de Laureano Albán y “Esta es mi casa en ruinas”, de Isaac F. Azofeifa. En específico, se estudia uno de los elementos poemáticos menos considerados hasta el momento: la actorialización lírica. Este elemento se analiza a la luz de la singular relación que se establece entre el espacio y la intimidad de los sujetos, en los tres poemas propuestos.

Palabras clave: poesía costarricense, actorialización lírica, el espacio y la subjetividad.

ABSTRACT

This paper analyzes three poems from three Costa Rican authors: “Mala siembra” by Jorge Debravo; “Nocturno detenido” by Laureano Albán and “Esta es mi casa en ruinas” by Isaac F. Azofeifa. Specifically, it studies one of the least considered poetic elements so far: the lyric characterization. This element is discussed in the light of the unique relationship that exists between the space and the intimacy of individuals in the three proposed poems.

Key Words: Costa Rican poetry, lyric characterization, space and subjectivity.

* Universidad de Costa Rica.

** Traducción: Lic. Geannette Soto. Escuela de Lenguas Modernas. Universidad de Costa Rica.
Correo electrónico: jprojasg@gmail.com
Recepción: 04/02/13. Aceptación: 29/04/13.

1. A manera de introducción

El poema –o lo que se identifica como tal– se ha establecido a lo largo del tiempo como un signo estético de profunda complejidad. Este trabajo busca, por lo anterior, aproximarse al diseño de un *modelo textual* en torno a los tres poemas propuestos; para ello, se partirá de la articulación del poema en dos planos: la representación y la figuración, según lo explica Arcadio López-Casanova en su trabajo *El texto poético: Teoría y metodología*.

Se estudiarán, entonces, los siguientes poemas: “Mala siembra”, de Jorge Debravo; “Nocturno detenido”, de Laureano Albán y “Esta es mi casa en ruinas”, de Isaac F. Azofeifa, para tratar de evidenciar sus diversos formantes poemáticos. Se prestará especial atención a uno de los elementos menos considerados–según López-Casanova– hasta el momento: la **actorialización** (funciones, esquema temático-actorial, procesos). Este elemento se analizará a la luz de la singular relación que se establece entre el espacio y la intimidad de los «sujetos» en los tres poemas de los tres autores costarricenses mencionados.

Sobre este último punto –la relación entre el espacio y la intimidad–, es necesario mencionar que mucho del desarrollo literario costarricense en torno a la lírica se ha debido a su interés por lo personal. De alguna manera, esta característica ha diferenciado la producción costarricense de la de las otras naciones centroamericanas. En términos generales, en la poesía costarricense se exploran los conflictos sociales, psicológicos y existenciales del «sujeto»; sin embargo, es claro que –aunque la circunstancia sociopolítica no está ausente– la dimensión individual, los conflictos íntimos ocupan siempre el primer plano.

La dimensión individual, lo subjetivo, no debe desligarse del espacio que se habita. De hecho, es posible afirmar desde ya que, en los tres poemas propuestos, se desarrolla ampliamente esta íntima relación que hay entre el sujeto y el espacio: el espacio que se crea en el espacio del texto instaura nuevas posibilidades

en torno a la comprensión de la realidad misma por parte de los sujetos, como se demostrará.

Fernado Aínsa, en su trabajo *Espacio literario y fronteras de la identidad*, explica que, gracias al creciente interés filosófico por las relaciones entre la existencia humana y el mundo, el llamado “espacio cultural” o “espacio social” se configura como una experiencia exterior e interior:

La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio, un espacio experimental. El «espacio contemporáneo» del lenguaje, del pensamiento y del arte se funda en esa «conquista interior», abierta al mundo. Ese «espacio mental» propicia un espacio intuitivo, sensible, íntimo, espacio vivencial, espacio vivido, «espacio que se tiene», «espacio que se es» (Aínsa, 2005: 37).

La creación artística y literaria son, según este teórico, puente y obligado pasaje de la comunicatividad recíproca entre el “exterior” y el “interior”; son, además, lugar de encuentro y síntesis de estos espacios. Se habla, pues, de un “espacio subjetivo”, que viene a relativizar los valores absolutos del espacio geométrico y la visión objetiva de la ciencia. Afirma Aínsa que este espacio se convierte en un sistema de referencias de la crítica artística y literaria y de la reflexión filosófica: “El «ser uno» con el espacio, supone «habitar el ser» (Maurice Merleau Ponty), es decir, vivir en un «dentro» que es una esencia donde el hombre se reconoce y se arraiga (...) (Aínsa, 2005: 38).

Lo espacial es, entonces, por un lado, exterioridad y, por otro, interioridad: dos caras de la misma moneda, caracterizada no sólo por su ex-tensión sino, también, por su in-tensión, como se verá a lo largo del desarrollo de este trabajo. Finalmente, el espacio subjetivo se reconoce, afirma Aínsa:

(...) en la variedad “connotativa” de planificadores y urbanistas utópicos, en los proyectos de arquitectos y paisajistas, en el recinto cerrado de la casa y en el abierto de la plaza pública, en el espacio ensalzado por excelencia, espacio feliz o espacio exterior de hostilidad, odio y combate, pero también en la dinámica del viaje. El recorrido exploratorio del aventurero, el camino sacralizado del peregrino, el deambular del simple transeúnte, son ámbito de

vida y expresión del homo viator que “hace camino al andar”. Pero es en la “descripción literaria” donde términos como camino, escenario, distancia, horizonte, lugar, universo y paisaje se convierten en las figuras privilegiadas de la verbalización descriptiva del «estar-aquí» (Ainsa, 2005: 40) (Subrayado mío).

1.1. Aproximación teórica

López-Casanova explica, en primer lugar y dentro del plano de la representación (forma interior), que el texto lírico suele estar marcado por diferentes indicadores poemáticos, es decir, señales que marcan el camino hacia las claves del universo representado. El indicador más frecuente y convencional es el **título**. Sobre éste resalta la función pragmático-informativa:

- i. interacción o relación dialéctica que el título mantiene con el texto;
- ii. proyección de sentido que llega al lector (receptor). (López-Casanova, 1994: 5).

El título se convierte, así, en un indicador catafórico, pues anticipa “notas de referencialidad” del universo imaginario; en otros términos, pasa a ser un incisivo y decisivo factor de legibilidad del poema. López-Casanova introduce una primera clasificación de los poemas a partir del tipo de títulos que presentan. Así, se refiere al título como un identificador del sujeto poemático, como un elemento que explicita el motivo temático o que señala la tipología misma del poema (elegía, oda, epitafio, canción, madrigal, etc.).

En segundo lugar, se refiere al esquema temático. Este autor afirma que la esfera de la representación debe fijar las claves del mundo formado que el poema representa: “Viene, así, la identificación del vector genérico dominante o catalizador de ese mundo —el **tema**—, para luego ver cómo ese vector se diseña a su vez en un motivo nuclear (foco) y, acaso, en uno o varios secundarios (**complementos**).” (López-Casanova, 1994: 19).

Localizados los motivos temáticos, ha de verse cómo se desarrollan y se conforman en el poema, de la siguiente manera:

- i. su desarrollo poemático fijará las unidades temáticas (UT);
- ii. tal desarrollo supondrá una peculiar configuración del motivo, configuración que ha de venir determinada en sus detalles por lo que llamaremos formantes (temáticos);
- iii. del desarrollo y configuración (cuadro de notas y matices dados por los **formantes**) se desprenderá, por último, una **articulación** (primer esquema organizativo, primer diseño). (López-Casanova, 1994: 22).

Evidentemente, las posibilidades de diseño temático de un poema son múltiples, lo que se tratará de evidenciar con el análisis de los textos propuestos.

Respecto a la actorialización lírica — como tercer punto—, López-Casanova afirma que, en el campo de la lírica, prácticamente ha sido inexplorada. Según él, la actorialización lírica representa un elemento importantísimo en la conformación del universo poemático. La categoría de actor poemático, explica: “(...) quedaría inicialmente definida como una figura autónoma del universo (imaginario) representado, resultado del revestimiento y la intersección de un componente funcional y otro sustancial, y que suele estar marcada por un identificador o rol temático.” (López-Casanova, 1994: 26). Así, señala que el esquema actorial más simple es el que se basa en la tensión sujeto-objeto (con todas las variantes posibles en esta relación), y su clave de formulación suele corresponder a un predicado de la esfera volitiva (con verbos como querer, desear, buscar, pretender, ansiar, etc.).

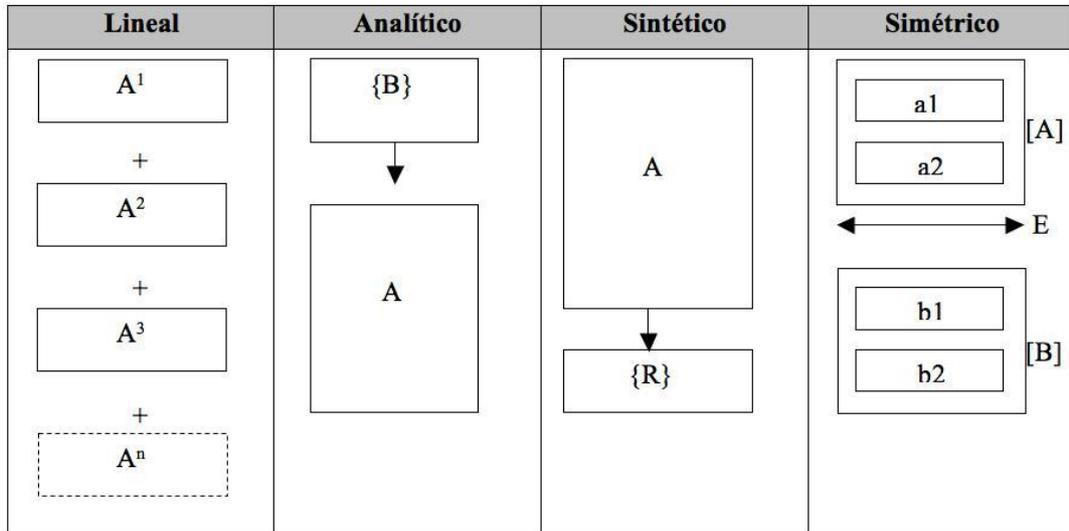
Como cuarto punto, señala que todo poema responde a lo que se podría denominar un “impulso constructivo”; es decir, responde: “(...) a una ley interna o principio ordenador que busca ajustarse a unos determinados **modelos** o **esquemas compositivos** de muy diversa índole y, desde luego, difíciles de fijar simplícidamente.” (López-Casanova, 1994:

26). Para determinar una elemental tipología de esos modelos formales, hay que valorar, al menos, estos aspectos:

- i. unidades temáticas del poema
- ii. su extensión

- iii. su función (relaciones)
- iv. su distribución (posición)

Sobre estos supuestos, pueden quedar establecidos –al menos en principio– cuatro esquemas básicos, que, gráficamente, López-Casanova representa de este modo:

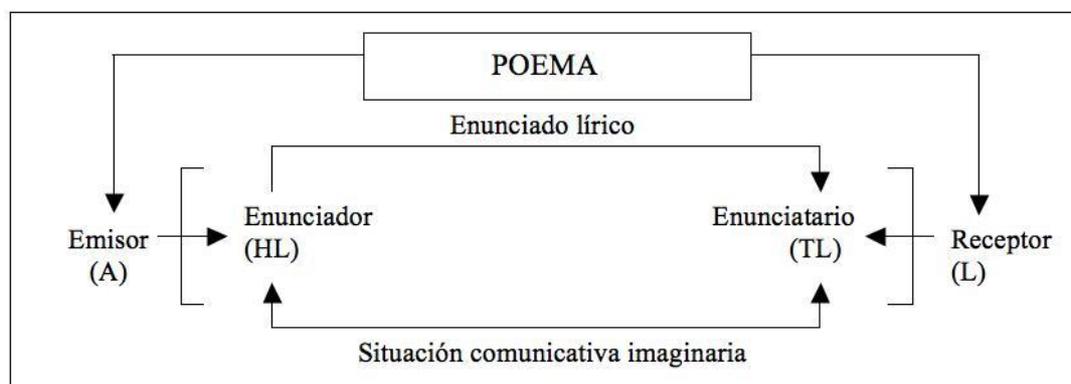


Claramente, las anteriores son estructuras básicas, por lo que es posible toparse con otras estructuras muy distintas a éstas. López-Casanova, incluso, refiere un modelo asimétrico, que busca romper con la regularidad señalada en los modelos vistos. Además de estos modelos, el poema puede responder a algún tipo de esquema de base formularia, como el relato evangélico, las bienaventuranzas, avisos, anuncios por palabras, esquelas mortuorias, etc.

Finalmente, en este plano, se refiere a la estructura climática. Sobre ésta explica que el tema, el impulso constructivo, el esquema formal configurador, etc., “(...) son factores que determinan el clímax o línea de tensión poemática, su peculiar modulación y desarrollo.” (López-Casanova 1994: 50) Tal movimiento climático, en consecuencia, presenta diversos tipos, aunque es posible establecer un «cuadro

elemental de ejemplificaciones básicas». La primera y más simple posibilidad de línea climática se da por la elemental acumulación intensificadora. Así, hay, en este caso, un movimiento de recurrencia y potencia entre una unidad anterior y la siguiente, con lo que la línea de tensión en el poema va siendo más y más fuerte, hasta culminar en el máximo relieve, en el cierre del poema.

Ya en el *plano de la figuración* (forma exterior), este autor se refiere, en primer lugar, a las figuras pragmáticas. Explica que: “Todo poema –mensaje artístico de muy especial índole– implica ya y se implica en una peculiar **estructura comunicativa compleja**, bien distinta de la que corresponde a los mensajes de uso.” (López-Casanova, 1994: 59). El diseño de esa estructura se puede ver en el cuadro (simplificado) siguiente:



Para el análisis de las figuras pragmáticas, según López-Casanova, sólo presenta pertinencia la situación que se da en el poema –no la relación emisor (autor)-poema-receptor –(lector)–; es decir, sólo es pertinente la ficcionalización del autor en un **hablante lírico** (enunciador) que formula el enunciado a un (latente/patente) **tú lírico** (enunciatario) y, a su vez, las «posiciones» (o relaciones) del **hablante-tú** con el **sujeto** del enunciado lírico (latencia, entrada y protagonización, etc.).

Las actitudes líricas (llamadas aquí, de forma amplia y por analogía, pragmáticas) son “(...) el resultado del (posible) juego de relaciones de «hablante-tú/enunciado», de cómo se sitúan, de si permanecen latentes o adquieren signos de

protagonización, precisas actorializaciones, etc.” (López-Casanova 1994: 60) López-Casanova las relaciona con la función (externa) del lenguaje dominante (expresiva, apelativa, referencial), a la vez que le sirven para “marcar” determinadas formas líricas mayores (canción, elegía, epístola, cuadro, etc.).

Así, para una tipificación de las actitudes líricas, conviene partir, en principio, de un cuadro básico, para luego comentar aquellas variantes o derivaciones más significativas. Ese primer esquema podría ser, según López-Casanova –quien busca cierta correspondencia con las actitudes narrativas y el punto de vista en el relato–, el siguiente:

Situación	Relación	Función del lenguaje	Actitud
FUERA (Hablante externo)	1. (H) → S ₃	Referencial	<i>Enunciación</i>
	2.a. (H) → S ₂	Apelativa	<i>Apóstrofe</i>
DENTRO (Hablante interno)	2.b. H = S ₁ → ← S ₂		
	3. H = S ₁ →	Expresiva	<i>Lenguaje de canción</i>

1. En la enunciación, el hablante (externo, latente) es un mero presentador, descriptor o narrador, ya que el sujeto lírico (o actor poemático) pertenece a la esfera de la “no persona” (S3), es ‘alguien’ o ‘algo’.
- 2.a. En un primer tipo de apóstrofe se actualiza –o se hace patente– un tú lírico en el enunciado (receptor interno representado), pero el hablante, ahora, apela o se dirige a ese ‘tú’ “desde fuera”.
- 2.b. Una segunda variante apostrofica implica, además, la entrada del hablante (primera persona, 'yo') como actor lírico, de modo

que el enunciado se desarrolla en la tensión entre el ‘yo’ (S1) y el ‘tú’ (S2).

3. Finalmente, en el lenguaje de canción se produce la identificación hablante=sujeto lírico (H=S1), así que el yo se convierte en actor y voz –personal y única– del enunciado poemático.

Aparte de estos tipos básicos de actitudes, dos muy interesantes modalidades coinciden en ser fórmulas disimuladoras de la presencia directa, abierta del ‘yo’. Estas modalidades, a la vez, implican una distancia psíquica que permite un análisis interior más lúcido. En esquema:

Clave	Desdoblamiento	Persona	Identificación
YO	Primer grado	2 ^a	Tú de la reflexión
	Segundo grado	3 ^a	Él encubridor

Evidentemente, estos son dos procesos de desdoblamiento. López-Casanova los explica en los siguientes términos:

(...) el “yo” puede crear un “tú” que sea mero montaje o gesto sintáctico, un “tú” –imagen suya, un tú reflexivo–, o bien –mayor grado de impersonalización– puede “escondese” detrás de un “él” (también mera señal sintáctica, y nunca señalizador que apunte a un actor distinto, caracterizado, etc.). Naturalmente, y en ambos casos, habrá siempre –tendrá que haber– algunos indicios o indicadores que apunten o expliciten de algún modo la naturaleza de ese “tú/él” como máscaras encubridoras del yo, tácticas, en fin, de desdoblamiento (López-Casanova, 1994: 64).

Complementariamente a estas dos importantes tácticas de desdoblamiento, también se pueden dar otras tres distintas –y nuevas– modalidades:

- a. La primera se da cuando la patentización del 'yo' se diluye en la presencia de un ‘nosotros’ o persona ampliada.

- b. La segunda, en los casos de diálogo interior. Esta se puede ejemplificar con los momentos en los que el 'yo' apela a un elemento suyo corporal, espiritual o a alguna esfera vivencial, etc.
- c. La tercera modalidad se explicita cuando el 'yo' patentizado se limita a ser hablante descriptor y actor-testigo de lo que enuncia.

Esta sistematización de las **actitudes líricas** no agota todo el complejo cuadro de la modalización (figuras pragmáticas). Además, en relación con la focalización, patentización/latencia del hablante, etc., hay que considerar la categoría de **voz**. Ésta, en un sentido muy amplio, corresponde a los modos del discurso o a las “señales” del hablante con respecto al enunciado lírico, a los “filtros” subjetivos que marcan sus grados o tonos de implicación o adhesión, a los “gestos” propios del sujeto modalizador.

López-Casanova, finalmente, clasifica la categoría de voz con tres funciones muy definidas:

[F1] → Función patética: es la que corresponde a marcados actos de lenguaje expresivos, que tiñen un poema de una muy peculiar tonalidad o que, incluso, determinan concretas formas líricas. En esta amplia gama de actos entrarían la petición o ruego, la oración, la invocación, la pregunta, el grito o la imprecación.

[F2] → Función modal: se relaciona con actitudes proposicionales que marcan, como operadores, los modos del locutor y rigen en tal sentido el enunciado. Aparecen en primer término los valores modales pertenecientes a los sistemas cognitivos, cuya formulación básica se da con los verbos “saber” y “creer”.

[F3] → Función ideológica: finalmente, el hablante lírico, como sujeto modalizador, puede implicarse mediante “gestos” ideológicos; es decir, mediante determinados comentarios, aclaraciones, matizaciones, reflexiones, incisos, etc. Se trata siempre de grados diversos de intromisión que pretenden “orientar” en algún sentido el mensaje. En esta función puede incluirse el juego de la ironía por parte del sujeto (hablante) modalizador y el uso de la antífrasis.

2. Desarrollo

2.1. Análisis de “Mala siembra”, de Jorge Debravo

María, Sonia, Carmen,
apretad vuestros muslos y selladlos,
esconded vuestros úteros, que no brote
de vuestros cuerpos
ningún niño con ojos de soldado!
(Debravo, 1997: 52).

De acuerdo con lo explicado por Arcadio López-Casanova, el título de todo poema funciona como un indicador que, de alguna forma, señala

el camino hacia el universo poemático: es un signo guía hacia las claves del poema. Así, en su función pragmático-informativa, “Mala siembra” explicita el motivo temático, como señal factual; es decir, “Mala siembra” apunta a una actividad, a una acción o a un acontecimiento.

El sustantivo ‘siembra’ tiene tres acepciones: la primera tiene que ver con la acción y el efecto (‘sembrar’); la segunda, con el tiempo (‘tiempo en que se siembra’) y la tercera, con el espacio (‘tierra sembrada’). Si se entiende desde la forma verbal: ‘sembrar’, del latín *semināre*, indica la acción de “arrojar y esparcir las semillas en la tierra preparada para este fin” (DRAE, vigésima segunda edición, versión en línea); sin embargo, como es claro, esta acepción “recoge”, en alguna medida, las otras dos, y todas –en conjunto– determinan el universo poemático: este poema trata sobre una acción y efecto, en un tiempo y en un espacio. Es necesario, pues, agregar que el título es un indicador de orden factual, espacial y temporal.

Tampoco hay que dejar de lado el adjetivo calificativo que acompaña al sustantivo: desde el título, esta *labor* se define negativamente. La ‘siembra’ se trastoca y pierde todo su carácter bienhechor –tradicionalmente resaltado– y, por ende, su resultado es igualmente perjudicial. En este sentido, podría leerse una advertencia, que es más clara si se estudia la estructuración de las oraciones y los actores señalados por ellas.

Es importante, para tener más claro lo anterior, transcribir el poema:

Mala siembra
[1] Debajo de tus pies
están sembrando muerte
y racimos de pólvora.

Están sembrando muerte
[5] al fondo de tus ojos
y tu boca.

Están sembrando rifles
debajo de la carne
y de los brazos.

[10] Están sembrando muerte
y están sembrando esposas
en las manos.

Están sembrando cárceles
adentro de los pocos
[15] libertados.

Entre tus propios labios
están sembrando filos
para cortar palabras.

Han arado tu patria
[20] y están sembrando pólvora
y granadas.

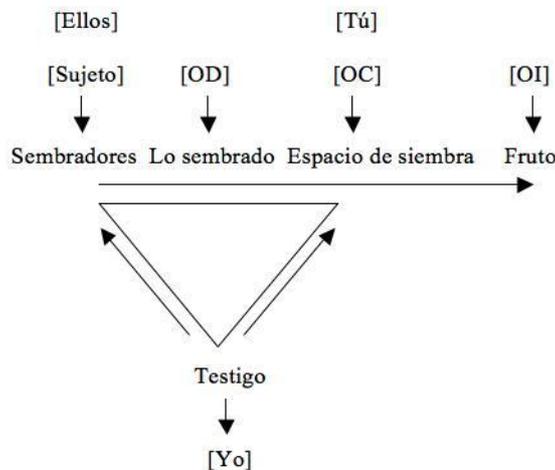
Están sembrando miedo
bajo las propias barbas
del trabajo.

[25] Están sembrando niños
en comarcas de odios
y de esclavos.

Están sembrando jóvenes
de ojos ciegos en duros
[30] socavones extraños.

Están sembrando libres
para tener cosecha
de soldados. (Debravo 1997: 28)

Básicamente, un yo lírico¹ se dirige a un tú lírico llamándole la atención sobre la *violación* que están llevando a cabo terceras personas y sobre los resultados que esta acción conlleva. Hay, pues, una triple actorialización, organizada sobre la actividad de sembrar.



La ‘mala siembra’ queda, entonces, dibujada en un motivo –nuclear y negativo– asociado a los que podrían llamarse los Sembradores y a su “labor”, una labor que se da

tanto sobre lo sembrado como sobre el espacio de la siembra. Es necesario, a partir de lo anterior, definir lo sembrado y los lugares donde se siembra:

Lo sembrado	Espacio de siembra
-Muerte y racimos de pólvora	Debajo de tus pies
-Muerte	-Al fondo de tus ojos y tu boca
-Rifles	-Debajo de la carne y de los brazos
-Muerte y esposas	-En las manos
-Cárceles	-Adentro de los pocos libertados
-Filos	-Entre tus propios labios
-Pólvora y granadas	-Tu patria
-Miedo	-Bajo las propias barbas del trabajo
-Niños	-En comarcas de odios y de esclavos
-Jóvenes de ojos ciegos	-En duros socavones extraños
-Libres	

Como es claro, aunque mayoritariamente lo sembrado tiene carga negativa, es realmente en la interacción con el espacio de la siembra como se define esta negatividad. Al respecto, véase lo que sucede en los versos 25, 26 y 27 y en los versos 31, 32 y 33, donde la “semilla” es contaminada² por la “tierra”, al contrario de lo que, desde el inicio, se viene planteando en el poema: en las primeras estrofas, lo sembrado contamina el espacio de la siembra... La violenta finalidad de los Sembradores se muestra, por tanto, en la interacción entre lo sembrado y el espacio de la siembra.

La actorialización, aquí, se organiza a partir de la enunciación misma: si bien el yo lírico no aparece materializado dentro del universo poemático, es claro que “alguien habla”. Según se afirmó antes, todo poema implica ya y se implica en una peculiar estructura comunicativa compleja. En esta estructura, las figuras pragmáticas son el resultado del (posible) juego de relaciones entre el «hablante» y el «tú» del «enunciado», son el resultado de su “situación”, de si el «hablante» y el «tú» permanecen latentes o de si adquieren signos de protagonización en la ficcionalización del poema. López-Casanova plantea, a partir de la anterior explicación, un cuadro básico de la tipificación de las actitudes actorales, un cuadro en el que se señala, dentro del apóstrofe, a un «hablante» que se dirige a un

«tú», pero «desde afuera». Este hablante es el que se presenta en “Mala siembra”.

Dicho lo anterior, es importante definir la categoría de voz. En relación con esta categoría, interesa –para el caso de “Mala siembra”– la función modal. La función modal se organiza a partir de las actitudes proposicionales, en tanto la perfrasis verbal “estar + sembrar”, en presente de indicativo, marca el modo del locutor y rige en tal sentido el enunciado. Así, la certidumbre señalada por esta función –una certidumbre tremendamente dramática– es el resultado de este aspecto de la voz en el poema de Debravo. El hablante es, aquí, por tanto, una suerte de testigo que define todo el esquema actorial que se ha señalado, y hace la advertencia ante la finalidad mortal que observa en el accionar de los Sembradores. En este sentido, es posible definirlos como agresores, en contraposición con sus víctimas, las cuales, como se ha dicho, se configuran tanto como un espacio de siembra (el cuerpo del tú lírico, su patria, los pocos libertados, las barbas del trabajo) o como lo sembrado (los niños, los libres).

Respecto del modelo compositivo – relacionado con los diseños de articulación y jerarquización de motivos y unidades poemáticas–, puede decirse que este poema se organiza dentro del esquema sintético. A lo largo del poema y de forma continua, se constata la

mala siembra que el yo lírico, focalizado en el tú lírico, ve irradiar en todo. La intensidad va en una línea ascendente, evidenciada por la enumeración de las distintas partes del cuerpo contaminadas por los Sembradores, por los violadores de los libres.

Este poema, entonces, presenta una unidad de carácter analizante, amplia, regularmente repartida (diez estrofas de tres versos), que detalla la revelación de esa «mala siembra», comprobada en el cuerpo mismo del tú lírico, en su patria, en su libertad y en la negativa figuración que, mayoritariamente, se va dando a lo sembrado, con la consecuente “contaminación” de todo.

El poema cierra con otra estrofa de tres versos (11 en total) de carácter condensador, sintetizante. Los últimos dos versos evidencian la más importante finalidad, el “fruto” que los Sembradores están esperando: la “cosecha de soldados”. Si bien en los versos 16, 17 y 18 se marca una finalidad, ésta es una característica más para esa ‘cosecha de soldados’. Es, en realidad, el término ‘cosecha’ el que cierra todo el universo poético: la cosecha es el fin de todo el proceso señalado desde el inicio, a partir del título y de los diferentes actores. ‘Cosechar’, como ‘sembrar’, pierde su carácter bienhechor, tan celebrado por la humanidad. Cosechar es, después de toda la contaminación señalada, una recolecta de frutos enfermos, cargados de muerte: la muerte engendra muerte, la violencia engendra violencia, como se puede coleccionar a partir de la enumeración que se presentó anteriormente respecto de lo sembrado. La muerte es el sustantivo que más se repite (tres veces), al lado de la palabra “pólvora” (dos veces); aunque, como es claro, la muerte se concreta con lo bélico, con lo militar y con toda la violencia que esto conlleva.

La metáfora de la siembra, con lo anterior, viene a explicitar un círculo vicioso, un círculo de violencia y muerte, que funciona tanto sobre el cuerpo del tú lírico como sobre su patria, sobre el trabajo y, finalmente, sobre su libertad. Esta mala siembra se extiende hasta envenenarlo todo, de ahí la con-fusión que se ha señalado.

A la idea de ‘cosecha’ hay que, por lo tanto, aunar el sustantivo ‘soldados’, que termina

de aclarar ese trabajo en el tú lírico, un trabajo que, como se ha dicho, tiene que ver, en esta gran metáfora, con lo militar y con toda la violencia que implica. La cosecha de soldados es, pues, una cosecha de violencia y de muerte, de sujetos instrumentalizados con tales fines.

Este carácter condensador, en la estrofa final del poema, tiene una gran relación con la línea de tensión poemática mencionada antes. De principio a fin, el texto procede por una elemental acumulación intensificadora, mediante la cual la línea de tensión –el clímax– va siendo más y más fuerte, hasta culminar en el cierre del poema, en la “cosecha de soldados”. Libres por soldados: esta transmutación es la que se lleva a cabo con la “mala siembra” y tiene, pues, que ver con una sujeción. El soldado es un militar, es una “persona que mantiene algo, sirve a algo o alguien, o es partidaria de algo o de alguien.” (DRAE, versión en línea) Véase cómo siempre se puntualiza ese encadenamiento a algo o a alguien; el soldado es, más que una persona, un objeto, pero un objeto perteneciente o relativo a la guerra; no se debe dejar esto de lado. El clímax, con lo anterior, está precisamente en esta oposición final tan dramática.

Sobre el léxico, como se ha indicado, hay un uso bastante extendido de términos que caracterizan a la siembra como mala: los conceptos ligados a lo militar y a la muerte determinan la tonalidad de sentimiento. Son, pues, signos patéticos que se encadenan para establecer la negatividad de este singular trabajo, del cual el yo lírico es testigo.

En la mayoría de los casos, como se puede ver más arriba en el cuadro, lo sembrado tiene en sí la idea de muerte, de encarcelamiento, de violencia. Es, en realidad, el sustantivo ‘soldado’ el que recoge toda la tonalidad de sentimiento marcada a lo largo del poema: el soldado es un agente de la muerte y sólo él puede engendrar muerte. Pero en el poema, más que como un productor, aparece como un producto: el soldado es el resultado de un violento proceso de sujeción militar llevado a cabo por ‘ellos’. Véase, a continuación, cómo se plantea este proceso en cada estrofa de este poema.

En la primera estrofa se explicita el trabajo de la siembra, de la mala siembra, pero no en el sujeto mismo sino debajo de sus pies. Es en el suelo donde se inicia este proceso de transformación, como una preparación del campo de cual surgirán los nuevos sujetos. Esta relación inicia toda la siembra: se siembra ‘muerte’ y ‘racimos de pólvora’. El racimo, en su primera acepción, es un grupo de uvas, uvas que se pueden vincular, al menos morfológicamente, con la pólvora. Ambas formas, tanto la de la uva como la de la pólvora, son redondeadas; sin embargo, la metáfora adquiere su sentido pleno en la medida en que se aleja del carácter bienhechor de la uva. Los frutos de estos racimos son explosivos, destructores, asesinos.

La siembra, a partir de la anterior “contaminación” del suelo, se extiende ahora al tú lírico: siembran, metonímicamente en relación con todo el cuerpo, muerte ‘al fondo de los ojos y la boca’. Esta siembra, localizada, entonces, en el cuerpo mismo del tú lírico, se dirige ahora hacia la altura (contraria, pues, al suelo o a los pies), lo que muestra el verdadero campo de la siembra. Hay que observar, además, (sin ignorar la gran tradición poética sobre este asunto) cómo los ojos “reúnen” la totalidad del «ser» y lo muestran en su esplendor, lo proyectan a través de la mirada. Ahora bien, que sea ‘al fondo’ aclara más la *penetración* (que en este caso es una acción violenta) y la des-posesión que implica esta siembra. La boca, por su parte, en tanto órgano que permite la alimentación, ejemplifica más la ‘contaminación’ de la que se ha hablado: la boca es el medio a través del cual el alimento llega a todo el cuerpo, alimento que en el poema es muerte...

Ya en la tercera estrofa se aclara más la “semilla militar”, pues se siembran ‘rifles’, cuales huesos, debajo de la carne. Estos rifles adquieren un sentido pleno en su relación morfológica con los brazos: el rifle es un brazo, una extensión que, señalando, proyecta muerte, asesina.

La sujeción no puede quedar más clara en la cuarta estrofa, donde, además de muerte, se siembra ‘esposas’ en las manos. Las esposas imposibilitan cualquier acto liberador,

encarcelan, desde las manos, todo el cuerpo. A esto se suma lo señalado en la quinta estrofa: el encarcelamiento se siembra ‘adentro’, en lo más profundo del «ser» de los ‘pocos libertados’, con lo que se absolutiza la mala labor que se está llevando a cabo. Es evidente el apoderamiento que hay de los cuerpos de los sujetos como de sus “almas”, es decir, de lo más profundo de los apresados. Si se tiene la cárcel dentro, ya no se necesitan esposas. Así, los pocos libertados dejan de serlo y se suman a la gran masa de soldados, de sujetos militares, quienes topan, pues, con el total absoluto.

En la estrofa sexta aparece, como se ha dicho, una finalidad, pero esta finalidad tiene que ver con una característica que se suma al soldado, como resultado de la actividad de siembra. La siembra de ‘filos entre los labios’ se explica como un trabajo sobre la palabra misma de estos sujetos, quienes se han venido transformando de afuera hacia adentro, de abajo hacia arriba, del contexto al texto y, luego, a la inversa. El filo, como la arista de un instrumento cortante, separa, desune; así, si se cortan las palabras con el filo, es en tanto imposibilitan el habla, con lo que se activa la sumisión en los sujetados. Perder el habla es perder la posibilidad de liberarse –de decirse–, y esto sólo puede ocurrir cuando se truncan las palabras...

La tierra en la que habita el tú lírico, como se afirmó desde la primera estrofa, también ha sido “preparada”, y a partir de esta relación entre el tú lírico y su contexto se da toda su transformación. La patria, entendida como un espacio que une sentimentalmente a quienes la habitan, también ha sido penetrada, sembrada con materiales ligados a la guerra: pólvora y granadas. La pólvora otra vez aparece y, con las granadas, recuerda, por su forma, semillas que, en este universo poemático, sólo pueden engendrar muerte.

En la octava estrofa, se encuentra la expresión ‘bajo las propias barbas del trabajo’. Esta expresión no sólo apunta hacia la amplitud de esta siembra sino, como se ha venido viendo, también revela una cercanía que acrecienta el dramatismo del poema. Sembrar el miedo es sembrar la incapacidad de actuar, la imposibilidad

para trabajar. El trabajo hay que entenderlo, acá, como una actividad productora, bienhechora, que se opone a lo destructor-militar.

La “semilla” de la siembra, ya en la estrofa nueve, se trastoca. Ya no es la semilla militar, la de la muerte o el miedo. Ahora se siembran ‘niños’, pero en ‘comarcas de odios y de esclavos’. Este cambio aclara cómo la labor llevada a cabo por terceros puede darse desde varios puntos, con estrategias diferentes. Efectivamente, en estos versos, el niño es quien va a transformarse –al ser sembrado– por el lugar donde se planta.

Luego, en la estrofa diez, se aclara más cómo se con-funde, por una contaminación general, todo el universo poemático. Esta contaminación general se explicita, como se ha dicho, en la última estrofa, donde aparece el resultado de toda esta mala siembra. En la décima estrofa son sembrados ‘jóvenes de ojos ciegos’, jóvenes limitados (como lo son, para una cultura adultocéntrica, los niños). Esta precisión en la penúltima estrofa lleva a un extrañamiento cardinal para que se dé el resultado final de la siembra: la cosecha de soldados, expuesta en los versos 32 y 33.

Las figuras gramaticales, como explica López-Casanova, son de suma relevancia, aunque generalmente se han dejado de lado. En relación con este poema interesa la reiteración, en tanto la actividad –la siembra– parece constituirse como un *leitmotiv*. La reiteración de esta perífrasis verbal supone una intensificación; así, en cada estrofa se lee “están sembrando”, con lo que se incrementa la importancia de la acción y el dramatismo del poema.

La ‘mala siembra’ se vuelve, a partir de la reiteración, angustiada. En este sentido, la misma sintaxis del poema se puede asociar con un movimiento lento, detenido, retardatorio. A este movimiento hay que aunar el ritmo que se construye con la reiteración y con la misma división estrófica. Este dinamismo negativo ayuda a expresar el alarmante avance de la ‘mala siembra’, como un emblema de dolor, guerra, destrucción y muerte, un emblema que sólo puede resultar en otro emblema con los mismos signos: el soldado.

Finalmente, la ‘mala siembra’, como se apuntó desde el inicio, abarca tanto lo sembrado, como el espacio de siembra y, claro, el tiempo de siembra. El presente que se apodera del poema participa más de su dramatismo, dándole ese carácter de advertencia del que ya se ha hablado. Este es, pues, un «poema urgente», un grito desesperado contra la violencia, la muerte y el miedo producto de la guerra, una guerra que no existiría si no se sembraran soldados.

2.2. Análisis de “Nocturno detenido”, de Laureano Albán

Desde el título, este poema se inscribe dentro de una larga tradición romántica que asocia a la noche con un sentimiento de dolor, de angustia. El tono del poema, por tanto, es disfórico y, como se verá, hay en él una valoración de lo irracional y de lo sentimental.

Es necesario, entonces, ver un carácter “sublime” en este poema, desde una poética claramente romántica. Para los románticos, lo sublime *emociona* y, por esto, la noche lo es: la noche *con-mueve*; es decir, ésta activa el ánimo y el cuerpo, activa el «ser» en su totalidad. Evidentemente, lo anterior también tiene que ver con una “ambientación especial”. El paisaje romántico por excelencia es nocturno y ello explica la correspondencia señalada de la noche con los estados emocionales.

El “nocturno” es adjetivado por la palabra “detenido”. Este calificativo se define, en primer lugar, como “minucioso”. Según se explicará, hay en este poema un trabajo descriptivo importante –una *compositio loci*–: en el paisaje se inscribe, precisamente, todo el universo poemático. En segundo lugar, el adjetivo refiere un cese en el movimiento, un cese que, sin embargo, indica –contrario a lo que se puede pensar inicialmente– la *constancia* de una conmoción.

Es importante, en este punto, introducir el poema:

Nocturno detenido

A Alberto Baeza Flores
[1] HONDA es la noche

y el corazón aspira inmensidad.
Desde el jardín la paz viene volando
como el ángel constante del silencio.

[5] Alguien llora en la noche,
y al fin se rompe
la perfección azul que unía todo.

Alguien llora en la noche,
asumiendo ante sí todo el dolor,
[10] el opaco, silente, aglutinado
dolor universal que vence siempre.

La luna extiende una radiosa estela
de cósmica quietud,
y entre los lentos árboles nocturnos
[15] espejea más allá de su luz
descubriendo otros rostros a los sueños.

Alguien llora en la noche.
Entre la inmensa perfección
[19] inmotivado y solitario llora. (Albán 1981: 39)

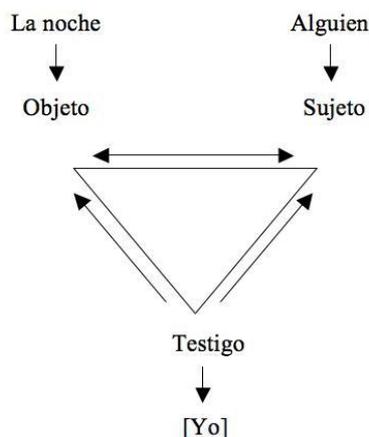
El título funciona aquí como un indicador catafórico, como una señal que anticipa notas de referencialidad del universo imaginario, según lo apuntado por López-Casanova. Este indicador, en este caso, se puede definir como un señalador de la tipología temática, como una referencia de género que apunta tanto al tema como al tono. Sin embargo, como se ha visto, este título es complejo, ya que –si bien es un indicador tipológico– presenta, al mismo tiempo, una determinación factual que explicita el motivo

temático, pero esta determinación lo es sólo en relación con lo vivencial, con lo emotivo.

Este nocturno se caracteriza, pues, por ese cese al que ya se ha hecho referencia. Cese que se reafirma en el poema con términos como ‘quietud’ o ‘lentitud’, pero, más aún, cuando, al final, se apunta cómo ese “alguien” que llora en la noche lo hace sin motivo, es decir, sin movimiento. Pero esta detención, como se dijo más arriba, es también la que conmueve: “Alguien llora en la noche. / Entre la inmensa perfección / inmotivado y solitario llora” (Albán 1981: 39).

Efectivamente, se explicitan con estos versos finales las claves necesarias del mundo formado en el poema, su universo temático. El tema es el dolor existencial, un dolor que, como se ha visto, se activa en la noche. Este dolor se dibuja en un motivo nuclear y negativo que está asociado a “alguien” y que se corresponde con el llanto. Pero esa tercera persona no es más que una metonimia de todas las personas. “Alguien”, como pronombre indefinido, establece una generalización a partir de la indeterminación, a partir del dolor sobre la humanidad misma: “alguien” es ‘cualquiera’ o, mejor, ‘todos’ son “alguien” en la noche, en el dolor “detenido” (es decir, persistente), existencial.

Se puede establecer una triple actorialización en el poema, de la siguiente forma:



El eje temático se extiende a todo lo largo del poema, a partir de la contextualización inicial que, con lo dicho sobre el nocturno romántico, parece interactuar con el paciente, con “alguien”. La noche se altera cuando ese “alguien” llora, pero quien llora lo hace en la noche misma: “Alguien llora en la noche, / y al fin se rompe / la perfección azul que unía todo.” (Albán 1981: 39)

Los actores poemáticos se determinan en el *leitmotiv* que se repite en los versos 5, 8 y 17. Esta oración se organiza como sumandos: S + V intransitivo + O: el sujeto es el paciente y el agente al mismo tiempo, la noche es un adyacente (OC), pero es también agente y paciente. La “noche”, en este poema, adquiere un nivel mayor al de solamente objeto: la noche participa no sólo de la “ambientación especial” sino que ella misma actúa sobre todo el universo poemático. El yo lírico, el hablante lírico, por su parte, se conforma como un testigo: él es quien describe la noche, quien sabe que alguien llora en la oscuridad.

Este poema se construye sintéticamente; es decir, sigue un esquema compositivo dividido en dos partes: la primera es un bloque o unidad de carácter analizante, amplio (16 versos), repartido en cuatro estrofas que detallan minuciosamente la relación entre la noche y el dolor existencial, con una sucesiva comprobación en la reiteración del llanto que ese dolor provoca en “alguien”.

Tras ese detallismo, el poema cierra (en la segunda parte) con una estrofa de tres versos de carácter condensador, sintetizante. Este carácter sintetizante se explicita: a) en la definición del llanto, en la aclaración de cómo llora (más que el por qué), lo que, obviamente, es un cierre de todo el cuadro que se ha venido dibujando; b) en el verso final que recoge, intensificadamente, el “llanto” desgranado a lo largo del poema, a partir del verbo en tercera persona singular que lo concluye. Hay, pues, en el cierre, una condensación intensificadora de ese dolor existencial –activado en la noche– puntualizando por el “yo”.

Este modelo, evidentemente, viene a reafirmar más el dolor existencial, un dolor persistente y general. Así, sumando todo lo anteriormente dicho, el clímax no puede ser

más claro: la modulación acompasada que se desarrolla a lo largo del poema incide hasta el verso final, con un movimiento de recurrencia, mediante el cual la unidad siguiente recoge, reitera y potencia a la anterior; la línea de tensión va intensificándose hasta culminar en el cierre del poema.

En la enunciación de este poema, el hablante (externo) es un mero presentador, descriptor o narrador, ya que el sujeto lírico pertenece a la esfera de la «no persona». El lenguaje está aquí, por tanto, funcionando de manera referencial, según lo advertido por López-Casanova. La distancia que el hablante lírico toma le permite, precisamente, el poder describir el nocturno, que parece, ya más claramente, un «cuadro»: “HONDA es la noche / y el corazón aspira inmensidad. / Desde el jardín la paz viene volando / como el ángel constante del silencio.” (Albán, 1981: 39).

Estos versos vienen a establecer la “ambientación especial” del «cuadro». A partir del adjetivo inicial sobre la noche, hay un movimiento hacia lo profundo, por un sentimiento intenso y extremado, que se suma al deseo del corazón por alcanzar “inmensidad”. (No debe olvidarse que el corazón es el órgano que, tradicionalmente, ha albergado la mayoría de los sentimientos humanos.) Esta característica hay que relacionarla también con la noche y hay que entenderla en tanto atributo divino. Esta aspiración busca, pues, atraer la noche al corazón. El corazón es, acá, una sinécdoque del ser humano y de sus sentimientos o emociones. He aquí la importante relación, planteada desde el inicio de este análisis, entre la noche y los sentimientos.

Y con lo anterior, la descripción inicial presenta una noche tranquila, inalterada, que, sin embargo, se modificará en la siguiente estrofa. Efectivamente, a partir del verso quinto, la “paz” anterior se “rompe”, se rompe porque ese “alguien” llora. Ya “la perfección azul que unía todo” se pierde para ubicar el dolor existencial en el centro de la escena poética. Así, en la tercera estrofa se caracteriza ese dolor en relación con “alguien”, un ser con una forma mayor, pues lo

atrae ante sí. El dolor es definido en su amplitud y supremacía. Son cinco atributos los que se le adjudican: opaco, silente, aglutinado, universal y siempre vencedor.

El primer atributo lo liga con lo oscuro, con la noche misma; es un dolor nocturno, lo que aclara más la interrelación señalada. La opacidad igualmente hay que entenderla en relación con la melancolía, con la tristeza y, por ende, con el tono disfórico de todo el poema. El segundo lo caracteriza como un dolor silencioso, sosegado. Así, este es un dolor que, aunque intenso, se sufre con tranquilidad; es un dolor que acompaña. El tercer adjetivo apunta hacia una condensación de todos los dolores posibles. Éste recoge en sí cualquier otro, por ello es “aglutinado”: es el dolor por excelencia. El carácter universal explica la naturaleza trágica de este dolor, un dolor netamente humano y democrático en su tiranía. El último atributo así lo explica: este dolor supera y sujeta al ser humano, lo mantiene en ese lugar condicionado por su humanidad misma.

Nuevamente, en la cuarta estrofa, la descripción del espacio nocturno se apodera de la escena poética. Aparece, en este punto, la luna, el astro solitario que no puede faltar en un poema de este tipo. La luna acrecienta el estado anímico determinado por la noche misma y, ante la “quietud” que deja su luminosidad, señala más la alteración provocada por lo humano. Descriptivamente, la luna, en tanto astro en movimiento, deja a su paso una luminosidad que, sin embargo, apunta más al “esmero” señalado en el título. Este «cuadro» presenta un mundo nocturno detenidamente, tanto que es posible ver *más allá*, entre los árboles, los cuales, igualmente, son pausados en el movimiento o en la acción. Así, podría asegurarse que este poema es un «cuadro» que, aunque inmóvil, conmueve. El poema se cierra afirmando esto mismo, pero en ese “alguien” que no es sino la humanidad misma. Ya se ha señalado cómo “inmotivado” hay que entenderlo tanto como ‘sin movimiento’, como ‘sin razón’. El móvil de este llanto es el dolor existencial, un dolor que *insiste* sobre todos y que se activa en la noche y por ella.

2.3. Análisis de “Esta es mi casa en ruinas”, de Isaac Felipe Azofeifa

Este poema, desde el título, trabaja uno de los tópicos más tradicionales en la poesía occidental: la «casa» como espacio íntimo, como una entidad que *da cuerpo* al sujeto que la habita (y, por ello, lo relaciona con el mundo); esta es la metáfora que se organiza en su universo poemático, una metáfora que tiene que ver, pues, con lo vivido. Nótese cómo en el mismo título se señala, con el pronombre demostrativo, una “mostración”: la «casa» es abierta, es expuesta por el hablante lírico, pero en su decadencia: “Esta es mi casa en ruinas”.

Con lo dicho, es claro que el título, como indicador catafórico, anticipa notas de referencialidad del universo imaginario. El título explícita, en este caso, el motivo temático, según un indicador de orden vivencial, a partir de la relación tan estrecha que se establece entre la «casa» y lo vivido por el hablante lírico. Podría afirmarse, desde ahora, que hay una fusión entre la «casa» y el yo lírico; así, la «casa» termina siendo «una con quien la habita» y viceversa.

Es necesario reproducir, en este punto, el poema de Isaac Felipe Azofeifa:

Esta es mi casa en ruinas

[1] Mi casa es este silencio rodeado de ventanas.
Esta mirada abierta sobre el mundo.

Es uno de mis rostros.

Es este ojo profundo vuelto hacia su propia oscuridad,

[5]su iluminada oscuridad, su noche radiante. ¿Cómo decir de otro modo

que yo soy quien aquí vive,

sin despertar del sueño en que soñando vive?

Mi casa

[10] me rodea, me cubre, me mantiene invisible.

Yo soy su víscera, ella es mi otra piel.

Cuando quiero mirar, me asomo a sus balcones y saludo el otro lado del mundo.

El cielo es siempre bienvenido. El sol se para

[15] en el umbral a llamarme, lo mismo

que el camino, que entra de pronto,

cuando la puerta le invita a descansar

agitando sus hojas como un saludo.

sintético, en tanto, en un primer momento se describe y define la casa en relación con el yo lírico, para luego evidenciar, melancólicamente, la pérdida y, finalmente –en la última estrofa–, afirmar que la «casa» ya no existe. Los últimos seis versos se refieren a eso que el título ya apuntaba, es decir, a las ruinas. Véase cómo todas tienen que ver con esa pérdida que ha sufrido el yo lírico: de lo vivido sólo quedan los restos. La casa, finalmente, es “silencio”, “oscuridad iluminada”, pero que un “niño perdido” lleva en sí: ¡Nada más ausente, lejano, abstracto, intangible! De lo anterior se deduce lo trágico del poema, la dolorosa constatación de la pérdida señalada, pérdida que tiene que ver con lo vivido y que se focaliza en el tópico apuntado.

Este esquema, entonces, se organiza en un bloque o unidad de carácter analizante, amplia, repartida en seis estrofas, que detalla minuciosamente la casa y la revelación de su “ruina”. Tras ese detallismo, el poema cierra con una estrofa de seis versos de carácter condensador, sintetizante: a) el primer verso de esta estrofa es una oración que indica categóricamente la actual inexistencia de la casa; b) la estructura organizada a partir del pronombre indefinido ‘nada’ señala la permanencia de restos, pero de restos abstractos, que más bien dibujan una desaparición. Así, los dos versos finales no pueden ser más contundentes: en esa reflexión existencial planteada, pareciera evidenciarse que lo único que resta es la muerte, la destrucción total de lo que consigo lleva el niño perdido, es decir, su sueño, un sueño que hay que entender como el recuerdo mismo. Hay, pues, en el cierre climático, una condensación intensificadora de esa pérdida que el yo lírico ha venido detallando desde el inicio del poema.

Así las cosas, el clímax o la línea de tensión poemática llega a su punto cumbre en ese mismo momento en el que se afirma la inexistencia de la «casa», una casa de la que no quedan más que brumas... Claramente, el poema se organiza a partir de una acumulación que, hacia el final, revelará lo perdido: todo lo que la casa es inicialmente, al cierre, en realidad, es lo que la casa fue y ya no existe.

Las cinco primeras estrofas, del verso 1 al 31, definen la «casa», muestran lo que *es* y lo que implica para el hablante lírico. La «casa» es una cara más para el «yo» y, por ello, es a través de ella que él se dirige al mundo, es decir, a todo lo creado. La casa, en este punto, parece un faro, un ojo que, con su mirada, proyecta al yo lírico y le permite “ver”, pero esta proyección es hacia lo interno. Ya se ha afirmado la intimidad que implica este tópico y, sobre todo, la fusión que se establece entre la casa y el yo lírico.

La descripción de la «casa» es la descripción de lo interno de ese sujeto que la habita: la «casa» es cuerpo que encubre al «yo», es el espacio que le da vida: “¿Cómo decir de otro modo / que yo soy quien aquí vive, / sin despertar del sueño en que soñando vive?” (Azofeifa, 1994: 34). Ahora bien, véase cómo la vida en la casa es sueño. La casa es un espacio interno, es “iluminada oscuridad”, es “noche radiante”, como se ha dicho, y nada más profundo que el sueño, nada más íntimo. Este es el mismo sueño al que se hará nuevamente referencia al cierre, pero para ligarlo con la muerte.

La conformación de la casa como un cuerpo es más clara en la segunda estrofa, cuando el yo lírico se define como una víscera de la casa: “Mi casa / me rodea, me cubre, me mantiene invisible. / Yo soy su víscera, ella es mi otra piel.” (Azofeifa, 1994: 34). Es en este punto en el cual la fusión es más clara: la casa da cuerpo al yo lírico y, en esta relación, él puede “mirar” el mundo, al asomarse a “sus balcones”, a esos huecos abiertos al exterior... La puerta es, precisamente, otro de estos huecos. Ella permite la entrada del “sol” y del “camino”, pero, contrario a lo anterior, pareciera que el hablante lírico está condenado a sólo “saludar”: fuera de la casa está el mundo que sólo se mira. Esta imposibilidad de salida se aclara en la siguiente estrofa, cuando se dice que la casa es una “ínsula serena”.

Luego se presentan nuevos habitantes. Ellos, en realidad, son la casa misma –como lo es el yo lírico–: el padre, la madre, los hermanos, los primos y sus perros, la tía enlutada, es decir, la familia, ese grupo de personas emparentadas entre sí y que conviven. Véase cómo hay un

orden en la enumeración que se hace, un orden que podría definirse como orden patriarcal: el padre es la cabeza de esta organización y, al lado, está la madre. Ambos son descritos a partir de las funciones establecidas por la sociedad patriarcal para cada uno. El padre es juez, es quien mantiene el orden, aunque justamente, como se explica con la expresión que lo califica como un “salomónico verdugo”. La madre, por su parte, es la abnegada, amorosa y siempre presente. De estas dos figuras centrales se desprenden las otras.

La casa es vida familiar y esto queda más claro en la quinta estrofa, la cual cierra esta acumulación que se ha advertido. Los más importantes eventos familiares *son* allí:

Las bodas, el nacimiento, los cumpleaños, la muerte, han sido siempre aquí. Lo cuentan estos tristes retratos, estos muebles en que el tiempo vive herido, muriendo solo; este vacío colmado de vejez, de vidas y de muertes. (Azofeifa, 1994: 34).

Como es claro, lo vivido es lo que la casa *es*, lo que la casa alberga o, mejor, albergaba. En este sentido, no extraña que estos eventos los cuenten “tristes retratos”, “muebles en que el tiempo vive herido, muriendo solo”, el “vacío colmado de vejez, de vidas y de muertes”. La lamentación planteada en el poema inicia realmente aquí, lo que se evidencia con esa expresión que indica cómo los objetos de la casa pueden referirse a los eventos mismos. Estos objetos, además, están adjetivados según su decadencia; así, los eventos están perdidos en el tiempo, en la memoria y sólo se “leen” en la tristeza, en el vacío, en la vejez, en –finalmente– la vida y muerte.

La *lamentatio* llega a su punto máximo en la estrofa sexta, la cual inicia con la interjección que expresa dolor, queja: ‘ah’. En este punto, el yo lírico se dirige a su corazón, a ese órgano que tradicionalmente, en Occidente, ha albergado la mayoría de los sentimientos humanos. Este corazón, con todo, ama el presente, y esta característica aumenta lo trágico del poema, pues se evidencia que el presente aquí es superado por el pasado, es superado por lo perdido. La

pregunta que sigue a esta afirmación plantea, por su parte, esa injerencia que lo vivido tiene sobre el presente mismo: la sangre, la vida es un río que viene del pasado, de lejos, y que se queda en la memoria que sólo se vive en el hoy. Esta injerencia es la que se revela en las ruinas: el pasado es muerte, en tanto tiempo transcurrido.

Finalmente, se afirma que la «casa» ya no existe. La conclusión del poema plantea el triunfo de esa destrucción evidenciada antes, plantea el triunfo de la pérdida señalada por el yo lírico. La «casa» son ruinas, es lo caído, y de ella no queda más que un vago recuerdo. Ese niño perdido no es otra cosa que el hablante lírico desdoblado nuevamente; es él mismo, pero ya sin serlo, pues el niño está perdido. El niño perdido es el pasado que lleva consigo la «casa», es decir, el “silencio”, la “oscuridad iluminada”, el “balcón”, todos los términos con los que se definió anteriormente este espacio. El niño perdido es quien ahora mira, pero mira la destrucción total de la memoria, que es lo vivido, es el “sueño en que soñando vive”. Mira, pues, el trabajo *demoledor* del tiempo, de –finalmente– la muerte.

3. A manera de conclusión

Ha habido una gran apertura conceptual del espacio y ésta, efectivamente, tiene que ver con la preocupación del “estar ahí” existencial, una preocupación pluridisciplinaria, denominada “espacialismo”. Sin embargo, es en la producción artística, como se ha demostrado con el análisis de los tres anteriores poemas, donde esta relación del ser humano con el ambiente cumple un papel determinante, sobre todo para la creación de caracteres y comportamientos humanos.

El espacio, como afirma Aínsa, no es nunca neutro. La existencia de límites señala muy bien cómo los espacios están jerarquizados según criterios de larga trayectoria. En este sentido, véanse las divisiones geopolíticas, de profundo significado simbólico, o los puntos cardinales (norte, sur, este y oeste) y los de la situación axial (del centro a la periferia) de todo objeto en el espacio. Lo anterior se aclara

más si se agrega a esta explicación la noción de horizonte. Explica Aínsa: “Si quedaran dudas sobre la íntima relación de objeto y sujeto, de interior y exterior que todo espacio conlleva, la noción de horizonte la disiparía. En efecto el horizonte se configura a partir de un sujeto y no tiene realidad objetiva.” (Aínsa, 2005: 44).

Pero no hay espacio sin tiempo. En este sentido, es importante mencionar la noción de ‘cronotopo’, que Bajtín entiende como “(...) la conexión de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente.” (Bajtín, 1989: 249). En el espacio-tiempo es dónde y cuándo se da lo vivido, es el “(...) lugar de la memoria y de la esperanza y, en la medida en que es posible representarlo, se le puede reconstruir en la conciencia o, simplemente, recrearlo, crearlo, inventarlo en la ficción novelesca o poética.” (Aínsa, 2005: 47).

La temporalidad del espacio, explica Aínsa, supone que todo espacio mental tiene un pasado y un futuro, y en ese tejido se inserta el espacio de la vida presente con su carga no sólo recordable o anticipante sino operante. Afirma este autor:

El espacio supone siempre al tiempo y el tiempo supone siempre al espacio. Todo fenómeno psíquico tiene un *aquí* tanto como un *ahora*. En todos los casos, el espacio es “un campo de fuerza” y una “prolongación de un campo temporal” donde se expresa la actividad del ser humano (Aínsa, 2005: 51).

Es en la creación literaria en donde se hace más evidente ese esfuerzo por relativizar y hacer cambiante el espacio de la física, como se ha demostrado con los análisis. El texto poético permite la emergencia del espacio subjetivo, lo que le confiere, explica Aínsa para el caso del texto novelesco, una realidad propia, “(...) en la medida en que el espacio verbal del yo narrador es “un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve”, construcción estilística hecha de reiteraciones, alusiones, paralelismos y contrastes fundantes del “lugar de la ocurrencia”, donde los personajes están y, por lo tanto, son.” (Aínsa, 2005: 51).

Como se vio a lo largo del análisis de los poemas, el espacio en el texto literario puede ser una traducción del estado de ánimo, en tanto

suele estar ligado a la psicología de los actores y condiciona su carácter. Puede ser un lugar de arraigo (“patria” o “casa”) o de desarraigo y exilio, a través del motivo del viaje. Puede ser un espacio cerrado y autojustificado. Puede estar confinado a una ciudad. El espacio puede ser cerrado o “comunicante”, puede ser un “espacio-refugio”. Finalmente, afirma Aínsa:

Todo espacio que se crea en el espacio del texto instaura una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental. En resumen, en lo que es la creación de un espacio estético. En estos casos, el escritor “gana espacio”, como decía Rainer María Rilke, al crear nuevos espacios. Donde termina un espacio real, empieza el de la creación (Aínsa, 2005: 54).

Notas

1. Véase cómo, al igual que en “Nosotros los hombres”, entre el hablante lírico y el tú lírico hay una mayor relación: la cercanía es más que evidente y se opone, diametralmente, al ‘ellos’.
2. Este término es útil en la medida en que la siembra se caracteriza de manera negativa. La contaminación hay que entenderla, pues, como este trabajo negativo, corruptor, que se lleva a cabo.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, R. 1994. “Orígenes de la nueva novela centroamericana (1968-1980)”. En: *Revista La Torre* (Universidad de Puerto Rico), nueva época, año VIII, n.º 29, enero-marzo.
- Aínsa, F. 2005. *Espacio literario y fronteras de la identidad*. San José: EUCR.
- Amoretti, M. 1992. *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. San José, C.R.: Edit. de la UCR.
- Albán, Laureano. 1981. *Herencia del Otoño*. “Nocturno”. San José: ECR.

- Azofeifa, Isaac Felipe. 1994. *Antología poética*. San José: Edit. EDUCA.
- Bachelard, Gastón. 1958. *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Béguin, Albert. 1954. *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cabo, Fernando y Gullón, Germán (comp.). 1998. *Teoría del poema: La enunciación lírica*. Atlanta: Editions Rodopi B. V.
- Calvo Fajardo, Yadira. 1980. *Poesía en Jorge Debravo*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Cuevas Molina, Rafael. 2012. *De Banana Republics a Repúblicas Maquileras. La cultura en Centroamérica en tiempos de globalización neoliberal (1990-2010)*. San José: EUNED.
- Debravo, Jorge. 1997. *Nosotros los hombres*. San José: Edit. Costa Rica.
- López-Casanova, Arcadio. 1994. *El texto poético: Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Mackenbach, Werner (editor). 2008. *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F&G.
- Mackenbach, Werner (editor). 2012. *(Per) Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G.
- Monge, Carlos Francisco. 1984. *La imagen separada*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Navarro Durán, Rosa. 2000. *Cómo leer un poema*. España: Editorial Ariel, S.A.
- Rojas, Margarita. 2006. *La ciudad y la noche*. San José: Ediciones Farben.
- Seguin, Marie-C. 2001. "El espacio ¿un dolor compartido en la poesía centroamericana? Un ensayo entre poesía Costarricense y Guatemalteca contemporánea". En: Revista *Virtual Istmo*. Recuperado de: <http://istmo.denison.edu/n04/proyectos/espacio.html>. Consulta: 24 de abril de 2006.
- Zavala, Magda. 1990. *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985*. Tesis doctoral: Université Catholique de Louvain..