

Universidad de El Salvador  
Facultad de Ciencias y Humanidades  
Escuela de Posgrados  
Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana, opción Literatura



Tema:

***“El sujeto lírico en la poesía centroamericana: Luis Chaves, Alfonso Fajardo y Rubén Izaguirre”***

Trabajo de grado para optar al título de Maestro en Estudios de Cultura Centroamericana,  
opción literatura

Estudiante:

Juan Eliazar Rivera Portillo (RP96012)

Docente Director:

Dr. Carlos Roberto Paz Manzano

Ciudad Universitaria, viernes 20 de mayo de 2016.

**AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR**

Lic. José Luis Argueta Antillón (interino)

RECTOR

VICE -RECTOR ACADEMICO

Ing. Carlos Armando Villalta Zavaleta (interino)

VICE-RECTOR ADMINISTRATIVO

Ana Leticia Zavaleta de Amaya (interina)

SECRETARIA GENERAL

**AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES**

Msc. José Vicente Cuchillas Melara

DECANO

Msc. Edgar Nicolás Ayala

VICEDECANO

Msc. Rafael Ochoa Gómez

SECRETARIO

## **ABSTRAC**

La poesía centroamericana es un género de amplia producción, pero poco estudiado. En este trabajo de posgrado se pretende hacer una radiografía del sujeto lírico de la obra de tres poetas jóvenes representativos de la región: Luis Chaves, Alfonso Fajardo y Rubén Izaguirre. Para ello, se propuso este modelo que permite analizar el corpus de la investigación. En tal modelo, se consideran los siguientes aspectos: biografía del poeta estudiado, descripción de las obras, influencias, el sujeto lírico, la poesía coloquial o surrealista, temas, poema en prosa, verso libre y ficción.

**Términos Claves:** Sujeto lírico, verso libre, poema en prosa, poética coloquial, surrealismo, influencia.

## INTRODUCCIÓN

En Centro América la poesía es uno de los géneros más cultivados y, a su vez, uno de los menos estudiados; razón por la que fue importante realizar esta investigación acerca de la obra de tres poetas contemporáneos: Luis Chaves, Alfonso Fajardo y Rubén Izaguirre.

El tema que nos ocupa es el sujeto lírico en la obra poética de los poetas antes mencionados. La voz lírica de Chaves coloca a Costa Rica en el primer plano en cuanto a poesía se refiere en Centroamérica. Fajardo, también, es un referente ineludible para la poesía contemporánea en El Salvador e Izaguirre se ha granjeado un nombre dentro de las letras hondureñas.

La obra de estos poetas se caracteriza por un sujeto lírico que toma diversas formas y contenidos; se nutre de los movimientos literarios que estuvieron vigentes en el siglo XX en nuestro continente: la vanguardia y la poética coloquial. Además, recurre a diversas técnicas para la construcción del sujeto lírico. Por ello, la obra de estos autores se vuelve un prisma de voces.

Durante el proceso investigativo se comprobó que el sujeto lírico mantiene una estrecha relación con la cultura centroamericana. Los ejes temáticos son el reflejo de tal afirmación. Así, temas como la migración, la incomunicación familiar, la violencia en sus diferentes manifestaciones, son abordados por estos poetas.

El trabajo está estructurado en cinco capítulos. El primero desarrolla aspectos del sistema problemático tales como el planteamiento del problema, las preguntas y los objetivos de investigación. El segundo presenta el estado de los estudios sobre poesía realizados en El Salvador, Costa Rica y Honduras; asimismo, teoría de la lírica, de la subjetividad, de temas relevantes que van del poema en prosa al verso libre, de la ficción y el humor en la poesía; para tal fin se revisó la bibliografía específica sobre cada uno de los aspectos antes mencionados. Entre los autores consultados estuvieron José María Pozuelo Yvancos en el área de la teoría literaria y la ficción; Carmen Alemany Bay en lo que respecta la poesía coloquial; María Victoria Utrera Torremocha experta en teoría del verso libre y el poema en prosa. En el tercer capítulo, se presenta un breve recorrido por los movimientos literarios que han signado la producción poética en el continente americano y que, por ende, han influido en la producción poética centroamericana. En el capítulo cuatro se sistematiza la propuesta metodológica del presente trabajo. En el capítulo cinco se presentan los resultados de los análisis aplicados al corpus estudiado.

El orden en el que se presentan los resultados es el siguiente: biografía del poeta estudiado, descripción de los libros estudiados, estudio de influencias, el sujeto lírico, poesía coloquial o surrealista (según sea el caso de cada poeta), temas, poema en prosa, verso libre y ficción. Además, se incluyen conclusiones y anexos que ayudan a clarificar la información que se presenta en el cuerpo del trabajo.

## INDICE

Nº	Contenido	Página
	Carátula	
	Abstrac	
	Introducción	
	Índice	
1	<b>Situación Problemática</b>	9
1.1	Planteamiento del problema	9
1.2	Justificación	9
1.3	Preguntas y objetivos de investigación	11
1.3.1	Preguntas de investigación	11
1.3.2	Objetivos	11
1.3.2.1	Objetivos Generales	11
1.3.2.2	Objetivos específicos	12
2	<b>Marco Teórico</b>	13
2.1	Estado de la cuestión	13
2.1.1	Panorama de los estudios de poesía en El Salvador	15
2.1.1.1	Estudios históricos	15
2.1.1.2	Tesis o trabajos de grado	16
2.1.1.3	Estudios Analíticos	17
2.1.2	Panorama de los estudios de poesía en Costa Rica	18
2.1.3	Panorama de los estudios de poesía en Honduras	20
2.2	Teoría de la lírica	21
2.2.1	Teoría de la subjetividad	23
2.2.2	Teoría del sujeto lírico	27
2.3	Teoría del poema en prosa	29
2.4	Teoría del verso libre	34
2.5	Teoría de la ficción en la poesía	38
2.6	Teoría del humor en la poesía	40

<b>3</b>	<b>Marco Histórico Literario</b>	43
3.1	La vanguardia poética en América Central	43
3.2	La poesía coloquial	48
<b>4</b>	<b>Marco Metodológico</b>	51
4.1	Diseño de la investigación	51
4.2	Tipo de investigación	51
4.3	Descripción de la muestra	51
4.4	Instrumentos y técnicas de recolección de datos	52
4.5	Nivel de conocimiento esperado	52
<b>5</b>	<b>Marco Analítico</b>	53
5.1	Luis Chaves	53
5.1.1	Biografía	53
5.1.2	Descripción de los libros	54
5.1.3	Influencias	56
5.1.4	El sujeto lírico	58
5.1.5	Poesía coloquial	63
5.1.6	Temas	68
5.1.7	El poema en prosa	82
5.1.8	El verso libre	86
5.1.9	La ficción	94
5.2	Alfonso Fajardo	98
5.2.1	Biografía	98
5.2.2	Descripción de los libros	99
5.2.3	Influencias	101
5.2.4	El sujeto lírico	103
5.2.5	Surrealismo	109
5.2.6	Temas	116
5.2.7	El poema en prosa	126
5.2.8	El verso libre	128
5.3	Rubén Izaguirre	133

5.3.1	Biografía	133
5.3.2	Descripción de los libros	133
5.3.3	Influencias	135
5.3.4	El sujeto lírico	137
5.3.5	Poesía coloquial	144
5.3.6	Temas	149
5.3.7	El verso libre	158
5.3.8	La ficción	164
	<b>Conclusiones</b>	167
	<b>Bibliografía</b>	174
	<b>Anexos</b>	
	Cuestionario de Luis Chaves	
	Cuestionario de Rubén Izaguirre	
	Conversación con Gladys Elizabeth Martínez	



## **SITUACIÓN PROBLEMÁTICA**

### **1.1 Planteamiento del problema**

La sociedad en la que vivimos ha sufrido una serie de cambios que se ven reflejados con mucha claridad en la obra literaria. En este contexto, la obra poética puede considerarse como una manifestación de tales cambios.

A finales del siglo XX, se produce un cambio cuantitativo y cualitativo dentro de las diferentes prácticas escriturales, ya que se incrementa la producción y se escriben obras de calidad literaria. En lo que a la poesía se refiere, podemos afirmar que hay un distanciamiento en cuanto al tratamiento de la forma y contenido respecto a la poética de la primera mitad del siglo XX, en la que predominó el carácter vanguardista de la poesía. Esta concepción se contrapone al sujeto lírico de la poesía escrita en Centroamérica en los últimos años.

A pesar de la importancia dentro de las Letras Centroamericanas, la obra de Alfonso Fajardo, Rubén Izaguirre y Luis Chaves no ha sido estudiada hasta el momento, por lo que se desconocen aspectos puntuales de su fundamentación estética y la concepción del sujeto lírico que predomina en la misma.

### **1.2 Justificación**

La poesía escrita en Centroamérica ha experimentado una serie de cambios que han sido poco documentados por la crítica literaria. Por ello, es importante analizar algunos

aspectos de la poesía escrita por Alfonso Fajardo, Rubén Izaguirre y Luis Chaves para conocer las principales transformaciones que ha tenido el género durante los años recientes.

Debemos tener presente que el género poético es el más cultivado en todos los países centroamericanos. Lo que nos hace recordar la vieja afirmación de que Nicaragua es un país de poetas. De igual manera, existe una gama de autores cuya obra tiene importancia a nivel centroamericano y fuera de las fronteras del istmo. Dentro de este grupo selecto se encuentran los poetas en estudio, quienes se han destacado por obtener reconocimientos a nivel nacional, regional y fuera del área centroamericana. Así mismo, han representado a sus respectivos países en encuentros de poesía en diferentes lugares del mundo y su obra ha sido objeto de publicaciones, reseñas y recopilaciones en diferentes antologías.

Entre los rasgos que pueden destacarse en la obra poética de estos autores se encuentran la utilización del verso libre y la prosa como formas de expresión poética; la utilización de técnicas como el monólogo dramático y la importancia que dan a la familia, lo urbano, la experiencia personal, la locura, el yo creativo, la soledad, la familia, la muerte y el amor como ejes temáticos.

En términos generales, se han hecho pocos estudios sobre poesía centroamericana. Los estudios literarios en Centro América se han centrado en la narrativa y en el testimonio, y el contenido de los mismos se acomoda a la ideología política o a la conjetura en boga. Entre los trabajos más importantes se puede mencionar la investigación realizada por Aguilar Ciciliano (2007) sobre las características de la novela salvadoreña de posguerra, el libro de Aguirre (2005) en el que estudia las tendencias en la narrativa centroamericana de

posguerra, el ensayo de Flores (2007) en el que presenta un panorama de la narrativa guatemalteca entre los años 1960 - 2000, el trabajo realizado por Escamilla (2012) sobre el protagonista en la novela de posguerra centroamericana, el trabajo de Cortez sobre la estética literaria de la posguerra, el trabajo de Ortiz Wallner (2013) sobre el arte de ficcionar en la narrativa contemporánea en Centroamérica, y el libro de Fallas Arias sobre la escritura del yo femenino en Centroamérica entre los años 1940 y 2002 y finalmente, la serie *Hacia una historia de las Literaturas Centroamericanas* coordinada por académicos como Werner Mackembach, Ricardo Roque Baldovinos, Valeria Grinbert Pla, Beatriz Cortez, Alexandra Ortiz Wallner y Verónica Ríos Quezada donde se recoge una serie de estudios principalmente sobre narrativa.

### **1.3 Preguntas de investigación y Objetivos**

#### **1.3.1 Preguntas de investigación**

- 1- ¿Cómo se construye el sujeto lírico en la obra poética de Luis Chaves, Alfonso Fajardo y Rubén Izaguirre?
- 2- ¿Qué temas y estilos encontramos en la obra poética de los poetas en estudio?
- 3- ¿Cuáles son las características que manifiesta el sujeto lírico presente en la obra de estos poetas centroamericanos?

#### **1.3.2 Objetivos**

##### **1.3.2.1 Objetivos Generales**

Estudiar las categorías del sujeto lírico que se manifiestan en la poesía de Luis Chaves, Alfonso Fajardo y Rubén Izaguirre.

### **1.3.2.2 Objetivos Específicos**

- Identificar los rasgos distintivos del sujeto lírico en la obra poética escrita por Luis Chaves, Alfonso Fajardo, Rubén Izaguirre.
- Relacionar el sujeto lírico presente en la obra poética de Alfonso Fajardo, Rubén Izaguirre y Luis Chaves con la cultura centroamericana.
- Describir las técnicas utilizadas en la construcción de la obra poética en estudio.
- Identificar los ejes temáticos presentes en la poesía que nos ocupa.
- Estudiar las siguientes categorías del sujeto lírico: la primera persona gramatical en correspondencia con el yo poético (hegemonía del yo poético, yo subjetivo), lo personal emotivo, lo impersonal, la ficcionalización del yo, el monólogo dramático, el monólogo lírico y la relación de identidad entre sujeto lírico y sujeto empírico.

## MARCO TEÓRICO

### 2.1 Estado de la cuestión

Los estudios realizados a la poesía centroamericana son escasos y muchas veces se basan en la opinión subjetiva de quienes los realizan. Comandari y Gonzáles advierten la carencia de estudios literarios:

*Frecuentemente, y salvo algunas excepciones, la crítica literaria salvadoreña se ha basado en la opinión, más o menos subjetiva de algunos autores de peso sobre la obra de sus coetáneos que en análisis más o menos fundamentados desde la estilística o desde otras ciencias del lenguaje. En este sentido, la investigación y el estudio presentan, a la fecha, serias limitaciones en El Salvador. (1992: s. n)*

Alas constata esta carencia de estudios al afirmar en el prólogo a la obra Piedras en el Huracán la inexistencia absoluta de estudios sobre esta poética (1993: 9). Años después, Alvarenga se suma a esta valoración, estableciendo al mismo tiempo la carencia de estudios e indica el camino que debe seguirse para subsanar esta situación:

*Aún hace falta un esfuerzo valorativo completo acerca de la poesía salvadoreña de mediados del siglo XX e inicios del XXI. El primer paso que tendrá que darse será reconstruir la trayectoria histórica de los diferentes autores, así como de los grupos o talleres literarios. Es loable, por ejemplo, el esfuerzo antológico de María Poumier, quien en Poésie salvadorienne du XXme. Siécle, ha hecho una selección de conjunto muy actualizada. Serán necesarias más antologías y más trabajos valorativos y analíticos para ponderar con justicia el aporte de la poesía salvadoreña de las últimas décadas. (2006:121)*

El caso costarricense se parece al salvadoreño. Así lo deja entrever Quesada Soto cuando afirma que *de los géneros literarios el que ha sido más estudiado es la narrativa* (2012: 146).

El estudio completo de la literatura comprende para Gayol (1962) por lo menos tres ramas fundamentales: filosofía, teoría e historia. El *análisis filosófico* está íntimamente relacionado con los tratados de estética o lo que este autor llama filosofía de la literatura. Por otro lado, el *análisis teórico* se relaciona con la técnica literaria. El *análisis histórico crítico*, por su parte, se refiere al estudio orgánico de la literatura en los distintos países, considerando su obra en fondo y forma, su interpretación y valoración, de acuerdo con la época y ambiente en que se produjo, influencias, sucesión de escuelas, idiosincrasia y vida del autor.

Desde este punto de vista, la crítica literaria centroamericana dista mucho de cumplir con estos requisitos metodológicos y teóricos. En efecto, podemos decir – siguiendo las ideas de Gayol- que los estudios científicos pueden ser de carácter *histórico, analíticos o críticos*, y tendríamos que agregar las *tesis* para la obtención de un grado académico (en las que se combina la historia y el análisis) y las *antologías poéticas* (que constan de datos bibliográficos, reseñas biográficas y valoraciones personales del antologador en las cuales se plantea los criterios de la selección presentada).

## **2.1.1 Panorama de los estudios de poesía en El Salvador**

### **2.1.1.1 Estudios históricos**

Dentro de los estudios históricos podemos mencionar muchos trabajos cuyo objeto ha sido hacer una remembranza de la literatura salvadoreña. Son clásicos, y prácticamente ineludibles para cualquier consulta, las obras: *Panorama de la literatura salvadoreña* de Gallegos Valdés (1986) y *Desarrollo literario de El Salvador* de Toruño (1958). El primero, precisa en la portada que se trata de un estudio que abarca de la época precolombina hasta 1980. En el segundo, el autor llega hasta la década del cincuenta, siendo sus últimos referentes los integrantes de la Generación Comprometida.

Gallegos Valdés, en su obra *Panorama de la literatura salvadoreña* (1986) hace un recorrido histórico de la misma. Empieza por las manifestaciones aborígenes y se prolonga hasta las promociones de los años setenta.

En la década del cincuenta del siglo XX, Toruño escribió un libro titulado: *Desarrollo Literario de El Salvador* (1958). Este es un libro que aborda el desarrollo de la literatura salvadoreña de manera cronológica, es decir, por generaciones y etapas. El autor hace un cómputo de autores que se expresaron utilizando diversos géneros y los ubica de acuerdo con su producción en los grupos correspondientes.

Finalizando el siglo e iniciando la nueva centuria, un grupo de estudiantes de licenciatura en letras de la Universidad de El Salvador, bajo la coordinación de Consuelo Roque, realizó una investigación histórica: *Grupos y talleres literarios que han existido en El Salvador entre las décadas de 1930-1990* (Anaya y otros, 2000). En este trabajo se reseñan los

grupos de poetas y talleres de poesía más representativos de las siete décadas que abarca el trabajo. Entre los grupos mencionados se encuentran los siguientes: *Cactus*, *Crisol*, *Grupo seis*, *Generación Comprometida*, *Piedra y Siglo*, *La Cebolla Púrpura*, *Taller Francisco Díaz*, *Xibalbá*, *Patriaexacta* y *TALEGA*.

Con el apoyo de la Fundación AccesArte, Pleitez Vela realizó la investigación historiográfica más importante de los últimos años. Producto de este proyecto investigativo se publicó el libro virtual *Literatura, Situación artística en El Salvador* (2012).

#### **2.1.1.2 Tesis o trabajos de grado**

Los trabajos de grado que se identificaron retratan temáticas muy variadas. Entre estas se puede mencionar: *Lectura poética de la realidad* (Escobar, s.f.), *la evasión del compromiso en la poesía femenina* (Amaya, 1984), *La poesía como reflejo de cambio social* (Chávez, Madrid y Funes, 1989), *Poesía escrita entre 1970-1930* (Comandari y Gonzáles, 1992), *Proceso de ruptura literario en El Salvador entre 1955-1975* (Granados y Lara, 1996), *Contenido ideológico de la poesía escrita en El Salvador entre 1930-1990* (Avendaño y Álvarez, 1997), *Los poetas que se involucran en el conflicto armado del país* (Gómez, 1999), *Monografía de Lilian Serpas* (Olivo, 1999), *Análisis estilístico de la obra de Roberto Armijo* (Beltrán, 1999).

De igual forma, la poesía salvadoreña ha generado interés para diversos estudios fuera de El Salvador. Entre estos podemos mencionar los siguientes: *Las brújulas de Roque Dalton* (Melgar Brizuela, 2006), trabajo de grado previo a la obtención del grado de Doctor por el Colegio de México; en este trabajo el autor revisa las diferentes etapas de la poesía de este



autor. *Despiadadas Ciudades: El Imaginario Salvadoreño más allá de la guerra civil, el testimonio y la inmigración* (Villalta, 2004), trabajo de grado previo a la obtención del título de Doctora en Filosofía en la Universidad de Maryland; en este texto, la autora contextualiza la producción poética de Otoniel Guevara y la narrativa de Jacinta Escudos. *La teoría literaria de Roque Dalton* (Paz Manzano, 2005), trabajo de grado para optar al grado de Doctor en Literatura por la Universidad de Sevilla. En este trabajo el investigador, estudia la obra de Roque Dalton. Otro esfuerzo importante es *Pervivencia del canon daltoniano en la poesía salvadoreña de posguerra* (Salamanca Ventura, 2010), en el que aborda la influencia que la poesía de Roque Dalton ejerce en la poesía escrita por los poetas de la posguerra salvadoreña.

### **2.1.1.3 Estudios analíticos**

Los estudios sobre la poesía salvadoreña son escasos. Algunos autores han dedicado ensayos al estudio de la poesía en el país; entre ellos encontramos a Roberto Armijo, Juan Felipe Toruño, Matilde Elena López, Ricardo Roque Baldovinos, Rafael Rodríguez Díaz, Carlos Paz Manzano, Rafael Lara Martínez, Miguel Huevo Mixco, Carmen Gonzáles Huguet, Luis Alvarenga, José Luis Escamilla, entre otros.

Armijo y Rodríguez Ruiz realizaron un estudio sobre la obra de Gavidia titulado *Gavidia la odisea de su ingenio* (1965). López ha realizado estudios sobre la obra de David Escobar Galindo, Roque Dalton, Osvaldo Escobar Velado, Claudia Lars entre otros (1998). Lara Martínez ha realizado compilaciones de la obra de algunos poetas y en la presentación de las mismas vierte su crítica al respecto. En su libro *La tormenta entre las manos* hace un recorrido por muchos poetas salvadoreños, entre ellos Roque Dalton, Amada Libertad,

Alfonso Hernández (1998). Escamilla aborda la obra daltoniana en su libro *Intersticios en Roque Dalton* (2005); analiza la poesía del autor de *Taberna y otros lugares* a partir de la hermenéutica heideggeriana y la neorretórica. Y finalmente, Alvarenga ha realizado selecciones antológicas donde emite algunos juicios interesantes sobre las generaciones más jóvenes (1998, 2006).

El poeta cuya obra ha merecido más estudio es Roque Dalton. Fuera de los estudios a la obra daltoniana lo que existe en el país son aproximaciones que se encuentran en los prólogos de las antologías poéticas o en artículos de periódicos.

### **2.1.2 Panorama de los estudios de poesía en Costa Rica**

Los estudios literarios en Costa Rica se han dedicado a hacer principalmente historiografía. El primer trabajo del que se tiene noticia en Costa Rica es *Historia y Antología de la Literatura Costarricense* publicado en 1957 por Abelardo Bonilla. El autor divide la historia literaria de Costa Rica en Períodos y parte del período Colonial, porque, para él, el período indígena no tiene valor literario. Hace una distinción entre los escritores que tienen una obra con mayor valor literario y aquellos que pueden ubicarse en segundo plano. A lo largo del texto se logra percibir que las ideas de Bonilla están influenciadas por el idealismo alemán (Zavala y Araya, 1995: 178).

Virginia Sandoval de Fonseca escribió el libro *Resumen de la literatura Costarricense* (1978). La autora hace una síntesis de la historia literaria de Costa Rica desde el siglo XIX hasta los años setenta y toma como principal fuente de consulta el libro de Bonilla.

A finales de la década del setenta, Jorge Valdeperas publicó su libro *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (1979). En este trabajo, el autor deja sentir su postura materialista dialéctica. Estudia dos aspectos: el aporte de dos generaciones literarias y la cultura costarricense después de 1948.

Los trabajos anteriores son de carácter historiográfico. Sin embargo, aunque escasos, han existido esfuerzos de estudio de la poesía costarricense. Carlos Rafael Duverran y otros, publicaron en 1973 un libro en el que se recogieron muestras de autores que se ubicaron entre el modernismo y los años setenta.

Uno de los esfuerzos de estudio de la obra poética lo realizó Carlos Francisco Monge al redactar su tesis doctoral: *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica 1907 – 1967* (1991). En este trabajo el investigador sistematiza los procesos estéticos ideológicos que tienen lugar en la producción poética de Costa Rica durante el período que abarca el estudio.

Alberto Baeza Flores (1978) en su libro *Evolución de la poesía Costarricense (1574 – 1974)* elabora una clasificación de las generaciones líricas en Costa Rica y para ello, toma como base las ideas de Bonilla.

En el libro *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense (1950 – 1980)* Monge desarrolla la tesis de que la poesía costarricense publicada entre 1950 y 1980 se organiza alrededor de algunos grupos semánticos de índole política y moral, que orientan

a los poetas por un doble derrotero: la búsqueda de lo absoluto y un afincamiento histórico (1984).

Finalmente, Quesada Soto sostiene que, sobre la lírica costarricense, los principales trabajos son *La evolución de la poesía costarricense* de Alberto Baeza Flores y sobre todo, los rigurosos trabajos de Carlos Francisco Monge: *La Imagen separada*, el artículo *La escritura: pasión de la historia. La poesía contemporánea de Costa Rica* publicado en la Revista Iberoamericana, y la introducción a la antología crítica de la poesía de Costa Rica (2011: 146).

### **2.1.3 Panorama de los estudios de poesía en Honduras**

Los estudios literarios en Honduras también son escasos. No fue sino hasta 1987 que José Francisco Martínez publica *Literatura Hondureña y su proceso generacional*. En este libro, el autor busca reivindicar la cultura maya. El autor hace una especie de catálogo de autores y obras reuniéndolos por generaciones y movimientos estéticos literarios.

La Académica literaria Helen Umaña es quien ha realizado los trabajos críticos más importantes de los últimos años. El primero, *Literatura Hondureña Contemporánea* reúne una serie de artículos críticos sobre diversos autores (1986); el segundo libro es una colección de ensayos sobre literatura hondureña (1992). Y finalmente, Umaña publicó el libro *La palabra iluminada* (2007). Aquí, nos lleva al discurso poético en Honduras. La investigadora hondureña elabora un trabajo enciclopédico (con más de quinientos autores y autoras) con el fin de entender la producción poética hondureña.

Otro aporte importante es el realizado por Adaluz Pineda de Gálvez, autora del libro *Honduras: mujer y poesía* (1998). En el texto, la autora hace un recorrido por la poesía hondureña escrita por mujeres desde 1865 hasta 1998. Con un estudio preliminar la autora justifica la muestra antológica. La misma autora, publica otro trabajo en la revista *Ístmica* de la Universidad de Costa Rica que se titula: *Honduras, inserción de la poesía femenina en lo contemporáneo* (2010). La autora hace un recorrido por la poesía escrita por mujeres en los últimos cincuenta años del siglo veinte y contextualiza, al mismo tiempo, las temáticas tratadas por las poetas hondureñas con el desarrollo de nuestra sociedad.

## **2.2 Teoría de la lírica**

La lírica se cultiva desde hace milenios; hay serias especulaciones que consideran que es la forma de expresión literaria más antigua y originaria. Sin embargo, siempre ha existido la interrogante sobre la forma o el modo en que tiene lugar el proceso creativo. A este respecto, Platón afirmaba que el poeta era un intermediario de los dioses y que la producción poética tenía lugar en un estado de posesión de un ser supremo.

Sea como fuere, nadie duda de la proteica naturaleza y de la constante metamorfosis de las formas en las que se plasma la lírica, y es evidente que existe el peligro de absolutizar una determinada concepción de lo lírico como de hecho ocurre precisamente en los estudios actuales.

Se entiende la lírica como aquella composición literaria en la que sólo se escucha la voz del poeta. Es el género de la expresión interna, expresión reflejo de una idea interior artística

que estaba legislada de antemano. La poesía lírica se ha visto presidida por una actitud típica que corresponde a la enunciación (reservada al poeta) que manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la autoexpresión de un estado de ánimo, de *una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado*, de un yo, de una interioridad anímica (Beristáin, 1995: 241). La lírica no nace del ansia o de la necesidad de describir lo real que se extiende ante el yo, ni del deseo de crear sujetos independientes del yo del poeta lírico, o de contar una acción en que se opongan el mundo y el hombre, o los hombres entre sí (Aguar e Silva, 1972: 180). Gallegos Díaz (2006: s. n.) sostiene que tanto Schegel y Hegel consideraron que la poesía lírica tenía carácter eminentemente subjetivo y que la esencialidad de la poesía lírica reside en el sujeto concreto, en el poeta.

La poesía lírica es expresión de evocaciones, representaciones, imágenes, emotividades, valoraciones a través del lenguaje. Mediante la función categorial o conceptual de las palabras elegidas y manipuladas, el poeta trabaja con la abstracción, con los rasgos esenciales del mundo objetual. El poeta no crea realidad sino que crea mundo sobre y en la realidad situada. El poema es un discurso de lo real transformado, en donde la tematización del sujeto lírico por parte del poeta se realiza mediante una manipulación de códigos estéticos, culturales y literarios.

Spang (2000: 58) sostiene que la lírica posee entre los rasgos fundamentales: la disposición anímica que subyace en toda creación lírica; espontaneidad; la profundización en un aspecto, tema o emoción; la función poética del lenguaje (sonido, palabra, etc.); el ritmo; percepción auditiva; musicalidad y la comunicación lírica que puede ser directa o indirecta.

### **2.2.1 Teoría de la subjetividad**

El sujeto es una categoría filosófica que se empieza a utilizar a partir del siglo XVII (Rosental, s. f: 443). Durante la Edad Media, la aparición de la noción de sujeto resultó ser revolucionaria frente al orden feudal y escolástico. El humanismo propuso que se partiera del hombre como esencia humana, de la subjetividad humana para explicar los diferentes mecanismos productivos de la sociedad y la historia. El ser humano antes que individuo es miembro de un cuerpo social con dependencia vertical que culmina con el vasallaje del rey con respecto a Dios. Con esta nueva ideología, primero está el individuo y después la sociedad que se constituye por voluntad de los individuos mismos.

La aparición de esta categoría trajo como consecuencia el estudio de la interioridad del sujeto: la subjetividad. Esto permitió que muchas ramas del conocimiento la incluyeran dentro de sus procesos investigativos para definir qué es y cómo se construye.

Caballé (1995: 23) entiende subjetividad como el mundo interno del ser humano. Ese que lo hace diferente al resto de sus semejantes y que le permite emerger desde los patrones locales coherente con la experiencia que el ser acumula.

Kant consumó el proceso de constitución del concepto ideológico de sujeto. Así mismo, estableció que el conocimiento es un proceso que se establece entre un Sujeto y un objeto.

Estos tienen la misma importancia y mantienen el equilibrio entre idealismo y empirismo; sin embargo, el sujeto adquiere mayor relevancia cuando inicia el proceso que convierte a un objeto de la realidad para el conocimiento.

Bobes Naves sostiene que en la teoría Kantiana *se logra la generalización mediante la captación de la realidad conformada en los esquemas generales que aporta el sujeto* (2008: 92). Esta misma autora sostiene que

*en el sistema Kantiano el sujeto sigue dos caminos: uno hacia el objeto para configurarlo como objeto científico y especular sobre él para lograr juicios sintéticos a priori, y un segundo camino, que va del juicio al objeto, para verificar los juicios en la realidad. En segunda fase constituye la parte experimental de la ciencia (2008:95).*

A diferencia de Kant que definía un yo empírico que necesitaba configurar el objeto como realidad científica. Fichte crea un yo cuya esencia es la libertad y autocrea la realidad. Es un yo teórico consiente, capaz de conseguir la unidad entre lo sensible y lo inteligible. Este Yo es la base de la concepción romántica del espíritu que aspira a la creación infinita y del principio creador para la ciencia.

El Yo de Fichte es metafísico porque es capaz de crear. Con esto, rompe la tradición de las teorías literarias miméticas en la que se afirmaba que el artista copia su obra de la naturaleza. El artista no tiene la necesidad de copiar sino de expresar libremente su Yo en el que se reconoce a sí mismo. (Bobes Naves, 2008:103).



Hegel intentó mostrar que el ser en su totalidad tiene una realidad espiritual y que por lo tanto, esta realidad es subjetiva. Es el único ser verdadero y real; es decir, la totalidad absoluta del mundo que ya no se considera desde el sujeto ni desde el objeto (Bobes Naves, 2008: 113; Sánchez Trigueros, 2013: 38).

*El escritor es un simple intermediario, alguien que habla por boca de otros, como de las tendencias más empiristas que, aunque en principio abominan de cualquier tipo de esencia eterna, se basan en las experiencias materiales y temporales por la que el hombre se hace a sí mismo y se construye a sí mismo como sujeto; aquí se inscribe la polémica sobre la competencia literaria entendida bien como capacidad innata bien como capacidad adquirida. En uno u otro caso se trata de un sujeto previo, que sigue reinando en el espacio literario y que consciente o inconscientemente plasma los mensajes recibidos o las experiencias vivida en un fenómeno especular llamado texto. (Sánchez Trigueros, 2013)*

La subjetividad, por lo tanto, se construye internamente con base en la relación con otro u otros seres semejantes. En los primeros años de vida la necesidad de coordinarse con aquella figura que otorga los cuidados afectivos y vitales básicos para la sobrevivencia, conlleva a la necesidad de que esta coordinación sea lo más efectiva posible. El incipiente sujeto debe aprender a acoplar sus necesidades intrínsecas con las exigencias externas, principalmente dadas por la relación con su figura significativa (Zúñiga Caiseo, 2012: 65).

La subjetividad marca la configuración de un mundo interno que resulta ser interpelado tanto por las necesidades internas, como por las necesidades de la relación afectiva, la

insatisfacción de éstas o las discrepancias a nivel de acople o coordinación intersubjetiva, conlleva al sujeto a un estado entrópico que su sistema (entendiéndose por éste al nivel físico, biológico y psíquico como una unidad ontológica) debe resolver (Zúñiga Caiseo, 2012: 66).

Bourdieu sostiene que existe la subjetividad individual y social, y que ambas constituyen el capital Cultural (2013: 95). Este capital se construye en la interrelación entre el hombre y su contexto social y natural, en el marco de su actividad cotidiana. El sociólogo francés explica que *la reproducción de la estructura del capital cultural se opera en la relación entre las estrategias de las familias y la lógica específica de la institución escolar* (Ibíd.), porque existe una tendencia a perpetuar el ser social que se encuentra en reproducir las estrategias de reproducción, estrategias matrimoniales, estrategias de sucesión, estrategias económicas y estrategias educativas.

El sujeto *llega al mundo* ya construido, con sistemas sociales y culturales que tienen su historia. Por tanto, tiene que apropiarse de la realidad por la que es determinado. Proceso de apropiación en el que el individuo establece sus propias diferencias y transformaciones posibles, construye y aporta su propia autonomía.

En las grandes ciudades de América Latina la subjetividad es estructurada a partir de la experiencia. La propuesta de Estudios Culturales está relacionada con la definición de sujeto popular. Esto resulta problemático porque la cultura popular constituye un texto fronterizo en la reformulación de los conceptos de nación, identidad, modernidad, entre otros. Esta forma expresiva surge debido al incremento de los desplazamientos, al

crecimiento demográfico. Esta nueva voz narrativa, permite que la ironía y el humor, el collage, y algunas estrategias textuales del montaje constituyan la nueva subjetividad popular producto de la modernidad (Szurmuk y McKee, 2009: 264).

### **2.2.2 El sujeto lírico**

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

Platas Tasende entiende como sujeto lírico al ente ficcional que actúa como emisor dentro del poema o discurso lírico (2006: 365). Admite, que puede recibir otros nombres como voz lírica o personaje lírico.

Para Gallegos Díaz, el sujeto lírico nace con la necesidad de destruir el yo poético (2006: s. n.). El poema es considerado una creación imaginaria en contexto comunicativo más que una creación autobiográfica, en la que se distinguen tres niveles del sujeto: sujeto escritor (poeta), el yo empírico (sujeto vivencial) y el yo lírico (voz de la enunciación del poema).

De igual forma Slawinski plantea estos tres niveles cuando afirma:

*el investigador de la literatura se encuentra con esta problemática en tres niveles diferentes. El primer nivel corresponde a los acontecimientos que constituyen la biografía del individuo concreto: el creador de la obra. El segundo nivel, corresponde al proceso creador; aquí se incluye el rol de autor. El emisor se presenta aquí como*

*un hipotético sujeto de las acciones creadoras y es definible precisamente en términos de esas acciones. Se habla de sujeto de las acciones creadoras; zona que separa al enunciado literario del individuo biográficamente que es el escritor; y finalmente, en el tercer nivel, se halla la categoría del sujeto lírico: nivel de la organización de la obra misma. El ego lírico es un elemento interno de la obra. (2007: 2)*

El yo lírico, modalidad tradicional del yo poético, es una interpretación interdiscursiva de la categoría de sujeto. No existen autonomías absolutas entre sí y sujetos y sus mundos, debido a que el poema, como obra literaria, es un constructo social, comunicación social, signo social. Pozuelo Yvancos sostiene que el yo lírico supone una serie de rasgos para la enunciación lírica: la subjetividad, el presente como su dimensión temporal y la soledad o aislamiento del enunciadore (2007: 213; 2009: 27). Otras veces por yo lírico se quiere dar a entender que el yo del que se habla no es el poeta como tal sino una fuente ficticia de discurso (Pozuelo Yvancos, 2009: 28).

El sujeto lírico es un sujeto histórico optativo en un mundo imaginado, a diferencia del autor que es sujeto histórico en un mundo real. Es una dimensión del yo: la individualidad. Se entiende, el sujeto lírico como interpretación ficticia, que no pierde jamás sus nexos con el contexto real, pues lo social no permanece externalizado en el poema sino internalizado en los enunciados mismos.

El sujeto lírico tiene tres características principales: monocentricidad, sujeto hablante supraordinario y monólogo lírico. La primera es el material semántico que se concentra en torno al emisor; la segunda, son las unidades semánticas que conforman una presentación

de un solo plano, independiente de la alternativa interior. Y finalmente, la tercera es una cita sin contexto que se condena completamente a sí misma.

El sujeto hablante lírico es el sujeto del enunciado en toda su extensión, desde la primera palabra hasta la última. El sujeto lírico surge directamente como secuencia de manifestaciones que permiten ser observadas en el enunciado.

El sujeto lírico es una combinación de roles elementales: actitud del hablante hacia las circunstancias psicológicas y objetuales del enunciado, actitud hacia la segunda persona de la situación lírica, la actitud del yo hacia el sujeto, los actos creadores y hacia la situación socioliteraria en la que se encuentra y la actitud del yo hacia determinados elementos de la biografía del autor.

La idea es evitar que la constitución de mundo del referente textual en el texto lírico se subdivida en mundos de acuerdo con las personas sino en estricta dependencia con el hablar del sujeto lírico como hablante instaurador del mundo al que toda referencia se sujeta (Pozuelo Yvancos, 1997: 266).

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

formas literarias decimonónicas y recurre al lenguaje de uso cotidiano. Es surrealista cuando el sujeto lírico recurre al lenguaje onírico para dar vida a mundos paralelos, etc.

### **2.3 El poema en prosa**

El poema en prosa ha sido definido como *un escrito hecho con los recursos esenciales del lenguaje poético, excepto los de la versificación, la distribución estrófica y el ritmo regular y ortodoxo, tan habituales de la lírica decimonónica* (Monge, 2014: 8). *El poema en prosa surge por la necesidad de innovar, renovar las convenciones líricas* (Utrera Torremocha, 1999:11). Así, esta nueva forma poemática se convirtió en el vehículo utilizado por los simbolistas franceses para alcanzar la libertad expresiva y al mismo tiempo, eliminar las fronteras entre el verso y la prosa; además se constituyó en un proyecto estético ideológico que renovó la literatura moderna.

Los antecedentes del poema en prosa los encontramos en la literatura latina, las traducciones de la biblia y *más recientemente algunos casos concretos de obras escritas en prosa poética como Telemaque (1699) de Fénelo, Atala (1801) y Les Martyrs (1809) de Chateaubrind, que contienen piezas líricas en prosa y ya avanzado el siglo XIX, Smarraou les démons de la nuit (1821) de Charles Nodier, libro decisivo en la génesis de Gaspard de la nuit* (Felipe, 1999: 40).

Los críticos literarios concuerdan, en su mayoría, en que fue Aloysius Bertrand quien con su libro *Petits poèmes en prose* inaugura el género; por otro lado, García Berrío sostiene que el verso en prosa se desarrolló en el romanticismo alemán y que fue Novalis quien con

su libro *Himnos a la noche* (publicado por primera vez en 1800) inaugura el género y destacan la búsqueda de un marco poético no versal por parte del poeta alemán (2009: 165). Utrera Torremocha afirma que si bien Novalis en sus *Himnos a la Noches* incluye algunos poemas en prosa, parece no ser la intención del poeta, utilizar esta forma; caso contrario, que si ocurre con Aloysius Bertrand (1999: 47). Es por ello que esta académica sostiene que quien inaugura esta nueva forma poética es el poeta francés con sus *Poemas a la noche*.

Por otro lado, todos los críticos literarios concuerdan que fue Charles Baudelaire quien dio el nombre a esta modalidad literaria y que fue con su obra *Pequeños poemas en prosa* con la que se consolida el género. Poco tiempo después, aparecería el libro *Prosas e Iluminaciones* de Arthur Rimbaud que además de Baudelaire le da un impulso a este nuevo género.

En el poema en prosa la lógica sirve de conexión para establecer relaciones de causa y efecto. Como toda poesía es imaginación en la que las funciones semánticas del lenguaje se desligan de la realidad concreta dando vida a una nueva realidad, la del poema. Es aquí donde las imágenes adquieren vida, valor estético.

Baudelaire, al explicar las razones que le llevaron a escribir poemas en prosa lo hace de la siguiente manera:

*¿Quién de nosotros, en sus días ambición, no hubo de soñar con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones*

*del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia? ¿No sintió usted acaso, estimado amigo, impulsos de traducir en una canción el grito estridente del cristalero, y de expresar en prosa lírica las tristes sugerencias que envía ese pregón hasta las guardillas, a través de las más altas nieblas de la calle?*  
(1995:18).

Es obvio que este ideal obsesivo nace, principalmente, de la frecuente visita a las ciudades modernas, del cruce de sus innumerables relaciones en el ámbito urbano que tenía el poeta.

El poeta deja muy claras las razones por las que opta por la nueva forma poética. Además del ritmo y la musicalidad que puede alcanzar en algún momento, también habla de los temas que esta forma permite tratar, entre los que se puede mencionar el mundo urbano y las relaciones que el ser humano establece con el medio urbano. Es decir, el poema en prosa ha estado ligado desde su génesis al ámbito urbano, la vida moderna y al paisajismo (bosques, montañas, selvas, mares, etc.). Desarrolla temáticas urbanas tales como las calles, iglesias, fábricas, suburbios miserables, gritos, chasquidos, portalones, farolas, esquinas misteriosas.

Queda claro que esta forma de expresión poética rompe con la estructura tradicional de la lírica. Sin embargo, ¿cuáles son las razones por las que podemos afirmar que el poema en prosa es una forma de poesía? Monge responde distinguiendo tres razones que a nuestro entender son vitales en toda obra poética y que el poema en prosa cumple perfectamente: en primer lugar, la exploración con y desde el lenguaje figurado; es decir, que lo poético está en la transfiguración de la realidad que desde la subjetividad se efectúa con los recursos lingüísticos. Un mundo se transforma porque el hablante imagina (hace imagen) un



mundo, sino es nuevo, al menos paralelo; con el lenguaje poético hay invención o transformación desde la subjetividad. La segunda, es el papel del ritmo como recurso expresivo; el ritmo se conserva; no el de las regularidades métricas o prosódicas, sino el de una calculada composición de las frases, la progresión de los enunciados y el empleo oportuno, con voluntad estética, de figuras de dicción: anáforas, gradaciones, paralelismos. Finalmente, el predominio de la figura del hablante (sujeto lírico); es la voz del hablante que transfigura verbalmente el mundo; se apropia de él y lo integra a sí mismo (2014: 9).

Felipe sostiene que para que el poema en prosa sea considerado como tal, debe tener extensión y unidad de sentido; debe ser creación voluntaria del autor, es decir, que el poeta está consciente de que está utilizando esta forma poética y que esto se refleja de dos maneras: la presencia de textos en prosa insertos en poemarios en verso, y la otra, existencia de textos en prosa breves y de tono lírico de autores cuya producción es íntegramente poética. Finalmente, la gratuidad que consiste en el poema no se lleva hacia una meta sino que se propone al lector como objeto, un bloque intemporal (1999:86).

Este mismo autor propone que para utilizar un sistema taxonómico que tienda a clasificar el poema en prosa debe basarse en dos criterios para él elementales: extensión del texto y dependencia intertextual. A partir de ahí propone la siguiente clasificación: poema en prosa puro: es el que se ajusta más estrictamente a las características generales del poema en prosa, como son la brevedad (entre media y tres páginas), la unidad, la condensación expresiva y la intencionalidad (manifiesta o implícita) del autor. En segundo lugar, poema en prosa discursivo: Sus principales características son su mayor extensión, que puede oscilar entre las cinco y treinta páginas, y el tono reflexivo, intimista y fluyente. Y

finalmente, poema en prosa integrado: Suele ajustarse a una extensión media ligeramente superior a la del poema en prosa puro. Su singularidad estriba en que son poemas que están integrados desde su génesis en una entidad literaria superior, pero que poseen la autonomía suficiente para poder ser considerados también como poemas independientes.

Por otro lado, Utrera Torremocha sostiene que el poema en prosa se caracteriza por el predominio del elemento narrativo. Además, se trata de un género mixto que combina los elementos narrativos y líricos, el humor y la ironía, dialogiza el texto poético, carece de ritmo silábico, lo que le proporciona la libertad rítmica y permite que el poema se pueda estructurar con base en un ritmo prosaico basado en la secuencia lógico sintáctica que implica la ordenación libre y asimétrica de la cadena fónica. Finalmente, la autora agrega como características del poema en prosa la brevedad, uso de la descripción y el conflicto intertextual pues implica la liberación del canon lírico y narrativo: texto lírico con forma de prosa (1999: 12).

En definitiva, con el poema en prosa se transgrede la métrica clásica. El poeta se aleja de la práctica tradicional del verso y se afirma en el cultivo de un discurso que tiene toda la fuerza estética de la poesía (Cortes, 2014:10). El poema en prosa permitió la renovación del verso hacia otras formas más libres y menos atadas a la métrica tradicional.

## **2.4 El verso libre**

El verso libre implica para Quilis la ruptura casi total de las formas métricas tradicionales y cuyas características principales son la ausencia de estrofas, ausencia de rima, ausencia de medida, ruptura sintáctica de la frase y el aislamiento de la palabra (1969: 168).

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

*El poema nuevo, al desligarse del rigor en la medida del verso y de la rima y también de las estrofas comunes, establece el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como una unidad poética. En consecuencia, el poema no cuenta como una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto, la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora. (1969: 18)*

Los sistemas métricos han sido desplazados con las innovaciones introducidas en la poesía actual. Tanto Quilis (1969) como López Estrada (1969) acotan que el verso libre se caracteriza por romper con los elementos de la poesía tradicional: medida, acento y rima. Idea que es reforzada por Paz Manzano (2009:314) quien sostiene que el verso libre no se subordina a las formas tradicionales y que el lenguaje se inclina hacia la emoción del poeta. Además de ello, se basa en el ritmo interno del poema.

Estébanez Calderón define el verso libre *como aquel que prescinde de la rima, del cómputo silábico y aún del ritmo acentual, y se centra en la consecución de un sistema interno*

*basado en ciertas recurrencias de orden lógico, repetición de palabras y estructuras sintácticas, paralelismo, simetrías, etc. (2008: 1076)*

Las primeras modificaciones métricas que se dieron en el castellano se remontan al siglo XVI cuando Boscán y Garcilaso de la Vega, importaron las innovaciones introducidas por Petrarca en el verso italiano y las adaptaron al verso castellano. Posterior a esto, entre los siglos XVII – XIX, los poetas ensayaban prescindir de la rima. Entre los que buscaban este cambio formal podemos mencionar a Esteban Manuel de Villegas, Jovellanos, Meléndez Valdez, Leandro Fernández de Moratín, Martínez de la Rosa, Marcelino Menéndez y Pelayo (Gayol, 1962; Alonso, 1975).

El verso libre tiene como referentes a Whitman y a los simbolistas franceses. El versolibrismo europeo tiene como base el núcleo francés de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud o Mallarmé en sus manifestaciones iniciales, a finales del siglo XIX (Utrera Torremocha, 2001: 65 y López Estrada, 1969: 97).

Como ha quedado establecido el verso libre encontró en Whitman y en los simbolistas franceses a sus mejores aliados. Sin embargo, su divulgación inicia –en el caso de la poesía escrita en español- con el modernismo. Posteriormente, logra su máximo esplendor con los istmos de la vanguardia. Es precisamente, el poeta boliviano Jaimes Freyre quien se autoproclama como el primer versolibrista en español en la América Hispana y a él se sumarían José Asunción Silva, Rubén Darío, José Santos Chocano entre otros poetas de la época (Utrera Torremocha, 2001: 107).

Sin embargo, no fue sino durante la plenitud de los llamados istmos de vanguardia (ultraísmo, creacionismo y surrealismo) que el verso libre logró su mayor aceptación y desarrollo. Esto debido al espíritu de libertad y ruptura con las formas tradicionales, especialmente, la organización habitual, ritmo tradicional y disposición versal (Diez, 2001; Utrera Torremocha, 2001: 125).

El verso libre se caracteriza básicamente por el ritmo; se trata de un ritmo que no se basa en la regularidad fónica (de acentos o rima), sino en simetrías y paralelismos conceptuales y en la recurrencia de palabras y estructuras sintácticas. Este puede ser de diversas formas. Paz Manzano las explica así:

*En la teoría del verso libre se subrayan cuatro formas rítmicas predominantes: el ritmo sintáctico, el ritmo de pensamiento, el ritmo interior y el ritmo de imágenes acumuladas. Por lo general, se apoyan en las figuras retóricas, en la repetición de elementos sintácticos y en la metáfora. También sobresalen, en función del ritmo, el lenguaje narrativo y la organización tipográfica al gusto del poeta, aunque el caligrama no figura como estructura versal, sin embargo, se observa a menudo la destrucción del verso y la descomposición de la palabra, causando un efecto arrítmico que hace imposible, en ocasiones, su pronunciación, funcionan por ello como imagen visual, sin negar las posibles significaciones. Dicha libertad creativa, quizá excesiva en algunos casos, provoca reacciones de la crítica fundada en conceptos tradicionales, pero, por otra parte, no es posible detener el impulso creativo de la vanguardia (2009: 314).*

El Ritmo sintáctico suele combinar versos canónicos con versículos, aunque la tendencia rítmica se aproxime a la prosa y sea la base del verso libre. El ritmo de pensamiento que se

reconoce por la estructura peculiar, ya que no se trata de cualquier repetición sino de palabras claves y de estructuras oracionales, definiendo así un ritmo sintáctico que orienta el pensamiento hacia un fin, y suele observarse un sentido cíclico del poema. En tercer lugar, el ritmo interior que se le conoce también con el nombre de ritmo personal. Aquí la emoción se desplaza a través de conexiones sintácticas. Ello supone que las recurrencias se perciben en cadena, impulsadas por la intuición, es decir por conexiones sentimentales que se liberan de los mecanismos de defensa de la conciencia, estableciendo una postura íntima. El movimiento, por tanto, no es frenado por repeticiones que obliguen a hacer pausas muy marcadas. Y finalmente, el ritmo de imágenes libres tiende a la yuxtaposición de imágenes y metáforas sin enlaces sintácticos.

## **2.5 La ficción en la poesía**

La lírica sigue siendo en este momento el género de más difícil definición. Históricamente ha existido controversia sobre el concepto y lo que éste abarca. Y es que, en la Edad Media se tenía por válido el concepto de Dante que definía la poesía como *composición dispuesta con arte de retórica y música* (Guerrero, 1998: 130). No obstante, esta forma de concebir el género lírico entra en crisis con la lectura que de Aristóteles hace Francisco de Cascales y Charles Batteaux.

El concepto de ficción ha sido relacionado con los de mimesis y verosimilitud. En una reinterpretación del concepto aristotélico de Mimesis, Cascales trae a la discusión el carácter mimético de la poesía lírica. Posteriormente, Batteaux atribuye al poema tres elementos: ficcionalidad, modelo de realidad, verosimilitud. Es decir, si un poema es un modelo de la realidad, se puede ubicar en el mismo plano de lo verosímil, ficcional y

mimético (Pozuelo Yvancos, 1997: 256). Batteaux (en Guerrero) no cree que el sentimiento pueda ser objeto de imitación, basta que pueda ser fingido para que la lírica se reduzca al principio de imitación:

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

Ambos autores se basan en el principio de imitación o mimesis que Aristóteles atribuye a la poesía y que por décadas se había aplicado únicamente la épica y a la dramática, pero no a la lírica. Ellos sostienen que el principio mimético aristotélico no se puede descontextualizar, ni mucho menos distorsionar o hacer lecturas antojadizas del mismo.

De todos es conocido que la lírica es el género que ha albergado mayores grados de ilusión fantástica e irrealista, pareja con la mayor exigencia de cooperación imaginaria del autor. Los mundos y submundos que el poemario de cualquier poeta incluye son a menudo complejo y altamente representativo de los esquemas de funcionamiento sentimental que su índice de generalidad crece cuanto mayor es su fortuna para la expresión de la peculiar densidad y espesor de la imaginación humana.

Resulta necesario que nos traslademos al origen del término ficción. Es una palabra de origen latino *fingere* con el que se alude al hecho de la simulación o ilusión de la realidad y, en concreto, a la que se producen la creación literaria, especialmente en narrativa y teatro.

Ricour subraya que en la poética de Aristóteles el sentido de mimesis (imitación) no sería la reproducción de la realidad sino la representación, entendida como creación artística de una nueva realidad. En este sentido, *mimesis* sería sinónimo de *poiesis*, es decir, de creación y de ordenación de acciones que constituyen una determinada fábula. Este concepto de mimesis se adecuaría a lo que hoy se entiende por ficción: creación y estructuración de mundos posibles; uno de los recursos más utilizados para ficcionalizar la poesía es el monólogo dramático (Ricour en Estébanez Calderón, 2008: 411 y 412).

El poema escénico o monólogo dramático se desarrolló durante el romanticismo inglés. Fue el R. Brownig quien lo llevó a la consolidación definitiva. Mediante la sintaxis y el vocabulario se trata de crear una comunicación directa y conversacional prevaleciendo la estructura de la pregunta y la respuesta, la exclamación, la pregunta retórica o la simple afirmación de estilo directo.

En el monólogo dramático se utiliza un personaje, un interlocutor y un espacio de tiempo y lugar. El personaje principal puede ser de dos tipos: distinto del autor o indeterminado (la máscara). El interlocutor se representa en el monólogo como la persona a quien o quienes van dirigidas las palabras del personaje principal.



No debe perderse de vista que pueden existir monólogos dramáticos de carácter dramático o lírico. También pueden existir de carácter narrativo en los que se presenta una experiencia pasada. Una de las formas predilectas del monólogo dramática es la epístola.

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

## **2.6 Teoría del humor en la poesía**

La literatura no ha sido ajena a la expresión del humor dentro de ella. *Las vanguardias históricas de principios de siglo extremeñan los juegos irónicos y humorísticos como medio fundamental de rebeldía contra la realidad y contra el lenguaje* (Utrera Torremocha, 1999: 338). El arte de la vanguardia se caracterizó por utilizar la comicidad como uno de sus recursos predilectos: el ultraísmo es alegre, el dadaísmo busca la burla sistemática y la agresión preconcebida.

Resulta difícil definir el humor porque conceptos como comicidad, humorismo, ironía, burla, caricatura, se barajan como sinónimos. A pesar de ello, empezaremos afirmando que humor en un sentido amplio se refiere a todo aquello que hace reír.

El primer estudio sobre la comicidad en la literatura fue realizado por Henri Bergson (2011). Este académico expone que lo cómico es un fenómeno propio del ser humano que es percibido en un contexto social. En segundo lugar, en la raíz de lo cómico aparece un *efecto de automatismo y rigidez*. En tercer lugar, las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la medida en que este cuerpo nos hace pensar en un *simple*

*mecanismo* y, finalmente, los textos literarios, especialmente las comedias, presentan un tratamiento caricaturesco de los personajes (en sus gestos, comportamientos y usos del lenguaje) que provocan la risa.

Por otro lado, Estébanez Calderón sostiene que Sigmund Freud concibe lo cómico, igual que el chiste, como un medio de obtención de placer y de superación del dolor. Distingue dos formas básicas de comicidad: una involuntaria, natural y objetiva, y otra, subjetiva, provocada artificialmente. Entre los diversos medios o formas de creación y expresión de la comicidad artificial o subjetiva, Freud enumera los siguientes: la imitación de los gestos, pantomima, parodia, desenmascaramiento, entre otros (1998: 187).

Lo cómico, en cuanto a categoría estética, es un producto del psiquismo humano que responde a la capacidad de percibir con sentido lúdico los aspectos defectuosos, deformes o insólitos de la realidad física y de los comportamientos sociales del hombre que, por esos rasgos, son interpretados como ridículo o hilarantes (Ibíd.).

Lo cómico como categoría estética puede presentar las siguientes modalidades en la literatura: comicidad, humorismo, sátira, sarcasmo, parodia, caricatura, lo grotesco, lo absurdo, humor negro, ironía y el chiste.

Para que se pueda desarrollar el factor humorístico dentro del texto literario es necesario que haya un contexto lúdico en el que se precise un ánimo libre, distendido, ajeno a la

seriedad del trabajo para que se desencadene la risa. Además, es necesaria la duplicidad de planos entre los que se percibe una incongruencia, inadecuación o discordancia.

## **MARCO HISTORICO LITERARIO**

### **3.1 La vanguardia poética en América Central**

El término vanguardia es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados *ismos*) que surgen en Europa y revolucionaron el arte en las dos primeras décadas del siglo XX (Verani, 1995: 9). Gallegos Valdés sostiene que dicha revolución estética trajo cambios principalmente en la poesía y las artes plásticas (1990: 345).

Una de los istmos de vanguardia más importantes resultó ser el surrealismo. Este apareció en Francia con André Bretón, quien, siguiendo a Freud, se interesó por descubrir los mecanismos del inconsciente para sobrepasar lo real por medio de lo imaginario y lo irracional. Este istmo se caracterizó principalmente por concederle un valor al subconsciente, a la abstracción como fenómeno más relevante que la realidad misma, al fluir automático de asociaciones incoherentes, y al mundo de los sueños (Paredes, 1998: 273).

La segunda década del siglo XX es un período clave e ineludible para comprender el desarrollo actual de las letras en la América hispana. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica del modernismo y se sientan las bases para la ruptura total con el pasado artístico inmediato; a partir de ella, las modalidades literarias dominantes reconocen la raíz común. Son los años en que los manifiestos, proclamas, la búsqueda de la originalidad, de insurgencia expresiva y formal transforman radicalmente el curso de las letras continentales.

La literatura hispanoamericana –principalmente la poesía- presenta un aspecto desconcertante para el público masivo; una voluntad constructiva se impone al orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo. La lírica de vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional: el culto a la belleza y las exigencias de armonía estética. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuando de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, a la ruptura de la sintaxis, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma

discontinuada y fragmentada que hace de la simultaneidad del principio constructivo esencial (Verani, 1995: 10).

*El tránsito de la vanguardia por Centroamérica, consistió en un proceso de variada intensidad y duración en cada país, de ruptura de una tradición y un canon y la búsqueda de la originalidad como reafirmación de la conciencia creadora (Monge, 2012:62 y 81).* Razón por la cual, Barrera encuentra difícil la uniformidad de la vanguardia literaria en la región centroamericana (2001:37). De todos los países del istmo, únicamente en Nicaragua, se puede hablar que se desarrolló de acuerdo a un programa y a un grupo organizado y además, ofrece un perfil más exigente. Sin embargo, en todos los países del istmo, la vanguardia se orientó hacia la recuperación de la cultura aborígen por medio de las leyendas, tradiciones y personajes de la cultura popular. Y es que, todos los poetas tenían claro que había que mostrar una identidad cultural que debía incluir lo nacional y centroamericano que estuviera vinculado a la herencia precolombina (Monge, 2012).

En Nicaragua fue José Coronel Urtecho, quien en 1927 publicó el poema *Oda a Rubén Darío* que se convirtió en el primer manifiesto de un grupo de jóvenes que rechazaron la imitación y se pusieron la meta de rectificar la poesía en ese país. La ciudad de Granada fue el lugar donde este grupo de jóvenes se reunieron y empezaron su actividad. Ya para el año 1929, firmaban Vanguardia. Bajo la tutela de Coronel Urtecho fundaron la *Anti-Academia nicaragüense* en 1930, y tuvieron una destacada actividad cultural lanzando manifiestos, participando en encuestas, polémicas y recitales poéticos. El medio de difusión del colectivo fue *El Correo de Granada*; tenían una página que llamaban *rincón de*

*vanguardia*, cuyo fundador fue Pablo Antonio Cuadra y Antonio Rocha continuó con *vanguardia: cartucho literario* (1932 – 1933). La actividad del grupo finalizó en 1933. Del grupo nombres como Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos alcanzaron el reconocimiento inmediato (Verani, 1995: 23).

En Guatemala, país rico en tradiciones culturales, la labor renovadora se realizó sin formarse núcleos de escritores con ideario afín. Existen figuras de resonancia continental que publicaron obras relacionadas a las corrientes de vanguardia sin adherirse en su país a ningún *ismo* determinado y sin producir manifiestos o proclamas vanguardistas. No está de más recordar que muchos escritores guatemaltecos (Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón y Arqueles Vela) no permanecieron en Guatemala durante la década de los años veinte, sino que se encontraban en Francia donde estaba en boga la corriente surrealista. Es por ello que la vanguardia guatemalteca se orientó hacia el surrealismo y además de los ya mencionados, merece un lugar muy importante el poeta César Brañas (Barrera, 2001: 38).

Además de Asturias, Cardoza y Brañas, en Guatemala surgió en la década de los años treinta un grupo que se autodenominó *Los Tepeus*, que viene a ser el más completo representativo de los años treinta del siglo veinte. El grupo surgió en 1930 y desapareció en 1933. En el colectivo destacaron tres poetas: Francisco Méndez, Miguel Marsicovétere y Durán, Antonio Morales Nadler (Albizurez Palma, 1998: 45). A este colectivo se le llegó a conocer como la generación de los treinta y se congregaron en torno a dos tendencias aparentemente contradictorias: la reivindicación del indígena y lo indígena y la incorporación de los aportes literarios de la vanguardia, en especial del futurismo de Marinetti.

En Costa Rica, la actividad cultural de *Repertorio Americano* (1919 – 1959) de Joaquín García Monge, fue el medio o el espacio que los poetas vanguardistas utilizaran para dar a conocer sus expresiones vanguardistas (Verani, 1995: 24). En esta revista publicaron Francisco Amighetti, Arturo Echeverría Loría, Fernando Centeno Güell, Isaac Felipe Azofeifa, Alfredo Cardona Peña y Eunice Odio (Quesada Soto, 2012:77).

A este grupo de poetas se le ha llegado a conocer como la *generación de los cuarenta*.

*La poesía lírica de esta promoción literaria se caracteriza por una nueva modernidad, del desarrollo urbano, de un ser en constante trasmutación y un mundo histórico sujeto a cambios acelerados y desconcertantes. La mayoría de estos poetas viven o viajan extensamente por el extranjero, lo que les permite liberarse en gran medida del localismo propio de la poesía costarricense de principio de siglo y familiarizarse con las innovaciones de la poesía de vanguardia española y latinoamericana (Quesada Soto, 2012:93).*

Los años veinte y treinta son para El Salvador un despertar en la búsqueda de las nuevas formas literarias. Para entonces, ya se observan algunas diferencias literarias con el Modernismo, los intelectuales del momento comienzan a marcar las líneas de divergencia entre la estética saliente y la estética naciente. El primero en hacer esto fue Pedro Geoffroy Rivas, quien en ese momento ya poesía un ritmo y una melodía alejados del modernismo. Así mismo, las construcciones metafóricas resultaban de una realidad verbal despojada de

los exótico y preciosista. El poeta se aleja de las convenciones de lo armonioso y las concepciones de lo bello. Se percibe en su obra una práctica social contestataria en el plano estético (Albizurez Palma, 1998: 47).

Luego seguirían Salarrué, Claudia Lars, Serafín Quiteño, Alberto Guerra Trigueros, quienes continuaron con esta renovación de los valores estéticos, sociales y culturales de las letras salvadoreñas.

En Panamá hay que mencionar a Rogelio Sinán, autor de *Onda* (1929) libro de poesía pura. Y en Honduras, la llegada de la vanguardia fue sumamente tardía. No hubo discusión sobre la forma de escribir poesía ni una ruptura como sucedió en Nicaragua.

### **3.2 La poesía coloquial**

Finalizado el tránsito de la vanguardia en Centroamérica y el resto del continente, viene la poesía coloquial. Veiravé le llama poesía de posvanguardia y afirma que ésta la podemos clasificar a partir de tres plano diferentes: estructura del poema, lenguaje poético y temático (1976: 284). La estructura del poema, advierte este autor, responde a lo que se define como obra abierta porque las formas poéticas permiten que se establezca mejor comunicación con el lector.

Por otro lado, el lenguaje poético no recurre únicamente a las imágenes y la metáfora como recursos para poder darle la calidad de poético a los textos literarios. Lo prosaico y poético recurren a al lenguaje coloquial para formar un todo armónico. Luego, en la temática se



incorporan aquellos temas históricos, sociales, políticos y críticos, transformándola y exhibiéndola mediante el humor, ironía y la síntesis poética.

La poesía coloquial ha sido denominada con los términos *conversacional*, *exteriorista*, *cotidiana*, *antipoesía* y *coloquial*. Estos términos han generado algunas controversias académicas porque de acuerdo a algunos especialistas no expresan certeramente el espíritu de lo que se quiere nombrar. Peña Gutiérrez afirma que lo coloquial alude al tono y al sentido semántico de dicha poesía. Lo conversacional es por la estructura sintáctica que proviene del sistema dialogal entre dos personas (1996:241). Los poetas procedieron a hacer una síntesis de lo imaginario y lo real, valorando la intimidad y buscándola en las relaciones del ser humano con las cosas.

Alemany Bay explica que hay diferencias entre la poesía exteriorista y la poesía coloquial o conversacional; atribuye a José Coronel Urtecho el establecimiento de estas ideas poéticas en Nicaragua, quien a su vez seguía los postulados de Ezra Pound (1997: 31). Esta autora ha demostrado que los poetas exterioristas expresaron sus ideas utilizando imágenes del mundo exterior: nombres de calles o lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. Encuentra que la diferencia más notable con la poesía coloquial estriba en que no conserva muchas veces el tono de conversación.

Por otro lado, Fernández Retamar encuentra diferencias entre antipoesía y poesía coloquial: en primer lugar sostiene que la antipoesía se define negativamente, mientras en la poesía

conversacional hay optimismo, esperanza, utopía; la antipoesía utiliza mucho la burla y el sarcasmo, mientras que en la poesía conversacional aunque no se excluye el humor es grave sin caer en la solemnidad; en la antipoesía se busca negar la creencia, y en la poesía conversacional busca afianzarse en las creencias; el descreimiento de la antipoesía la hacer ver al pasado, mientras que la credulidad permite que la poesía conversacional vea el presente y al futuro con esperanza; la antipoesía señala la incongruencia de lo cotidiano mientras que la poesía conversacional encuentra el asombro de lo cotidiano y finalmente, la antipoesía engendra una retórica cerrada y fácilmente transmisible mientras que la poesía conversacional busca nuevas fórmulas poéticas (1984:112).

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

Esta poesía está cargada de elementos personales. La experimentación abarcó todos los elementos del poema, los temas: el amor, la existencia, lo cotidiano, sobre el momento histórico que están viviendo, lejos de la abstracción de los hechos. Es ahí donde surge una voluntad sincera y por primera vez explícita de comunicación con el lector. La combinación de estos dos elementos supone quizá el mayor hallazgo de la poesía conversacional y su singularización dentro del ámbito poético: implica al lector y construye un nuevo realismo hasta el grado que remite al lector a un contexto fuera de la obra con la

intención de comunicar algo más hasta alcanzar la plurisignificación de las palabras. Este tipo de poesía fusiona elementos procedentes de distintos códigos con el objeto de lograr giros coloquiales.

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

## **MARCO METODOLÓGICO**

### **4.1 Diseño de la investigación**

Se propone realizar un estudio sobre la obra poética de los poetas Alfonso Fajardo, Rubén Izaguirre y Luis Chaves. La investigación consiste en buscar conocimientos ya existentes en libros, revistas, trabajos de grado, etc. Este esfuerzo se centrará en recopilar datos, organizarlos, presentarlos y sustentarlos en su conjunto.

Además, consideramos pertinente utilizar como primera propuesta la teoría literaria porque se rastrearán las concepciones que se han tenido sobre los siguientes conceptos: lírica, sujeto lírico, ficción poética dentro de la poética de los autores antes mencionados.

### **3.2 Tipo de investigación**

Es un tipo de investigación bibliográfica sobre la poesía centroamericana. El objetivo principal es el estudio del sujeto lírico presente en la obra de estos poetas. En primer lugar se trabajará con teoría literaria y, específicamente, teoría sobre la lírica y la construcción del sujeto lírico como primera propuesta metodológica, ya que la primera etapa de la investigación consiste en la construcción de un marco teórico donde se deberá definir los conceptos que servirán de base para todo el trabajo práctico.

### **4.3 Descripción de la muestra**

Las obras que serán objeto de este estudio son las siguientes: *Novísima Antología*, *La danza de los días*, *Los fusibles Fosforescentes* y *Negro* de Alfonso Fajardo; *Los animales que imaginamos*, *Historias Polaroid*, *Chan Marshall*, *Asfalto* y *Monumentos ecuestres* de Luis Chaves; *Blanco*, *1918*, *Viva la libertad*, *Cantos*, *Cartas a Rosario*, y *Palabras a Lucía* de Rubén Izaguirre.

### **4.4 Instrumentos y técnicas de recolección de datos**

El procedimiento es deductivo inductivo, pues se abordarán temas relevantes como la subjetividad y la poesía en tanto género literario. La investigación es bibliográfica y se aplica la teoría de la lírica a las muestras seleccionadas. En este nivel, se recurre al análisis y síntesis a fin de discernir los aspectos relevantes del corpus en estudio. En la segunda etapa de la investigación se hace un trabajo hermenéutico, es decir, trabajo interpretativo de las muestras seleccionadas para corpus en estudio. Este trabajo se realizó de la siguiente manera: una exploración de presaberes sobre el sujeto lírico, luego se definió los autores y

muestras que se iban a trabajar; se identificó el conocimiento que ofrecen los textos seleccionados sobre el o los sujetos líricos encontrados en las muestras y se constató lo provisional o parcial de la interpretación y lo novedoso de la investigación realizada; finalmente, se presenta el informe o trabajo final de la investigación.

#### **4.5 Nivel de conocimiento esperado**

Se espera definir y caracterizar el sujeto lírico de la poesía escrita por Alfonso Fajardo, Luis Chaves y Rubén Izaguirre.

### **MARCO ANALÍTICO**

#### **5.1 Luis Chaves**

##### **5.1.1 Biografía**

Luis Chaves (San José, 28 de agosto de 1969). Poeta, cronista y traductor. Estudió Economía Agrícola en la Universidad de Costa Rica (UCR). Dirige el Taller de Poesía Artesanal. Fue miembro fundador y co-editor de la revista *Los Amigos de lo Ajeno*. En 1997 ganó el *I Premio Hispanoamericano de Poesía Sor Juana Inés de la Cruz*; en el 2001 obtuvo una mención de honor en el *Premio Internacional de Poesía del Festival de Medellín*; en 2003, la traducción de parte de su obra al italiano obtuvo el Premio internacional que otorga la Fondazione Cassa di Risparmio de Ascoli Piceno (traducción de

Raffaella Raganella, publicada en la revista Smeriliana); en el 2004 ganó el *III Premio Internacional de Poesía Fray Luis de León* y en 2012, obtuvo el *Premio Nacional de Poesía Aquileo J. Echeverría* que otorga el Ministerio de Cultura de Costa Rica. Este año, se encuentra en Alemania gozando de una beca artística otorgada por el Servicio de alemán de intercambio académico (DAAD).

Ha publicado siete poemarios: *El anónimo* (San José: Ediciones Guayacán, 1996), *Los animales que imaginamos* (San José: Ediciones Guayacán, 1997; México: CONACULTA, 1998), *Historias Polaroid* (San José: Ediciones Perro Azul, 2000), *Cumbia* (Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003), *Chan Marshall* (Madrid: Visor Libros, 2005), *Asfalto. Un Road Poem* (San José: Ediciones Perro Azul, 2006) e *Historias Polaroid / Asfalto27* (San José: Ediciones Perro Azul, 2009), *Monumentos ecuestres* (San José: Editorial Germinal, 2011), *La máquina de hacer niebla* (antología poética, Sevilla: Vela de Gavia. La Isla de Siltolá, 2012), *La foto / Das Foto* (antología bilingüe, trad. de Timo Berger; Alemania: Editorial Hochroth, 2012), *El mundial 2010. Apuntes* (San José: Editorial Germinal, 2010), *300 páginas. Prosas* (San José: Ediciones Lanzallamas, 2010). Además, la compilación *Antología de la nueva poesía costarricense* (Quito, Ecuador: Ediciones Línea Imaginaria, 2001).

### **5.1.2 Descripción de los libros**

Una montaña de perfiles coloquiales donde crecen los laberintos urbanos, góndola donde se deslizan lentamente las palabras hasta convertirse en el murmullo anónimo de los animales que imaginamos, historias polaroid que crecieron en el asfalto con el ritmo que impuso

Chan Marshall a la sombra de sus monumentos ecuestres, así es la poesía que envuelve los libros de Luis Chaves.

los Animales que imaginamos [sic] es un libro dividido en tres partes integradas por un total de 37 poemas, organizados de la siguiente manera: cómo escupir fuego [sic] (29 poemas), el último circo [sic] (8 poemas) y cuando llovía éramos magos [sic] (7 dibujos).

Con este libro, Chaves obtuvo el Premio hispanoamericano de poesía Sor Juana Inés de la Cruz en 1997, organizado por la embajada de México en Costa Rica. La publicación de la primera edición estuvo a cargo de Editorial Guayacán en el año de la premiación.

*Historias Polaroid* es el tercer libro publicado por el poeta. El libro está estructurado en tres partes: Todo lo que no vuela (cuarenta poemas escritos en verso), Documentos Falsos (cinco poemas escritos en prosa) y Travelling (diez poemas escritos en verso).

El libro se publicó en el año 2000 bajo el sello Ediciones Perro Azul. A la fecha lleva dos ediciones en libro independiente y una edición en un mismo volumen con el libro Asfalto. Además, con este libro, el poeta obtuvo una mención de honor en el concurso latinoamericano de poesía que organiza la Fundación Prometeo; razón por la que se le invitó a participar en el Festival Internacional de Poesía de Medellín en el año 2001.

Chan Marshall es el nombre del cuarto libro de Luis Chaves. El libro está dividido en tres partes: Fallas de origen (cuarenta y siete poemas escritos en verso y seis en prosa), Bingo (serie numerada de veintitrés poemas) y finalmente, Teológica (un poema en prosa).

Con este libro, Chaves obtuvo el *III Premio de Poesía Fray Luis de León* en 2004. La primera edición estuvo a cargo de la Editorial VISOR en España en el año 2005; en el año 2011, se publica nuevamente, pero en esta ocasión en Argentina, bajo el sello editorial VOX. En el año 2013 se publicó en San José, bajo el sello de Editorial Germinal.

El quinto libro de Chaves se titula *Asfalto*, un road poem, constituido por cuarenta y cuatro poemas en prosa. La publicación del libro estuvo a cargo de Ediciones Perro Azul en el año 2006. Después se publicó en un solo tomo con *Historias Polaroid* en 2009 auspiciado por TEOR/ética [sic] con motivo de su décimo aniversario.

*Monumentos ecuestres* inicia con el epígrafe de Charles Simic. Es el libro más reciente publicado por Chaves. El poeta divide el libro en tres partes; las primeras dos sin nombre y la tercera con el nombre: uno de contrabando [sic] . En la primera parte, encontramos seis poemas en verso y cuatro en prosa, la segunda está integrada por cuatro poemas en prosa y la tercera parte, por un solo poema en prosa.

### **5.1.3 Influencias**

Bloom define influencia como amor literario, atenuado por la defensa. Las defensas varían de un poeta a otro. Pero la abrumadora presencia del amor es vital para *comprender como funciona la gran literatura* (2011: 23). Debe entenderse que cuando Bloom habla de



defensas está refiriéndose a que un autor permite que otro le enseñe y regula esa enseñanza para darle vida a su propia voz. El mismo autor nos reafirma que cuando alguien nos influye, nos está enseñando. Y precisamente es con esas enseñanzas que cada poeta busca moldear su propia voz. Es ese un proceso de asimilación que en cada poeta se realiza de diferente manera. El escritor, en este caso el poeta, asimila lo que sirve en su proyecto de creación artística y desecha aquello que no le es afín.

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

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

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

En el caso de Chaves, encontramos que las influencias nos remiten a la infancia, la adolescencia y la etapa en la que el poeta busca aprender de los maestros de la poesía universal, así como de la costarricense. No debe olvidarse que la misma práctica lleva al poeta a explorar nuevos mundos o a plantear nuevas propuestas estéticas.

Resulta importante reconocer que Luis Chaves inició su encuentro con la poesía en los días de su infancia. Mireya, la mujer que se encargaba de cuidarlos mientras su madre trabajaba como secretaria, escuchaba esa música romántica muy de moda en los años setenta del siglo XX. En Costa Rica, el cantante costarricense Memo Neira ocupaba los primeros lugares de popularidad. Así desde muy temprano, la música empieza a marcar la temática de la poesía de este autor y la forma de construir historias en la poesía. Después vendría la música de Nina Simone, Cat Power, Lali Puna, para mencionar algunos que han incidido en el ritmo de la poesía de Chaves.

Además de las influencias musicales, Chaves ha dicho en reiteradas oportunidades que la poesía escrita en lengua inglesa ocupa un lugar muy importante en su obra, especialmente la escrita por Walt Whitman, Williams Carlos Williams y Ezra Pound. La importancia de la poesía norteamericana en la obra de este poeta costarricense la encontramos en la forma de estructurar el poema y en los temas abordados; el verso libre, los temas urbanos, la poesía de tono coloquial y el uso del personaje en la obra poética serán los recursos más evidentes que Chaves extrae de los poetas estadounidenses. De Whitman, Chaves toma la sencillez de las palabras, el juego simbólico de los elementos que constituyen el medio ambiente. La inclinación por los temas urbanos y el sentido coloquial de los versos, está muy relacionada con las lecturas que Chaves ha realizado de la poesía de Williams. En el caso de Pound, encontramos la nostalgia como característica principal y lo mismo sucede con el poeta costarricense.

Ha reconocido además, la influencia del francés Louis-Ferdinand Céline, el argentino Juan Gelman, el costarricense Osvaldo Sauma, el nicaragüense Carlos Martínez Rivas y el salvadoreño Roque Dalton. La importancia de los poetas latinoamericanos en la poética de Chaves la encontramos en el tono conversacional que estos le dieron a su obra y que Chaves asimila a perfección.

#### **5.1.4 El sujeto lírico**

La escritura de Luis Chaves podemos clasificarla como literatura del Yo. El sujeto lírico toma diferentes formas: sujeto poético personal, impersonal, ficcional y coloquial; es la base discursiva que le permite al hablante explotar diferentes posibilidades de comunicación literaria (Caballé, 1995: 37). Sobre las aguas transparentes de la poesía de Chaves, el sujeto lírico asume la postura de un cronista que relata la vida marginal de las personas que se ocultan en la oscuridad de sus propios laberintos. Y en concordancia con la poética coloquial, en su obra nacen migrantes, niños, drogadictos, enfermos, y otros personajes que construyen su propio mundo entre los farallones de los versos.

El sujeto lírico personal aparece en los poemas en los que el autor permite que el sujeto de la enunciación se manifieste mediante la utilización de la conjugación verbal en primera persona, como se muestra en el poema *alguien que me llama*:

*Todo lo que recuerdo es mentira...*

*El presente es lo que sucede donde nunca estoy.* (Chaves, 1997:32)

De igual forma, la conjugación verbal en primera persona la encontramos en el poema *caminar de ciegos*:

*vuelvo a mi escritorio*

cuando ninguna otra artimaña funciona. (Chaves, 1997:37)

Y en el poema Ring Side encontramos la conjugación verbal en primera persona:

*Años después comprendí*

que ese fue mi encuentro inicial con la poesía. (Chaves, 2009: 11)

Que el poeta utilice la forma verbal en primera persona, en primer lugar nos demuestra la utilización del sujeto lírico personal. Después, nos permite afirmar que se está utilizando la función expresiva o apelativa del lenguaje.

Beristain y Estébanez explican que entre las funciones que Jacobson atribuyó al lenguaje se encuentra la función expresiva o apelativa (1995: 228; 2006: 200). La función expresiva o apelativa indica que la persona que habla está interesada en transmitir información sobre ella misma; en otras palabras está centrada en el emisor del mensaje. Se puede reconocer por la utilización de la variante pronominal *me* o los indicadores de la primera persona como en el caso siguiente que se encuentra en el poema *alguien que me llama* o en los poemas *Caminar de ciegos* y *Ring side* en donde se utiliza la conjugación en primera persona.

El sujeto lírico impersonal aparece en la obra del poeta costarricense cuando aborda temas propios de la naturaleza o del laberinto en el que crecen las palabras del anónimo; se trata

de situaciones donde la poesía asume el color de los árboles, la frescura del agua viaja en el viento y camina sobre el asfalto, o se protege en el cemento y la arena de las ciudades. Además, también dentro del sujeto lírico impersonal aparecerán descripciones temporales como sucede en el siguiente ejemplo:

*Del sol, otra vez superado*

*por rotación y traslación,*

*quedan escasos minutos de luz naranja*

favoreciendo las siluetas

de los viejos inmóviles del parque. (Chaves, 2011: 35)

En el caso anterior, el poeta se auxilia de la función referencial que es la que cumple el lenguaje al referirse a la realidad extra lingüística; en esta función opera la experiencia comunicativa. Su producción se apega estrictamente a los patrones gramaticales. Aquí destaca la utilización de verbos conjugados en tercera persona y el elemento hacia el cual se dirige la comunicación es el contexto.

El sujeto ficcional aparece cuando hay personajes habitando esta poesía. Es sentimental si el sujeto establece relación de identidad con el autor. Por ejemplo, en el poema *estuve en colegios privados* permite que Lupe aparezca como personaje principal del texto poético:

*Lupe cocina de lunes a viernes,*

*el fin de semana la dueña de casa*

*prepara sus exóticas recetas,*

*las de verdad.*

*Lupe plancha, dobla la ropa,  
encera los pisos donde se reflejan  
sus duras piernas nicaragüenses.  
La familia se levanta de la mesa  
para que la nica cene sola  
la comida que ella misma adobó.  
De noche Lupe no cierra la puerta  
para que el señorito de casa entre,  
de lunes a viernes,  
a manosearle las nalgas.  
El fin de semana,  
con su novio de Bluefields,  
es el turno de las sesiones profundas,  
las de verdad. (Chaves, 2009:16)*

El sujeto lírico coloquial se manifiesta cuando el poeta recurre al lenguaje de uso cotidiano. Chaves utiliza la forma clásica de conversación como si su interlocutor compartiera con él una humeante taza de café mientras habla del tío Virgilio en el *Poema contra mí mismo*:  
*unos creen que basta una lectura de virgilio  
o de otros clásicos.  
y publican versos dignos de mención.  
el único virgilio que conozco es mi tío.  
tiene el hígado del tamaño de una cuarta de vodka.*

*su vida es poesía de la buena.*

*...la poesía no es un oficio. es una desgracia.*

*más bien una deformación del pensamiento.*

*es como el padre que a escondidas*

*mete las narices en la ropa íntima de su hija.*

*la poesía moja el colchón.*

*y en las páginas del diccionario*

*de la real academia.*

*escribe el teléfono de la esposa*

*de su mejor amigo.*

*el poeta hurga en su corazón*

*como quien busca pan en la basura.*

el poeta escribe y le crece la nariz. (Chaves, 1997: 42)

La función metalingüística del lenguaje es utilizado por el poeta en la construcción de este poema. El monólogo dramático es utilizado para darle sentido al texto poético. El sujeto lírico ficcional se observa desde el inicio. El personaje recurre a la primera persona en su

acto enunciativo y se dirige a un interlocutor a quien le expresa lo que cree es la poesía. La definición y el humor se vuelven los recursos literarios que le dan el sentido poético.

Se puede afirmar que las influencias recibidas por Chaves vienen de la tradición vanguardista y coloquial, y se instala en los movimientos contemporáneos de la poesía hispanoamericana. Así, las formas preferidas son el poema en prosa y en verso libre. Los elementos que el poeta retoma y que caracterizan su producción poética son el humor y la ironía, la intertextualidad, la ficción poética, el lenguaje coloquial, etc.

### **5.1.5 Poesía coloquial**

Verani sostiene que la lírica de vanguardia desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuando de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, a la ruptura de la sintaxis, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinuada y fragmentada que hace de la simultaneidad del principio constructivo esencial (1995: 10).

Por otro lado, Alemany Bay observa en la poesía actual de Hispanoamérica, escepticismo, individualismo, irreferencialidad o mundo onírico. La autora identifica como corrientes poéticas: paradigma neorromántico alemán y surrealismo, coloquialismo y el objetivismo (2015: s. n.).



Rodríguez Cascante ubica la poesía de Luis Chaves dentro de la corriente conversacional que apareció en la poesía latinoamericana después de la vanguardia (2006:149). Parece acertada esa ubicación taxonómica, porque en ella se encuentran las características propias de la poesía coloquial: comunicación directa con el lector, búsqueda de los temas íntimos en detrimento de los temas sociales, utilización del intertexto, creación de nuevas formas dentro del poema, utilización del humor y la ironía, reflexión metapoética y la utilización de lenguaje coloquial. (Alemany Bay, 2001: 156)

Algunas características propias de esta poética coloquial que encontramos en Chaves son el humor y la ironía, la intertextualidad, la reflexión metapoética, los temas sociales, entre otras. Chaves sabe combinar con maestría los elementos propios de la poesía conversacional: la voluntad sincera de comunicación con el lector, el uso del intertexto y el humor como recurso estético en la construcción poética de su lírica.

La comicidad es un tipo de humor que está estrechamente vinculado a lo cómico, entendido como consecuencia del espectáculo o ridículo, deforme, erróneo o incongruente, que si no provoca dolor o compasión, suscita en el espectador un sentimiento de superioridad que se manifiesta en la risa como reacción propia de la comicidad.

En Chan Marshall encontramos comicidad mientras el poeta ataca esos monumentos que son considerados la base de la identidad costarricense. El poema Síntesis no lo presenta así:

*De un día entero de trámites  
en la ciudad,*

*un solo recuerdo:*

*los peruanos del parque*

*y la versión con instrumentos andinos*

*de una canción pop de moda.*

*Del mes, una certidumbre:*

*Muchas madres fuman*

*durante el embarazo*

*y conocemos a su hijos.*

*Del año, una conclusión:*

*El ave nacional es el pollo frito. (Chaves, 2012. 41)*

La parodia ha sido definida por la transposición del tono solemne al familiar. Se basa en la degradación valorativa de un objeto y es en la incongruencia de esos valores donde se origina la risa. Precisamente esto es lo que sucede en el poema *Arte poética II*:

*-Murió el gran poeta de la Patria*

*En fatal accidente de tránsito.*

*- ¿Y qué pasó a la moto? (Chaves, 2009: 41)*

La ironía viene a ser una especie de lenguaje en clave pues se le exige al lector que rechace su significado literal, que vaya más allá del significado superficial de modo que su desciframiento crea en el receptor la emoción del encuentro de un espíritu afín.

En el poema *Maneras de permanecer* encontramos un ejemplo de ironía:

*Colgado del luto de mamá  
escuché estas palabras  
que dejó caer  
como flores sucesivas  
sobre la lápida  
de su madre:  
nadie muere del todo, m'ijito.*

*El tiempo*

*le dio la razón.*

*El cobro del agua aún llega*

*a nombre de Carmen Brenes Pana,*

*mi abuela, muerta en el 76. (Chaves, 2009: 51)*

La intertextualidad remite tanto a una propiedad constitutiva de todo texto, como el conjunto de relaciones explícitas o implícitas que un texto mantiene con otros textos. La intertextualidad supone la presencia de un texto dentro de otro (por medio de cita, de alusiones, etc.). En la obra de Luis Chaves, encontramos referencias a canciones, espacios urbanos, pasajes bíblicos, hechos históricos, etc.

En el poema *crecer para adentro* se evidencian el intertexto de los jinetes del apocalipsis:

*yo era un jinete cósmico*

*En copa de un árbol de cas... (Chaves, 1997: 13)*

También otro intertexto bíblico que se relaciona con la historia de Jonás y la ballena. Se trata del poema titulado *Jonás*. En el que el autor juega con los elementos que la historia bíblica narra y en la que intervienen la ballena, la gaviota, la marea, el agua, etc.

Además, encontramos intertextos históricos, tal es el caso de la muerte del poeta Jorge Debravo en un accidente cuando se conducía en una moto:

- *Murió el Gran Poeta de la Patria*  
*en fatal accidente de tránsito.*

- *¿Y qué le pasó a la moto?* (Chaves, 2009:41)

Por otro lado, la paratextualidad concierne al entorno del texto propiamente dicho, su periferia (títulos, prefacios, ilustraciones, pedidos para que se inserte algo en un texto). Se distingue dos tipos de paratexto: de autor y editorial. El primero es producido por el autor (su nombre, epígrafe, prefacio, dedicatoria, nota al pie de la página). El segundo corresponden al editor (tapa, catálogo, copyright, etc.).

Los paratextos también juegan una parte importante dentro de la poética de Luis Chaves. Los nombres de los libros son sugerentes: *Los animales que imaginamos*, *Historias Polaroid*, *Chan Marshall*, *Asfalto, un road poem*, *Monumentos ecuestres*. Los epígrafes no los encontramos en la obra de Chaves, a excepción del inicio de “*Monumentos ecuestres*” en donde aparece un texto en prosa de Charles Simic. Así mismo, las dedicatorias a Osvaldo Sauma, María Montero y Cesar Maurel. Finalmente, encontramos notas

explicativas donde el poeta esclarece la razón que dio lugar a algunos poemas y la explicación de su presencia en un libro y no en otro.

La característica principal de la poética de Luis Chaves es la transgresión de las normas literarias decimonónicas y el enjuiciamiento del modelo de sociedad que se ha construido en occidente utilizando el verso libre y el poema en prosa. La transgresión incluye permitir que los personajes que habitan y los objetos que ornamentan los espacios urbanos ocupen un lugar de privilegio dentro de su obra poética.

#### **5.1.6 Temas**

Los temas recurrentes son la vida urbana en la que no resulta difícil encontrar espacios públicos como bares, paradas de buses, vallas publicitarias, burdeles, gasolineras, parques, calles, cementerios, circos, bingos o lugares de juego, cines, etc. Además, habría que incluir la familia como experiencia íntima y la creación poética.

##### **a- La Familia y la experiencia personal**

Luis Chaves se ha convertido en una voz muy importante de la poesía costarricense contemporánea. En *Los animales que imaginamos*, se presenta un acento íntimo al que Rodríguez Cascante llama poesía individualista o personal, donde tienen cabida los recuerdos, la infancia, la familia, las circunstancias cotidianas y el ambiente (2006: 150).

Es así como el poeta introduce al lector en la historia autobiográfica mientras teje historias personales y permite que los fantasmas de la infancia asalten sus versos:

*mamá perdió un hijo*

supuse que los doctores lo encontraron  
cuando lo vi en un frasco con alcohol. (Chaves, 1997:13)

En esta escritura individualista o personal se destaca el dominio reflexivo del Yo, dotando las acciones de significación (Caballé, 1995: 30). En el libro Historias Polaroid el poeta inicia con un recuerdo de infancia muy significativo:

*Fue la mejor pelea de Alí  
o de Cassius Clay, como él lo llamaba,  
negándose a aceptar  
su recién adquirido nombre musulmán*

*Ese negro levantaba los guantes  
y convertía el cuadrilátero  
En una pista de baile.  
años después comprendí  
que ese fue mi encuentro inicial con la poesía.*

*Entre el quinto y el sexto round  
papá bajó su guardia por primera y última vez,  
sin dejar de ver la tv dijo:  
no me iba a casar con su mamá  
aunque usted ya había nacido,*

*estaba enamorado de otra.*

*En el álbum familiar*

*tengo un viejo fotoposter de Alí*

*justo cuando noqueaba a Foreman en Zaire.*

*Es mi foto preferida de mamá. (Chaves, 2009: 11)*

Desde el inicio se observa que el poeta recurre a la narración para darle vida a la ficción. Será hasta en la parte final del poema cuando nos deja ver que está haciendo uso del monólogo dramático. Y el sujeto lírico ficcional establece conversación con su interlocutor que resulta ser el padre del personaje principal.

En el poema, *La bajita del rincón oscuro* el poeta continúa con los recuerdos de la infancia:

*Mamá quería que yo fuera mujer*

*y que no lloviera nueve meses al año*

*y que papá la sacara a bailar de vez en cuando.*

*Pero era más probable amanecer un día con tetas*

*o un cambio anómalo del clima,*

*antes que don Luis la convidara un bolero.*

*Hace varios años que mi madre dejó de soñar,*

*Hoy aguarda la vejez como un último trámite.*

*Esa mujer que muchas mañanas*

*lavó y secó los pies que más tarde*

*una sola vez bailaron con ella,*

*se sienta todos los días en las gradas de su casa  
a mirar el baile victorioso de la lluvia.  
Y para atender mis llamadas,  
cada vez menos frecuentes,  
ya ni siquiera puede levantarse  
por el peso de tanta música muerta entre sus piernas. (Chaves, 2001:12)*

La narración aparece nuevamente para darle vida a la ficción. El sujeto lírico ficcional se atreve a narrar lo que sucede en este entorno familiar en donde los recuerdos afloran.

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

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

*Hace unos meses en un recital afirmé,  
con mal disimulado esnobismo,  
que suelo imaginar animales.  
Mi hermano, quizás el único que escuchaba  
desde la última mesa, lejos de las luces,  
parecía decir con su mirada de desconcierto  
que él me prefería cuando los sacrificábamos. (Chaves, 2001: 14-15)*

## **b- Lo urbano**



García Canclini afirma que la urbanización predominante en las sociedades contemporáneas se entrelaza con la producción en serie que los mass media hacen de la cultura, la reestructuración de la comunicación inmaterial que modifican los vínculos entre lo privado y lo público (1989: 149). Pero vivir en una ciudad no debe ser sinónimo de ceder el protagonismo a las tecnologías electrónicas gracias a la mediatización de la información. Dentro de este escenario urbano, el poeta se auxilia de recortes de periódico, de ideas que aparentemente no tienen conexión sintáctica en la construcción de imágenes urbanas que reflejan diferentes situaciones: encuentros y desencuentros, nostalgias y recuerdos. Chaves, sin lugar a dudas, se muestra como un poeta sin prejuicios sociales, irreverente, sobre todo, con una voz auténtica dentro de la poesía reciente de Costa Rica.

Además, encontramos una poesía urbana en la que el poeta describe espacios y lugares públicos como el barrio, el bar, la casa, la ciudad, el transporte público:

*salgo del bar de siempre*

*y entro a una ciudad desconocida.*

*camino por una avenida sin nombre.*

*el eco de mis pasos cada vez más débil.*

*como si mi sombra tomara otro rumbo. (Chaves, 1997: 14)*

En el poema se acentúa el carácter narrativo, sin la intención de crear cuentos, novelas o piezas narrativas propiamente dichas. Narra de forma simultánea el acto que coincide temporalmente con el desarrollo de la historia:

*esto que ves antes no existía. dice.*

*las personas acomodan sus sombreros.*

*corrigen sus posturas y sonríen desde el papel.*  
*es agosto y llueve con la voz de nina Simone.*  
*el apartamento es una cama gigante*  
*donde se cubren las partes duras del amor. (Chaves, 1997:11*

En el libro *Los Animales que imaginamos* el poeta muestra el desencanto ante la realidad y su poca capacidad por poder transformar su entorno:

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

Acertadamente, García Canclini explica que el desarrollo urbano cambió la noción de cultura, de bienes culturales y su forma de distribución. La vida urbana fue trastocada y transgredida por intereses mercantiles que se cruzan con los intereses históricos, estéticos y comunicacionales. Esto no ha hecho más que poner en evidencia los conflictos e intereses entre las diferentes fuerzas sociales como son el mercado, el estado, la publicidad y sobre todo la lucha popular por evitar que el gran capital absorba lo poco que queda de bienes culturales (1989: 180).

Por ello, no extraña que en *Historias Polaroid*, los espacios urbanos vuelvan a ocupar un lugar especial en la poesía de este poeta costarricense; estos espacios son fragmentados por el poeta a manera de instantáneas en las que se logra percibir la violencia que florece en las zonas urbanas de Costa Rica. La función referencial del lenguaje cumple aquí su cometido.

Además, el poeta hurga en las causas del florecimiento de las acciones inhumanas y presenta la incomunicación familiar como causa de la soledad del ser humano.

El quinto poema del libro, *Estuve en colegios privados* nos lleva a una instantánea común en Costa Rica: la migración de nicaragüenses en busca del sueño tico. En el poema se observa como la clase subalterna sufre los ataques y abusos del sistema por su misma condición de marginalidad:

*Lupe cocina de lunes a viernes,  
el fin de semana la dueña de casa  
prepara sus exóticas recetas,  
las de verdad.*

*Lupe plancha, dobla la ropa,  
encera los pisos donde se reflejan  
sus duras piernas nicaragüenses.  
La familia se levanta de la mesa  
para que la nica cene sola  
la comida que ella misma adobó.  
De noche Lupe no cierra la puerta  
para que el señorito de casa entre,  
de lunes a viernes,  
a manosearle las nalgas.  
El fin de semana,  
con su novio de Bluefields,*

*es el turno de las sesiones profundas,  
las de verdad.* (Chaves, 2001: 16).

García Canclini manifiesta

*que las transformaciones que ocurren en las grandes ciudades de América latina tienen como focos generadores procesos internos que se derivan del desarrollo desigual y de las contradicciones que las mismas sociedades provocan: migraciones masivas, contratación del mercado de trabajo; políticas urbanas, de vivienda y de servicios insuficientes para la expansión poblacional y del espacio urbano, conflictos interétnicos, deterioro de la calidad de vida y aumento alarmante de la inseguridad* (2009: 18).

Por otro lado, afirma García Canclini que

*los grafitis, carteles comerciales, manifestaciones sociales y políticas, monumentos: lenguajes que representan a las principales fuerzas que actúan en la ciudad. Los monumentos son casi siempre las obras con que el poder consagra a las personas y los acontecimientos fundadores del Estado. Los carteles buscan sincronizar la vida cotidiana con los intereses del poder económico. Los grafitis expresan la crítica popular al orden impuesto. Por eso son tan significativos los anuncios publicitarios que ocultan los monumentos o los contradicen, los grafitis inscritos sobre unos y otros. A veces, la proliferación de anuncios ahoga la identidad histórica, disuelve la memoria en la percepción ansiosa de las novedades incesantemente renovadas por la publicidad. Por otro lado, los autores de leyendas espontaneas están diciendo que monumentos son insuficientes para expresar cómo se mueve la sociedad.* (1989:281)

En *Historias Polaroid*, habitan los borrachos que van en busca del lugar donde puedan comprar alcohol:

*A las diez a.m.,  
recostados sobre la pared oriental,  
dos borrachos esperan  
que abra El Atlas (Chaves, 2009: 31);*

los vándalos que utilizan los buses del transporte urbano para cometer sus fechorías:

*Dos vándalos  
Hacen blanco en un rótulo  
Con piedras que en realidad  
Son pequeños trozos de concreto (Chaves, 2009:39);*

los travestis:

*En minifalda y tacón alto,  
un hombre sostiene su cartera,  
con la mano libre se acomoda  
unas tetas que no alimentan  
más que a la imaginación (Chaves, 2009:39);*

y ciudadanos que escriben graffitis en las paredes del cementerio, entre otros personajes propios de la cultura costarricense.

El cuarto libro publicado por Chaves es *Chan Marshall*. El nombre del libro alude a la cantante estadounidense Cat Power (Chan Marshall) que se ha destacado por explorar varios géneros musicales.

El nombre del segundo poema anuncia ese juego con la música *anotaciones para una cumbia*. El poeta nos lleva a la cultura musical propia de las urbes de primer mundo. Esta temática continúa en el tercer poema con los versos que inician este texto:

*No se trata del compacto  
que sonó mientras dormías.  
Ni siquiera es la noche  
que una ambulancia enloquecida  
rasga por la mitad.* (Chaves, 2013: 13)

El tema urbano le sirve al poeta para poder hacer humor negro<sup>1</sup> en el que se el autor se lamenta de la ciudad que ya es más:

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

*El resto, latas vacías de una cerveza*

---

<sup>1</sup>El humor negro se desarrolla en el siglo XX. Su esencia está en el pesimismo, en la angustia que provoca el enfrentamiento con el oscuro abismo de la nada. No es solo el derrumbe de los valores ideales lo que provoca tal desazón, sino la pérdida del ideal mismo como ámbito de valoración.

*que despreciaron por tibia;*  
*la bombilla insuficiente*  
*de un carro con puertas abiertas;*  
*el sentimiento que, devaluado,*  
*llamamos afecto. (Chaves, 2013: 62)*

Por otra parte, las actividades de ocio también encuentran lugar en la poética de Chaves. Es así como en la segunda parte de *Chan Marshall*, desarrolla en veintitrés fragmentos –afirma el poeta- el ambiente en un bingo que bien es una lotería de pueblo:

*Nada que envidiar*  
*a las elipsis del cine fácil*  
*donde el protagonista decreta*  
*nunca me llevarán al médico*  
*y en el plano siguiente*  
*aparece con la cabeza vendada*  
*y suero intravenoso.*  
*Así fue de ordinario*  
*Y acá estamos con los cartones y fichas*  
*del grandioso bingo. (Chaves, 2013: 71)*

Y cierra el libro con un exquisito bocadillo literario, en el que sin mencionarlo, denuncia la práctica del aborto:

*Aquellas vacaciones prometimos creer en Dios si te bajaba la regla.*

*No te vino. Tampoco somos padres. Y Dios, bueno, será mejor que de verdad no exista.*  
(Chaves, 2013: 81)

En Monumentos ecuestres los recuerdos asaltan la pluma del autor, lo que le permite ver su rostro en la playa, los edificios urbanos, en las ventanas de su infancia, las voces perdidas de los transeúntes sobre los laberintos de asfalto.

### **c- Reflexión metapoética**

Al mismo tiempo, esta obra poética es una crítica, un rechazo de los cánones estéticos modernos y una apertura a nuevos horizontes hacia los que se puede llevar la poesía. En este sentido, el poeta asume la reflexión metapoética como un reclamo ante las nociones canónicas que le asignaban un espacio privilegiado a las artes, tal como ocurre en el poema *después del recital*:

*nunca falta el señor erudito:*

*- este no tiene unidad temática. aquel formal.*

*¿acaso ellos mismos no dicen: la vida es poesía?*

*¿será que la vida no llega en buen orden*

*sino patadas y con espuma en la boca?*

*para ellos es asunto de métrica y reglas.*

*como si la tristeza rimara.*

*o la soledad visitara en días pares.*



*no será que la poesía es esas sillas desiertas.*

*el tipo que bosteza en la mesa del fondo*

*el autobús que hay que alcanzar lanzándosele en frente*

*¿será llegar a una avenida después del carnaval? (Chaves, 1997:31)*

La función metalingüística se caracteriza porque utiliza el lenguaje para hablar del lenguaje mismo; es decir, decimos algo sobre el lenguaje. De esta función saldrá el metapoema como sucede en el poema *después del recital* en el que el poeta cuestiona lo que entendemos por poesía. Para cumplir con la función metalingüística del lenguaje el poeta recurre a la interrogación retórica y a la metáfora.

La metáfora le permite trasladar el significado de una palabra a otra con la que guarda cierto grado de semejanza. En otras palabras, permite expresar por medio de un concepto diferente una idea con la que guarda cierta relación de semejanza como en el fragmento siguiente en el que el poeta rompe con el uso del modelo tradicional de la metáfora y compara la poesía con las sillas desiertas, el tipo que bosteza y el autobús que hay que alcanzar en la calle.

El oficio de poeta es puesto en tela de juicio en el poema *Arte Poética I*:

*La bruja me mira de soslayo,*

*tira la muerte, el ahorcado, el loco.*

*Pasa su mano rugosa sobre las cartas,*

*fuma hondo y exhala una sentencia,*

*un puñal de humo:*

*Usted se equivocó de oficio.* (Chaves, 2009: 27)

Como se ha podido observar, la poesía conversacional de Chaves utiliza las estructuras propias de la lírica coloquial, rompe con la estructuras gramaticales y estéticas establecidas por el canon literario dado que si la poesía tradicional recurre al lenguaje refinado, la poesía coloquial se nutre de la savia que transita en el habla cotidiana, y se enriquece con los giros y las formas con que se envuelve el lenguaje. Es decir, el poeta, ungido con el polen del asombro recurre a las diferentes licencias para hacer un uso desviado de la norma con un fin literario.

#### **4.7 El poema en prosa**

Luis Chaves se ha caracterizado por trabajar el poema en prosa con excepcional dominio de esta forma poética. Y tal como se anotaba en la semblanza biográfica, es a partir de *Historias Polaroid* donde empieza a incluir poemas en prosa en sus libros. En esta oportunidad, el poeta organiza una sección del libro únicamente con 5 poemas en prosa. La evolución de esta forma poética en la obra de Chaves se verá enriquecida con la llegada de los libros siguientes: *Chan Marshall*, *Monumentos ecuestres*, pero sobre todo, *Asfalto*. El poeta publicará después *Chan Marshall*, libro en el que incluye siete poemas en prosa.

Luego, vendrá *Asfalto*, totalmente en prosa, con cuarenta y cuatro poemas. El autor ha sostenido en algunas entrevistas que se trata de una *novelle* o novela corta. Sin embargo, al revisar las características propias de la narrativa de corto aliento, se observa que no llena

los requisitos de la misma; específicamente, encontramos una historia que carece de trama, de conflicto que deba ser resuelto. Además, cada uno de los textos poéticos que integran el conjunto tiene autonomía propia, se destacan características como la tendencia a la narración, la brevedad y la descripción.

Después aparecerá *Monumentos ecuestres* que es el único libro en el que Chaves abre un con un epígrafe de Charles Simic, fragmento de un poema en prosa escrito por el poeta citado por el poeta tico. A lo largo del libro el poeta incluye nueve poemas en prosa.

No debe olvidarse que la poesía en verso libre escrita por Chaves tiene tendencia a la prosa, lo se puede demostrar convirtiendo en prosa cualquier poema en verso escrito por este poeta.

En los textos siguientes, encontramos las características que Utrera Torremocha atribuye al poema en prosa: predominio del elemento narrativo, uso del humor y la ironía, libertad *rítmica, brevedad, etc.*

*En el poema Las tres divinas personas del libro Los animales que imaginamos Chaves recurre al elemento narrativo y al humor para llegar a una situación cotidiana que perfectamente nos puede suceder a todos:*

*ii*

*Ni los números verdes intermitentes del reloj del vhs; ni los rayitos de polvo que entran por la rendija de la ventana; ni el espejo de cuerpo entero en la puerta del closet en el*

*que se está viéndolas nalgas; ni la foto de los dos cuando posaron de la mano bajo la catarata de Montezuma con ese efecto de arco iris que les queda tan bien por encima; ni eso ni la sonrisa medio fingida medio de agradecimiento a la suegra que los deja vivir temporalmente en su casa; ni el vago recuerdo de un hombre grande que la llevaba a la Plaza Viquez cuando niña; ni el número de su ex mejor amiga tachado en la libreta de números de teléfonos; ni las ganas de salir hoy en la noche; ni la esperanza de mantenerse limpia todavía –una noche más sin droga-; ni la idea de tener algún día su propio apartamento con cuarto y baño propio, agua caliente y tele con cable; ni la acetona con que se limpia el esmalte negro de las uñas; ni ese olor que le recuerda algo, tampoco eso; ni sus piernas largas y firmes; ni sus tetas ni grandes ni pequeñas; ni el roce con la blusa de polyester que endurece sus pezones. Nada de eso. Nada va a cambiar lo que dice el sobre que la espera, todavía cerrado, en el Laboratorio Clínico Jerusalén: Solís Hernández, María Lourdes, cédula 1-889- 645, Referencia: 64108, método: Prueba Western Blot en la sangre, resultado: positivo.*

(Chaves, 2000: 71)

Obsérvese que el poeta recurre en el poema *Las tres divinas personas*, al carácter narrativo del discurso poético, jugando al mismo tiempo con la ironía y el humor negro respecto a lo que espera a la joven cuando abra el sobre que guarda en sus entrañas una noticia devastadora; además, encontramos libertad rítmica dada por ritmo de imágenes acumuladas y finalmente, la brevedad a la que Utrera Torremocha hace referencia. Afirma que la brevedad puede encontrarse en poemas que no sobrepasen las 5 páginas. El poema hace referencia a un tema que poco se ha discutido en los ámbitos sociales: la drogadicción y el sida.

Otro ejemplo de poema en prosa lo encontramos en el poema *fijaciones* del libro *Asfalto*:

*Dani, sentado en la ribera, los ve disfrutar de chapuzones en la poza. La ropa amontonada en una roca plana, el sol refractado al tocar la superficie del río, las piedras del fondo erosionadas, lisas, pequeñas, plateadas, como peces inmóviles. Pero Dani, no se detiene en esos detalles, más literarios que reales, sino que fija su mirada, como un misil teledirigido, en el torso toles de ella. Qué buenas tetas, piensa, a la vez que el otro se lanza al río en clavado bomba desde una rama cercana... (Chaves, 2009: 31)*

El poeta se auxilia del carácter narrativo del poema en prosa, de la brevedad, de la descripción de los espacios, del ritmo sintáctico por acumulación de imágenes acumuladas, pero sobre todo del personaje que da vida a la ficción poética.

El sujeto lírico hace referencia a una tercera persona. El sujeto es claramente identificado por el poeta: Dani. Se trata entonces de un sujeto lírico ficcional.

En *Monumentos Ecuestres*, encontramos el poema *Afuera del Agua (a partir de abajo del agua de S. Llach)*:

*El Pacífico visto desde la Interamericana, de noche, detrás de la ventanilla de un bus repleto de desconocidos, rumbo a Dominical. En eso pienso. Es una imagen sin duda ordinaria pero que no me abandona. Una imagen arbitraria, que regresa cada tanto, igual que esas olas que adivino deshaciéndose en arena, devolviendo ramas, caracoles, una chancleta, corchos, tetrabriks vacíos, como boyas de la cadencia encallado de nuevo en el continente. El mar visto de noche, cuando es invisible y habla en ese lenguaje oscuro y poderoso, para que sepamos que está ahí, donde los ojos no sirven.*

*El mar de noche, más profundo y temible de que día. El mar de las canciones simples, los ahogados y los peces.*

*Más atrás en el tiempo, la misma noche, el mismo mar, la misma arena en la que sentados, sin hablar, hundíamos los pies hasta los tobillos, hipnotizados por el fuego y el baile de las pavesas que se elevaban hasta desaparecer en el aire con chasquidos mudos. Alguien, alejándose, escuchaba en la radio las noticias de un mundo que parecía suspenderse amillones de años luz de aquel lugar, de aquel momento. Otros, acercándose y cruzando detrás de nuestras espaldas, extendían una conversación que bien podría haber sido nuestras. Y también, sí, el ladrido en cadena de los perros, las luces de las casas apagándose una a una. (Chaves, 2011: 45)*

La narración y la descripción son los principales recursos de su obra poética en prosa; sin embargo, en esta ocasión el sujeto lírico resulta impersonal ya que el poeta se dedica a describir y no aparece una voz personal. Encontramos la brevedad que Utrera Torremocha y Felipe le atribuyen al poema en prosa.

En las muestras anteriores se puede percibir la forma poética propia del poema en prosa. Destacan como recursos propios de la poesía la ironía, la función referencial y poética del lenguaje, los intertextos, pero sobre todo los temas urbanos propios de la poesía en prosa: viajes de vacaciones, enfermedades, circunstancias, etc.

### **5.1.8 El verso libre**

El verso libre ocupa un lugar importante en la poesía de Luis Chaves, la que se caracteriza por el uso de tres tipos de ritmo: ritmo sintáctico, ritmo de imágenes acumuladas y ritmo de pensamiento.

En *Los animales que imaginamos* predomina el ritmo sintáctico por imágenes acumuladas; en *Historias Polaroid*, *Asfalto*, *Chan Marshall* y *Monumentos ecuestres* el ritmo predominante es el ritmo sintáctico. En menor grado y en todos los libros podemos encontrar casos en los que el poeta se auxilia del ritmo de pensamiento.

El autor se auxilia de elementos coloquiales; pese a ello, la poética de Chaves no dejará de ser lírica. Destaca la utilización del ritmo sintáctico. Paz Manzano explica que el ritmo sintáctico es la base del verso libre, que suele combinar versos canónicos con versículos, lo que permite que la tendencia rítmica se aproxime a la prosa (2009: 315).

El libro *Historias Polaroid*, se caracteriza por estar escrito en verso libre, con predominio del ritmo sintáctico. Desde el inicio, el poeta permite observar esta constante:

*Fue la mejor pelea de Alí*  
*o de Cassius Clay, como él lo llamaba,*  
*negándose a aceptar*  
*su recién adquirido nombre musulmán*  
*Ese negro levantaba los guantes*  
*y convertía el cuadrilátero*  
*en una pista de baile.*  
*años después comprendí*

*que ese fue mi encuentro inicial con la poesía.* (Chaves, 2009: 11)

El ritmo sintáctico se mantiene como constante en el cuarto libro *Chan Marshall*. El poeta mantiene la construcción gramatical que establece que debe colocarse primero el sujeto y después el predicado en toda oración:

*San José no fue más*

*que luces a la distancia:*

*una constelación administrativa*

*que de noche disimula el subdesarrollo.*

*El resto, latas vacías de una cerveza*

*que despreciaron por tibia;*

*la bombilla insuficiente*

*de un carro con puertas abiertas;*

*el sentimiento que, devaluado,*

*llamamos afecto.* (Chaves, 2013: 62)

En *Monumentos ecuestres* el poeta sigue valiéndose del ritmo sintáctico para articular el verso libre de su trabajo poético:

*La ropa está tendida*

*y esas nubes*



*Hay un perro nuevo,  
me sigue a todas partes  
aquí está debajo de la mesa,  
cuando llueve con truenos  
se clava al piso y no lo mueve nadie.* (Chaves, 2012: 15)

El segundo ritmo en importancia en la estructura versal de la poética de Chaves es el ritmo por imágenes acumuladas. Este se caracteriza porque tiende a la yuxtaposición de imágenes y metáforas sin enlaces sintácticos.

El ritmo sintáctico por acumulación de imágenes acumuladas queda evidente en el cambio de sujeto cada vez que el poeta introduce una nueva imagen en el poema. En el caso del libro *Los animales que imaginamos* encontramos el poema *el que apaga la luz*:

*esta ciudades una casa vieja  
a la que entro por primera vez.  
los niños tiran piedras a sus ventanas  
las señoras pasan por el frente y se persignan.  
ningún perro duerme en su portal.* (Chaves, 1997: 12)

Observemos como se van acumulando las imágenes sin que el poeta establezca ningún nexo gramatical entre una y otra.

Del libro *Los animales que imaginamos*, también extraemos el siguiente ejemplo del

*Poema contra mí mismo:*

*Unos creen que basta una lectura de virgilio.*

*o de otros clásicos.*

*y publican versos dignos de mención.*

*el único virgilio que conozco es mi tío.*

*tiene el hígado del tamaño de una cuarta de vodka.*

*su vida es poesía de la buena. (Chaves, 1997: 42)*

La estructura sintáctica nos remite a la acumulación de imágenes en la estructura profunda de la oración.

En el libro *Historias Polaroid*, encontramos el poema *Sombras de tren* en el que Chaves utiliza el ritmo sintáctico por imágenes acumuladas:

*Las avenidas se encogen*

*conforme se sale del centro.*

*Los semáforos palpitan en rojo y amarillo.*

*Los choferes cruzan las intersecciones*

*sin tocar freno. (Chaves, 2009: 36)*

Se observa que las imágenes se van sucediendo unas a otras sin que un nexo gramatical establezca una relación sintáctica entre ellas.

Finalmente, la tercera clase de ritmo sintáctico que caracteriza la poesía de Chaves es el ritmo sintáctico de pensamiento. No olvidemos que este ritmo se reconoce por la estructura peculiar en la que se repiten palabras claves o estructuras oracionales, definiendo así un ritmo sintáctico que se orienta hacia un fin previamente determinado por el poeta.

En *Historias Polaroid*, encontramos el siguiente caso:

*Lupe cocina de lunes a viernes,  
el fin de semana la dueña de casa  
prepara sus exóticas recetas,  
las de verdad.*

*Lupe plancha, dobla la ropa,  
encera los pisos donde se reflejan  
sus duras piernas nicaragüenses.*

*La familia se levanta de la mesa  
para que la nica cene sola  
la comida que ella misma adobó.*

*De noche Lupe no cierra la puerta  
para que el señorito de casa entre,  
de lunes a viernes,*

*a manosearle las nalgas.*  
*El fin de semana,*  
*con su novio de Bluefields,*  
*es el turno de las sesiones profundas,*  
*las de verdad.* (Chaves, 2001: 16)

El poeta insiste en mencionar el nombre propio de la trabajadora doméstica y resalta las actividades que ella desarrolla como parte de su trabajo. En el cierre, se establece lo que Lupe permite como parte del abuso al que es sometida por su ubicación en una clase social subalterna y la diferencia cuando se encuentra en el disfrute pleno de su sexualidad, reiterar la frase clave el poema *las de verdad*. Además se auxilia del paralelismo o párison, que consiste en una distribución paralela o de identidad estructural de los componentes de unidades gramaticales equivalentes. En este caso aparece en la primera y en la última estrofa y que sirve para ir contrapuntando dos ideas que le dan sentido al poema las recetas de cocina - de verdad – elaboradas por la dueña de la casa, y el placer sexual –de verdad – que Lupe encuentra con su novio de Bluefields.

En *Chan Marshall*, los casos son recurrentes. Veamos los siguientes ejemplos:

*Arrancaron la hiedra.*  
*De raíz. No les fue fácil, sin embargo.*  
*Emplearon podadoras,*  
*palas y guantes para no lastimarse.*  
*Esa hiedra que tardó años en cubrir*

*la pared al fondo del patio.*

*Aferrada al concreto, parecía resistirse.*

*Era su territorio.*

*Si hubiera podido hablar*

*no lo habría hecho,*

*no hubiera perdido el tiempo*

*en hacerlos entrar en razón*

*porque el objetivo de esta mañana*

*era cortarla, ver la pared lisa, perpendicular.*

*La hiedra dejó marcas*

*como huellas de ave pequeña,*

*similares a las que dejan en la arena*

*los pájaros marinos. (Chaves, 2013:15)*

La palabra en la que se basa el ritmo de pensamiento en este fragmento es *hiedra*. En torno a este sustantivo gira todo el poema. El sujeto lírico es impersonal y se utiliza la función referencial del lenguaje.

O este caso también de Chan Marshall en el poema *Si se llamara Elvira, Florencia, esta pequeña moral*:

*Quienes creen que es música*

*el sonido del viento entre las ramas.*

*Y no que el sonido del viento entre las ramas*

*no es otra cosa que el sonido del viento entre las ramas.* (Chaves, 2013: 43)

En la muestra anterior, el poeta utiliza los sustantivos viento y ramas para que la idea central del poema gire en torno a ellas. Con ello, le da el ritmo de pensamiento al poema.

También en *Chan Marshall* encontramos esta joya titulada *Teológica* donde el ritmo de pensamiento sigue siendo el predominante:

*Aquellas vacaciones prometimos creer en Dios si te bajaba la regla.*

*No te vino. Tampoco somos padres. Y Dios, bueno, será mejor que de verdad no exista*  
(Chaves, 2013: 81).

Coherente con la poética vanguardista y coloquial, Chaves renuncia a la métrica tradicional y se auxilia del verso libre y de la prosa para construir su poesía. Recurre a la mayoría de ritmos propios del verso libre y de la prosa.

### **5.1.9 La ficción**

Durante muchos años se pensó que la ficción era exclusividad de la épica y de la dramática. Sin embargo, Aristóteles atribuye la mimesis también a la lírica. Este principio aristotélico se vuelve fundamental en discusiones posteriores y que hoy nos sirven para afirmar que también en la poesía podemos encontrar el elemento ficcional.

En el poema los animales que imaginamos, el poeta inicia creando una atmósfera ficcional:  
*Esto que ves antes no existía. dice.* (Chaves, 1997:11)

La oración nos indica que se establece un diálogo entre el hablante y un interlocutor. Esto se reafirma con la conjugación verbal que sigue: dice. Es decir, hay un narrador que relata esta conversación. Este es un caso observamos la presencia de personajes que le van dando sentido a la ficción.

En el poema *Ring side*, el sujeto lírico se vuelve ficcional y relata la historia de una conversación sostenida entre un padre y su hijo. La historia utiliza como recurso de ambientación la pelea entre Mohamed Alí y George Foreman que se realizó en Zaire en 1972. Los personajes están observando la pelea, momento que es aprovechado por el padre para confesarle a su hijo que se casó con su mamá porque ella ya estaba embarazada de él, que en realidad él amaba a otra mujer. Esta confesión es utilizada por el sujeto lírico para hacer un paralelismo entre el momento en que Alí noqueó a Foreman que está capturado en una fotografía y el hecho de que su mamá haya logrado que su padre se casara con ella.

En *Asfalto*, por ejemplo, el poeta se auxilia del poema en prosa para crear una ficción. Es la historia de una pareja que viaja a la playa por placer. A lo largo de la historia se narra cómo la pareja atraviesa algunas peripecias cotidianas para escapar de la vida urbana. Desde cargar combustible, dormir en un motel, hasta sufrir los efectos del desperfecto mecánico del vehículo al grado de dejarlo abandonado. Hay una serie de valoraciones de

parte de los personajes cuya identidad por decisión consiente del autor se conserva en anonimato para representar el conjunto de la humanidad.

El asfalto es la clave y el hilo conductor de todos los sucesos. Por momentos abundan las descripciones, por momentos el humor y la ironía se vuelven el recurso literario del poeta. El libro presenta instantáneas polaroid captadas a lo largo del viaje, en parajes urbanos y rurales por una pareja que disfruta sus días de vacaciones alejados de la ciudad.

En el libro *Chan Marshall* el poeta crea una atmosfera musical. Dentro de esta burbuja aparece el personaje Chan Marshall, que no es más que la cantante estadounidense Cat Power. Chan Marshall se duerme oyendo su canción preferida:

*De pie, en la mitad del jardín,*

*silenciosa como la fotosíntesis*

*que ocurre a su alrededor.*

*Eso es lo que hay.*

*Eso y el humo invisible*

*de aquellos cigarrillos*

*que alguna vez fumó*

*sentada en el suelo*

*en una habitación a oscuras.* (Chaves, 2013: 14)

El juego continua con la traducción de una canción inédita de esta cantante. Y la cantante, baila rocanrol, entre otras hierbas.



En medio de ese juego musical, el tema familiar vuelve a la palestra poética:

*La familia no fue*

*la que planearon los abuelos.*

*Lo mismo le pasó a los vecinos.*

*Se nota en el orden de retirar*

*los platos de la mesa, en los diminutivos,*

*en la mancha de aceite en el garaje.*

*De los vecinos nos enseñaron no hablar.*

*De los abuelos viene leer la intención de las nubes,*

*el rencor de clase,*

*la propensión al cáncer gástrico. (Chaves, 2013: 23)*

No debe olvidarse que el sujeto lírico ficcional juega un papel importante en la construcción de la ficción en la poesía.

Cada uno de los libros escritos por Chaves representa una nueva propuesta estética. Al poeta le gusta divertirse con la palabra mientras construye pequeños mundos en los que juegan los duendes de la risa; seres que transitan en las alfombras de asfalto de las calles. Esta poesía busca la densidad formal, recurriendo a elementos que ya habían sido empleados por las vanguardias: paratextos, intertextos, parodias, metáforas, etc.

Sin lugar a dudas, estamos frente a la voz de un poeta cuya maduración ha sido evidente libro tras libro. Chaves ha ido perfeccionando el oficio, lo que implica mejor uso del lenguaje, de los recursos literarios y de todos aquellos elementos que hacen que su obra poética crezca fecunda. Por el momento, baste este breve asombro de esta manifestación que nada tiene de anónima.

## **5.2 Alfonso Fajardo**

### **5.2.1 Datos biográficos del autor**

Alfonso Fajardo, nació en San Salvador el 20 de marzo de 1975. Se graduó de Licenciado en Ciencias Jurídicas en la Universidad Francisco Gavidia y obtuvo un máster en Derecho de empresa en la Universidad Centroamericana *José Simeón Cañas*. Fue fundador del Taller de Letras Gavidia (TALEGA) en 1993. Ha obtenido los siguientes reconocimientos: Primer lugar en los juegos florales de Cojutepeque, 1994; Primer lugar en los juegos florales de Santa Tecla, 1995; Primer lugar en los Juegos Florales de Zacatecoluca con la obra *Vuelos y astillas*, 1995; Primer lugar en los juegos florales de San Vicente, 1995; Primer lugar en los juegos florales de Usulután con la obra *Las estaciones del silencio*, 1997; Primer lugar en los Juegos Florales de Santa Ana con la obra *Negro*, 1999; Primer lugar en los juegos florales de Cojutepeque por la obra *Oficios*, 2000; el título de gran Maestre de poesía entregado por CONCULTURA en el año 2000; Premio Brasil de poesía con el libro *La danza de los días*, 2001; Primer lugar en los juegos florales hispanoamericanos de Quetzaltenango en 2002 con el libro *Los Fusibles Fosforescentes* (Guatemala) y Mención de Honor en el Premio Centroamericano de Poesía Rogelio Sinán (Panamá). Su obra ha sido incluida en las siguientes antologías: *Juego Infinito* (1999),

*Alba de otro milenio* (1999), *Juegos Florales de Quetzaltenango* (2002), *Memoria del Festival Internacional de Medellín* (2003), *Trilces trópicos: poesía emergente Nicaragua – El Salvador* (2006), *Cruce de poesía: Nicaragua – El Salvador* (2006), *Memoria del Festival internacional de poesía de Granada* (2014 y 2015). Además, es el antologador de la antología *Lunáticos, poetas noventeros de la posguerra* (2012).

### **5.2.2 Descripción de los libros**

Alfonso Fajardo ha publicado a la fecha cuatro libros: *Novísima Antología* (1999), *La danza de los días* (2001), *Los fusibles fosforescentes* (2002) y *Negro* (2014).

*Novísima Antología* es una muestra de sus trabajos iniciales. El poeta realizó una selección de los poemarios escritos entre 1993 y 1999 (incluye los trabajos con los que ganó juegos florales en esos años). Estructuralmente, el libro está integrado por siete partes: *Primeros poemas* (tres poemas), *Transparencia de la oscuridad* (cuatro poemas), *Vuelos y astillas* (diez poemas), *Mujer* (cinco poemas), *Lapidarias sentencias y otros aforismos* (siete poemas), *Poemas para después de mi muerte* (once poemas), *Los hijos de la muerte* (cinco poemas). En total, el libro está integrado por cuarenta y cinco poemas.

Con el libro *La danza de los días* ganó el Premio Brasil de poesía en 2001. El libro está estructurado de la siguiente manera: *Prólogo* (tres poemas), *Me explico* (cuatro poemas numerados con romanos), *La danza de los días* (doce poemas) y *Ardor de San Salvador* (seis poemas bautizados con nombre).

Los fusibles fosforescentes le mereció el Premio Hispanoamericano de poesía de Quetzaltenango en Guatemala, 2002. El libro está organizado en tres partes: Apagado (siete poemas), Encendido (cinco poemas) y Quemado (siete poemas en prosa).

Negro es el libro más reciente publicado por Fajardo; sin embargo, su escritura data ya de finales del siglo veinte. Con este libro el poeta obtuvo el Premio único de poesía de los Juegos florales de Santa Ana (1999) y la mención de honor en el Premio Centroamericano de poesía Rogelio Sinán (2005). La estructura del libro es la siguiente: Cantos de muerte y desesperanza (once poemas numerados por romanos), Mi propio negro (dos poemas extensos), Oscuras sucesiones (catorce poemas).

El mismo poeta explica esta estructura: Consta de tres partes. La primera, poemas cortos y tradicionales, sin experimentación alguna. La segunda la componen dos poemas extensos *con un lenguaje que se aproxima a la técnica de la escritura de los surrealistas. La tercera parte está constituida por poemas que sesean ser tres textos en uno: los versos de la columna de la izquierda forman un poema, los de la columna de la derecha forman otro y las dos columnas unidas constituyen un tercero. Esta tercera parte tiene también otro experimento: el último verso de cada poema es el título del siguiente, el último poema es el título del primer poema del capítulo. Las partes segunda y tercera buscan, asimismo, ser poemas circulares.* (Fajardo, 2013: 7)

Hay que dejar claro que estos cuatro libros tienen un aliento distinto. En Novísima antología encontramos la voz de un poeta que empieza a caminar por los senderos de la palabra. En *Negro*, hay madurez en el dominio de la palabra y la experimentación poética.

En *La danza de los días*, encontramos la voz lírica de un poeta que ha avanzado a pisada segura. *Los fusibles fosforeces* será la reafirmación de esa voz que ha transitado por el dolor, la locura y que busca en la metáfora el refugio y el eco sanador de las heridas que la misma vida le ha infringido.

### 5.2.3 Influencias

En ninguno de los poetas salvadoreños de la generación de los años noventa se logra vislumbrar las lecturas que se perciben en Alfonso Fajardo. Así lo confirma también el poeta Mario Noel Rodríguez<sup>2</sup> en el prólogo al libro *La danza de los días: A sus 26 años pasa de la filosofía oriental de Octavio Paz, a la caverna verbal de Lezama Lima; pero también lee a sus contemporáneos y hace abstracción de lo mejor. En pocos poetas he sentido el rigor por la formación poética. Muchos gastan talento en rimar lo que es ya de por sí disonante en la realidad, o despilfarran su vida incorporando la música popular a su verbo, hay reflexión y lectura, y fácilmente se es presa del snobismo* (2001: 7).

Las influencias y lecturas de Alfonso son diversas. Esto se puede corroborar haciendo un breve recorrido por sus libros. En *Novísima Antología* aparecerán los epígrafes de Nietzsche, Roque Dalton, William Blake, Juan Manuel Roca, Eugenio Fuentes Pulido, Carlos Fuentes, Cesare Pavese, César Vallejo, José Lezama Lima, Miguel Hernández. En el libro *La danza de los días* hay epígrafes de Jaime Sabines, Nicanor Parra, Efraín Huerta, Carlos Martínez Rivas, Jorge Luis Borges. En *Los fusibles fosforescentes* encontramos epígrafes de César Moro, Alfonso Kijadurias, Miguel Galanes, Arthur Rimbaud. Y

---

<sup>2</sup> En el libro “La danza de los días” se incluye un comentario a manera de presentación escrito por el poeta Mario Noel Rodríguez titulado “La danza de la poesía”.

finalmente en *Negro* nuevamente aparece Jorge Luis Borges, Roque Dalton, Carlos Martínez Rivas, Octavio Paz, José María Rilke.

Lo anterior nos demuestra que las lecturas del poeta son diversas. Sin embargo, no todos los poetas antes mencionados han ejercido la misma influencia. Algunos han sido más apreciados por el poeta, de hecho, durante la presentación del libro *Los fusibles Fosforescentes* Alfonso Fajardo explicó que entre sus influencias estaban Cesar Moro, Carlos Martínez Rivas y Roque Dalton<sup>3</sup>. Además, en una nota que el mismo autor escribe en el libro *Negro* deja bien clara la influencia de Octavio Paz en su proceso de su creación poética: La influencia de Octavio Paz en el período de escritura de estos textos es innegable. Esa experimentación y esa ambición son las razones que me han llevado a publicar este pequeño esperpento literario. (Fajardo, 2013: 8)

De igual manera, el poeta Colombiano Raúl Henao, encuentra la influencia de algunos poetas centroamericanos en la obra poética escrita por Fajardo; sin embargo, advierte que el poeta busca su propia voz: *Ese lenguaje de factura incendiaria y soberbia, lo emparenta con predecesores de la talla de Roque Dalton, Alfonso Kijadurías o Carlos Martínez Rivas,* sin perder por otro lado un ápice de su originalidad de poeta urbano y ciudadano, impronta que caracteriza a muchos de los poetas rebeldes centroamericanos actuales.<sup>4</sup>

En conversación privada, el poeta manifiesta que los poetas fundamentales son los ya mencionados: Roque Dalton, Carlos Martínez Rivas, Octavio Paz, César Moro, y agrega a

---

<sup>3</sup> <http://www.contracultura.com/sv/alfonso-fajardo-y-la-locura-de-la-poesia>

<sup>4</sup> <http://alpialdelapalabra.blogspot.com/2011/02/raul-henao-alfonso-fajardo-y-la-poesia.html>

Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Miguel Galanes<sup>5</sup>. Al consultarle sobre la influencia que tenían en su obra los poetas de habla inglesa, tajantemente me respondió que resulta esencial en su caso el poeta estadounidense Ezra Paund<sup>6</sup>, y en menor grado lo poetas agrupados en lo que se llamó la generación beat. Alvarenga advierte esta influencia en la poesía de Fajardo: *La poesía de Alfonso Fajardos se caracteriza por ser una estética heredera del simbolismo, del movimiento beat, sobre todo de un autor como Allen Ginsbert.* (2002: 191)

La importancia de la obra de estos poetas en la poética de Fajardo es porque, como bien lo dijo Harold Bloom, el poeta se ha dejado enseñar por ellos. De Octavio Paz y Cesar Moro viene la veta surrealista que es fundamental en la poesía de este poeta. De Baudelaire y Rimbaud, el cultivo de la prosa y los temas poéticos. En el diccionario de autores centroamericanos se lee lo siguiente: *La poesía de Fajardo manifiesta una preocupación por los temas urbanos, existenciales; hay quienes la califican de barroca en la forma y vanguardista en los contenidos, debido a que, pese a su juventud, su obra poética revela dominio del idioma y agresividad en sus posturas, influidas por la música contemporánea, los grandes escritores mundiales y las literaturas barroca y surrealista* (Chacón, 2011:168).

#### **5.2.4 El sujeto lírico**

El sujeto lírico ha sido definido por Beristaín como el yo enunciador de la obra poética; y agrega, *El poeta no abdica de su naturaleza creadora no cuando duerme y sueña y, mientras desempeña su papel literario, en él se da una perfecta identificación entre el yo*

---

<sup>5</sup> Véase nota cedida por el poeta en la que explica el proceso creativo del poema Neón Primitivo, que se encuentra en el libro “Los fusibles fosforescentes”.

<sup>6</sup> Poeta al que leyó en su lengua original mientras estudiaba inglés en sus años de juventud.

constructor del discurso lírico y el yo social del autor, que involucra todos los demás roles virtuales (1995: 51).

Por otro lado, Slawinski plantea que el sujeto lírico tiene que ver con la organización interna de la obra poética y sirve como vehículo de la enunciación (2007: 3). Es resultado de un acto de enunciación poética y por lo tanto, debe ubicársele en el enunciado. No debemos pasar por alto que en todo acto enunciativo hay tres factores: sujeto, tiempo y espacio<sup>7</sup>.

Teniendo en cuenta que el sujeto lírico es la voz de la enunciación poética y que puede tomar varias formas, se puede afirmar que la poesía de Alfonso Fajardo transita por ese prisma de voces. Encontramos en esta poética varios sujetos: sujeto ficcional, sujeto surrealista, sujeto impersonal, sujeto personal e íntimo.

La voz poética de los primeros poemas con que el poeta abre el libro *Novísima antología* es una voz impersonal en la que no se define precisamente quien está hablando. En el poema *Sin nombre* se limita a describir el paisaje, situaciones y momentos:

*Noche*

*oleaje de sueños y fantasías*

*ojos parpadeantes*

*sonidos como puñales*

*maquilladas risas elaboradas.* (Fajardo, 1999:12)

---

<sup>7</sup> Adelante se explicará el tema del tiempo y espacio que está relacionado con los deícticos.



Desde el inicio del poema se logra percibir la influencia surrealista en la utilización de los sustantivos noche, sueños, fantasías, ojos, etc. Se identifica el uso de la función referencial del lenguaje. No define en la conjugación verbal quien realiza la acción, ni mucho menos el tiempo en el que ésta se realiza; se limita a describir y establecer relación de semejanza entre un sustantivo y otro.

Otro ejemplo de sujeto lírico impersonal lo encontramos en el poema *La soledad acompañada* del libro *La danza de los días*:

*Una piedra caliente.*

*Un rostro encerrado en la oscuridad de los días.*

*Un vientre que el tiempo desdibuja y,*

*un cigarro y el café, el tedio de mirar la vida*

*cuando pasa frente a los escaparates del sueño.* (Fajardo, 2001: 45)

El poeta se limita a realizar una descripción y se apoya en la función referencial del lenguaje. Al no definir quien realiza la acción, el sujeto lírico se vuelve impersonal. Se aprecia la utilización de sustantivos que llevan a pensar en la influencia surrealista que predomina en la obra poética de Fajardo.

Otro tipo de sujeto lírico que se puede apreciar en la poesía de Alfonso es el sujeto lírico personal. En el poema *y también aforismos* del libro *Novísima antología*:

*Entre la vida y la muerte elijo el poema, soldado de la nada soy, batallador de azules tormentas que se desatan en mi pecho. El acento oscuro de mi palabra es la espada que mi psiquis toma para levantarse, os invito ¡ah payasos humanamente caníbales! A desafiar la noche, a hurgar en los basureros y a mirar las joyerías de otro sol, porque de la pasión y el dolor, también brotan, como panes luminosos, las pobres estrellas de la esperanza. (Fajardo, 1999: 43)*

El sujeto lírico es personal. La conjugación en primera persona de los verbos elegir, ser, tomar, conduce a esa primera conclusión. El tema del texto poético es la reflexión metapoética por lo que la función del lenguaje que se presenta es la metalingüística. Se utiliza una forma poética llamada aforismo. La presencia del humor es evidente con un sarcasmo que le lleva a comparar a los escritores con payasos caníbales que no se atreven a buscar la poesía en las cosas insignificantes de la vida.

En el poema *Coronación Amante* del libro *Novísima Antología*, aparece la voz en primera persona:

*Como nonualco que se corona  
entre pavesas de piedra virgen  
como un poeta que se adhiere  
al abono de luz del calcio  
así me yergo ante los pezones verdes  
trepitando en antiguas brasas  
hasta sangrar de alba mis pasos. (Fajardo, 1999: 24)*

El poema hace referencia a la herencia indígena. Los sustantivos nonualco<sup>8</sup>, piedra, calcio, pezones refuerzan esa tesis. La conjugación del verbo en primera persona nos conduce a establecer que el sujeto lírico es personal; se utiliza la función expresiva del lenguaje. Los recursos poéticos de los que hace uso son el símil, adjetivación, anáfora, etc. Los verbos están conjugados en primera persona y se entiende claramente que es el poeta quien ese está refiriendo a sí mismo.

En el poema Contestando una pregunta de Rilke en el libro *La danza de los días* el poeta recurre al sujeto lírico personal:

*Escribo y me acerco,*

*se lo digo al poema en el oído*

*y un sombrero de pájaros que aletean me llueve...*

*Soy el árbol trémulo*

*que deshoja sus espejos, como lo hace el leproso*

*cuando de misericordia muere.* (Fajardo, 2001:15)

El tema es la creación poética. La conjugación de los verbos escribir, acercar, decir y ser en primera persona del tiempo indicativo llevan a concluir que el poeta se está refiriendo a él mismo. Otro elemento que nos lleva a esa conclusión es que se auxilia de la función expresiva del lenguaje.

---

<sup>8</sup> Etnia indígena de origen Pipil radicada en la zona paracentral de El Salvador.

En los libros *La danza de los días* y *Los fusibles Fosforescentes* se destaca la utilización del sujeto lírico ficcional. El poeta le da vida a un personaje que habita dentro de esta poesía.

En el libro *La danza de los días* el poeta inicia de la siguiente manera:

*Yo no hubiese sido ese secuestrado, ese payaso  
que sometido a las oscuridades centellantes de la habitación,  
con ventana hacia la noche y la nada,  
siente por no morir, sangra por no llorar,  
y que con una lámpara vieja, toca con sus videntes dedos  
los alambres intocables, que desnudos,  
hacen el corto circuito de la palabra y la negación.* (Fajardo, 2001:13)

La técnica que utiliza el autor es el monólogo dramático. Hay un sujeto que habla y tiene un interlocutor. Este sujeto es un sujeto lírico ficcional.

De igual manera, en el libro *Los fusibles fosforescentes* se destaca la utilización del sujeto lírico ficcional. En el poema *Neón primitivo* se lee:

*Comienza el ruido neón del día de los locos  
y ya el tiempo y la luna  
son filos de una misma navaja que sonriente  
parte la nieve del autoexilio cuando ni el amor o la poesía  
alimentan este viejo cuervo enterrado vivo en el mármol del pecho*

*Comienza mi memoria y tus ojos  
son dos gusanos anaranjados que rezan al pie  
de un promontorio de piedras como huesos como sueños  
mientras nazco de nuevo de la mano del pan del infierno del estío*

*Sólo la escalera imaginaria de las calles cuenta  
a la hora que el pasado se ve en lo primitivo de la azul bruma  
y yo y mi otro yo suben  
a los estadios del silencio donde la paz reina como el vientre de una prostituta  
o la conciencia de un país abandonado en el lobby de los pederastas*

*¡Ah cómo extraño el tiempo de cuando el tiempo aún era tiempo,  
y no una palabra desgastada por la repetición de su nada!* (Fajardo, 2014: 7)

El personaje habla con un interlocutor a quien se está refiriendo para darle sentido a la técnica del monólogo dramático. Además, recurre a la exclamación, al énfasis, al polisíndeton, a la prosopopeya, al oxímoron, a la gradación, al pleonismo, al símil, a la metáfora, a la sinécdoque entre otros recursos literarios que justifican la utilización de la función poética del lenguaje.

### **5.2.5 El surrealismo**

Alemanya Bay encuentra en la poesía contemporánea de Hispanoamérica una herencia de la poética vanguardista y coloquial (2015: s. n.). Ella encuentra algunas tendencias poéticas

entre las que se destacan las que mezclan las poéticas de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, el romanticismo alemán con el surrealismo al estilo de Octavio Paz, la poética coloquial y la poética objetiva.

Para el caso, a Alfonso Fajardo perfectamente se le puede ubicar en la corriente que mezcla el romanticismo alemán – francés y el surrealismo. Aquí juegan un papel importante las influencias de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, al poeta estadounidense Ezra Paund, el mexicano Octavio Paz, el español Miguel Galanes, el peruano César Moro y el salvadoreño Alfonso Kijadurías. Los últimos cuatro tienen la característica del verso surrealista.

El surrealismo se caracterizó por concederle un valor al subconsciente, a la abstracción como fenómeno más relevante que la realidad misma, al fluir lo automático de las asociaciones incluso incoherente, y al mundo de los sueños (Paredes, 1998: 273).

Alfonso Fajardo le concede un valor importante al subconsciente, a sus impulsos irracionales; es decir, el poeta salvadoreño construye una poética surrealista. Tales impulsos son claros porque el sujeto poético construye un mundo onírico. Fajardo recurre a imágenes con las que personifica objetos que toman vida en la realidad que evoca. En el poema *Lulú*, deja constancia de esta vertiente poética:

*Amo tus gemidos más que las liturgias,  
mido mi grandeza a través de tus ojos,  
prefiero tu ombligo a cualquier bandera,*

*sueño que sueño, como el Bretón de mis locuras,  
en el universo de una cama donde sólo giran  
nuestros cuerpos celestes. (Fajardo, 2001: 47)*

Obsérvese que los versos carecen de referencia. Nos llevan a un mundo onírico que únicamente existe dentro del poema como universo ficcional.

El poeta logra la abstracción de la muerte como fenómeno más relevante que la realidad:

*Ha pasado toda una vida, mi vida.*

*Ha entrado la muerte a mi lecho, mi muerte.*

*Sé quién sos, pero no te conozco. (Fajardo, 2001: 48)*

También permite que fluyan automáticamente las asociaciones incoherentes. Se aprovecha de los campos semánticos del icono, en una sucesión de imágenes inspirada en variaciones lingüísticas de los atributos de la imagen. Esto nos lleva al terreno de la metáfora, entendida como imagen y a la interpretación iconográfica como sucede en el poema *Neón*

*Primitivo:*

*son filos de una misma navaja que sonriente*

*parte la nieve del autoexilio...*

*...Sólo la escalera imaginaria de las calles cuenta...*

*...y yo y mi otro yo subimos*

*a los estadios del silencio donde la paz reina como el vientre de una prostituta*

*o la conciencia de un país abandonado en el lobby de los pederastas. (Fajardo, 2013: 11)*

Además, el mundo de los sueños ocupa un lugar muy importante en la poética fajardiana. En efecto, el poeta utiliza visiones oníricas, asociaciones subconscientes, adjetivos inadecuados que con una obvia influencia surrealista pareciera ser algo puramente irracional. En el libro *Negro* encontramos el siguiente ejemplo:

*Río de espiral que serpentea riscos*

*Viaja ciego por curvas*

*Sonando su escarlata impúdica*

*Como néctar de cascabel y su canto*

*Como instinto sin brújula...* (Fajardo, 2013:27)

En la danza de los días se observan asociaciones inconscientes y el uso de adjetivos:

*He aquí la sangre, el cáliz desbordado;*

*He aquí el vientre, el túnel a la luz;*

*el plomo de la palabra, la cuerda destemplada,*

*El caballo troyano, he aquí el sable* (Fajardo, 2001:63).

Su escritura es un arte adivinatorio de la memoria. Fajardo entiende la escritura como un lenguaje secreto en el que se expresa la esencia remota del ser humano, del escritor como sacerdote, que lee los presagios escritos en forma de símbolos poéticos.



Coherente con la poética vanguardista el poeta experimenta con nuevas formas. Esta experimentación es evidente en la tercera parte del libro *Negro*. El poeta las explica la experimentación poética de la siguiente manera:

*La tercera parte está constituida por poemas que se sepan ser tres textos en uno: los versos de la columna de la izquierda forman un poema, los de la columna de la derecha forman otro y las dos columnas unidas constituyen un tercero. Esta tercera parte tiene también otro experimento: el último verso de cada poema es el título del siguiente, el último poema es el título del primer poema del capítulo. Las partes segundas y tercera buscan, asimismo, ser poemas circulares. (Fajardo, 2013: 7)*

Veamos el siguiente ejemplo:

*Dueño de mi acento*

***vuelo por negros follajes***

*atisbo abismos en la tinta*

***de noche enfundada pintura***

*viaje como los cuervos*

*que carcomen mis fijas pupilas de aguas crueles*

***sucias percepciones***

*brotando desde mi ventana*

***de sombras tenues plétora***

*de tibias oscuridades*

***la sangre de mi pluma***

*la hija de la muerte*

***mi palabra.*** (Fajardo, 2013:53)

Otro recurso propio de esta poética es la presencia del humor. En el poema *Antibrindis*, el poeta hace uso de la ironía como un recurso propio del humor en el que hace una crítica social:

*por la vida ajena y bella*

*espuma entre cloacas de sombras*

*por la muerte siempre nuestra*

*esperando tranquila*

*nuestros paseos por los jardines efímeros del placer*

*por mi mujer tan sonriente*

*máscara*

*del deseo saciado en un cuarto de motel*

*por mi perro amigo en los abismos*

*fiel al alimento*

*devorándome en las cegueras de la noche*

*por mi música de unicornios*

*quejumbrosa*

*golpeando grietas y utopías que refulgen*

*por mis libros de polvo fecundo*

*que soportan*

*mis miradas de ciego estupefacto*

*por mi colección de escorpiones*

*que dicen*

*ser mis amigos en crestas y cúspides*

*¡Por la vida minúsculos por la vida!* (Fajardo, 1999:18)

El poeta ridiculiza el brindis y en lugar de brindar por cosas buenas, brinda por todas esas cosas que hacen que el ser humano sea cada vez más un ser despreciable. En su poética, aparecerá el recurso del monólogo dramático, técnica con la que se auxiliará de una voz ficticia como recurso de la enunciación poética.

El monólogo dramático escrito por Fajardo se caracteriza por una historia imprecisa, tiene una sola voz, el contenido es espontáneo, se crea comunicación directa con el lector utilizando la pregunta retórica, la exclamación y la afirmación en estilo directo:

*Amo tus gemidos más que tus liturgias,*

*mido mi grandeza a través de tus ojos,*

*prefiero tu ombligo a cualquier bandera,*

*sueño que sueño, como el Bretón de mis locuras,*

*en el universo de una cama donde sólo giran*

*nuestros cuerpos celestes.* (Fajardo, 2001: 47)

Obsérvese que el poeta permite que un personaje establezca conversación con un interlocutor sin permitir que este responda o lo hace de manera indirecta. Este recurso le

permite crear una ficción y se vuelve el recurso más importante que el poeta utiliza en los libros *La danza de los días* y *Los fusibles fosforescentes*.

Otra característica de la poética vanguardista que encontramos en esta obra es la utilización de los paratextos. Hablamos de las citas textuales que el poeta hace a manera de epígrafes de los autores antes mencionados y que se encuentran a lo largo de todos los libros publicados por el poeta.

### **5.2.6 Temas**

En *novísima antología*, Fajardo describe las ciudades deshumanizadas y crueles; expone la necesidad de sacrificio del hombre, éste se rige por dos paradigmas: el amor y la muerte. Ambos paradigmas juegan un papel relevante en el subconsciente del ser humano. Dice que el hombre necesita devolverle a las cosas y a la vida en general su sentido; en otras palabras, cuestiona la existencia del hombre. En el libro *La danza de los días* se destaca el abordaje de los temas como la soledad, la creación poética, cuestionamiento de su existencia. En su tercer libro, *Los fusibles fosforescentes* el poeta aborda el tema de la locura y la relación que esta tiene con el Yo creador. Finalmente, en el libro más reciente publicado por el autor, *Negro*, el dolor y la existencia humana vuelven han ser el eje temático predominante.

Dentro de los diferentes ejes temáticos que encontramos en la poesía de Fajardo, se puede destacar el carácter autobiográfico que el poeta asume en los poemas. El poeta pone énfasis en su propia existencia de manera individual. El tema tratado casi siempre tiene que ver

con su vida individual, en la que coinciden las identidades del autor, el narrador y el sujeto lírico. (Lejeume, 1994:51)

Una unidad de análisis que permite encontrar la temática abordada en un discurso es el deíctico. Se denomina deícticos a las unidades lingüísticas en cuyo valor referencial depende del entorno espacio temporal. Estébanez Calderón sostiene que deixis es una palabra griega que significa *indicación*, acción de mostrar o señalar, y que se ha utilizado en lingüística como palabra técnica para designar los rasgos orientativos de la lengua relativos al tiempo y al lugar (2008: 127). Son los términos deícticos los que señalan esas circunstancias espacio-temporales en las que se desarrolla la enunciación y concretan la posibilidad de los interlocutores con respecto al referente. Se consideran términos deícticos los pronombres personales (yo, tú), los demostrativos (este, ese, aquel), los adverbios de tiempo y lugar (ahora, aquí, allí) y otras expresiones de referencia espacio temporal. Evidentemente, también los nombres propios cumplen con una función deíctica.

Desde el punto de vista del análisis del discurso los deícticos permiten oponer los enunciados de acuerdo a cómo organizan su anclaje discursivo: en relación con la situación de enunciación o en relación con un juego de remisiones internas dentro del enunciado. En el plano de enunciación del discurso alguien se dirige a alguien, se enuncia como locutor y organiza lo que dice a partir de la categoría de persona en tanto que en el plano de la enunciación de la historia los hechos parecen contarse a ellos mismos. (Maingueneau, 1996: 35)

Además del deíctico, se puede utilizar la isotopía para llegar al eje temático del discurso. No debe olvidarse que una isotopía fue una categoría para el análisis semántico propuesta por Greimas. Estébanez Calderón define la isotopía como *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* (2008: 267). Por otro lado, Pozuelo Yvancos sostiene que *el concepto de isotopía, trata precisamente de establecer el texto como la constitución de un conjunto jerárquico de significaciones* (2010: 215).

Los ejes temáticos que encontramos en la obra de Alfonso Fajardo la podemos ubicar en tres ejes: La locura y el yo creativo, lo urbano y la soledad y finalmente, la familia y la preocupación por la existencia.

#### **a- La locura y el yo creativo**

En el libro *Novísima antología* encontramos que el poeta reflexiona sobre el hecho poético. Esta reflexión le lleva a utilizar la función metalingüística del lenguaje:

*Entre la vida y la muerte elijo el poema, soldado de la nada soy, batallador de azules tormentas que se desatan en mi pecho. El acento oscuro de mi palabra es la espada que mi psiquis toma para levantarse, os invito ¡ah payasos humanamente caníbales! A desafiar la noche, a hurgar en los basureros y a mirar las joyerías de otro sol, porque de la pasión y el dolor, también brotan, como panes luminosos, las pobres estrellas de la esperanza. (Fajardo, 1999: 43)*

En el libro *La danza de los días* se destaca el abordaje de la creación poética:

*Liberadas las imágenes,  
el sol con cara de luna padece  
una estrella extinguiéndose tras los densos arbustos del tiempo.  
Aquí el canto de diferente mar,  
el silbo del viento que arrastra polvo en duelos a muerte,  
el rara avis que picotea las lenguas muertas de los mayores  
y luego emite una voz soldadas con el láser de su plumaje.  
Es hora de librar la batalla con el espejo que somos y nos traga, es hora  
y, sin embargo,  
es tarde  
para sacar al tendero las mojadas camisas de fuerza y sus garrapatas.  
Dejemos que el perro azul defeque adentro de nuestras casas,  
que la gran grupa de la noche sorprenda  
nuestros sedientos ojos que no se cansan de soñar. (Fajardo, 2001:17)*

Por otro lado, el tema de la locura relacionado con el *Yo creativo* se hace manifiesto en el libro *Los fusibles fosforescentes*:

*Comienza el ruido neón del día de los locos  
y ya el tiempo y la luna  
son filos de una misma navaja que sonriente  
parte la nieve del autoexilio cuando ni el amor o la poesía  
alimentan este viejo cuervo enterrado en el mármol del pecho. (Fajardo, 2013: 11)*

El poeta reafirma como tema central *la locura y el Yo creativo*. Este tema se mantendrá constante a lo largo del libro. El poeta lo reafirma como tema central al utilizar como cadena isotópica frases como las siguientes: el día de los locos, la escalera imaginaria y el fuego de los locos.

Así también lo manifiesta el poeta Raúl Henao:

*el poeta salvadoreño se ha cuidado previamente de consignar en los poemas reunidos con el título de LOS FUSIBLES FOSFORESCENTES, sus “palabras gemelas de las sombras”, “la luz animal de su locura” su “interpretación delirante y poética de la realidad”, haciendo caso omiso de los dictámenes que nos imponen la lógica y la razón, para conducirnos seguidamente al reino de la libertad absoluta que, a no dudarlo, constituye la fuente perenne del arte y la poesía de todos los tiempos.*<sup>9</sup>

## **b- Lo urbano y la soledad**

Nadie puede dudar que Alfonso Fajardo sea un poeta urbano. Desde las influencias podemos detectar la afición a la música Rock muy de moda en los años 60, 70, 80 e incluso 90 del año pasado. Bandas como Led Zepelin, The Beatles, Rolling Stone, se encuentran entre los favoritos del poeta.

---

<sup>9</sup> <http://alpialdelapalabra.blogspot.com/2011/02/raul-henao-alfonso-fajardo-y-la-poesia.html>



En el poema *La soledad acompañada*: encontramos a un poeta urbano que se lamenta de su soledad:

*Yo no la definiré en el poema  
usando metáforas en el lugar de los tribunales,  
yo la llamo ocaso, lumbre de lluvia,  
hija del sobresalto, viento que cruza  
violento por la eterna calle de los días,  
como cuando uno camina como si nada  
y de pronto, de pronto  
uno se topa con la noche... (Fajardo, 1999: 44)*

El poeta llega a considerar la soledad como la compañera de su vida:

*Yo me bajo y tras de mi viene ella, ella  
que es la costumbre, la mujer de mi vida,  
mi gran compañera, la soledad. (Fajardo, 2001: 56)*

La soledad del poeta tiene una ubicación geográfica. Esa ubicación geográfica es la ciudad de San Salvador o lo que los culturalistas llaman espacio urbano:

*He aprendido los diálogos del tiempo,  
los columpios atrofiados del sueño y,  
como un espiral de fuego, los tentáculos del gran circo  
que es la ciudad. (Fajardo, 2001: 68)*

### **c- La familia y preocupación por la existencia**

El tercer eje temático que se logra detectar en la poesía escrita por Alfonso Fajardo tiene que ver con la familia y la preocupación por la existencia. Dentro de este, el dolor ocasionado por las enfermedades que sufren los seres queridos, la muerte, las raíces ancestrales, etc.

En el poema *Escrisangrar* encontramos el tema del dolor:

*Esta grieta la escribo con sangre*

*Lapidaria sentencia*

*que se adueña de mi palabra*

*negro sol*

*que hace pedazos mi ventana:*

*el rey de la nada que me pide limosna*

*en pleno centro de San Salvador*

*los abismos interiores queme pueblan*

*la cerveza que me grita y el perro que me ladra*

*la tortilla helada y el hambre de ser*

*todas fisuras*

*atiborradas en mi desplomado pecho*

*vidadoras de golpes*

*en el espiral del tiempo*

*aarga noche que porfiada siembra sus cuchillos en mi camino*

***Si escribo con sangre es porque tengo frescas las heridas.*** (Alfonso, 199: 38)

En el poema se destaca el dolor de manera pesimista y se observa una cadena isotópica donde destacan sustantivos como sangre, sentencia, sol, golpe, cuchillos, heridas, etc.

El tema de la muerte lo encontramos en el poema *Después de muerto*:

*Soy el viento*

*que todos pueden escudriñar*

*el que sin raíces*

*camina por otro jardín*

*la presencia más pura*

*entre tantos bocetos borrosos.* (Fajardo, 1999: 48)

Las raíces ancestrales se ven claramente abordadas por el poeta en el poema *Coronación amante*:

*Como un nonualco que se corona*

*entre pavesas de piedra virgen*

*como un poeta que se adhiere*

*al abono de luz del calcio*

*así me yergo ante los pezones verdes*

*trepitando en antiguas brasas*

*hasta sangrar de alba mis pasos*

*Respiro una bruma indescifrable*

*de astillas y pétalos*

*su cuerpo moldeable*

*por los fríos puñales del tiempo...* (Fajardo, 1999: 24)

La razón por la que evoca el tema indígena es porque el concepto de nación es una comunidad imaginada que consiste en construir un edificio estableciendo socialmente los cimientos en el pasado prehispánico (Anderson, 2000: 48).

En la muestra siguiente recurre al deíctico de lugar *aquí* sugiriendo ideas que connotan dolor, sacrificio, lucha y violencia, principalmente en sustantivos de mayor carga semántica: sangre, cáliz, vientre, plomo, sable:

*Marzo es de vida y es de muerte y ello no es poético*

*si no monstruoso, paradoja de infierno que es vida,*

*espejo y raza inmolada, el hombre.*

*He aquí la sangre, el cáliz desbordado;*

*He aquí el vientre, el túnel a la luz;*

*El plomo de la palabra, la cuerda destemplada,*

*El caballo troyano, he aquí el sable.* (Fajardo, 2001:63)

También en el libro *Los Fusibles Fosforescentes* se encuentra presente la preocupación existencialista del poeta. Henao expresa esta preocupación del poeta de la siguiente manera que encuentra en el poema *Ensayo sobre la locura*:

*Pero por el momento es suficiente corroborar que Alfonso Fajardo se sitúa en esa línea negra” ya antes señalada por Henri Michaux cuando nos dice que “quien oculta su loco muere sin voz”, línea de quienes oponen su locura personal, intensamente pasional y amorosa, a la locura colectiva de los adoradores del becerro de oro moderno, centrada en el intercambio comercial “helado y egoísta”. Es por eso mismo que la poesía de Fajardo nos llama a vivir plenamente, aún en el dolor y la desesperación infernales: “hay una puerta al infierno y sólo yo tengo su llave” –nos dice en su poema Fuente Luminosa. Y más adelante: “los locos caminan de regreso al infierno (2011).<sup>10</sup>*

En el libro *Negro* se destaca el tema del dolor de ver a un ser querido en una situación de enfermedad. El poeta describe la impotencia que siente al no poder auxiliarlo como quisiera:

*El dolor es ver a mi hermano yéndose a cuenta gotas*

*La sangre me reclama desde su pozo*

*cuando no se puede detener el abandono*

---

<sup>10</sup> <http://alpiadelapalabra.blogspot.com/2011/02/raul-henao-alfonso-fajardo-y-la-poesia.html>

*La vigilia es un papalota negra*

*agitando sus alas en los cielos falsos de la esperanza*

*El dolor es ver la propia sangre derramándose en la nada.* (Fajardo, 2013: 13)

El tema abordado en la muestra anterior es el dolor ante el sufrimiento de un ser querido.

### **5.2.7 La prosa**

Utrera Torremocha atribuye algunas características al poema en prosa. Entre estas se destaca la brevedad y la autonomía, el humor, la descripción, temas urbanos y no está centrado en acciones, entre otras (1999: 11-20).

Alfonso Fajardo ha trabajado la poesía en prosa. Claramente juegan un papel muy importante en la prosa de este poeta las influencias de Baudelaire y Rimbaud. En el libro *Novísima Antología*, encontramos una parte titulada *Lapidarias sentencias y otros aforismos*, en la que de igual manera se dejará sentir la influencia de Nietzsche. La parte en la que se encuentran los aforismos, está integrada por seis poemas en prosa, en los que al interior del poema se encuentra lo que este poeta llama aforismos. Sin embargo, es en el libro *Los fusibles fosforescentes* donde, nuevamente, el poeta vuelve a incluir poemas en prosa. En este caso hablamos de cuatro poemas en prosa que son precedidos por un epígrafe de Rimbaud.

El poema en prosa de Fajardo se caracteriza por la brevedad, al igual que en Baudelaire y Rimbaud, y predominan los temas urbanos; los textos tienen ritmo prosaico, es decir están organizados de acuerdo a la secuencia lógica sintáctica que implica la ordenación libre y asimétrica de la cadena fónica:

*La vida es un fiel espejo de la muerte y viceversa. Qué somos sino esas graciosas criaturas que juegan juegos terribles en los largometrajes del camino. Padecemos la trillada y siempre contemporánea enfermedad de la pregunta, nos asusta saber qué hay detrás del teatro de las imágenes y las semejanzas. Sin embargo, reímos como perfectos, exactos niños del desenfado, caminando olvidamos dónde quedó el origen de nuestras tragicomedias, en las calles del dolor de largo pasamos, mirando no sé qué sol y pateando y dejando sin saberlo, hondas huellas de asco. (Fajardo, 1999: 41)*

Obsérvese que el poeta cuestiona la existencia humana. Se reafirma la brevedad del texto y el ritmo prosaico del mismo. Así, encontramos una fuerza poética en los textos sustentados por la ironía y el humor a fin de satirizar aquellos temas que aparecen como intocables: la muerte, la locura, los temas religiosos.

En *Los Fusibles fosforescentes*, sobresalen cuatro poemas en prosa. Uno de ellos es *Psicografía*:

*Valproato y Fenobarbital. Botella al mar. Bestiario. Iglesia ensangrentada. Tengo sed. Todos los días, la bestia amarilla, se yergue sobre mis hombros.*

*Abandonado, podrido veintiséis veces, el reloj de gelatina, caminas las empedradas escaleras, sus oscuros y dañados espejos. Pantera, la fútil imagen, se desliza frente a mi ventana. Y la ventana, sometida a una lluvia de ceniza escarlata, reducida al último rincón de la casa en ruinas, mira bailar al mundo exangüe. Todo estéril. El vicio con que me engaño, la mujer con que me lavo, la palabra con que me masturbo. ¡Ah mártir de mí mismo!, ¡despreciable niño sarnoso con alma de perro! (Fajardo, 2014: 45)*

El ritmo es pausado. Hay una serie de elementos que nos llevan a pensar que se trata de una radiografía del poeta. Por ello, el tema dominante es la vida, el cuestionamiento sobre la existencia misma del poeta.

### **5.2.8 El verso libre**

El verso libre resultó de la búsqueda por romper las estructuras poéticas decimonónicas. Después del poema en prosa, el verso libre es uno de los hallazgos más importantes de la poética del siglo XIX. Empero, no fue sino hasta con los istmos de vanguardia que éste se desarrolló y alcanzó su máximo esplendor. Utrera Torremocha encuentra una variedad de ritmos propios del verso libre: ritmo sintáctico, ritmo interior, ritmo de pensamiento, ritmo de imágenes encadenadas, etc. (2001; 181)

La mayor parte de la obra de Alfonso Fajardo está escrita en verso libre. En el libro *Novísima antología* encontramos un verso libre corto. En este libro, encontramos temas recurrentes como la muerte, las raíces ancestrales, muerte, el dolor, el amor de pareja, entre otros.



En el poema *Escrisangrar* se manifiesta un ritmo sintáctico. Se reiteran los sujetos al inicio del verso los cuales son acompañados rítmicamente con el uso de relativos: *Lapidarias sentencias que se adueñan de mi palabra.* Así se encadena el poema, incorporando circunstanciales en la parte final y reiterando de nuevo al sujeto y en el relativo en el verso final:

***Esta grieta la escribo con sangre***

*Lapidaria sentencia*

*que se adueña de mi palabra*

*negro sol*

*que hace pedazos mi ventana:*

*el rey de la nada que me pide limosna*

*en pleno centro de San Salvador*

*los abismos interiores queme pueblan*

*la cerveza que me grita y el perro que me ladra*

*la tortilla helada y el hambre de ser*

*todas fisuras*

*atiborradas en mi desplomado pecho*

*vidadoras de golpes*

*en el espiral del tiempo*

*aarga noche que porfiada siembra sus cuchillos en mi camino*

*Si escribo con sangre es porque tengo frescas las heridas.* (Fajardo, 199: 38)

En el poema *Después de muerto*:

*Soy el viento*

*que todos pueden escudriñar*

*el que sin raíces*

*camina por otro jardín*

*la presencia más pura*

*entre tantos bocetos borrosos.* (Fajardo, 1999: 48)

Nuevamente el ritmo utilizado por el poeta es el sintáctico donde se destaca la utilización de la fórmula gramatical sujeto - predicado.

Las raíces ancestrales se ven claramente abordadas por el poeta en el poema *Coronación amante*:

*Como un nonualco que se corona*

*entre pavesas de piedra virgen*

*como un poeta que se adhiere*

*al abono de luz del calcio*

*así me yergo ante los pezones verdes*

*trepitando en antiguas brasas*

*hasta sangrar de alba mis pasos*  
*Respiro una bruma indescifrable*  
*de astillas y pétalos*  
*su cuerpo moldeable*  
*por los fríos puñales del tiempo...* (Fajardo, 1999: 24)

Se destaca el ritmo sintáctico. Y como se mencionó anteriormente el sujeto utilizado por el poeta es el sujeto personal.

El segundo libro publicado por el poeta es *La danza de los días*. En este libro se encuentra el poema *La soledad acompañada* que destaca por la utilización del ritmo por acumulación de imágenes:

*Yo no la definiré en el poema*  
*usando metáforas en el lugar de los tribunales,*  
*yo la llamo ocaso, lumbre de lluvia,*  
*hija del sobresalto, viento que cruza*  
*violento por la eterna calle de los días,*  
*como cuando uno camina como si nada*  
*y de pronto, de pronto*  
*uno se topa con la noche.* (Fajardo, 1999: 44)

La poesía en estudio se caracteriza por auxiliarse de las diferentes manifestaciones rítmicas propias del verso libre, pero con predominio del ritmo sintáctico de pensamiento. El poeta reafirma como tema central *la locura*. Se auxilia de frases como *el día de los locos, la escalera imaginaria y el fuego de los locos*. Con ello buscar reafirmar la idea central.

En la poética de Alfonso Fajardo predomina el ritmo sintáctico dado que su obra. Por ejemplo en el primer poema del libro *Negro* leemos lo siguiente:

*El dolor es ver a mi hermano yéndose a cuenta gotas*

*La sangre me reclama desde su pozo*

*cuando no se puede detener el abandono*

*La vigilia es un papalota negra*

*agitando sus alas en los cielos falsos de la esperanza*

*El dolor es ver la propia sangre derramándose en la nada.* (Fajardo, 2013: 13)

Obsérvese que el poeta estructura las oraciones respetando las reglas de la sintaxis. Es decir, construye la oración respetando la estructura sujeto – predicado. Se destaca la utilización del verbo copulativo *Ser* y otros verbos que sirven para estructurar oraciones complejas o compuestas. A así mismo, predomina un sujeto lírico personal. El tema abordado en la muestra anterior es el dolor ante el sufrimiento de un ser querido y se van acumulando imágenes para lograr el ritmo al interior del poema.

## **5.3 Rubén Izaguirre**

### **5.3.1 Biografía**

Rubén Izaguirre Fiallos nació en Tegucigalpa, en 1970. Participó en el extinto Taller Literario Casa Tomada. Junto a Víctor Saborío fundó el sello editorial “Pez Dulce”. Representó a Honduras en el XXXIII Festival de poesía de Medellín en 2003, en el I y II Festival internacional de poesía de Granada en Nicaragua. En 2001 fundó la biblioteca andante *Enrique Ponce Garay*. Además escribió la obra de teatro: *Un día en la tierra*. Ha publicado los libros de poesía: *Blanco* (1995), *1918* (1996), *Viva la libertad* (1997), *Cantos* (2000), *Cartas a Rosario* (2001), *Palabras a Lucía* (2002), *Nombres* (2003) y *Los Días Negros*.

### **5.3.2 Descripción de los libros**

*Blanco* es el nombre del primer libro publicado por este poeta y está dedicado a Roberto Bolaños. El libro está integrado por cuarenta y cinco poemas. Treinta y ocho de los cuales

están numerados por romanos y siete bautizados con un nombre. Se destaca en el libro la brevedad de los poemas con carácter humorístico.

Su segundo libro publicado por el poeta hondureño se titula *1918*. El libro está integrado por cuatro partes: *Prologo*, *1918*, *Retorno* y *Poemas en Clave o una mujer ficticia*. *Prólogo* incluye un comentario y tres poemas, *1918* está integrado por 12 poemas identificados por números romanos, *Retorno* está organizado en 12 poemas numerados por romanos; finalmente, *Poemas en clave o una mujer* tiene diez poemas identificados por números arábigos y romanos, un poema con nombre. Al igual que el libro anterior se destaca el carácter epigramático del poema.

Este libro está dedicado a la memoria de Rubén Fiallos Tosta, abuelo del poeta. El título hace referencia al año en que nació el abuelo de Izaguirre Fiallos; por lo que adquiere un valor simbólico en la vida del poeta.

El tercer libro publicado es *Viva la libertad*; dividido en dos partes. La primera está organizada en 18 poemas y la segunda, un solo poema. En este libro el poeta abandona la brevedad y ensaya un poema de largo aliento, con carácter reflexivo.

El cuarto libro de Rubén Izaguirre se titula *Cantos*; integrado por treinta y tres poemas. Aquí se destaca el uso del poema de largo aliento y la mayoría de poemas están dedicados a escritores, poetas, artistas y personajes que ocupan un lugar importante en la historia de Honduras y de América latina.

*Cartas a Rosario* es el nombre del quinto libro; está organizado por veintinueve poemas sin nombre y numerados por arábigos. Se destaca el tono lírico y la utilización de la epístola como recurso poético. Es la conversación que el sujeto lírico establece con una mujer llamada Rosario a quien están dirigidas las cartas. El poema epistolar se vuelve el recurso del poeta donde el sujeto lírico será íntimo.

Con *Palabras a Lucía* Izaguirre rompe el formato común del libro y publica una especie de plegable en cartoncillo. El poeta continúa con el poema de tono lírico y regresa al poema breve.

### **5.3.3 Influencias**

Trujillo Montón sostiene que las influencias pueden llegar de diversas maneras y *no pueden pensarse en una sola vía* (2014: 12). Es decir, que no solamente vienen por medio de la lectura; pueden llegar de manera consciente o sin que nos percatemos de que estamos siendo influenciados.

El *inconsciente cultural* es un proceso de recepción que el creador tiene; sin darse cuenta está siendo influenciado y tiene aprendizajes que luego se verán reflejados en la obra poética:

*Si se corre el riesgo de sorprender al inscribir en el inconsciente cultural las actitudes, las aptitudes, los conocimientos, los temas y los problemas, en suma, todo el sistema de categorías de percepción y de pensamiento adquiridas por el aprendizaje metódico que la escuela organiza o permite organizar, es porque el creador mantiene con su cultura ilustrada, como*

*con su cultura inicial, una relación que puede definirse, según el término de Nicolai Hartmann, como el de "llevar" y de "ser llevado", y que no tiene conciencia de que la cultura que posee lo posee. (Bourdieu, 2002:44)*

Además del *inconsciente cultural*, Bourdieu afirma que

*la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación/ o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido) (2002:9).*

Por otra parte, Bloom afirma que una influencia es aprendizaje. Los poetas jóvenes van en busca de las influencias de diversas formas, cuando leen, cuando viajan, cuando viven, etc. Esto es lo que este autor afirma: *cuando alguien te influye, te está enseñando, y un escritor joven lee en busca de enseñanza (2000: 26).*

En cuanto a lectura basta un breve recorrido por sus libros para detectar a qué poetas ha leído y con quienes es afín; a qué poetas cita y a quienes les dedica versos. Empecemos por los poetas que cita. En *1918* inicia citando a Federico García Lorca. En *viva la libertad* hay epígrafes de Antonio José Rivas, Federico Nietzsche, Diana Morán, Salomón (en el Cantar de los Cantares). En *Cartas a Rosario*, inicia citando a Alfonso Kijadurías. En el



libro *Cantos*, la cita inicial pertenece a Ernesto Cardenal, Vinicius de Moraes, Pompeyo del Valle.

En *Viva la libertad* se percibe el aliento de Vallejo, Antonio José Rivas y Jaime Sabines. El poeta transita por lo cotidiano y existencial, por lo erótico más o menos irreverente y frente al fenómeno del amor con algún descaro juvenil.

En la introducción que el novelista Roberto Bolaño escribe en el libro *Cantos* textualmente se lee lo siguiente:

*no encontramos en su ejercicio poético la temática de la demagogia y la protesta, que pueden dar a un poeta una gloria efímera, aunque ama de corazón y con cierta nostalgia las figuras de Roque Dalton y del Che Guevara a quienes evoca en su crasa humanidad, más que en su pretendida grandeza política. (2001:6)*

El mismo poeta menciona estas influencias cuando afirma que Jaime Sabines, Roque Dalton, Nelson Merren, Raúl Contreras, Lydia Nogales entre otros, han elucubrado un mundo maravilloso que le ha permitido ver muchas posibilidades con la palabra escrita.

#### **5.3.4 Sujeto Lírico**

El sujeto lírico ha sido definido por Beristaín como el sujeto de la enunciación lírica (1999: 48). De igual forma, Slawinski plantea que el sujeto lírico tiene que ver con la organización interna de la obra poética y sirve como vehículo de la enunciación (2007: 3).

Teniendo en cuenta que el sujeto lírico es la voz de la enunciación poética y que puede tomar varias formas, se afirma que la poesía de Rubén Izaguirre transita por ese prisma de voces. Encontramos en esta poética varios sujetos: sujeto ficcional, sujeto impersonal, sujeto personal e íntimo.

El sujeto personal es utilizado como recurso de enunciación poética. Utiliza la primera persona gramatical y recurre a la función expresiva del lenguaje. Ejemplo de esto lo encontramos en el poema *XXIX* del libro *Blanco*:

*Mi mal*  
*es volver*  
*cada día,*  
*por tu boca,*  
*al país de las*  
*maravillas.* (Izaguirre Fiallos, 1995: 34)

La función expresiva o apelativa indica que la persona que habla está interesada en transmitir información sobre ella misma; en otras palabras, el acto comunicativo poético está centrado en el emisor. Se puede reconocer por la utilización de la variante pronominal *me* o los indicadores de la primera persona como en el caso del poema *III* del libro *Blanco*:

*A veces*  
*me siento*  
*un orgasmo*  
*triste.* (Izaguirre, 2001: 8)

De igual forma en el poema *I* del libro *Viva la libertad* inicia utilizando el sujeto lírico personal. La voz lírica está claramente identificada por la conjugación verbal en primera persona del singular:

*Nada me puede pasar,*

*nada me pasa.*

*Soy un hombre*

*indestructible*

*que escribe bajo na mesa*

*los sueños que nadie sueña.* (Izaguirre Fiallos, 1997: 19)

En *Blanco, 1918, Cartas a Rosario* y *Cantos* predominan la conjugación verbal en primera persona y la función expresiva del lenguaje. El sujeto lírico no es personal. El poeta recurre a una técnica utilizada primero en la poesía inglesa y posteriormente en la poesía escrita en español: el monólogo dramático y al soliloquio.

La confusión en cuanto a la caracterización del sujeto lírico se presenta por la utilización de la primera persona y la función expresiva. Las características antes mencionadas son utilizadas para enfatizar el sujeto lírico personal; no obstante, no constituyen en este caso características para emitir un juicio en tal sentido. El poeta se auxilia de los recursos técnicos propios de la dramaturgia y la narrativa y da vida a un sujeto lírico ficcional. En *Cartas a Rosario* recurre a la forma epistolar como recurso propio del monólogo dramático.

En el poema *Infancia II* del libro *Blanco*, Izaguirre usa el soliloquio:

*Mi abuelo cerró la puerta,  
-no se abrirá hasta mañana-  
dijo.*

*Yo no dormí esa noche,  
preocupado por mi cuerpo  
que no se había quedado afuera. (Izaguirre, 2001: 20)*

En el monólogo hay un personaje que se enuncia en primera persona. Después, esta misma voz ficcional expresa en estilo indirecto la voz de su interlocutor.

Así también en el poema *II* del libro *1918* el poeta inicia con tono conversacional:

*Tomá mi memoria en tus manos,  
recordá lo que querrás. (Izaguirre, 1996:2)*

En tal libro se percibe la voz ficcional. El sujeto establece conversación con un interlocutor en un espacio determinado, dándole vida así a la escena ficcional.

En el libro *Cartas a Rosario*, de igual manera, la ficción es un elemento característico de la obra escrita por este poeta hondureño. Así el primer poema inicia:

*Mirá Rosario,  
yo no quiero vivir con tu ausencia.*

*Te lo digo,  
no quiero pasar el resto de la vida  
junto a ella, hacerla mi mujer,  
pedirle la cena.*

*Tampoco que te escondás  
en mi memoria  
y te quedes ahí sin cumplir años,  
sin darte un beso.*

*Lo que quiero  
es que vuelas ahora mismo,  
que saltes de inmediato  
hasta mis brazos.  
¿Entiendes?*

*Que desaparezcas  
del lugar en donde vives  
y te vengas a habitar  
entre mis mano. (Izaguirre Fiallos, 2001: 14)*

Para que sea monólogo dramático el poeta da vida a un personaje que únicamente tiene vida dentro del poema. En este caso el personaje establece conversación con Rosario

quien resulta ser la interlocutora. Esto nos lleva a afirmar que estamos frente a un caso de ficción lírica.

En el poema *Canto a Isabel* del libro *Cantos* el poeta sigue utiliza ese lirismo ficcional:

*Hay cosas, Isabel,*

*que es preferible*

*no aprender a decir.*

*Palabras que nos sacan los ojos,*

*nubes que caen de golpe*

*y nos hieren de muerte*

*la espalda.* (Izaguirre, 2001: 15)

Nuevamente, valiéndose del poema coloquial da vida a una ficción. El mismo personaje interactúa con Isabel.

Rubén Izaguirre también utiliza el sujeto lírico impersonal. Describe espacios, lugares, momentos, etc. Aquí se manifiesta el uso de la función referencial del lenguaje pues cumple con una función extra lingüística; opera la experiencia comunicativa. Su producción se apega estrictamente a los patrones gramaticales. Aquí destaca la utilización de verbos conjugados en tercera persona y el elemento que predomina en la comunicación es el contexto.

En el poema *IV* del libro *Blanco* encontramos un primer ejemplo de este tipo de sujeto lírico:

*El amor*

*es un fantasma*

*hediondo*

*entre tu boca*

*y la mía.* (Izaguirre, 2001: 9)

El sujeto lírico es impersonal y el poeta se auxilia de una figura literaria de ficción enunciativa llamada personificación o prosopopeya que consiste en atribuir las cualidades humanas a objetos inanimados o elementos abstractos. En el caso que nos ocupa del amor, se afirma que es un personaje que habita en un espacio determinado.

Izaguirre se auxilia de la conjugación verbal en tercera persona en el presente del indicativo, del recurso de la prosopopeya y de la función referencial del lenguaje para describir la ciudad de Tegucigalpa, tal como lo hace en el poema *VI* del libro *Blanco*:

*Tegucigalpa es una*

*fruta de navajas*

*que se deshace*

*nerviosa*

*en mis brazos.* (Izaguirre, 2001: 11)

La descripción de los espacios se vuelve de vital importancia en estos casos y es el recurso que utiliza para construir su poesía, además de la metáfora y el lenguaje de tono conversacional.

También en el poema VI del conjunto *1918* encontramos el sujeto lírico impersonal:

*Las flores están creciendo*

*en mi jardín.*

*La tierra es fértil y buena gente:*

*cariñosa.* (Izaguirre, 1996: 9)

### **5.3.5 La poesía Coloquial**

La Poesía de Rubén Izaguirre es heredera de la gran tradición lírica latinoamericana. En su obra poética encontramos las características propias de la poesía coloquial que Alemany Bay afirma se encuentran presente en la poesía contemporánea (2015: s. n.). Entre los rasgos de la poética coloquial hay que destacar el humor, la renovación lingüística, el elemento ficcional de la poesía, el uso no hermético del lenguaje, búsqueda de la claridad en la comunicación que el poeta establece con el lector, utilización del humor y la ironía como articuladores de la crítica social, la introducción de otras voces o citas de diferentes autores (intertextos) y, finalmente, la reflexión metapoética que incluye, entre otras cosas, la desmitificación de la figura del poeta.

La primera característica de la poética coloquial que encontramos en Rubén Izaguirre es la manifestación del humor en sus diferentes manifestaciones: comicidad, parodia, ironía, etc. De hecho, ocupa un lugar privilegiado dentro de su obra que se vuelve un pilar de esta poesía y atraviesa transversalmente toda la obra de este poeta hondureño.

En el poema XII del libro *Blanco* encontramos un ejemplo de comicidad:

*Hace unos*



*Años*

*no pude*

*ser comunista*

*porque estaba*

*ocupado*

*tratando*

*de ser un niño.* (Izaguirre, 2001: 27)

El poeta establece un vínculo entre lo cómico, entendido como consecuencia del espectáculo o ridículo, deforme, erróneo o incongruente, que provoca dolor, compasión y suscita en el espectador un sentimiento de superioridad que se manifiesta en la risa como reacción propia de la comicidad.

Otra manifestación del humor que encontramos en la poesía de Izaguirre es la parodia. En el poema *IX* del libro *Blanco* encontramos un ejemplo de este recurso humorístico:

*Se acabaron*

*las hojas*

*y necesito decir*

*que estoy en blanco.* (Izaguirre, 2001: 50)

Recurre a la interrogación indirecta, utiliza la parodia para burlarse de los estereotipos que ofrece el mundo mercantilista y neoliberal en que vivimos. En el poema hay una contraposición de la manera solemne de decir las cosas con un tono más familiar y de

confianza. Hay degradación de los valores e incongruencia con esa escala de valores que la misma sociedad nos enseña.

La ironía viene es una especie de lenguaje en clave pues se exige al lector que rechace su significado literal, que vaya más allá del significado superficial de modo que su desciframiento provoque en el receptor la emoción del encuentro de un espíritu afín. En el poema XXVI del libro *Blanco* el poeta utiliza tal manifestación del humor:

*Soy el hombre*

*que mi esposa*

*detesta,*

*pero por lo general,*

*al que ama.* (Izaguirre, 2001: 36)

Esta constante lúdica que se combina con buena dosis de ironía, parodia y otras manifestaciones humorísticas conlleva fuertes críticas al entorno social. Así lo deja entrever Chacón en su diccionario de autores centroamericanos:

*Es constante la actitud lúdica que, combinada con una fuerte dosis de ironía, conlleva fuertes críticas al entorno social. Utilizando un tono coloquial, algunos poemas ostentan una nota intimista (2011:235).*

De igual manera lo advierte Umaña cuando escribe:

*al humorismo se ha recurrido como arma para apuntalar hacia distintos problemas sociales. Creativamente asumido y vinculado a manifestaciones*

*afines como la ironía y la parodia, ha revelado su eficacia como mecanismo para descubrir y cuestionar distintos aspectos de la realidad: corrupción estatal, problemas de conducta, lacras sociales, etc. (2010: 162)*

El lenguaje sufre un cambio radical porque el poeta busca establecer comunicación con el interlocutor, que en este caso es lector. Este cambio convierte al poeta en un ser de carne y hueso que se comunica con su semejantes. Puede hablar de los temas que le interesan a las personas que le rodean. En el caso de Izaguirre no hay un tratado sobre poética, pero deja constancia de su concepción de poesía. En *1918* dedica a Fabricio Estrada los siguientes versos:

*un poeta*

*enamorado*

*es peligroso*

*comete más errores ortográficos. (Izaguirre Fiallos, 1996: 15)*

En el poema sobresale el uso del humor, la abundancia de elementos personales en la poesía, el uso del lenguaje coloquial, así como la desmitificación del poeta. Izaguirre hace hincapié en el cuidado que el poeta debe tener al usar la ortografía para no cometer errores.

Siempre en el libro *1918* encontramos el poema *Carta para un viejo poeta*:

*Tal vez ahora es imposible.*

*Pero recuerde que también nosotros*

*quisimos despertar los sueños,  
como hombres y mujeres cercanos  
que no sólo se conocían en la cama.  
No piense que somos  
simples colores  
que cambian de rostro,  
sino seres a la caza de palabras  
en las selvas olvidadas de un armario.  
Piénselo bien,  
recuerde cada instante  
de nuestras vidas,  
cuando era necesario  
una coraza de nostalgia  
para defendernos de los necios.  
Llegará el día  
en que no nos podremos  
esconder de la muerte  
y los árboles se pelearán  
nuestras espaldas.  
Ahora es imposible  
que usted lo acepte,*

*pero hay un muchacho naufragando*

*en una mesa,*

*pidiendo auxilio,*

*queriendo que Dios exista*

*en la poesía.* (Izaguirre, 1997: 22)

El poeta se auxilia de la epístola para dar vida a un sujeto lírico ficcional. El interlocutor es un *viejo poeta*. En el contenido encontramos que hace referencia a la vida como fuente de la vida y de la poesía. Insiste en que los poetas son seres normales y que no ocupan ningún lugar privilegiado dentro de la sociedad. He allí la segunda lección de su concepción estética de la poesía.

Otro recurso propio de la poética coloquial y que Izaguirre utiliza de manera magistral es el paratexto. El primer paratexto que encontramos es el nombre de los libros: *Blanco, 1918, Viva la libertad, Cartas a Rosario, Palabras a Lucía, Cantos*. La impresión que se obtiene a priori es que los nombres carecen de poesía; sin embargo, al hurgar dentro de los mismos encontramos simbolismos e intertextos que le dan la calidad y amplían la información.

En segundo lugar, otro paratexto son las ilustraciones que resultan muy esclarecedoras al momento de leer los poemas. Después, aparecerán los epígrafes al inicio de muchos

poemas y nos sugieren que hay una influencia que el poeta desarrolla dentro del texto poético.

### 5.3.6 Temas

Leyendo la obra poética escrita por Rubén Izaguirre nos encontramos con que aborda una infinidad de temas en su obra poética. Todos los temas que el poeta aborda están en consonancia con los temas abordados por la poética coloquial que floreció en las letras hispanoamericanas después de los años cincuenta del siglo pasado. Estos temas demuestran la cercanía del poeta con los temas humanos. Así lo percibe Roberto Bolaño<sup>11</sup> cuando se refiere a la poesía de Izaguirre:

*Su poesía, toca los temas de la cotidianidad de la vida de cualquier hombre o mujer que camina por las calles aglomeradas de nuestra ciudad. El amor, la vida, la muerte, la frustración, la esperanza, el sexo, los hijos, el trabajo, los fantasmas, el miedo. Es en las cosas que hacemos cada día donde está la verdad de cada hombre (2001: 7).*

Por otro lado, Umaña afirma que

*las y los poetas hondureños –sin importar la corriente literaria a la que se adscriban o la generación a la cual pertenezcan- evidencian una arraigada preocupación social. No hay aspecto de la realidad que no se haya ventilado: la ocupación de la zona norte por los productores de banano, el*

---

<sup>11</sup> Roberto Bolaño escribió el prólogo del libro Blanco de Rubén Izaguirre.

*antiimperialismo, la corrupción gubernamental, la represión estatal sobre las disidencias, el desencanto de un mundo de utopías, la variedad y esplendor del paisaje natural, los planteamientos feministas, la reflexión filosófica, los hechos relevantes de la historia nacional e internacional, etc. En esencia, una crónica del devenir histórico, un escalpelo que escarba hondo en los distintos estratos de lo humano, una radiografía no complaciente de la época (2010:163).<sup>12</sup>*

Los temas que guardan relación con los aspectos enumerados por Umaña, los observamos también en la poesía de Izaguirre, específicamente en torno a la familia, el amor y los espacios urbanos.

#### **a- La familia**

Este eje temático resulta evidente cuando nos encontramos con un libro que el poeta dedica a su abuelo, los poemas que dedica a su hijo y a su esposa. Hay una doble dimensión de la familia, por un lado el núcleo familiar en el que creció él y, en segundo lugar, la familia que ha procreado.

---

<sup>12</sup>En el libro Voces y silencios de la crítica y la historiografía de la literatura centroamericana compilado por Albino Chacón y Marjorie Gamboa.

El segundo libro publicado por el poeta es *1918*. Como ya hemos mencionado anteriormente, resulta interesante reconocer que ese año nació el abuelo materno de Izaguirre: Rubén Fiallos Tosta. De él aprendió valores como *el cultivo de la memoria, la puntualidad, la tenacidad, el amor filial, la concreción de proyectos*. *Es así que decidió y optó por dedicar su segundo poemario a la memoria del abuelo, quien fue determinante en su formación como persona y poeta* (Herrera, 1996)<sup>13</sup>. Este amor filiar queda demostrado cuando el poeta se refiere a la partida física de su abuelo en el poema X:

*Mi abuelo falleció ayer.*

*Tenía el rostro*

*De un hombre de cinco años.*

*Mi abuelo falleció ayer*

*Y no me habló.* (Izaguirre, 1996: 10)

Sin embargo, la interrogación retórica lleva al poeta a realizar una serie de oraciones interrogativas:

*¿Cómo son los ángeles don Rubén?*

*¿Es cierto todo*

*lo que nos dicen de ellos?*

*¿Dónde pasan la tarde,*

*cómo es su vida en realidad?*

---

<sup>13</sup> Estas palabras son parte del prólogo que Karla I. Herrera escribió en el prólogo del libro “1918”.



*¿Son muertos normales*

*o súper muertos?*

*¿Pagan algún tipo de deuda,*

*estornudan;*

*quién los espera en su casa*

*después de un agitado día de trabajo?*

*¿Cómo preparan el café lo muertos don Rubén? (Izaguirre, 1996: 11)*

Observemos que el poeta utiliza el tema familiar para llegar a temas sociales como la explotación laboral del que se sufre en estos países de tercer mundo.

La preocupación por la situación sentimental de la abuela ante la pérdida de su esposo se manifiesta en el poema *II* de la serie *Retorno*:

*A mi abuela se le van a acabar*

*las lágrimas papá.*

*Usted debería regresar,*

*porque,*

*¿qué sucederá el día*

*que uno de nosotros muera?*

*¿Con qué va a sufrir la pobrecita? (Izaguirre, 1996:11).*

La relación que Rubén Izaguirre establece con su hijo es constante. Así lo deja entrever en su obra poética:

*¿Papá, la luna está llena, verdad?*

*Sí, hijo, la luna está llena.*

*¿Será por eso que no podemos entrar? <sup>14</sup>*

A manera de reflexión poética, y manteniendo el elemento ficcional de la obra poética introduce un monólogo dramático:

*No, hijo,*

*no es el mar*

*que cayó*

*encima de nosotros:*

*está lloviendo.* (Izaguirre, 2001: 32).

## **b- El amor**

Desde siempre el amor ha sido uno de los temas universales de la poesía. Por ello no sorprende que Izaguirre lo retome. Es un tema que atraviesa transversalmente la poesía de

---

<sup>14</sup><http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Festival/Antologia/izaguirre.html>

Izaguirre. En esta oportunidad nos referiremos a dos trabajos poéticos: *Cartas a Rosario* y *Palabras a Lucía*.

Por otro lado, el poeta asume la identidad del narrador y del personaje principal para dar vida a estas autobiografías en las que se registra el tema amoroso. En palabras de Gérard Genette a esto se le llamaría narración autodiegética. (Lejeune, 1994)

En cartas a Rosario encontramos un amor frustrado, el amor que no fue. Encontramos el desamor:

*En la tarde triste,  
me veo la espalda  
y los brazos nublados  
diciéndote adiós.*

*Tú serás por siempre  
esa dulce muchacha  
que se metió  
en los ojos de Dios,  
yo, el hombre que un día  
te amó.*

*En la tarde triste,*

*me veo los brazos*

*y la espalda nublada*

*diciéndote adiós. (Izaguirre, 2001: 42)*

Pero también encontramos el amor que florece. Así, sucede en el poema *1* de *palabras a*

*Lucía:*

*Eres la mujer que quiero.*

*Metete eso en la cabeza*

*o en las bolsas del vestido,*

*pero no lo dejes tirado por ahí,*

*que lo ensucia el viento*

*o lo patean los perros.*

*Llévatelo por lo menos contigo,*

*ponlo en un florero,*

*déjalo que se marchite*

*y luego sécalo.*

*Yo lo guardaré como una reliquia,*

*para el día en que se te antoje quererlo. (Izaguirre, 2001)*

Aparece otro nombre en la palestra poética de Izaguirre, Esther:

*Sabes, Esther,*

*a los críticos*

*no les gusta mi poesía.*

*Pero estoy seguro*

*que se volverán*

*locos por ella,*

*el día*

*que yo logre*

*desnudarte a ti*

*en uno de mis poemas.<sup>15</sup>*

### **c- Los espacios urbanos**

El espacio urbano en el que tienen lugar estas historias de amor y desamor de Rubén, donde creció y formó su familia, sin lugar a dudas, es Tegucigalpa. Esa ciudad que se manifiesta en su obra poética. Por ejemplo en el poema VI del libro *Blanco*:

*Tegucigalpa es una*

---

<sup>15</sup>Ibid.

*fruta de navajas*

*que se deshace*

*nerviosa*

*en mis brazos.* (Izaguirre, 1996:11)

### **5.3.6 El verso libre**

La obra de Izaguirre se caracteriza por el ritmo sintáctico, ya sea por acumulación de imágenes y por el ritmo interior.

En el libro *Blanco* el ritmo predominante es el ritmo sintáctico. El poeta recurre a utilizar las combinaciones gramaticalmente correctas. De igual forma, en los libros *1918*, *Viva la libertad* y *Cantos* el ritmo predominante es el ritmo sintáctico. Por otro lado en *Cartas a Rosario* y *Poemas a Lucía* predomina el ritmo interior. También, encontramos que a lo largo de los libros el poeta utiliza el ritmo sintáctico por acumulación de imágenes.

En el poema *XVIII* del libro *Blanco* el tema principal es la infancia. Aquí recurre al poema corte epigramático y al humor para hacer una crítica al involucramiento de menores de edad en los conflictos sociales que han marcado la historia centroamericana:

*Hace unos*

*años*

*no pude*

*ser comunista,*

*porque estaba*

*ocupado*

*tratando*

*de ser un niño.* (Izaguirre, 2001: 27)

Otro poema donde el ritmo sintáctico está presente es el poema *XVIX* del libro *Blanco*:

*¿Qué noticia*

*le da el suelo*

*a tus pies*

*cuando te detienes?* (Izaguirre, 2001: 28)

Utilizando el recurso de la pregunta retórica, Izaguirre estructura un epigrama en el que el sujeto lírico interpela a su interlocutor. El tema del poema es la cotidianidad de la vida diaria en la que una persona en su casa perfectamente se puede mantener con los pies descalzos.

El ritmo sintáctico por acumulación de imágenes florece en el poema *9* del libro *Cartas a*

*Rosario*:

*me gusta este lápiz,*

*esta margarita con tinta,*

*péndulo solitario.*

*Me gusta este flaco que te extraña,*

*Esta palmera sobre tus pechos,*

*Antena que recibe tus secretos.* (Izaguirre, 2001: 22)

El poeta acumula una cadena de imágenes para ordenar las ideas y dar fuerza al poema.

Observamos también el ritmo sintáctico paralelístico y anafórico para reforzar la idea, tal como se manifiesta en el poema *Cuando vuelvas*:

*tocá mi puerta.*

*Si no abro,*

*tocá mis labios.*

*Si no hablo,*

*tocá mis ojos.*

*Si no veo,*

*tocá mi pecho.*

*Si no respiro,*

*Reza por mí.* (Izaguirre,

Otro ejemplo de ritmo sintáctico de pensamiento lo encontramos en el poema *I* de la segunda parte del libro *Viva la libertad*:

*Mi libertad estaba bajo*

*la mesa,*

*comía bajo la mesa.*

*Mi libertad ignoraba*

*el sol y la vida a las cinco*

*de la mañana*



*Mi libertad desconocía*

*a Dios;*

*usaba camisas largas*

*y apretados los pantalones. (Izaguirre, 1997: 49)*

El ritmo sintáctico de pensamiento está marcado por la repetición de la palabra libertad la cual funciona como sujeto. La voz lírica es impersonal porque el poeta utiliza la prosopopeya como recurso poético, atribuyendo así cualidades ficcionales a la Libertad, que resulta ser el tema del poema.

El ritmo sintáctico por acumulación de imágenes es utilizado por el poeta. En el poema *I* del libro *1918* encontramos un ejemplo de este tipo de ritmo:

*Este destierro doméstico,*

*este ir y venir*

*de fantasmas de mi hijo,*

*aquella muchacha esperándome a las once,*

*estas lunas de mi cuarto*

*que no alcanzo,*

*la camisa anticuada,*

*el lápiz como una estatua,*

*las palabras que no encuentro para un poema,*

*los labios de ayer*

*que ya no me hablan,*

*el naufragio de un vaso  
en el agua;  
la bomba de Hiroshima  
que explotó  
hace cincuenta y un minutos  
en el televisor,  
el amigo que perdió su reloj  
en mi memoria;  
la falda  
y el monasterio de tus ojos,  
son demasiadas cosas  
para mi cama. (Izaguirre, 2001:1)*

El poeta hace una serie de imágenes que no tienen nexos sintácticos entre una imagen y otra. Únicamente se utiliza la coma.

Otro ejemplo lo encontramos en el poema 5 del libro *Cartas a Rosario*:

*Te desconocen el sereno,  
la luz mortecina  
que mira hacia mi casa,  
el balcón vecino,  
la calle empedrada,  
el río muriéndose de hambre  
en Tegucigalpa. (Izaguirre, 2001: 18)*

Hay una sucesión de imágenes separadas por comas. El ritmo sintáctico por acumulación de imágenes constituye precisamente en ello. El tema que el poeta aborda es la separación que el sujeto lírico sufre de su interlocutora, Rosario.

Otro ejemplo de ritmos sintáctico por acumulación de imágenes lo encontramos en el poema *XIV* del libro *Cantos*:

*No sé donde  
poner estas palabras,  
esconderlas  
para que nadie  
las use,  
pintarles los costados,  
y el curso de sus vidas.* (Izaguirre, 2001: 37)

El poeta se refiere a la creación poética. La sucesión de imágenes va determinando el ritmo del poema. Utiliza la duda retórica y al mismo tiempo hay una reflexión interna sobre lo que debe hacer con las palabras.

El ritmo interior también está presente en el poema *XXX* del libro *Blanco*:

*Mi vida  
es un espacio  
en blanco;  
en ella sólo cabe  
el dorso de una hormiga*

*o el rostro miope*

*de mi hermano*

*diciéndome*

*adiós.* (Izaguirre, 2001: 40)

El poeta interioriza la separación de su hermano en donde se destaca el uso de la metáfora.

El tema es la muerte.

Rubén ha realizado un trabajo poético en el que se distingue claramente el dominio del poema corto o de corte epigramático. El libro *Blanco y 1918*, se caracterizan principalmente por eso. Después en los libros, *Viva la libertad* (1997), *Cantos* (2000), *Cartas a Rosario* (2001), *Palabras a Lucía* (2002), *Nombres* (2003) y *Los Días Negros* recurre al poema de largo aliento.

### **5.3.8 La ficción**

Pozuelo Yvancos afirma que el ser ficcional constituye una de las propiedades características del lenguaje literario. Además, sostiene que ha sido objeto de discusión en la poética de Aristóteles y de la teoría literaria más reciente, que vuelve una y otra vez sobre el problema de la ficción. Es propiedad que no está exenta de problemas de ubicación teórica. En primer lugar, porque la ficcionalidad no es condición suficiente para una definición de lo literario (en tanto hay ficciones no literarias), pero es condición necesaria para su existencia. Sin ficción no hay literatura. En segundo lugar, porque esta afirmación se refiere a dos ámbitos diferentes: por un lado a la comunicación misma y al

carácter retórico que le es inherente; y por otro lado, la ficcionalidad se está refiriendo al estatuto de relación de la obra literaria con la realidad externa, histórica o empírica, suspendiéndose la exigencia de adecuación a la oposición falso /verdadero (2010: 91).

La ficción en la poesía es una de las características de la poética coloquial y sobresale en la obra de Rubén Izaguirre. Desde el primer libro, encontramos muestras de que el poeta intenta transitar por los caminos de la ficción en la poesía. Así, la epístola como forma poética se auxilia del monólogo dramático para crear una atmósfera paralela a la realidad. En ambos recursos poéticos se puede dar vida a un sujeto lírico ficcional.

En el libro *Blanco* por ejemplo ya hay indicios de esto. Luego en el libro *1918*, la ficción gira en torno al abuelo Rubén Fiallos Tosta, En, *Cartas a Rosario* es la historia de amor de un joven hondureño y una joven salvadoreña que está en el noviciado con intención de ser monja. Y entre todos estos aparece la familia, la esposa e hijo del poeta.

El libro *Cartas a Rosario* nos presenta una tierna historia de amor. Fuentes cercanas al poeta<sup>16</sup> comentan que Rosario y sus hermanas quedaron huérfanas durante el conflicto civil que vivió El Salvador en los años ochenta del siglo pasado. Los padres de Rosario eran profesores. Una tía las cuidó mientras ellas crecían en la ciudad de Santa Ana. Cuando tuvieron la edad suficiente, se fueron a Honduras con la intención de estudiar para ser religiosas salesianas.

---

<sup>16</sup> Entrevista sostenida con Gladys Elizabeth Martínez Magaña el día el 2 de octubre de 2015.

Estando en Honduras conoció a Rubén Izaguirre mientras se frecuentaban en las misas. El poeta se enamoró de la joven novicia salvadoreña y empezó a dejarle muestras de su interés por medio de notas en los libros de los cantos religiosos.

La madre superiora dijo a Rosario que ella no le veía vocación para ser religiosa y que la iba a regresar a El Salvador, que ella necesitaba formar una familia. Así de repente, y sin avisarle al poeta, Rosario desapareció de los servicios religiosos. De esa historia de amor nació el libro *Cartas a Rosario*.

## CONCLUSIONES

Las raíces de la cultura occidental se encuentran en la civilización griega. De allí que la poesía española esté ligada desde sus orígenes a los sistemas métricos canonizados. El nacimiento del poema en prosa y el verso libre supusieron una ruptura al canon decimonónico del siglo XIX. Con estas innovaciones vendría luego la Vanguardia a renovar las letras tanto europeas como americanas para que ya en la segunda mitad del siglo XX, apareciera en América una nueva forma de hacer poesía: la poesía conversacional.

La poética vanguardista se desarrolló en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, entre los istmos de vanguardia tuvo más auge el surrealismo, el cual se caracterizó por descubrir los mecanismos del inconsciente para sobrepasar lo real por medio de lo imaginario y lo irracional. Este istmo se caracterizó principalmente por conceder valor al subconsciente, a la abstracción como fenómeno más relevante que la realidad misma, al fluir automático de asociaciones incoherentes, y al mundo de los sueños.

En Centroamérica, estos cambios fueron perceptibles a partir de las primeras décadas del siglo XX. Para el caso, Luis Cardoza y Aragón tuvo acceso al surrealismo mientras se encontraba en Francia, José Coronel Urtecho mientras se encontraba en Estados Unidos,

Isaac Felipe Azofeifa mientras se encontraba en Chile. Esto permite que los escritores que no habían salido de la región tuvieran acceso a las nuevas letras y los cambios que en estas se estaba gestando fuera de las fronteras del área centroamericana.

A excepción de Nicaragua, en América Central el surgimiento de la vanguardia tuvo un desarrollo disímil. Por ejemplo, aunque se puede demostrar que en Honduras se conoció el manifiesto futurista de Marinetti en 1916, la vanguardia no se desarrolló sino hasta entrada la segunda mitad del siglo XX. No hubo un manifiesto, una escuela ni organización para estar a tono con lo que sucedía fuera de Centroamérica.

Destacan dos preceptos en el desarrollo de la vanguardia centroamericana: la valoración de la nacional para construir identidad y los cambios estéticos que la nueva poética estaba introduciendo. En cada país se hizo una lectura diferente. Por ejemplo, en Guatemala la construcción de la nacional implicó la revalorización de lo indígena, mientras que, en Costa Rica, la búsqueda de la identidad nacional. Además, para el caso salvadoreño Pedro Geoffroy Rivas le apostó a la revalorización de la identidad indígena. Sin embargo, al margen de las diferencias que la vanguardia dibujó en Centroamérica, fue la constante actividad editorial del *Repertorio Americano* (1919 – 1959) de Joaquín García Monge, donde la mayoría de poetas encontraron un espacio o medio para dar a conocer su expresión poética.

A partir de los años 50, una nueva forma de escribir poesía irrumpió en el espectro poético americano: la poética coloquial. Con ello, la concepción de percibir el género se modificó y se introdujo cambios en la forma de escribir poesía. Esta nueva forma permitió a los



poetas utilizar recursos que antes no se habían explotado en la creación poética: el monólogo dramático que se utiliza para crear ficción, el humor, el estilo conversacional, el lenguaje cotidiano, entre otros elementos que permitieron la comunicación eficaz con los lectores.

La muestra seleccionada para este estudio fue la obra poética de Luis Chaves, Alfonso Fajardo y Rubén Izaguirre. La voz lírica de Chaves se inserta dentro de la tradición literaria continental y pone a Costa Rica en el primer plano en cuanto a poesía se refiere. Por otra parte, la obra de Fajardo es un referente ineludible para la poesía contemporánea en El Salvador; de igual manera, Izaguirre se ha granjeado un nombre dentro de las letras hondureñas. Así, la voz de estos poetas se ha consolidado a medida que perfeccionan el oficio de la palabra y la academia los admite dentro de los cánones literarios de sus respectivos países.

La obra de estos poetas se caracteriza porque el sujeto lírico toma diversas formas y aborda diferentes contenidos; se nutre de los movimientos literarios que estuvieron vigentes en el siglo XX en nuestro continente: la vanguardia y la poética coloquial. Además, recurre a diversas técnicas para la construcción del sujeto lírico. La obra de estos autores se vuelve un prisma de voces. Luis Chaves transita entre el sujeto lírico personal, coloquial, impersonal y ficcional; mientras que en Alfonso Fajardo encontramos predominio del sujeto lírico surrealista. Rubén Izaguirre destaca, en cambio, por el uso del sujeto lírico ficcional.

Debe aclararse que el sujeto lírico mantiene estrecha relación con la cultura centroamericana y se vuelve espejo de la misma. Así, temas como la migración, la

incomunicación familiar, la violencia en sus diferentes manifestaciones, son abordados por los poetas.

Se destaca la utilización de la técnica del monólogo dramático y del soliloquio para crear ficción en la poesía, además de la autobiografía como recurso utilizado por los poetas para dar vida a al sujeto lírico en sus diferentes modalidades y abordar los diferentes temas que el entorno demanda. El elemento ficcional se ha relacionado con los de mimesis y verosimilitud. De los tres poetas estudiados es Rubén Izaguirre quien se decanta por la ficción; se auxilia del monólogo dramático y de la epístola como recurso para dar vida a la ficción. Luis Chaves y Alfonso Fajardo crean ficción en su trabajo poético, pero en menor grado.

La obra poética que nos ocupa guarda coincidencia y diferencias en cuanto a temática se refiere. Son muchos los temas que los poetas abordan en su obra, razón por la cual se procedió a agrupar en tres ejes temáticos el contenido de la obra en estudio. Los temas recurrentes son la familia y la experiencia personal, la reflexión metapoética y la vida urbana. Lógicamente, cada poeta los presenta desde sus propias influencias, perspectivas y experiencia de vida.

En el caso de Luis Chaves, encontramos una voz que trae al presente los recuerdos de la infancia, hechos familiares, de una manera autobiográfica. El tema urbano está íntimamente relacionado a los espacios urbanos y el estilo de vida que se describe en su obra: bares, paradas de buses, vallas publicitarias, burdeles, gasolineras, parques, calles,

cementerios, circos, bingos o lugares de juego, cines, etc. Finalmente, la reflexión metapoética en la poesía de Chaves es una crítica, un rechazo de los cánones estéticos modernos y una apertura a nuevos horizontes hacia los que se puede llevar la poesía. En este sentido, el poeta asume la reflexión metapoética como un reclamo ante las nociones canónicas que le asignaban un espacio privilegiado a las artes, tal como ocurre en su obra.

En el caso de Alfonso Fajardo el tema de la familia es abordado de manera existencial; es un cuestionamiento a la vida por el sufrimiento y el dolor causado por las enfermedades. Es buscar la razón de la existencia del ser humano. La reflexión metapoética de Fajardo se nutre del surrealismo que lo lleva a estadios donde la locura afina sus raíces. A los estados más subterráneos de su condición humana que lo llevan a cuestionar su situación de vida y producción artística en la ciudad. Así mismo, en el tema urbano se puede apreciar claramente la influencia de las bandas de rock de moda en la década del setenta y ochenta del siglo pasado.

Por otro lado, Rubén Izaguirre aborda el tema de la familia de manera más íntimo. Sobresalen como personajes su hijo, su abuelo y esposa. La reflexión metapoética es abordada en menor grado, por lo que encontramos un ars poética menos definida que en Fajardo y Chaves. En los espacios urbanos, de igual forma sobresalen algunos poemas que hacen referencia a este tema, pero no definen la poesía de Izaguirre.

Los tres poetas utilizan la primera persona gramatical como recurso en la construcción del sujeto lírico personal; esto permite que desarrollen lo que muchos críticos se han nombrado

escritura autobiográfica o poética de la individualidad. En otras oportunidades el sujeto lírico se vuelve impersonal, coloquial o es llevado a la ficción; y en el caso de Fajardo, se vuelve surrealista. Los poetas recurren a diversos tipos de sujeto líricos para que crezcan los versos y ofrecer los frutos propios de su intimidad particular o familiar. No cabe la menor duda que existe una relación directa entre la experiencia de vida que está marcada por el sujeto empírico y la creación poética literaria que se expresa en la utilización de los diferentes sujetos líricos.

La primera explicación sobre el camino seguido por estos poetas lo encontramos en las influencias. Recordemos que hablamos de dos tipos de influencias. La primera, a la que Bourdieu llama inconsciente cultural y que se convierte en influencias de vida; estas están íntimamente relacionadas con la subjetividad de cada uno de los poetas como sujetos creadores de arte. La segunda es la influencia literaria, es decir las lecturas que cada autor ha hecho. Así encontramos que las influencias de vida de cada uno de los poetas estudiados son diversas, mientras que para Chaves hay elementos tan marcados en la infancia como la música, para Izaguirre el entorno familiar se vuelve de vital importancia; Fajardo transita los primeros años de vida en un país que se desgarró por una guerra civil que luego debe reconstruirse de las cenizas que la misma dejó. Así también, el cuestionamiento de la razón de la existencia humana.

Tal como mencionábamos durante el breve recorrido por los movimientos y tendencias literarias que han marcado la poesía hispanoamericana escrita en el siglo XX, se destaca la influencia de la vanguardia y de la poética coloquial. La obra de los tres poetas estudiados

está signada por estos movimientos. Se destaca la influencia de poetas como Roque Dalton, Carlos Martínez Rivas, Octavio Paz, Juan Gelman, entre otros.

Chaves e Izaguirre sobresalen por la poética coloquial, en contraposición a Fajardo, quien construye una obra surrealista. Las características coloquiales son el uso del humor, del intertexto, del paratexto, del lenguaje coloquial, la reflexión metapoética, etc.

La investigación nos permite afirmar que, en cuanto a la forma, Luis Chaves le da el mismo valor a la prosa y al verso en la mayor parte de su obra. En cambio, Fajardo hace uso de la prosa, pero en menor grado y se observa en los libros *Novísima antología* y *Los fusibles fosforescentes*. En cuanto a la obra de Izaguirre, no se observa poesía en prosa.

Luis Chaves, Alfonso Fajardo y Rubén Izaguirre utilizan indistintamente el ritmo sintáctico, de pensamiento y de imágenes acumuladas. Sin embargo, Izaguirre y Fajardo, también recurren al ritmo interior.

## **Bibliografía**

### **Obra poética estudiada**

Chaves, L. (1997). *Los animales que imaginamos*. San José: Editorial Guayacán.

Chaves, L. (2009). *Historias Polaroid*. San José: Ediciones perro azul.

Chaves, L. (2009). *Asfalto. un road poem*. San José: Ediciones perro azul.

Chaves, L. (2011). *Monumentos ecuestres*. San José: Editorial Germinal.

Chaves, L. (2013). *Chan Marshall*. San José: Editorial Germinal.

Fajardo, A. (1999). *Novísima Antología*. San Salvador: Impresos Mazatli.

Fajardo, A. (2001). *La danza de los días*. San Salvador: Editorial LIS.

Fajardo, A. (2003). *Los Fusibles Fosforescentes*. San Salvador: Editorial LIS.

Fajardo, A. (2014). *Negro*. San Salvador: Laberinto Editorial.

Izaguirre, R. (1996). *1918*. Tegucigalpa: Litografía López.

Izaguirre, R. (1997). *Viva la libertad*. Tegucigalpa: Pez Dulce.

Izaguirre, R. (2001 a). *Blanco*. Tegucigalpa: Editora Casa Blanca y Pez Dulce.

Izaguirre, R. (2001b). *Cantos*. Tegucigalpa: Pez Dulce.

Izaguirre, R. (2002). *Palabras a Lucía*. Tegucigalpa: Pez Dulce.

### **Bibliografía especializada**

Albizures Palma, F. (1998). *Poesía centroamericana posmodernista y de vanguardia*. Guatemala: Editorial Universitaria.

- Aguirre, E. (2005). *Subversión de la memoria: Tendencias en la narrativa centroamericana de posguerra*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores.
- Aleman Bay, C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- Anderson, B. (2000). *Comunidades imaginadas: reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bobes Naves, M. del C. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco libros.
- Baehr, R. (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos.
- Barrera, T. (2006). *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Baudelaire, Ch. (1995). *Pequeños poemas en prosa*. Barcelona: Edicomunicación S. A.
- Beristáin, H. (1995). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Editorial Universidad Autónoma de México.
- Bergson, H. (2011). *Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Ediciones Godot: Buenos Aires.
- Bloom, H. (1995). *El Canon Occidental*. Barcelona: ANAGRAMA.
- Bloom, H. (2011). *Anatomía de la influencia*. México: Editorial Taurus.
- Bonilla, A. (1981). *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial STVDIVM.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán, Argentina: Editorial Montresor.
- Bourdieu, P. (2013). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI editores.

- Caballé, A. (1995). *Caballos de tinta: ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX – XX)*. Madrid: Megazul.
- Chacón G., A. y Gamboa C. M. (Comp.). (2010). *Voces y Silencios de la crítica y la Historiografía literaria centroamericana*. Heredia: EUNA.
- Cortez, B. (2009). *Estética del Cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F & G editores.
- Cortez, B. , Ortiz Wallner, A. y Ríos Quesada, V. (Comp.). (2012). *(Pre)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F & G editores.
- Diez de Revenga, F. J. (2001). *La poesía de vanguardia*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Escamilla, J. L. (2012). *El protagonista en la novela de posguerra centroamericana. Desterritorializado, híbrido y fragmentado*. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco.
- Fallas Arias, T. (2013). *Escrituras del yo Femenino en Centroamérica 1940 – 2002*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Fernández Retamar, R. (1984). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Editorial Pueblo.
- Foucault, M. (2011). *La hermenéutica del sujeto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gallegos Valdez, L. (1991). *Panorama de la Literatura Salvadoreña*. San Salvador: UCA editores:
- Gallegos Valdés, L. (1990). *Letras de Centroamérica*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos del Ministerio de Educación de El Salvador.
- García Barrientos, J. L. (2000). *Las Figuras Retóricas: El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco / Libros, S. L.



García Berrío, A. y Huerta Calvo, J. (2009). *Los Géneros Literarios: sistemas e historia*. Madrid: Catedra.

García Canclini, N. (1989). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (2009). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México: Random House Mondadori, S. A. de C. V.

Garrido Domínguez, A. (Comp.). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros.

Gayol Fernández, M. (1962). *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Mediterráneo.

Guerrero, G. (1998). *Teorías de las líricas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Grinberg

Pla, V. y Baldovinos, R. R. (Comp.). (2009). *Tensiones de la modernidad: del modernismo al realismo*. Guatemala: F & G editores.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul.

López Estrada, F. (1969). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.

Jay, P. (1993). *El ser y el texto: la autobiografía del romanticismo a la posmodernidad (representaciones textuales del yo)*. Madrid: Megazul.

Mackenbach, W. (Comp.). (2008). *Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F & G editores.

Martín Casamitjana, R. M. (1986). *El humor en la poesía española de Vanguardia*. Madrid: Gredos.

Monge, C. F. (1984). *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense*. San José: Ministerio de Cultura, juventud y deportes.

Monge, C. F. (2012). *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: EUNA.

- Quilis, A. (1969). *Métrica Española*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Quesada Soto, A. (1995). *Bibliografía de la literatura costarricense 1890 – 1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Quesada Soto, A. (2012). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ortiz Wallner, A. (2013). *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Paz Manzano, C. R. (2009). *La teoría literaria de Roque Dalton*. San Salvador: Editorial Universitaria.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). *Desafíos de la Teoría: Literatura y Géneros*. Mérida: Producciones Karol.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2009). *Poéticas de poetas: teoría, crítica y poesía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Peña Gutiérrez, I. (1996). *Manual de Literatura Latinoamericana*. Bogotá: Educar Editores.
- Pleitez Vela, T. (2012). *Literatura: situación artística en El Salvador*. San Salvador: Fundación AccesArte.
- Sánchez Trigueros, A. (2013). *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Spang, K. (2000). *Géneros Literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Toruño, J. F. (1958). *Desarrollo Literario de El Salvador*. San Salvador: Ministerio de Cultura

Utrera Torremocha, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla.

Utrera Torremocha, M. V. (2001). *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla libros editores & librerías.

Vargas Méndez, J. y Morasán, J. A. (2008). *Literatura salvadoreña: 1960 – 2000*. San Salvador: Ediciones venado del bosque.

Veiravé, A. (1976). *Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.

Verani, H. (1995). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Weintraub, K. (1993). *La formación de la individualidad*. Madrid: Magazul.

Zavala, M. y Araya, S. (1995). *La historiografía literaria en América Central (1957 – 1987)*. Heredia: Editorial Fundación UNA.

### **Antologías Poéticas**

Amaya, V. (2014). *Segundo Índice Antológico de la poesía salvadoreña*. San Salvador: Índole y Kalina editores.

Amaya, V. (2015). *Torre de Babel: los quiméricos Fucsia (volumen XIII)*. Soyapango: Editorial Equizzero.

Casa de la cultura de occidente (2014). *Juegos Florales de Quetzaltenango (Tomo III)*. Guatemala: Tipografía Nacional.

Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (1997). *Antología de una década: Zacatecoluca 1985-1995*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

Consejo Nacional para la Cultura y el Arte (2005). *Juegos Florales 1997-1998*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

- Corrales Arias, A. (2007). *Sostener la palabra*. San José: Editorial Arboleda.
- Corrales Arias, A, González, M. L. y Sobalvarro, J. (2001). *Poesía de fin de siglo: Nicaragua – Costa Rica*. San José: Ediciones Perro azul.
- Cortez, C. F. (1998). *Costa Rica: poesía escogida*. San José: EDUCA.
- De la Vega, J. (2006). *Trilces trópicos: poesía emergente en Nicaragua y El Salvador*. : Barcelona: Editorial La Garúa.
- Elvir, L. (2013). *Honduras: golpe y pluma. Antología de poesía resistente escrita por mujeres (2009 – 2013)*. Tegucigalpa: Siguanaba editorial.
- Fajardo, A. (2012). *Lunáticos: poetas noventeros de la posguerra*. San Salvador: Índole editores.
- González, M. L., Sobalvarro, J y Alvarenga, L. (2006). *Cruce de poesía: Nicaragua – El Salvador*. Managua: Ediciones 400 Elefantes.
- Monge, C. F. (2014). *El poema en prosa en Costa Rica (1893 – 2011)*. San José: Editorial Costa Rica.
- Pineda de Gálvez, A. (1998). *Honduras, mujer y poesía: antología de poesía escrita por mujeres 1865 – 1998*. Tegucigalpa: Guardabarranco.
- Solís, P. X (2001). *El movimiento de vanguardia en Nicaragua*. Managua: Fundación Vida.
- Solórzano Alfaro, G. (2010). *Retratos de una generación imposible. Muestra de 10 poetas costarricense y 21 años de su poesía, 1990 – 2010*. San José: EUNED.
- Sosa, R. (1998). *Honduras: poesía escogida*. San José: EDUCA.

## **Diccionarios**

- Beristain, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Chacón, A. (2011). *Diccionario de la literatura Centroamericana*. San José: EUNA y Editorial Costa Rica.
- Estébanez Calderón, D. (2008). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Greimas, A. J y Courtés, J. (1986). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Maingueneau, D. (1996). *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rosental, M. M. y Iudin, P. F. (s.f.). *Diccionario Filosófico*.
- Szurmuk, M. y McKee I. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo xxi editores.
- Platas Tasende, A. M. (2006). *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Reis, C. y M. Lopes A. C. (s. f.). *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Almar.

## **Revistas**

- Aleman Bay, C. (1997, número 13 – 14). *Para una revisión de la poesía conversacional*. En *Revista Alma Mater*, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Aleman Bay, C. (2015). “*Novedades y regresos en la poesía hispanoamericana de las últimas décadas*”. Recuperado de: <http://circulodepoesia.com/2015/08/carmen->

alemany-bay-novedades-y-regresos-en-la-poesia-hispanoamericana-de-las-decadas-recientes/as décadas”.

Alvarenga, L. (2002, Mayo/Diciembre). *Tren de luz para los días: poetas jóvenes de El Salvador*. En Revista Cultura. San Salvador: Dirección de publicaciones e impresos.

Calderón Salas, M. (2009, número XXXIII). Cronistas de lo urbano en la literatura costarricense. Kañina, Revista de artes y Letras de la Universidad de Costa Rica, Págs. 11-21.

D'Angelo Hernández, Ovidio (2004). *La subjetividad y la complejidad. Procesos de construcción y transformación individual y social*. En Problemas sociales de la complejidad. CIPS, Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas, La Habana, Cuba.

Gallegos Díaz, C. (2006). *Aportes a la teoría del sujeto poético*. En Espéculo, revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid.

Monge, C. F. (1987, enero - junio). *La escritura: pasión de la historia (la poesía contemporánea de Costa Rica)*. En Revista Iberoamericana, Vol. LIII, Núm. 138-139, págs. 303 – 323.

Slawinski, J. (2007). *Sobre la categoría de sujeto lírico*. Recuperado de [http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/slawnski\\_\\_sujeto\\_l\\_rico.pdf](http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/slawnski__sujeto_l_rico.pdf)

Pineda, A. (2010, número 13). *Honduras: inserción de lo femenino en lo contemporáneo*. En Revista Ístmica, Universidad Nacional de Costa Rica: San José. Pág. 85.

Rodríguez Cascante, F. (2006, XXX). *La poesía costarricense contemporánea y el campo conversacional*. En Revista de Artes y Letras Kañina, Universidad de Costa Rica. Páginas 145 – 161.

Thanoon, A. J. (2009, N° 41). *Los requisitos formales del género del monólogo dramático*. En *espéculo*, Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado del sitio Web: <http://www.ucm.es/ino/especulo/numero41/monodram.html>

## **Trabajos de grado**

Agudo Ramírez, M. (2003). *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España*. Tesis para la obtención del grado de Doctora en Literatura por la Universidad de Alicante, España.

Comandari Zanotti, J. G. y Gonzáles Huguet, A. C. (1992). *Poesía Salvadoreña de 1870-1930*. Tesis para la obtención del título de licenciado en Letras, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, El Salvador.

Felipe, B. L. (1999). *El poema en prosa en España (1940 – 1990)*. Tesis para obtener el grado de doctor en Literatura por la Universidad de La Laguna. España.

Monge Meza, C. F. (1991). *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907 – 1965)*. Tesis realizada para aspirar al grado de Doctor en Filología Española por la Universidad Complutense de Madrid.

Olivo Marroquín, V. C. (1999). *Monografía sobre Lilian Serpas*. Tesis para la obtención del título de Licenciada en Letras, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, San Salvador, El Salvador.

Salamanca Ventura, C. P. (2010). *Pervivencia del Canon Daltoniano en la poesía salvadoreña de posguerra*. Tesis para optar al grado de Magíster en Filología Hispánica en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Centro de Ciencias Humanas y Sociales: Madrid.

Trujillo Montón, P. (2014). *Influencia Literaria. La obra poética y crítica de Luis Cernuda, Jorge Guillén, José Lezama Lima, Octavio Paz, Fernando Charry Lara y*

*Jaime Gil de Biedma.* Tesis para optar al título de Doctor en Teoría de la literatura y literatura comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona.

Villalta, N. (2004). *Despiadadas Ciudades: El Imaginario Salvadoreño más allá de la guerra civil, el testimonio y la inmigración.* Trabajo de grado previo a la obtención del título de Doctora en Filosofía en la Universidad de Maryland.

Zuñiga Caiseo, A. K. (2012). *Avances en la noción de sujeto y subjetividad en el constructivismo cognitivo: aportes del paradigma de la complejidad.* Memoria para optar al Título Profesional de Psicóloga de la Universidad de Chile.



## **ANEXO 1: Cuestionario respondido por Luis Chaves**

**Fecha de respuesta: 22 de septiembre de 2015.**

**Hora: 05:52 pm**

**Medio: correo electrónico**

### **1- ¿Qué conocimientos de métrica española tenías cuando comenzaste a escribir poesía?**

Es escolar y de secundaria. Estudiaba en colegio bilingüe, de modo que también estaba familiarizado con la métrica en inglés. Ahora, salvo algunos sonetos rudimentarios de amor para alguna compañera del colegio, nunca he practicado esa métrica. Yo entré a la poesía por la puerta de atrás. Por las historias que me contaban en las canciones populares.

### **2- ¿De dónde viene la necesidad de escribir prosa?**

Supongo que del mismo lugar de donde viene la necesidad de escribir poesía. No me detengo mucho en los géneros. Eso es trabajo para los editores. Más bien mezclo, muevo de un lado para otro, narrativa, poesía, crónica, ensayo. Los muevo como piezas de lego que sirven para diferentes textos.

### **3- ¿Consideras que es poesía en prosa o la prosa que escribís la clasificas dentro de los géneros narrativos?**

Como respondí más arriba, en realidad no me detengo a pensar mucho en eso. Ahora, claro que hay ciertos lugares que me piden algo que yo diría que es más bien formato antes que género. Se puede escribir crónica o narrativa con un registro atravesado por un soplo de poesía, si quisiéramos llamarle así. En general, por lo menos desde mi punto de vista, que los mejores narradores tiene una pulsión lírica.

**4- ¿Cuáles considerarás que son los ejes temáticos o grandes temas de tu obra?**

Yo podré tener una idea pero sé que luego esa masa desconocida, invisible, que es “el lector” podría tener otras. Pero hablando desde mi lugar diría que la herencia familiar como punto de partida, toda la vida que transcurre en los eventos fuera de los reflectores, lo que sucede al margen, lo lateral.

**5- Me podés dar nombres de poemas donde toqués estos temas. De los poemas que te acordés.**

Por diversas razones, eso no me correspondería a mí. Sería como tratar de explicar un texto.

**6- ¿A qué crees que se debe que estos temas predominen en tu obra? ¿Cuáles son las razones o motivos?**

**7- ¿Cómo ha afectado la realidad en la que has crecido, en la que ha vivido tu obra?**

**8- ¿Qué autores considerarás que son tus mayores influencias y por qué?**

Las influencias son tanto los autores que te gustan como los que no. Tanto valor hay en eso que te gustaría imitar como en lo que de entrada te hace decir “esto no lo quiero, no me interesa”. Así las cosas, los nombres serían interminables. Hoy te digo unos nombres, si me preguntas mañana te daría otros. Vonnegut, Williams, Watanabe, Morábito, McCullers, Céline, la escuela de Nueva York, Rulfo, Denis Johnson, etc. etc. Además, como uno nunca termina de leer, se siguen encontrando autores maravillosos. Hay influencias para diferentes momentos o etapas de escritura.

**9- ¿Qué recursos literarios considerarás que dominás mejor? Metáfora, símil, humor, ironía, etc.**

**10- ¿Cónsiderás que hay ficción en tu obra poética? ¿Por qué?**

Todo es ficción, si nos ponemos rigurosos. Se parte, por lo menos eso hago en muchos textos, de hechos reales. Luego se acomodan para que funcionen en el texto. Se cambian lugares, protagonistas, fechas. No se trata de datos periodísticos. Justamente porque no es periodismo, en la literatura hay esa libertad para ir en busca de un resultado (de comunicación) y no meramente de exposición de hechos.

## **ANEXO 2: Cuestionario respondido por Rubén Izaguirre**

**Fecha de respuesta: 29 de septiembre de 2015**

**Hora: 03:52 de la tarde**

**Medio: Chat de Facebook**

### **1- ¿Cómo surge tu interés por escribir poesía?**

R/ Creo que hay un componente familiar muy fuerte. Mi abuelo fue escritor, Carlos Izaguirre, falleció en 1956, no lo conocí, escribía sonetos. Siempre en la casa se hablaba de él, estaban sus libros, yo los miraba desde muy niño. Ahora que lo recuerdo, creo que desde los 6 o 7 años tuve ese interés. Obviamente, pasaría mucho tiempo para que yo tomará algún tipo de conciencia literaria y me interesara en leer e intentar escribir.

### **2- ¿Qué conocimientos de métrica española tenías cuando comenzaste a escribir poesía?**

R/ Francamente, no poseo ni creo que poseeré algún tipo de conocimiento de técnicas literarias. Soy autodidacta en casi todo. Sí estudié (Teatro y Derecho), pero la literatura, es un quehacer casi bucólico para mí.

### **3- ¿Por qué escribís tu obra principalmente en verso libre?**

R/ Provengo de la guerra fría, del poema contestatario y los poetas que leí en su momento, tenían ese aliento. Es el terreno donde mejor me siento.

### **4- ¿Cuáles considerás que son los ejes temáticos o grandes temas de tu obra?**

R/ Me gobiernan la cotidianidad, mi casa, mis cosas, mesas, plantas, Venus, Hércules, seres y objetos que creo míos, pero que siempre, o se pudren o se van.

### **5- Me podés dar nombres de poemas donde toqués estos temas. De los poemas que te acordés.**

R/ Poemas a mi hijo, varios, muchos, casi todos y, luego, a Hércules, mi hermano, un Dálmata que estuvo con nosotros 15 años, maravilloso ser, del que aprendí la lealtad.

**8- ¿A qué crees que se debe que estos temas predominen en tu obra? ¿Cuáles son las razones o motivos?**

R/ Crecí casi huérfano, soy hijo de dos primos hermanos y la familia siempre se enfrentó por eso. La víctima, en alguna medida, fui yo. Por eso el tema de familia y casa concurren en lo que escribo con mucha insistencia, como no los tuve, a través del poema los resguardo.

**9- ¿Cómo ha afectado la realidad en la que has crecido, en la que ha vivido tu obra?**

R/ Gracias a la poesía tengo un trabajo y hago libros. La afectación es total y positiva. Sin la literatura no podría llegar ni a la esquina.

**10- ¿Qué autores considerás que son tus mayores influencias y por qué?**

R/ Jaime Sabines, Roque Dalton, Nelson Merren, Raúl Contreras, Lydia Nogales y muchos más. Y bueno, el mundo que ellos elucubraron es maravilloso y en esos mundos quiero estar y pasar mis días finales.

**11- ¿Qué recursos literarios considerás que dominás mejor? Metáfora, símil, humor, ironía, etc. ¿Por qué?**

R/ La ironía, creo.

**12- ¿Considerás que hay ficción en tu obra poética? ¿Por qué?**

R/ Sí la hay. La realidad hondureña es absurda, me gustan más las cosas que imagino y recuerdo.

### **ANEXO 3: Conversación con Gladys Elizabeth Martínez**

**Fecha de respuesta: 2 de octubre de 2015**

**Hora: 02: 55 minutos de la tarde**

**Medio: Chat de Facebook**

02/10/2015 14:55

**Eleazar Rivera**

Cóntame la historia de Rosario. Me va a servir a la hora de explicar el libro de Rubén Izaguirre.

03/10/2015 7:57

**Elizabeth Magaña**

Rosario era una muchacha de Santa Ana que se había ido a Honduras a estudiar para religiosa salesiana.

Rosario quedó huérfana de padre y madre creo que al año, pues sus papás eran maestros y los mataron en la guerra y a ella y a su hermana las cuidó una tía.

Cuando estaba en Honduras iba a misa con sus compañeras novicias y Rubén iba a misa y ahí la conoció

Entiendo que le comenzó a gustar, hasta le dejaba notitas en los libros de cantos.

No sé exactamente cuánto estuvo Rosario en Tegucigalpa.

Lo que sé es que un día la superiora le dijo que no le veía vocación, que la iban a mandar a su casa porque ella lo que necesitaba era formar una familia, la familia que nunca tuvo.

Un día Rubén no la volvió a ver en misa y se quedó esperando, pero ella ya no llegó.

Él se sintió triste y de ese sentimiento nació Cartas a Rosario.

Al tiempo vino al encuentro de escritores en que vos y todos los compañeros que estudiábamos la licenciatura estuvimos.

Yo estaba en la Gran sala del teatro hablando con un par de compañeros y de pronto llegó Rubén a saludarnos.

Le contamos que éramos estudiantes de letras y Rubén sacó el libro y me lo regaló.

Me dijo que yo me parecía a Rosario, que era en ese momento Rosario.

Le pregunté, ¿por qué? Me contó la historia y cuando me dio el nombre y apellido de ella resultó que yo la conocía, que era prima de unos amigos.

Al siguiente día me dio más libros para que se los llevara a Rosario. De ahí en adelante comenzaron a tener comunicación

Y desde entonces también somos amigos con Rubén

Algunos mal pensados como Alfonso, creen que hubo algo más pero no.

Actualmente Rosario vive en Canadá

Se casó con alguien que tenía ciudadanía canadiense y se fue con el señor.

Ella es Rosario y la tía que la crio que la va a visitar a Canadá.

04/10/2015 4:5

**Eleazar Rivera**

Gracias Por la información. Ya tengo más elementos para poder analizar el libro de Rubén.