

ÓRBITA EN LA ÓRBITA DE LA POESÍA AMOROSA DE ISAAC FELIPE AZOFEIFA

*Alí Viquez Jiménez**

RESUMEN

Este trabajo es el primero de tres artículos resultantes de una investigación centrada en el estudio del poemario titulado , del costarricense Isaac Felipe Azofeifa. El objetivo primordial es determinar si el texto citado, el último que escribió el poeta, se puede leer como un espacio de cierre y culminación de una obra poética que alcanzaría con esto la forma perfecta del círculo. En este artículo se analizan los poemas de tema erótico amoroso, y se los compara con algunos del mismo tema escritos previamente por Azofeifa. La conclusión es que Azofeifa retoma, supera y completa la problemática amorosa en , lo que comprueba la madurez poética y existencial que alcanzó al término de su vida. **Palabras clave:** Literatura costarricense, literatura contemporánea, literatura erótica, poesía amorosa, Isaac Felipe Azofeifa.

ABSTRACT

This paper is the first of a group of three articles of an investigation related to the analysis of a poem entitled, written by the Costa Rican author, Isaac Felipe Azofeifa. The main objective of this paper is whether the last poem written by Azofeifa, is the closing and culmination of a poetic work that reaches the perfect circle. Throughout the paper, a complete analysis is made of the poems related to the topic on loving eroticism which is compared to similar topics previously written by Azofeifa. As a final thought, Azofeifa retakes, surpasses and completes the love problem in which proves the existence and poetic maturity that the author reached at the end of his life.

Key Words: Costarrican literature, Contemporary literature, erotic literature, love poetry, Isaac Felipe Azofeifa.

1. Consideraciones iniciales

En 1997 murió en San José Isaac Felipe Azofeifa, a quien muchos reconocían hasta entonces como el poeta vivo más importante de Costa Rica. Ese es el mismo año en que aparece su poemario *Órbita*; paradójicamente, la cercana muerte del autor —que da lugar a homenajes y reconocimientos de su distinguida trayectoria—

parece restarle atención al texto. Isaac Felipe Azofeifa ocupaba un lugar privilegiado en el mundo de la cultura costarricense: fue ganador en dos ocasiones del premio nacional de poesía Aquileo J. Echeverría y en una ocasión del mismo premio nacional en ensayo, también del premio Rodrigo Facio (máximo galardón que entrega la Universidad de Costa Rica) y del premio Magón, que constituye el reconocimiento de más alcance

* Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica.
Recepción: 14/11/07 - Aceptación: 11/1/08

en términos de la cultura oficial del país y que se otorga no por una obra en particular, sino por una trayectoria vital expresada en producciones altamente significativas para la nación. Azofeifa había sido celebrado por sus méritos literarios y docentes; varias generaciones identificaban en él al maestro iniciador en las letras, y en el área de la enseñanza de la literatura y la lengua tuvo varias publicaciones de bastante relevancia. Su obra lírica se conoció tardíamente (tenía 49 años al publicar su primer libro de poesía, *Trunca unidad*, en 1958), pero en cuestión de poco tiempo, y con relativamente escasas publicaciones, se ganó el aplauso general. (La *Biobibliografía* que sobre el poeta y maestro elaboró Paola Barquero Sanabria (1998) puede servir para verificar la presencia de Isaac Felipe Azofeifa en la prensa nacional, así como la valoración positiva consensuada en torno a sus producciones.) Por otro lado, sus últimos años los dedicó al trabajo político más intenso: participó en la organización de nuevos partidos, que podemos identificar como de izquierda, y hasta fue aspirante a la presidencia de la república. Esto último quizá no tuvo una consecuencia directa en la valoración de su obra literaria, pero sí contribuyó a hacer más visible su persona en los medios, lo que pudo ejercer una influencia indirecta en la difusión de sus libros.

Pese a todo, o quizás a causa de la atención que se dirigió a la biografía del poeta con ocasión de su muerte, el poemario *Órbita* no suscitó más que algunos comentarios bastante superficiales. Por ello, juzgamos imperativo el dedicarse a corregir la falta de un estudio sistemático de este texto, que puede considerarse como la obra culminante de Azofeifa en algunos sentidos que tratamos de determinar en este artículo y en dos más que lo complementan.

Carlos Francisco Monge ha caracterizado la obra de Isaac Felipe Azofeifa como contenida en tres haces temáticos: "...la lírica erótico-amorosa; la poesía del conocimiento (etiquetable, también, por razones didácticas como existencial u ontológica); y la poesía cívica (o poesía social)" (1998, p. 9) Cabe resaltar que esta clasificación se realizó antes de la aparición de *Órbita* (la fecha del prólogo de la Antología del poeta en que se hace la afirmación transcrita es febrero de 1994).

Dentro de lo erótico amoroso, ubica Monge la primera parte de *Trunca unidad*, así como dos libros titulados *Canción* y *Cima del gozo*. A la poesía del conocimiento corresponden la segunda parte de *Trunca unidad*, y los libros *Vigilia en pie de muerte* y *Estaciones*. Por su lado, la tercera sección de *Trunca unidad* y los libros *Días y territorios* y *Cruce de vía*, se ubican en la poesía social o cívica. Con esto, se incluye en la clasificación la obra lírica completa de Isaac Felipe Azofeifa, excepto, por razones obvias, el poemario de 1997.

Así, la propuesta de Carlos Francisco Monge implica que el proyecto poético desarrollado por Azofeifa hasta 1994 (y más o menos desde 1932, cuando comienza a escribir *Trunca unidad*, que se publicará, eso sí, mucho más tarde) es coherente y unitario, en el sentido de que cada uno de sus libros se propone desarrollar una de las tres vertientes que ya se anunciaban en el primero de ellos. La investigación a la que pertenece este artículo se propone llevar ese planteamiento hasta el texto de *Órbita*, que no pudo ser considerado en 1994 por Monge. Nuestro interés para comenzar —o sea, en lo que compete a este primer artículo— es dedicarnos solo a lo concerniente a la poesía erótico-amorosa de Azofeifa (que evidentemente constituye una parte considerable de su obra); en dos artículos subsiguientes, examinamos otras vertientes temáticas, que quizá excedan la lectura de Carlos Francisco Monge. El proyecto total que estamos llevando a cabo intentará, en consecuencia, sopesar la conveniencia y justicia del planteamiento de este crítico, y lo llevará a la órbita de *Órbita*.

Será necesaria una aclaración teórica inicial, pues el concepto de "área o vertiente temática" no nos parece demasiado preciso, y de hecho lo hemos traído a colación solo de forma provisional. En su lugar, preferiremos el concepto elaborado por Greimas de isotopía, que él ha definido en varias ocasiones, y al que recurriremos en esta acepción: "Conjunto de categorías semánticas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de resolver sus ambigüedades" (Greimas, citado por Pozuelo Yvancos, 1994, p. 206) Aclara el propio Pozuelo

que para Greimas “...la isotopía se establece (...) como la repetición en la manifestación discursiva de varias o algunas figuras de contenido o semas en el conjunto de sememas que forman un texto o discurso.” (1994, p. 207) Nuestros propósitos incluyen, entonces, no solamente una clasificación temática, sino además una descripción isotópica, lo que implica asimismo la elaboración de una lectura uniforme o –en nuestros propios términos– coherente de la obra lírica de Azofeifa.

Ha quedado sin examinar por parte de la crítica –salvo por un breve prólogo, también de Carlos Francisco Monge– el poemario *Órbita*. Por aquí pretendemos comenzar. En latín, *orbis* significa “círculo”, de donde pasó a significar la totalidad del planeta, cuya forma se concebía asimismo, en la antigüedad, como circular. Hay en el título del poemario una alusión a la totalidad, y nos interesa, entonces, aproximarnos al texto para determinar –esto es una hipótesis derivada de ese título, que la investigación habrá de probar o improbar– cuál es esa totalidad poética, espacio de culminación y cierre, con la cual el poeta ha concluido su obra. En otras palabras, se trata de estudiar si efectivamente estamos ante una conclusión poética (como en un círculo que, para ser tal, debe cerrarse) o estamos nada más ante un término o final abrupto del trabajo escritural, producido acaso solo por la muerte del escritor. En este sentido, debemos recordar que, según José María Pozuelo, quien comenta a J. Culler, a la poesía se le exige una sanción de totalidad autónoma, “...que le(s) permite ser unidad, una totalidad orgánica.” (1994, p. 216) Si bien estos estudiosos sostienen que “...un final abrupto en poesía no es la quiebra de la unidad, sino el índice de una construcción con ese sentido” (1994, p. 216), lo cierto es que la unidad –desde el punto de vista semántico– es algo que puede hallarse en grados más o menos importantes, pues hay casos en que su evidencia es notoria, y otros en los que se haría necesario el forzar el texto para que “transmita” una idea de unidad.

Por nuestro lado, no creemos demasiado frecuente, en el medio literario costarricense, la aparición de autores capaces de ofrecer una evidencia en el sentido anterior. Ello supone una constancia en los objetivos del trabajo escritural

que, al menos en algunos casos, parece dudosa. Por ello, si Isaac Felipe Azofeifa ha escrito una verdadera *órbita* poética, si ha cerrado el círculo, la forma geométrica perfecta, parece también de justicia un estudio detallado que así lo demuestre.

2. Mujer y tiempo presente

La segunda parte de *Órbita*, poemario dividido en cuatro secciones, se titula “Capitana”, y se subtitula “Elogio para la mujer que sabe asumir el presente”. ¿Por qué resulta elogiada saber asumir el presente? ¿Por qué la mujer que sabe hacerlo se merece el importante apelativo de “capitana”?

Dice el poema 4¹ de esta sección: “Eres joven, buscas, deseas / desafías, eres víctima del tiempo, tenaz enemigo de tu afán...” Y en el poema 10, el último de la sección, se nos advierte: “Es la hora de partir. / La vida es un juego cruel.” El ser humano vive inmerso en el tiempo; de aquí la dinámica intrínseca de la existencia que también se expresa en el poema 2 en relación con esta mujer, la capitana: “Vienes y vas, y te detienes o vuelves, / pareces descansar, desapareces / con veloz existencia de ráfaga, ágil y libre como llama...” Esa inevitable dinámica se califica de cruel porque conduce a “la hora de partir”, es decir, la muerte. El juego a que se ha hecho referencia tiene un carácter nefasto, antes que lúdico. La mujer se propone, a la vez, como víctima (pues vive inmersa en ese trágico devenir hacia la nada) y como enemiga del tiempo (pues su actividad vital pretende combatir los destructivos avances temporales): “El tiempo es la carcoma del aquí”, dice por un lado, pero también: “Y este ahora, en este punto, / queda y permanece como un faro...” (poema 10). La actividad vital que la mujer lleva a cabo la convierte en la encarnación de una lucha perdida y ganada a la vez. Se pierde por la fuerza intrínseca de la muerte, que de por sí hará de la propia mujer y de todos sus trabajos unas víctimas más. Pero se gana porque la mujer transmite la fuerza con que se opone a la muerte, y aunque no la conserva perennemente ella misma como individuo, sí la lleva al futuro.

Por ello esta mujer es capitana. Ha obtenido el poder por la fuerza, dicho esto en el mejor de los sentidos. Se la elogia debido a que viviendo el presente logra proyectar esa fortaleza hacia el futuro, que aunque es de la muerte para el individuo, no lo es para la vida. Así llegamos al goce vital que se opone a la muerte; la vida que la mujer sabe asumir como presente pleno, acabable ciertamente, pero hecho de alegría porque constituye una experiencia completa. El poema 3 nos parece especialmente significativo: “Tu vocación de trabajo / se llama de muchos modos / porque vives tu vida / obedeciéndola...” La capitana lo es en la medida en que ha seguido el mandato de la vida misma, que es procurar, por el trabajo, la continuación de lo vital. “Quiero decir / que cuando acaba una hora tuya / te gusta ver cómo se desborda / la alegría de vivir y de crecer / en nuestras almas, vueltas anchas copas / para beber tu vino. (...) Te has entregado / a vivir sin descanso, / a crear vida de la vida, / que es el más claro oficio / de ser libre. / Por eso, Capitana, mujer plena, / parece suprimido el tiempo / de esta hora de crear y de crecer / que reparten tus manos.” (poema 3) Crucial aquí: el tiempo *parece* (que no *es*) suprimido. El presente solo puede asumirse como plenitud sin amenaza de muerte por la vía de una apariencia y la capitana será una víctima real también, pero no por eso el goce ha dejado de percibirse o fue menor como vivencia: las apariencias sí cuentan.

3. El fuego

El presente está en llamas. Así lo dice el preliminar destacado en el poema 1 de la sección “Capitana”. Son numerosas las alusiones al fuego en esta parte; se trata de un fuego que la mujer posee: “El fuego con que luchas / --pura pasión que bate / tus jóvenes arterias-- / hace de nuestro futuro / este presente en llamas.” (Debe entenderse aquí “el fuego con recurso al cual luchas” y no “el fuego contra el cual luchas”.) La capitana es “ágil y libre como llama” (poema 2); se la puede homologar con el fuego mismo: “Pequeña mujer, mínimo fuego, / brasa sin término en que se enciende / el sol de cada amanecer...” (poema 3);

su vitalidad arde: “Asumes sin reposo tus tareas / con la fortaleza de tu vida en llamas.” (poema 5) Y la mujer es la receptora y la transmisora del llamado “fuego original”: “Pequeña mujer, guardiana / del fuego original, la chispa / que da aliento a la respiración / de cuanto existe.” (poema 2).

Estas citas nos conducen a la que, creemos, es la doble dimensión del “fuego” en la poesía amorosa de *Órbita*. Por un lado, el fuego simboliza la fuerza vital de la mujer, con la cual ella recrea esa vida original que se le ha proporcionado. El fuego le ha sido dado; es su instrumento para dar vida y para luchar por continuar transmitiéndola. Por otro lado, el fuego es fuerza que se consume; fuerza que gasta su propia energía. La existencia se consume como el fuego al vivirse, pero también continúa porque la mujer transmite el germen de su regeneración: la fuerza vital es brasa sin término. El fuego se inserta en la temporalidad, que ya no es lineal: el ciclo vital remite a lo circular, a la órbita. El futuro pierde su mera potencialidad para hacerse fuerza en el presente; asimismo, se va terminando al hacerse presente. El presente se está gastando, vale decir, se está viviendo y se está acabando, pero la mujer tiene la posibilidad con su trabajo creador de transmitir esa intensa vida que se consume: así se vuelve al principio, el ciclo recomienza. Vale la pena retomar parcialmente una cita: “Te has entregado / a vivir sin descanso, / a crear vida de la vida, / que es el más claro oficio / de ser libre.” (poema 3)

4. El combate

La inserción de esta mujer en la vida no se aborda únicamente como una abstracción metafísica. Más bien, su accionar tiene repercusiones en el ámbito histórico. Este es uno de los planos donde el afán recreador de la vida por parte de la mujer encuentra mayores obstáculos, y donde la lucha se hace concreta: “...tu alma es como un hierro ardiente / llamando a la pelea, y tú respondes / con tu corazón delante / de la mesa de juego de la Historia.” (poema 4) La mujer trabaja en la historia, que aquí hasta se escribe con mayúscula, y no fuera de ella. Ese trabajo es libre (véase la última cita del subapartado anterior); por eso,

no es a la mujer sin más a la que celebra *Órbita* como la capitana, sino a la mujer que ha elegido ese trabajo de “crear vida de la vida”. La elección implica una postura en la historia que viene a ser de combate frontal, y que no todas las mujeres particulares realizan. Este canto (nos lo recuerda el subtítulo) es solo para aquellas que saben asumir el presente, lo que implica tanto vivir en el hoy como construir el mañana.

Ese combate lo podemos calificar de histórico en su sentido más amplio.² No es sencillo; así lo expresa el poema 7, que arranca con el anuncio: “Tiempos difíciles estos, Capitana”. Surge la desilusión: “El tiempo se derrumba como castillo de naipes / y nuestra vida acaba / casi sin esperanza del trabajo que soñó bien pagado...”; “Por fin hoy será, decimos todos, pero el castillo / se derrumba otra vez, y sabemos que la vida no aguarda. / En qué difícil tiempo hemos nacido.” Debe resaltarse el “casi” que aparece antes de “sin esperanza”. El desaliento no llega a ser total; por ello, el poema concluye: “Cada día de nuestra vida es sangre enarbolada / con todas sus duras armas para seguir luchando.” El poema final de la sección es contundente al afirmar la voluntad de continuar esta lucha por la vida que la capitana posee: “Tu alma, Capitana, / es un nervio vivo vibrando bajo tu piel / y estás entera en tu voz, en tu palabra, / que cambia el desorden y el desánimo / en misión de batalla / y convoca al destino.” (poema 10) La dificultad histórica se asume y el desaliento se logra vencer, aunque las dificultades resulten inconmensurables. Es una afirmación en medio de la amenaza.

Resulta interesante ver el poema 5, pues allí se retoma parcialmente el Génesis para explicar el papel de la mujer en el combate histórico. La tradición indica que el ángel caído es el rebelde, que incita primero a la mujer, y por su medio al hombre, a la desobediencia. Pero aquí el relato se cuenta de manera distinta. En primer lugar, la mujer no ha sido echada del paraíso; ella lo posee, y es esa vida cuyo fuego puede transmitir: “Robaste el paraíso / y distribuyes sus frutos. / Eres su dueña.” Es decir, esta mujer ha adquirido por la fuerza (se lo “robó”) el paraíso, ha sido su libre decisión, como ya hemos visto, el crear vida de la vida. Es una decisión inapelable: “Ni Dios

ni el Hombre pueden contra ti, / fuerza original velando / en cielo y tierra.” Se deconstruye aquí la idea tradicional en el judeocristianismo según la cual Dios es creador primigenio; el espacio acordado a este Dios no omnipotente es muy secundario en relación con la autonomía de esa fuerza vital que la capitana posee. Cualquier vestigio de endebles se ha superado: “Ya no eres la pequeña gata / que se ovilla en sus sueños / o el pajarillo blanquísimo / que trina en los poemas. / Eres la mujer que sabe / lo que quiere, / tiempo y espacio tuyos / en la tierra sin límites.”

La mujer, o más bien, esta clase de mujer, la capitana, es la nueva rebelde ante Dios, pues no acepta que este controle el poder para transmitir la vida. Del mismo modo, se rebela ante el hombre, pero no ante cualquier hombre, sino ante aquel que destruye la vida en la historia.

5. Hombre y mujer

Puede llamar la atención del lector de “Capitana” lo poco que aquí se dice en el orden de la tradición del discurso amoroso. Los *Fragmentos de un discurso amoroso* barthesianos no resultan aplicables más que tangencialmente a la lectura de este texto; acaso porque Barthes no ignoraba que el discurso amoroso está centrado en el yo que ama antes que en el tú que es amado. Aquí hay muy poco de ese “yo” que describe su propio –y a menudo trágico– estado amoroso, como es lo usual en el discurso de la lírica erótica o amorosa. ¿Dónde está el amante de esta mujer, la capitana? ¿Dónde está el hombre, si podemos pretender sea tal?³ O, más bien, ¿quién escribe y desde dónde escribe?

Este yo lírico ha sabido ocultarse en buena proporción, aunque no totalmente. En primer lugar, ha descrito a la capitana como una dadora de vida, transmisora general del fuego vital, y –dado que ella no particulariza a quién transmite esa fuerza, pues su oficio elegido es transmitirla a todos– el yo lírico no necesita hacer un pedido particular, una demanda personal: “...asumes tus acciones de frente / con fuerza que a todos nos arrastra” (poema 1). Notable es también que el yo lírico parece conforme con la recepción de una

“cuota” del fuego vital de la capitana que no se le otorga especialmente a él, comportamiento muy poco frecuente en un amante, casi siempre en procura de privilegios o tratos preferenciales. En segundo lugar, el yo lírico ha evitado separarse de un colectivo —el de la humanidad en general— desde el principio; el poema 1 dice así: “Capitana, esta pelea / del mundo contra sí mismo / contigo sí la ganamos.” La mayoría de los verbos que aparecen en primera persona utilizan el plural, que no el singular; esto se nota sobre todo —y de manera significativa— en los poemas primero y último de la sección. El yo lírico está integrado a ese mundo que pelea contra sí mismo: vive dentro de la humanidad, en el mundo que se construye de una manera conflictiva, pero también positiva gracias a esta mujer.

La duda que puede surgir, dado lo anterior, es si estamos verdaderamente ante una poesía de corte amoroso. Acaso hemos actuado más bien guiados por el prejuicio; acaso nos hemos convertido en lectores Procusto que pretendieron ver aquí la continuación de la obra erótico amorosa de Azofeifa, ya que la clasificación anterior así lo establecía. Pero, antes de entregarnos al pánico, veamos lo que dice el poema 6, llamado “Pacto”.

Este texto establece claramente que entre el yo lírico y la capitana se da un intercambio que va más allá de la voluntad de cada cual para establecerlo. Para ellos, los objetivos son comunes (“...una misma la ciudad feliz que buscamos...”), aunque los procederes y papeles sean diferentes. Hasta aquí, queda claro que la interacción con la capitana no debe buscarse (y al mismo tiempo, en tal caso, temerse, puesto que habría riesgo de no hallarla), tal como ocurre en el tradicional discurso amoroso, sencillamente porque se la propone como inevitable. El yo lírico parte de ese carácter obligatorio de su relación con la capitana; no tiene necesidad de pedir que la relación se dé, ni que se la otorgue especialmente a él, por encima de otros posibles interesados: “Aunque no quieras, me has dado todo lo que yo quiero. / Aunque no quieras que te dé, tú lo tomas.” Si la relación amorosa se puede definir como una relación hija de la necesidad que tenemos de completar nuestra falta por medio del otro, esto sin duda es poesía lírica dedicada a ese tipo de relación, aunque no

describa una tragedia (como tradicionalmente se ha planteado) y esto por causa de que aquí la relación nunca está en entredicho. Sin duda, es una forma distinta de ver el amor; tal vez por ello, la palabra “amor” en esta sección ni siquiera se menciona (pero ya decía Borges que en una adivinanza cuya respuesta es “ajedrez”, esta es la única palabra prohibida). Hacia el final del poema 6, se nos revela lo que nosotros interpretamos como la clave para justificar esta singular visión de lo amoroso: “Tu soledad y la mía viajan juntas.” La paradoja de dos soledades que se acompañan sirve para expresar una concepción de amor que ya es de madurez: no más ilusión de unidad entre los amantes, no más deseo infructuoso de esa unidad; en su lugar, aceptación del hecho de que el yo lírico y su capitana poseen soledades infranqueables, pero asimismo es inevitable el acuerdo, en procura de transmitir el fuego vital, que entre hombre y mujer ocurre: “La mano que aprieto y el beso que doy / son el precio del pacto / que aquí hemos sellado.” Así concluye el poema 6, diciéndonos que eso que podríamos llamar las manifestaciones externas del amor (cuya expresión más emblemática es el beso) se entregan para adquirir otra cosa: el pacto de hombre y mujer en procura de la continuación de la vida. No es menos que un acuerdo original que da lugar a la vida de la humanidad; si volvemos al intertexto del Génesis que veíamos en el subapartado anterior, podemos sostener que en *Órbita* se propone que no es un pecado original lo que funda la estirpe humana, sino un pacto amoroso.

6. Vida y sueño: mujer y hombre

La complejidad de la relación mujer y hombre va más allá de suponer un monopolio de la fuerza vital por parte de la mujer, que el hombre recibiría pasivamente. Es cierto que es posible tener esa impresión con lo que hasta aquí se ha venido elaborando, pero es necesario leer también el poema 8, donde se reparten papeles de manera interesante: “Ven. Siéntate a mi lado. Descansa. / Tú la vida, yo el sueño.”

Este poema se estructura desde esa división de roles que cumplen hombre y mujer en

general y, aquí más precisamente, el yo lírico y la capitana. Ella sigue siendo fuerza vital, fuego que el yo lírico —ahora sí— demanda: “Háblame al oído, que yo sienta / el cálido galope de tu sangre, / tus arterias en llamas / y esa gran claridad de tu cuerpo / como si en tu voz se precipitara / toda tu alma / y se encendieran tus poros uno a uno.” La demanda amorosa existe en *Órbita*, aunque no sea dominante, y se da justamente cuando el yo lírico establece que, junto a esa demanda que se responde con acciones (no es una demanda insatisfecha), existen otras acciones, igualmente necesarias, y que cumple el propio yo lírico: “Tú en tu lucha, yo en la mía.” Él representa al sueño, según se ha dicho; nosotros lo interpretamos como el espacio apto para la creación de imágenes, la labor que cumple por cierto el poeta. El hombre y la mujer ideales son aquí el poeta y la capitana, pues juntos desarrollan dos quehaceres cósmicos complementarios. La vida sola estaría incompleta de no ser porque se la puede imaginar, soñar. Pero el sueño de la imaginación nada sería sin el poder de transmitir el fuego original.

El poema 8, además, está dominado por la inminencia de algo impreciso, pero ciertamente crucial: “Esta es la hora. El espacio / se ha vuelto infinito y el tiempo / empezó a tejer / la tela sin límites del presente.” Esto resulta más palpable hacia el final: “Y se ha levantado una ola de calma / que llena el cielo y la tierra / como una gran roca muda, suspendida, / que nunca va a caer, pero de pronto su estruendo / no dejará nada por decir.” Podríamos pensar en que hombre y mujer se presentan como a punto de asistir a la culminación de sus vidas, justo en el momento en que les parece estar al margen de todo, nada más aguardando o descansando. Por ello el poema inmediatamente posterior aclara la lección: cuando todo semeja haberse detenido, la quietud solo es aparente. Se dirige a la capitana para decirle: “Ahora sabes que la vela que está quieta / guarda en su hilo el viento que la golpea / y la empuja, / y que la rueda inmóvil sueña sus caminos. / Sabes que la vida no se detiene, nunca duerme.” (poema 9) Aquí nos resulta propicio destacar la diferencia entre el sueño, espacio para la imaginación que ya hemos visto se liga al yo lírico, y el simple acto de dormir, en el sentido de dar lugar

a la inacción completa. Quien sueña (y este es el papel del hombre) solo en apariencia no actúa. Pero su elaboración imaginativa es igualmente importante para la vida, que necesita soñar, ya que no dormir.

7. Otros poemarios

Con esto hemos realizado el recorrido global por la parte erótico-amorosa de *Órbita*, y nos proponemos enseguida lanzar nuestra atención sobre los poemarios anteriores de Isaac Felipe Azofeifa, en lo que concierne a su poesía de este tema. Veremos si es posible considerar *Órbita* como un cierre, una conclusión que genera unidad final a la poesía erótico-amorosa de este autor; en otras palabras, si se trata de una verdadera órbita.

En este sentido, lo primero que hemos de notar es que precisamente el poemario inicial de Isaac Felipe Azofeifa se llama *Trunca unidad*, por lo que parece anunciarse una paradoja en el texto, que sería unitario y truncado al mismo tiempo. En principio, según el título, al proyecto unitario le falta algo, queda incompleto; cabe que nos preguntemos si *Órbita* logrará superar esa falta en lo que compete a lo amoroso.

La lectura del poemario entero nos asegura la conveniencia de la tripartición temática sugerida por Carlos Francisco Monge en relación con este texto. Todos los poemas de la primera sección, “Estrella descolgada”, se insertan en lo amoroso; ninguno de los pertenecientes a las dos secciones restantes lo hace. Estas se titulan “Estrella fiel” y “Estrella entristecida”; la unidad —aunque truncada, no lo olvidemos— que acá se está proponiendo se puede leer como compuesta por tres facetas: la amorosa, la existencial y la social.

“Estrella descolgada” inicia presentando un panorama de desolación total en el poema “Nocturno”: “Gorjeo estrangulado, / vuelo herido, / mi corazón atormentado yace / bajo la luna.” Se insiste en la improductividad semiótica del yo lírico, tanto en la cita anterior como en esta: “...plegada tienda de bullicio, / mi corazón herido.” Es una improductividad que implica la frustración por la potencia para producir signos que el

yo lírico posee y no desarrolla, o bien desarrolló y perdió, o bien podría desarrollar todavía, solo que de una forma tan disminuida como inútil: “Ya está acabado el canto (...) / Y para qué la voz, / nadie comprendería esta voz desolada. / Gorjeo estrangulado (...) Arrojo altas voces a la tierra / sorda...”

Pero enseguida se nos hace ver que este estado de desolación se supera. “Booz” es un texto compuesto por cuatro pequeños poemas, que obviamente hace alusión a un intertexto bíblico, el de Rut la moabita, que por fidelidad a quien fue su suegra, Noemí, la sigue de vuelta a Israel (donde la segunda vuelve arruinada, muertos sus hijos y su marido) y la ayuda a perpetuar el linaje de la familia. Esto se produce cuando Booz, un pariente lejano de los difuntos, la toma como esposa y ella da a luz a Obed, de quien será descendiente el propio rey David.⁴ El mérito para Rut es el de servir a Noemí sin ser ella una israelita ni tener la obligación, a lo que se suma el hecho de que se entrega a Booz, quien ya es un viejo, en lugar de buscar el matrimonio con un joven. Bien lo sabe el propio Booz, que externa su sorpresa ante la actitud de Rut, y se casa con sumo agradecimiento. Tal vez por ello la elección de este tema por parte de Isaac Felipe Azofeifa: se trata de un amor inesperado, acaso inmerecido, sorprendente al fin. Después del estado de desolación, el galardón del amor resulta asombroso, un don que ya no se creía posible recibir: “Aquí estás. / Desperté en esta noche temblorosa. / Sobre un lecho de espigas desatadas. / Aquí, a mi lado estás, bajo la noche, / sobre la tierra pura. / En qué instante y de dónde. / Del vasto cielo viniste o viniste / del fondo de la tierra. / Me estremecí y palpé, y eras tú.”

En esta línea de celebración del amor que renace se inscribe el siguiente texto, también compuesto por cuatro poemas, y llamado precisamente “Poema del amor recobrado”. Asistimos de nuevo al ciclo de soledad y amor que se suceden. Primero: “Ha vuelto el ángel otra vez, el ángel / de la desesperada soledad. Su espada / hiende oscuro mi corazón de hombre, / troncha el haz solidario de mis nervios / y arroja sal al río de las lágrimas.” Luego: “Oh, qué dulce descenso hacia tu alma. / Se abre mi corazón, como una rosa /

resucitada. / Gira mi corazón vertiginoso / como un pájaro loco. / Mi corazón, de vuelta del sollozo.” Y este ciclo será la tónica del resto de la “Estrella descolgada”: amor y soledad, soledad y amor se repiten, continúan uno tras otro. No hay un espacio de quietud; todo lo que se vive es la dinámica del amor y el desamor, que cuando se experimentan se sienten eternos, pero que no lo son. El hombre vive en el tiempo y este se marca en su existencia precisamente como esa dinámica o ciclo de los que no se puede escapar: “El tiempo sus cuchillos, sus armas por la espalda, / y sin embargo, vuelve a pertenecerme; como desde el mar, / saluda con su gran rumor de estaciones guardadas, / alta, verde, dormida, silenciosa y huyendo.”

Canción es un poemario escrito en un tono general de celebración. Está enteramente dedicado al tema amoroso, y recurre de manera constante a la producción de un símbolo, la rosa, que es “la rosa de amor” (III, *Canción*). Esa flor que crece entre los amantes garantiza, durante la mayor parte del texto, una plenitud existencial; el amor produce la superación de la soledad no solo por la unión de los amantes, sino porque comunica a estos con el mundo alrededor: “Somos, al mismo tiempo / el sí mismo y el otro, alegres, libres, / delante del universo que también está en nosotros.” (I, *Canción*) La amenaza de la inexistencia también parece superarse por medio del amor y la palabra poética: “Vuelvo a mí mismo en ti, salvado / del torbellino del vacío, y las cosas / regresan a sus límites. / Oh alegre danza, verde paraíso, cada cosa / a la luz plena de su nombre. / Alba eterna del ser, amor, idéntico a sí mismo. // He encontrado el consuelo. La llave que abre paso / a Dios, que es tiempo y pisa / sobre nosotros, temporales, alma ebria.” (I, *Canción*) La temporalidad que conduce a la muerte y la oscuridad consustancial de la existencia llegan a ponerse en entredicho; véase que incluso se ha abierto la posibilidad de llegar a conocer el orden cósmico que Dios crea y hace lenguaje: “Ser porque sí, para ser siempre la rosa. / Enigma transparente, claro cuerpo / cuya plena verdad el aire pone, / la luz divulga, el tiempo asume, / Dios explica.” (X, *Canción*) Poemas como el V y el VI nos dejan la idea de que entre los amantes

hay una confusión esencial dudosa, pues esta se afirma y se cuestiona: “Secretamente, vives tu vida en mí, secretamente / andas en mi sangre...” (V, *Canción*); “¿Estoy dentro de ti o es que me llamas?” (VI, *Canción*) La dudosa confusión también incluye el lugar que ocupa el yo lírico en el mundo (o con el mundo, si es que se ha dado la confusión esencial): “¿Vives única en mí o encuentro el mundo en ti, / contigo? // ¿El orden de las cosas en que te amo, / dónde empieza o acaba?” (VI, *Canción*) Al mismo tiempo, otros poemas señalan hacia un aislamiento esencial de los amantes: “Tú y yo, rodeados de silencio, inmateriales, / y tan lejos de todo, como rosas / de enamorada luz casi dolientes.” (VII, *Canción*) No faltan ejemplos de cuestionamiento de todo ese optimismo amoroso ni de duda acerca de la plenitud vencedora de la muerte: “La rosa que en lo alto manteníamos abierta / se nos muere.” (XII, *Canción*), “La misma muerte, ¿cómo vestirá / tu rosa entre las sombras? (...) Viene la noche ya. A lo lejos su lúgubre / cuerno se oye. (...) Tengo miedo, amada / Vamos.” (XI, *Canción*), “¿Silencio para la rosa, que ya duerme! // Roían los oscuros gusanos tus blancos epitelios, / tus azúcares. (...) Tus manos apenas se apoyaban en el hostil vacío / donde antes respiraba el mundo.” (XIV, *Canción*) Pero estos pasajes en los que se muestra debilidad ante la muerte también subrayan la posibilidad de retomar una respuesta afirmativa de la vida por medio del amor. Y ese es el llamado fundamental: “Pon tu mano en la mía y las dos en la rosa. (...) Oye, / cómo la lluvia ha vuelto a ser la misma amiga / de la infancia, cuya voz conmueve y tranquiliza. / Siente cómo el arado resucita / la muerta primavera. / Sobre el amanecer de las semillas crece el día. / Un gigantesco viento alza en sus manos / el arpa sensitiva de las cañas, / y el rostro de los hombres es el mismo / de Dios, contento de su obra.” (XV, *Canción*)

Resueltas las ambigüedades, la lectura del poemario nos demuestra que la propuesta de plenitud amorosa funciona en razón del aislamiento emotivo de los amantes con respecto al mundo. Así se concluye: “Mi amada sola llena el mundo. / Porque te has levantado / y todo el espacio es una sola rosa.” (XX, *Canción*) El amor resulta de una decisión de afirmarse como amantes plenos

ante la muerte, y se aconseja finalmente lo que podríamos llamar un prudente agnosticismo que combina amor y poesía: “Tantas veces / hemos dicho que amor es voluntad de amar, / y hemos vuelto fecundo en dulces palabras / el tiempo de alas veloces, / que es bueno creer que no son enemigos / ni el tiempo ni la muerte, / sino que no entendemos nada, más allá de nuestro miedo.” (XIX, *Canción*) Es decir, no sabemos cuál será el destino que nos aguarda, pero en el ahora y en el aquí la afirmación amorosa nos da plenitud; es la paradoja de saberse finitos y al mismo tiempo partícipes de una emoción sin límites lo que se expresa magistralmente: “Oh, breve vida de la rosa. / Oh vida para siempre de la rosa.” (XIX, *Canción*) El amor ha sido exitoso por haber producido la impresión de plenitud con el mundo, pero esa impresión, que como vivencia es auto-suficiente, guarda una distancia y una diferencia esenciales respecto de la verdad del mundo. “Solo si las palabras fuesen ellas mismas yemas, / solo si los botones de la rosa, / solo si el suave aroma y sonido que tú eres, / ay, solo si la herida, / solo si el corazón, si su inefable susto / de amar, / solo si la canción oída lejos, en la noche, / solo si el desolado llanto sin motivo, / solo si aquel adiós para la blanca / doncella que se iba hacia la muerte, / solo si esto pudiese ser creado / con estas mismas palabras, entonces este verso / sería para siempre esa caricia, / esa rosa, esa ternura, / esa mano de Dios sobre la vida.” (XVII, *Canción*) En la cita anterior, el poemario, llamado “Canción”, se autojustifica al tiempo que se confiesa distinto del amor mismo y entiende que este es una culminación que, aunque parezca eterna, no lo es. La poesía es un eco lejano de una vivencia que es plena, sí, pero eterna solo en una dimensión subjetiva.

Cima del gozo es un poemario dividido en varias secciones que apuntan a diversas facetas de la experiencia erótico-amorosa. Parte de una premisa dada sobre la poesía misma: esta se enfrenta a lo inefable del amor para expresarlo: “Dices que quieres / que el poema diga con palabras frescas / algo inefable.” (I, *Cima del gozo*) La primera sección se denomina “El encuentro” y trata de ese estadio inicial de los amantes felices, que les produce lejanía subjetiva de la nada y del sufrimiento

experimentados antes: “La vida empieza en la palabra tuya / y no se sabe a dónde fueron el dolor y la muerte.” (III, *Cima del gozo*), “En qué ángel constante resucitas / cada día, y me salvas / de la pálida loba que me sigue.” (IV, *Cima del gozo*), “Yo estaba lleno de ásperas sales / y de recuerdos como garfios o uñas (...) / me diste / todo el vino de amor que alimenta este sueño.” (VII, *Cima del gozo*) La palabra cumple un papel importante; la poesía ha de decir el amor para que este exista: “Amor decimos y nos nace / recién creado. // Amor día y noche, amor te llamo, amor te digo, / amor, por siempre amor, amor te llamo / amor te digo.” (XI, *Cima del gozo*) Hay aquí un cambio respecto del planteamiento que hemos visto en *Canción*, y es que mientras en este el amor surgía como una voluntad de afirmación que luego se presentaba como un pálido eco en el poema, en *Cima del gozo* el amor se visualiza por un lado como un acto verbal que el poema funda, pero, por otro lado, como una experiencia inefable que el poema persigue. La sección segunda se llama “Plenitud de la sangre” y comienza con un poema que habla sobre la poesía misma y su relación con el amor, que ahora se presenta como fuente de lo verbal: “Ahora sé / de dónde, poesía, eres; dónde naces; / tu raíz, dónde está; dónde está tu alimento; / ese golpe de sangre que en ti sueña; / quién lo pone.” (XII, *Cima del gozo*) Así queda instaurada la ambigüedad en torno a esto: la poesía y el amor se fundan el uno al otro, al tiempo que el primero persigue infructuosamente al segundo. Esta sección segunda gira enseguida en torno a los aspectos físicos de la actividad erótica, que producen sensaciones de plenitud inmediata y de paz posterior, y conllevan la experimentación de una armonía de corte pitagórico que reina en el mundo: “Voy rodeando el globo de tus nalgas / y su perfecta forma de vasija. / Su función es el ritmo, su compás, la misteriosa / música de esferas que acompaña / el eterno acto de la creación.” (XVIII, *Cima del gozo*)

La tercera sección, “El amor está en reposo”, nos habla de la separación y del reencuentro de los amantes. Tenemos un planteamiento similar al encontrado en *Canción*, cual es que la vivencia amorosa eterniza, pero solo en el plano de lo subjetivo, el acercamiento pleno del yo al

mundo: “...las cosas, sin vértices, sin costuras, / tan tiernas y felices como niños / en el puro presente de la infancia, / giran en torno nuestro alegres, / si voy contigo por el mundo.” (XXIX, *Cima del gozo*) La ausencia no es trágica, más bien, termina por tener un carácter de reposo al que ha señalado el subtítulo y entonces prepara para la continuación del amor: “Entrelacemos / muslos, brazos, sueños, y esperemos / que de nuevo, de pronto, el corazón despierte / otra vez desesperado por el tiempo que hace / que no nos deseamos.” (XXXIII, *Cima del gozo*) La cuarta sección, previsiblemente, retoma la relación plena de los amantes, esta vez en su faceta más doméstica. Se inicia —como las restantes secciones del libro— con una reflexión sobre la poesía misma, y reafirma la paradoja que en ella se da porque busca el mundo sin dejar de fundarlo en su palabra: “Su sabiduría está en ser loca” (XXXIV, *Cima del gozo*) Se termina —luego de un repaso a veces alegre, a veces no, de la cotidianidad de los amantes— con la evocación de la fertilidad de la mujer: “Y estás alegre de ser fértil / como una tierra dispuesta ya para la siembra.” (XLIV, *Cima del gozo*)

Si antes se sostuvo que el amor excedía a la poesía, la sección quinta, llamada igual que todo el poemario, inicia con una propuesta hecha al revés: es la poesía la que excede al amor y a la amada: “Más allá de las sílabas de este verso, / más allá de la espiga que tú eres, / más allá del amor con que te sueño, / está la poesía.” Es por prolongarse luego de su propia materialidad que la poesía se excede a sí misma: “Es eso que nos habla sin palabras / cuando la última palabra del poema / se ha quedado en silencio.” (XLV, *Cima del gozo*)

La llegada del hijo constituye la culminación del amor. Se acompaña de misterio: hombre y mujer no saben el por qué, pero obedecen la llamada primordial de la vida que así prosigue. Y debemos agregar que es sobre todo el hombre el que se pregunta infructuosamente el por qué y se enfrenta al enigma menos preparado que la mujer: “¿Es que despierta alguna vez el hombre? / Siempre sueña. Pero la mujer tiene las pupilas / abiertas al misterio.” (LI, *Cima del gozo*) Concluye con esto el poemario, aunque antes

se ha dado un cierto espacio a la preocupación de corte social: “Pero el hombre ha inventado la injusticia y la guerra. / Y esta es la pesadilla que te hace llorar / de noche, cuando tu hijo duerme / sin sueños en tu vientre, / y tú lo piensas libre y bueno para construir y amar.” (LI, *Cima del gozo*) El hijo es eterna continuación de la vida, en la cual incluso hay lugar para la muerte del individuo; esta se acepta como parte de un ciclo: “...tendrás un hijo / y así obedecerás a la vida, que está siempre / por encima de todo, más allá de todo, eterna, / y por eso mismo la llamamos muerte.” (LII, *Cima del gozo*) El texto concluye con la esperanza de que el amor sepa superar la violencia que el mismo ser humano ha creado: “... amor es siempre la razón del mundo” (LV, *Cima del gozo*); pero, ciertamente, este es un tema que no se desarrolla aquí.

8. *Órbita en la órbita de la poesía erótico-amorosa de Isaac Felipe Azofeifa*

Nos encontramos con que *Órbita* sí puede leerse como un espacio de culminación y cierre poéticos en relación con el tema erótico-amoroso en Isaac Felipe Azofeifa. La unidad truncada a que hacía alusión el primer poemario, así titulado, en el aspecto erótico-amoroso nos parece vinculada con la incapacidad para mantener el estado de plenitud entre los amantes, debido a la temporalidad de la condición humana: podemos ser felices en el amor, pero no podemos dejar de serlo. Estamos, pues, condenados a resquebrajarnos; el amor nos da completud, pero el tiempo nos la quita.

En *Canción* Isaac Felipe Azofeifa retoma este problema para afirmar que el amor puede vivirse como plenitud en un ámbito privado, es decir, celebra la capacidad del amor para darnos una ilusión de completud en el mundo, con el cual nos parece ser uno solo. Además, el acto voluntario de amar se enlaza con la palabra poética, sin embargo no es capaz de dar cuenta suficiente, por las palabras, de la vivencia amorosa producida. Por aquí entonces también el texto ofrece sus problemas irresueltos: los amantes deben aislarse

para creer que están en el mundo y con el mundo, y deben cantar al amor sin poder dar cuenta entera de este. El yo lírico y su amada están siendo presa de una ilusión: la de que la pasión amorosa es suficiente para superar la distancia que los separa entre sí y del universo (es una separación amenazante, pues se conoce provisional y hace del individuo un ser en tránsito hacia la no separación, que es la muerte). *Canción* sostiene que los amantes llegan subjetivamente a ser uno entre sí y a ser uno con el entorno (lo cual produce la derrota de sus miedos), el problema estriba en el adverbio “subjetivamente”. Esto se puede resumir en que la palabra enamorada del poeta no es la verdad, tal como lo afirma el poema XVII ya citado.

Cima del gozo, por ello, no recurre a la vivencia aislada del amor, a la creación de ilusiones, sino que trata de completar —luego de su primera y segunda partes, que en mucho son equivalentes a lo dicho en *Canción*— el recorrido vital del amor que se experimenta en el mundo. Este recorrido es problemático porque enfrenta con algo de lo ya planteado en *Trunca unidad*, el carácter cíclico de la unión y la desunión del yo lírico y su amada. A esto se agrega la conciencia en torno a la muerte que aturde a los amantes; la respuesta que estos dan es —aunque incomprensible para ellos— misteriosamente cíclica también: la procreación, el hijo engendrado. Pero he aquí que este hijo ha venido a un mundo lleno de violencia y peligros, y de nuevo el texto se resquebraja, pues no puede sino dudar de la seguridad de la respuesta: tal vez hombre y mujer engendran vida en un mundo donde la muerte se ha hecho imperar ya no solo por razones que —aunque oscuras— presiden el universo, sino por la decisión equivocada de los seres humanos, vale decir, por razones históricas. El texto se termina sin ser capaz de resolver tamaña dificultad: el círculo aún no se cierra.

Órbita, por su parte, comienza por renunciar a la ilusión de unidad entre los amantes. Son ellos “soledades que se acompañan”; de esta manera, se rompe con el ciclo de unión y desunión que veíamos creaba sufrimiento en los poemarios anteriores. En su lugar, se propone la existencia de un pacto: el que se produce entre hombre y mujer para la perpetuación de la vida.

En este acuerdo amoroso, se reparten los roles y el de la mujer amada es el que parece tener más poder; el yo lírico por ello se limita en la expresión de sus propias vivencias, abandona el protagonismo, contrario a lo que pasaba en los poemarios anteriores. La mujer amada deja de llamarse así: es la capitana ahora. Se retoma el intertexto bíblico pero no en la figura de una Rut, ejemplo de fidelidad y, al cabo, de sumisión, sino de una rebelde en el paraíso que ya no admite el tener que dar cuentas ante Dios. En *Órbita* el espacio acordado a la divinidad masculina es muy pobre, también al contrario de lo que se daba en poemarios anteriores: los seres humanos no aparecen ya supeditados a una instancia metafísica trascendente, sino que forman parte, sobre todo la mujer, de esa transcendencia. Se produce, con el liderazgo femenino, el pacto por la vida. Ese acuerdo amoroso, además, se da de lleno en la historia, y se traduce en el compromiso concreto de ambos géneros con la perpetuación vital.

Órbita no niega lo dicho en los poemarios anteriores; más bien, lo retoma, lo supera y lo completa. Es cierre y culminación. Frente a la fuente de dolor que es la sucesión de amor y desamor, toma el camino de la existencia de un nexo entre hombre y mujer que, si bien no da como resultado la unión total, tampoco es posible romper. (Recordemos que es obligatorio.) No es que no haya espacio para la fiesta amorosa que entonaba la *Canción*; es que ahora se celebra la perpetuación de un nexo menos intenso pero más verdadero, menos completo y no total, de acuerdo, pero tampoco ilusorio.⁵ Lo podemos interpretar, acaso, como la señal de una madurez en las expectativas erótico-amorosas: no se piden ya los imposibles de la identificación total del uno con el otro; se conoce el lugar de cada cual, y se respeta la distancia. Por otro lado, allí donde *Cima del gozo* se detenía titubeante, es decir, en la responsabilidad del hombre y la mujer frente a la historia, *Órbita* pone el punto de partida: es en la sociedad donde la vida se perpetúa, en la lucha diaria, cotidiana, que involucra nuestro acontecer doméstico y continuo⁶. El hijo engendrado en *Órbita* (que aquí no es tal, sino algo más abstracto, un fuego primigenio que la mujer transmite)

no queda al garete, perdido en la historia, como en *Cima del gozo*, sino que se asume su preservación como parte del compromiso y la lucha del poeta y la capitana.

No debemos terminar sin referirnos a la relación amor-poesía. En *Canción* se proponía que el amor es un acto voluntario creado por la palabra, pero que esta no puede dar cuenta suficiente de él. En *Cima del gozo* amor y poesía se llegaban a exceder de forma misteriosa el uno al otro, se perseguían infructuosamente. Los dos poemarios nos presentan una relación a medio realizarse, una falta. En *Órbita* la poesía y el amor han encontrado su lugar, el uno en el otro. Esto ocurre como parte de la repartición de los roles que afecta a los géneros: el poeta sueña a la amada y la convierte en poesía, hace la poesía con el fuego vital de la mujer-capitana; la capitana transmite el fuego vital que necesita hacerse poesía para vivirse por parte del ser humano. La una no puede existir sin la otra; no se persiguen ya, más bien se complementan. Han llegado al equilibrio de saberse partícipes de una órbita cerrada y perfecta.⁷

Notas

- 1 En el resto del artículo, salvo indicación contraria, siempre que aparezca un poema numerado nos estaremos refiriendo a los poemas de la sección "Capitana" de *Órbita*.
- 2 No como generador de un dato especial por recordar, sino como propio de una actitud cotidiana insertada en el devenir humano concreto.
- 3 Asumiremos el yo lírico como masculino, basados en la evidencia hallada en las otras secciones de *Órbita*, por ejemplo, el poema "Oratorio", que dice "...la soledad fue el único don desde mi nacimiento de hombre".
- 4 La costumbre del levirato hacía que entre los hebreos se considerasen hijos de un hombre que ha muerto sin dejarlos a los que su viuda engendrara luego con el deudo más cercano del esposo fallecido.
- 5 "Total" y "completo" no deben verse en este preciso momento como sinónimos. El primero implica una identificación de los amantes en un todo; el segundo, un cierre del círculo que los une. En *Órbita* el nexo entre los amantes no es total, sino completo.

- 6 Profundizamos en los aspectos sociohistóricos en un segundo artículo, dedicado justamente a las secciones de *Órbita* focalizadas sobre ello.
- 7 Debemos confesar que, pese a la altisonancia de este final, existe una sección en *Órbita* dedicada a la reflexión metapoética, sección que hemos eludido por ahora y que evidentemente debería considerarse para sopesar la validez de estas últimas palabras. Sirva esto como una justificación del tercero de nuestros artículos, donde volvemos sobre este asunto.

Bibliografía

- Azofeifa, Isaac Felipe. 1964. *Canción*. Orbe, Santiago de Chile.
- Azofeifa, Isaac Felipe. 1974. *Cima del gozo*. Editorial Costa Rica, San José.
- Azofeifa, Isaac Felipe. 1982. *Cruce de vía*. Editorial Costa Rica, San José.
- Azofeifa, Isaac Felipe. 1966. *Estaciones*. Ministerio de Educación de El Salvador, El Salvador.
- Azofeifa, Isaac Felipe. 1997. *Órbita*. Farben, San José.
- Azofeifa, Isaac Felipe. 1972. *Poesía. Vigilia en pie de muerte. Días y territorios*. Editorial Costa Rica, San José.
- Azofeifa, Isaac Felipe. 1958. *Trunca unidad*. Oro y barro, San José.
- Barquero Sanabria, Paola. 1998. *Biobibliografía de Isaac Felipe Azofeifa*. Catálogo de referencia de la Biblioteca Carlos Monge.
- Barthes, Roland. 1990. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores, México.
- Biblia Latinoamericana*. 1988. Editorial Verbo Divino - San Pablo, Madrid.
- Duverrán, Carlos Rafael. 1978. *Poesía contemporánea en Costa Rica*, "Prólogo", E.C.R., San José.
- Esquivel Trejos, Álvaro. 1998. *Las figuras bartheanas y el amor pasión en el discurso poético de Cima de gozo, de Isaac Felipe Azofeifa*. Seminario de Graduación, U.C.R., San José.
- Herra Monge, Mayra. 1992. "Vigilia en pie de muerte: una lectura", en *Káñina*, Vol 16, N 1, ene/jun.
- Herra Monge, Mayra. 1976. "Un viejo tema, un nuevo enfoque: formalización isotópica en *Cima de gozo*", en *Revista de Filología*, U.C.R., Vol II (3), 17-34.
- Herra Monge, Mayra. 1970. *Ensayo de aplicación de un método semántico-estructural; descripción isotópica de Cima de gozo*. Tesis de la U.C.R., San José.
- Monge, Carlos Francisco. 1998. "Prólogo", en *Antología poética*, EDUCA, San José.
- Monge, Carlos Francisco. 1992. *Antología crítica de la poesía costarricense*, E.U.C.R., San José.
- Monge, Carlos Francisco. 1984. *La imagen separada*, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, San José.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1994. *Teoría del lenguaje literario*. Cátedra, Madrid.
- Rojas, Margarita y Ovares, Flora. 1995. *Cien años de literatura costarricense*, Farben.

