

UNIVERSIDAD NACIONAL

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

LA POESIA EROTICA DE ANA ISTARU:
ANALISIS INTERPRETATIVO

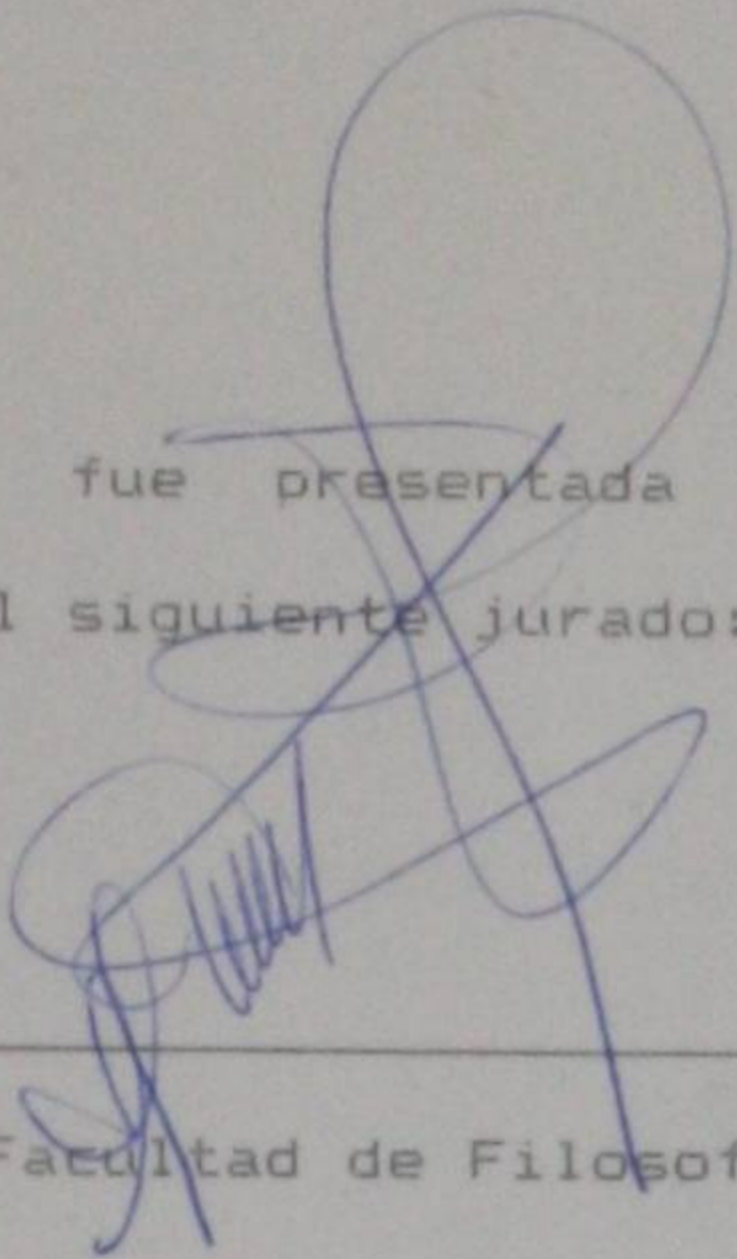
Tesis para optar por el grado de
Licenciada en Literatura y Linguística
con Enfoque en Español

LUZ MARINA ROMAN BARQUERO

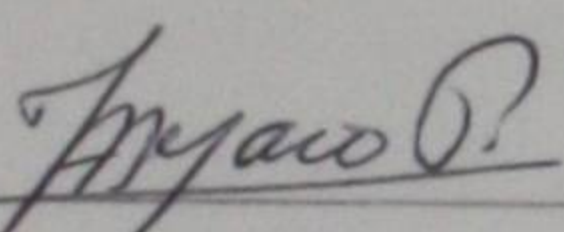


HEREDIA, 1995

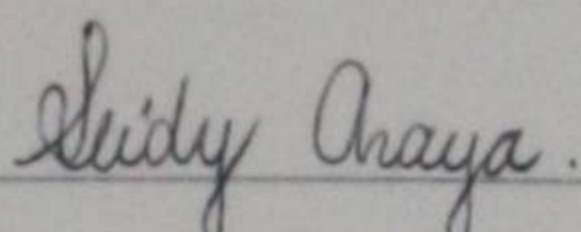
Esta tesis fue presentada el día _____
de 1995, ante el siguiente jurado:



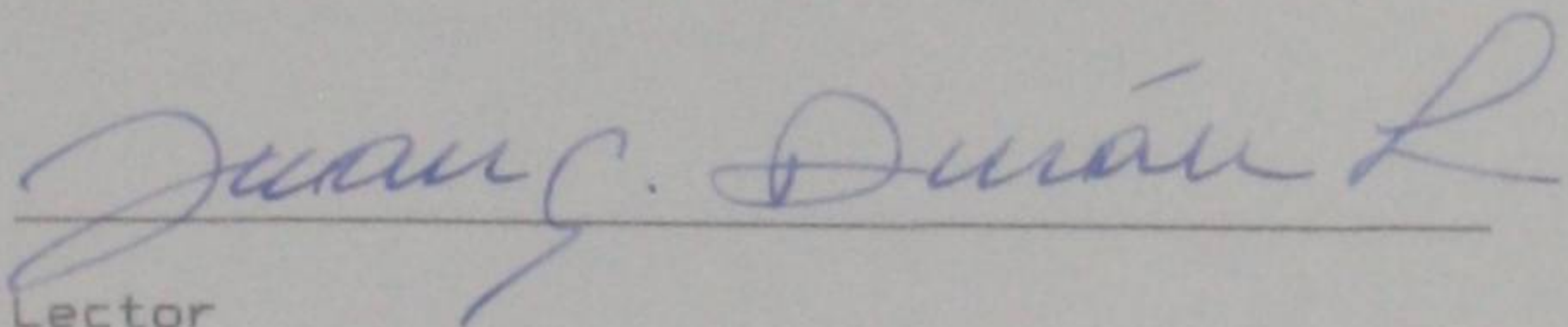
Decano de Facultad de Filosofía y Letras



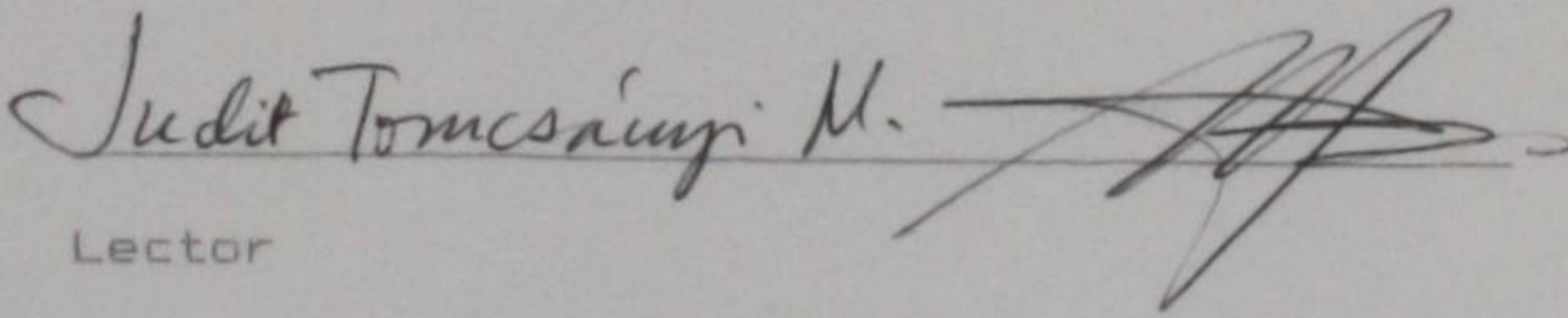
Director de la Escuela de Literatura y
Ciencias del Lenguaje



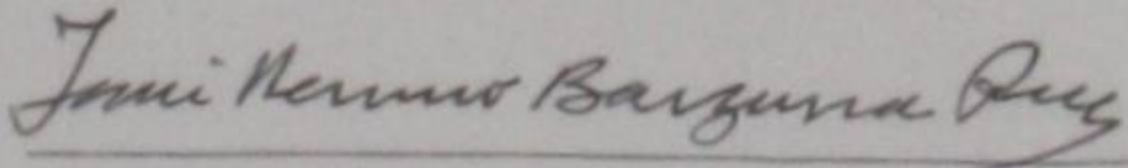
Directora de Tesis



Lector



Lector



Lector

AGRADECIMIENTOS

A mi esposo Hernán, por su empeño en la finalización de esta etapa académica, y a mis amados hijos Gaby, Ale y Luis.

Marina

Los Barrios, Bogotá, Colombia

INDICE

Página

AGRADECIMIENTO

Al Doctor don Juan Durán Luzio quien con su sabiduría se convirtió en gestor de esta tesis.

A la Doctora doña Judith Tomcsányi, su apoyo y conocimiento motivaron este trabajo.

A la Máster Seidy Araya, por su trabajo como directora de esta investigación.

A ustedes estaré siempre agradecida.

Luz Marina Román Barquero

INDICE

INTRODUCCION

Página

Introducción.....	1
Valoración de la obra de Ana Istarú.....	4
Objetivos e hipótesis.....	11

CAPITULO I:

Premisas teóricas.....	13
------------------------	----

CAPITULO II:

Itinerario de la poesía costarricense y las voces femeninas.....	22
---	----

CAPITULO III:

Diversas concepciones del amor en la lírica costarricense.....	51
---	----

CAPITULO IV:

Interpretación de La estación de fiebre.....	97
Conclusiones.....	159
Citas bibliográficas.....	169
Bibliografía.....	177

APENDICE:

Glosario de términos.....	181
---------------------------	-----

INTRODUCCION

El campo de la poesía costarricense ha sido relativamente poco estudiado. Con algunas excepciones, es notoria la ausencia tanto de estudios particulares como globales (1). Menos tratada aún ha sido la presencia de voces femeninas en nuestra lírica. En ese marco histórico y crítico, esta tesis pretende ser una significativa contribución al análisis de la obra de una de nuestras poetisas más prometedoras: Ana Istarú.

Su nombre, Ana Soto Marín; nació en 1960. Realizó sus estudios secundarios en el Liceo Laboratorio; los superiores en la Universidad de Costa Rica y en Francia, en las áreas de filología y artes dramáticas.

Empezó a escribir desde muy niña, pero desde entonces se manifiestan sus grandes dotes como escritora. Sus obras hasta hoy:

Palabra nueva (1975)

Poemas para un día cualquiera (1977)

Poemas abiertos y otros amaneceres (1980)

Estación de fiebre (1982)

La muerte y otros efímeros agravios (1988)

La estación de fiebre, ha tenido tres ediciones nacionales y dos en España, en 1986 editada por el editorial Torremozas y en 1994 por Ricardo Bada.

Además, ha escrito piezas dramáticas. A saber:

El vuelo de la grulla (1987)

Madre nuestra que estás en la tierra (1988)

Se observa en su poesía una evolución hacia el mejor manejo de las formas, un lenguaje más preciso y audaz, además de la persistente creación de abundantes figuras literarias en torno al autodescubrimiento del yo lírico y del otro en el encuentro amoroso.

En lo temático, toca desde la auscultación íntima de vivencias amoratorias femeninas, que alcanza su nivel más alto en Estación de fiebre, hasta la angustia existencial del ser humano y la problemática de su entorno físico en La muerte y otros efímeros agravios.

Dado su carácter climático, tanto en la obra de esta autora como en la historia de la lírica nacional la atención de este estudio se centra en La estación de fiebre, premio de poesía en el Certamen Latinoamericano EDUCA. (1982)

En este conjunto de poemas el tema del amor entre la pareja es la fuerza humana distintiva, es vitalidad y efervescencia presentes en treinta y tres poemas unidos por un solo asunto: el erotismo, manifestado como deseo, acto, pasión y sentimiento sublime. El lenguaje expresivo y libre, sin ataduras respecto a las convenciones, con el sello de la novedad retórica logra enfocar un tema difícil de cantar en forma sincera, especialmente en nuestro medio cultural.

Con un lenguaje que evita cuidadosamente lo vulgar, logra expresar el amor de la pareja humana, elevando lo erótico a un plano divino. Al respecto, el jurado calificador de esta obra expresó:

"Transida de alta temperatura erótica sostenida de principio a fin, se expresa en un vocabulario personal y preciso, relativo que gobierna a nuestras expresiones estricto, logrando así, en tan difícil tema, una armonía de expresión emotiva con un gobierno infalible de la forma" (2)

El alto grado de coherencia en La estación de fiebre ha sido señalado no sólo por la crítica nacional, sino que ha obtenido reconocimiento internacional. Hace falta, sin embargo, un análisis reflexivo de este

poemario con el objetivo de comprobar metódicamente la integración admirable de los niveles fónico y semántico, así como ubicarlo en la obra particular de la autora y en la historia literaria nacional. La crítica lo ha afirmado, pero no ha llegado a un estudio exhaustivo de su obra para comprobar este hecho. Por esas razones, el tema de estudio de este trabajo es la poesía erótica de Ana Istarú y su expresión original en La estación de fiebre.

VALORACION DE LA OBRA DE ANA ISTARU

La obra poética de Ana Istarú ha explotado una gama amplia de temas que abarca desde el autobiográfico en Poemas abiertos y otros amaneceres hasta los problemas colectivos que agobian a nuestras sociedades hispanas: la guerra, el hambre y la destrucción en La muerte y otros efímeros agravios, su más reciente publicación. Sin embargo, la crítica ha vuelto su mirada a su poesía erótica por su carácter excepcional hasta el momento en la poesía costarricense escrita por mujeres. Su obra ha sido reconocida y valorada tanto a nivel nacional como internacional.

Los estudiosos destacan el uso libre del lenguaje en el tratamiento del tema erótico, pues en estos aspectos presenta rupturas con la tradición, más aún si tomamos en cuenta que el sujeto lírico es una mujer, los versos se enuncian desde la perspectiva de una mujer.

La temática de la poesía de Ana Istarú vista por la crítica:

La mayor parte de los ensayos críticos sobre los textos de Ana Istarú coinciden en señalar que el erotismo es lo novedoso en su obra y que éste es el tema central del poemario más reconocido de esta autora, La estación de fiebre. Estamos de acuerdo con Carlos Francisco Monge (3) cuando opina que, en Costa Rica, el tema amatorio ha sido visto dentro de una concepción más amplia y por eso perdió fuerza trasgresora en Devocionario del amor sexual, de Jorge Debravo y en algunos poemas dedicados al amor en Cima del Gozo, de Isaac Felipe Azofeifa. Como hemos sostenido aquí, el trato abierto aparece por primera vez en la obra mencionada de Ana Istarú.

Por su parte, Margarita Rojas afirma que el tópico único de La estación de fiebre es el rito

amatorio hablado por un sujeto femenino (4). Para ella, Ana Istarú burla los procedimientos de control del discurso amatorio tradicional e infringe las restricciones establecidas al hablar del objeto sexo. El sujeto femenino se afirma en su cuerpo y se declara ser sexual, a la vez que se inspira líricamente en el cuerpo del varón.

Para Baeza Flores (5), en la obra hay un universo femenino, donde se enuncia por primera vez el goce erótico femenino al lado del varón y el placer físico se matiza de sentimientos. Además, en algunos poemas, toca la situación social de la mujer al respecto.

Alfonso Chase (6) considera que el tema erótico de su poesía es una forma de embestir prejuicios e inhibiciones, que abre senderos en la conceptualización del amor, no visto como etéreo y angelical, sino como acción de carne y hueso, pero sin caer en lo vulgar.

" Lo válido en este libro es su posición de mujer activa. Ha escrito la historia de su cuerpo y de su amor terrenal y con ella la de todos los seres humanos por su nombre, cuando es como se trabaja.

que vivimos el amor". (7)

Ricardo Bada (8) en el prólogo de una edición de La estación de fiebre publicada en España, escribe que la obra de Ana Istarú fue el "boom" en Costa Rica en la rama de poesía erótica escrita por mujeres porque logra comunicar vívidamente una experiencia amorosa.

Raúl Hernández Novas (9) señala que su poesía es intimista, lo que nos impide separar la palabra de la persona. Opina que es una poetisa de la plenitud, sus emociones y vivencias la ocupan por completo. Rompe en su poesía con lo falsamente espiritual, y a la vez, espiritualiza la relación erótica.

EL ESTILO EN LA POESIA EROTICA DE ANA ISTARU

La forma es el otro objetivo de la crítica, como parte inseparable del significado de la obra.

Margarita Rojas se refiere al léxico empleado y considera que es novedoso porque abre un mundo original de referentes nuevos. Es en este nivel donde La estación de fiebre toca más directamente la sensibilidad del lector, pues la tradición social vedaba llamar las cosas por su nombre, cuando de sexo se tratase.

Alfonso Chase considera al respecto que su poesía es trabajada en las formas, su léxico escogido y preciso y no teme la imagen hiperbólica.

"La voz de Ana Istarú se nutre de un abigarrado mundo metafórico que, encardinado en su propio territorio, resuelve en la sintaxis de la imagen toda una visión del mundo caracterizado por una suerte de barroquismo ingenuo y por una especie de telurismo elemental." (10)

Raúl Hernández Novas (11) afirma que Ana Istarú sabe despegar a los vocablos las connotaciones que con el uso natural del lenguaje han recibido y desdeña los riesgos para decir más que una poesía correcta, nombra las cosas por su nombre y a veces se acerca a lo coloquial.

"La poetisa es consciente de que el lenguaje científico es incapaz de transmitirnos emociones y el argot está censurado por la tradición literaria, pero con toda valentía lo adquiere, logrando efectos estéticos cautivadores.

A pesar de que el sujeto lírico sea femenino, está dispuesto a romper todo velo de moral y delicadeza impuestos socialmente al tratamiento del asunto sexual".

La crítica se refiere a que muestra gran libertad al llamar las cosas por su nombre, con la sabiduría de no caer en lo vulgar al expresar el placer femenino en el goce erótico, como ser sexual, capaz de deleitarse en

su cuerpo y en el del varón.

Se considera que su poesía erótica es intimista, pero encierra la experiencia de toda mujer. En algunos poemas, denuncia la situación social provocada por los tabúes y prejuicios que exigen de la mujer no manifestarse en este campo.

Concluyendo acerca del estado de la cuestión es posible considerar que la poesía de Ana Istarú ocupa un lugar especial en la crítica literaria porque la mujer, usualmente reprimida, vedada en su propia identidad sexual, es presentada por Ana Istarú sin ataduras, rompiendo los cánones sociales y literarios al respecto.

Desde el punto de vista ideológico y formal, su obra funciona como un medio de lucha por la igualdad entre los sexos; he ahí su principal ruptura con la tradición poética costarricense.

Hasta la irrupción de Ana Istarú podríamos afirmar que la poesía amorosa costarricense ha sido recatada y conservadora. Los precursores más sobresalientes de la obra de esta poetisa se encuentran en Devocionario del amor sexual; de Jorge Debravo y Cima del Gozo, de Isaac Felipe Azofeifa. De manera parcial, pero certera, la

crítica ha señalado estos vínculos.

"En La estación de fiebre se profundizan con elementos originales el movimiento de ruptura de la poesía erótica iniciado por Debravo." (12)

Mucho se ha hablado de liberación femenina, pero a la hora de transmitir un mensaje erótico, la mujer debe mostrar recato, pues su sexo es secreto.

Como lo plantea Simone de Beauvoir en su clásico estudio de la condición de la mujer, El segundo sexo:

"El sexo del hombre es limpio y simple, como un dedo, se exhibe con inocencia y los varones lo muestran a sus camaradas en actitud de orgullo y desafío, el sexo femenino es misterioso para la mujer misma, oculto y atormentado... tiene una vida secreta y peligrosa. Los deseos para la mujer se expresan de manera vergonzosa" (13)

Ana Istarú contribuye a desterrar en nuestra poesía ese tabú social en contra de la libertad sexual femenina; lo que será demostrado con el siguiente análisis de su obra La estación de fiebre.

OBJETIVOS E HIPOTESIS

Nos proponemos por medio de esta investigación, cumplir con los siguientes objetivos:

- I. Comprobar que el tratamiento del tema amoroso en La estación de fiebre representa una transgresión a los enfoques tradicionales de la poesía costarricense y que la mayor ruptura corresponde al nivel léxico-semántico, por su lenguaje concreto y de intencionalidad militante ante la desfavorable situación sociocultural de las mujeres. A este objetivo llegaremos mediante un recorrido histórico del desarrollo de la poesía amorosa costarricense hasta la publicación de La estación de fiebre.
- II. Mostrar que los rasgos formales del lenguaje en La estación de fiebre, tales como reiteraciones sintácticas, aliteraciones y ausencia de puntuación son selecciones lingüísticas correspondientes a la expresión del amor de pareja en sus diferentes momentos, que podríamos identificar como los poemas del antes, durante y después del encuentro.

De manera específica, este trabajo se interesa por comprobar las siguientes hipótesis en relación con la poesía erótica de Ana Istarú:

I. La poesía de Ana Istarú marca una significativa ruptura con los tabúes en la expresión literaria del amor sexual en Costa Rica. Las novedades de La estación de fiebre en el tratamiento de este tema en nuestra lírica muestran, asimismo, una renovación de los recursos lingüísticos seleccionados. Así, la opción por el uso de elementos tomados del lenguaje cotidiano, permite una amplia alternativa de lectura.

II. La selección lingüística en los poemas eróticos de Istarú muestra un profundo proceso de elaboración y alcanza una fuerte cohesión de lo fónico y lo semántico. En este sentido, La estación de fiebre puede clasificarse como un tipo de poesía integradora de ambos niveles, según los postulados del crítico de la lírica Jean Cohen. Las estructuras lingüísticas de la obra atienden esencialmente al mensaje y le confieren unicidad y unidad.

CAPITULO I

PREMISAS TEORICAS

En el presente capítulo se darán a conocer los conceptos teóricos que guiarán el análisis de una selección de poemas de La estación de fiebre, de Ana Istarú, con lo cual se pretende hacer una lectura interpretativa según los postulados de críticos como Levin y Cohen, para mostrar la integración de los niveles fónico y semántico del lenguaje en el discurso poético de La estación de fiebre.

PREMISAS TEORICAS

"El poema no muere por haber vivido, ha sido creado para renacer de sus cenizas y para ser siempre aquello que en un principio fue"

Valery (14)

De acuerdo con Levin (15), la poesía surge como respuesta a una situación motivadora, a una vivencia humana que se prolonga interiormente y encuentra en la poesía una solución. Pero al transmitir esa vivencia mediante el lenguaje literario, se obtiene la

inmortalidad de aquella, porque este tipo de lenguaje trasciende lo inmediato y tiene la característica de no morir cuando transmite el mensaje.

Partiendo de esta hipótesis sobre la génesis de la poesía, muchos críticos han postulado maneras diversas de leerla.

René Wellek (16) señala que la literatura puede verse como el mundo transformado en lenguaje; esto quiere decir que tiene sus procedimientos distintivos, derivados del carácter del discurso y no en cuanto vida.

"Suponemos que una obra literaria imita la vida, que contiene elementos vitales dentro de sí, con los cuales el escritor está comprometido. Pero es muy probable que demos por supuesto que el medio principal a través del cual trabaja el artista, no son sus experiencias, sino los recursos técnicos sobre los cuales tiene control creador, no representa y evoca la vida, sino que crea un sentido ficcional de ella mediante su capacidad para manejar palabras y estructuras." (17)

Alberto Escobar opina al respecto en forma semejante, al afirmar que en los textos de poesía lírica, los argumentos y la historia suelen decir muy poco, pues son medios muy pobres para garantizarnos el ingreso en la intimidad, en la unicidad que las formas de expresión y del pensamiento poéticos asumen concertadamente en la obra. En la poesía no se puede

captar el qué separadamente del cómo, pues el poeta crea, hace, construye y aunque su obra sea el fruto de esa actividad que parte de elementos comunes (palabras), compone un todo distinto de las partes y muy peculiar por su sentido unitario. La obra trasciende la realidad, el poeta no copia ni imita modelos.

Para una correcta apreciación y gozo del texto se requiere llegar a la interpretación. Esto demanda un reconocimiento integral de la obra, como un fenómeno simbólico que ha sido expresado por medio del lenguaje y concebido como un todo unitario.

"El poeta rehace los medios, recompone y afina los signos empobrecidos para ofrecernos la versión no desgastada con que la palabra poética da sustento a su ficción y a su verdad" (18).

En este rehacer nace el estilo o manera en que algo se dice. Es el resultado de opciones escogidas, según las funciones contextuales (19), que van configurando la retórica como un conjunto de estructuras que tocan todos los niveles del lenguaje. A su vez, Greimas (20) propone que un discurso ideal es aquel en que todos los niveles estuvieran correlacionados y todas las unidades estructurales homologadas. Para él todo texto literario es un lenguaje de connotación, donde se

da una relación entre el plano de la expresión y el del contenido. Su teoría de las isotopías (*) consiste en un inventario de sememas que pertenezcan a un campo identificable y estas se pueden dar en todos los planos del lenguaje.

Barthes define el estilo como algo personal, casi biológico, un modo de expresión arraigado en la constitución psicofísica del individuo, mientras que la estructura lingüística es el lenguaje de una comunidad, es decir de un grupo de personas que interpretan del mismo modo todas las expresiones lingüísticas. El lenguaje le es dado, al individuo, el estilo está arraigado en su personalidad.

La poesía es una forma simbólica en la que seres humanos, en su mayoría muy diferentes de nosotros, han interpretado sus diversos mundos. Así, la función esencial del análisis literario es su énfasis sobre los elementos expresivos de una cultura.

(*) Isotopía: término de la teoría de Greimas, según la cual existe cierta coherencia que integra y otorga sentido a un texto. Pueden darse diferentes niveles de coherencia, pero el de mayor capacidad de englobar es el que da sentido a la obra.

Similar postura mantiene Cohen. Propone que la poesía valiosa es aquella en que la selección lingüística aparece fuertemente cohesionada en los niveles semántico y fónico, de manera que es imposible deslindar uno del otro. Son como las dos caras de una hoja de papel.

La poesía para este crítico solo existe en el poema, puesto que el lenguaje es el que le confiere su carácter poético. Ninguna manifestación extraliteraria se puede considerar poesía, pues el verso y el lenguaje son el distintivo de la obra. También Carlos Reiss afirma:

"El poeta no insiste solo en un conjunto de elementos de configuración semántica relacionados, además recurre a atributos de incidencia estilística, que constituyen marcas textuales que remiten a la valoración de la individualidad y al egocentrismo del sujeto lírico" (21)

Para Reiss el discurso literario se constituye por la activación de factores de redundancia de naturaleza diversa, y su diversidad se encuentra en los dos niveles: fónico y semántico. Se concluye de ahí, que es imposible separar, en el análisis, los dos elementos que conforman el signo lingüístico en que llega a constituirse el poema. De ahí que la lectura

interpretativa correcta es aquella que va directamente al discurso y lo capta como un todo en sus dos niveles.

Jakobson (22) considera la poética como una parte de la lingüística, (ciencia de la estructura verbal). Según él, toda conducta verbal se orienta a un fin, por tanto el lenguaje tiene variedad de funciones, y la orientación al mensaje como tal, es la función poética del lenguaje. El análisis del verso se halla por entero dentro del campo de la poética, que podemos definir como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética, en sus nexos, con las demás funciones del lenguaje.

El verso es pausa fónica, pero también es pausa semántica y sintáctica, por tanto difiere de una simple pausa fónica, es un fenómeno lingüístico mucho más amplio; no se presta a tratamientos fónicos aislados, pues conlleva lo semántico. La rima y todos los demás recursos poéticos envuelven la equivalencia de sentido.

La posición de Jacobson reafirma los postulados de Cohen, para quien la mejor poesía es aquella que integra los niveles fono-semánticos en el discurso literario y en la interpretación de éste no podemos separarlos.

Otro teórico literario importante en la actualidad en lo que se refiere a poética es Samuel Levin. El punto de partida de su teoría es que la función poética actúa concentrándose en el lenguaje mismo. Esto se consigue mediante repeticiones y recurrencias, que se producen en los distintos niveles del lenguaje. Esta es la estructura fundamental del lenguaje poético y la denomina emparejamientos o apareamientos (relación de repetición que establecen entre sí dos signos equivalentes). Las posiciones comparables se dan cuando las palabras desempeñan idéntica función con respecto de un mismo término y las posiciones paralelas cuando cumplen la misma función en cláusulas u oraciones.

"Las equivalencias que establecen emparejamientos de signos de diferente naturaleza confirman la asección crítica que establece la inseparabilidad de fondo y forma en el texto literario.

Los emparejamientos son fuertes llamadas de atención hacia el lenguaje del poema y manifestaciones formales de las relaciones que establecen entre sí los elementos de contenido" (23)

El hecho de que el lenguaje poético deba ser reproducido literalmente, es una prueba de la

indisolubilidad entre fondo y forma. La poesía presenta unidad entre la estructura lingüística y su sentido.

La estructura lingüística permanece en la mente de los lectores; porque ésta supera la regla y atrae la atención mediante lo que Cohen llama desviación, es decir, el espacio mayor o menor que existe entre la gramática tradicional y la que opera sobre ella, que es la del discurso poético.

Las afinidades fónicas y semánticas se pueden explicar por posiciones paralelas o equivalentes porque la estructura lingüística remite al sentido.

A través de todos estos críticos dedicados a la poética podemos apreciar un punto de coincidencia: en el discurso poético deben unificarse los niveles fónico y semántico para lograr una correcta interpretación de la obra. En el discurso literario ambos niveles son inseparables, aunque lleguemos a captarlos por diferentes medios. Unos parten del sentido, otros de la forma, pero solo un lector descuidado podrá inclinarse por uno de los niveles para ignorar el otro, pues perderá la creación individual del artista y por ende, su estilo.

indisolubilidad entre fondo y forma. La poesía presenta unidad entre la estructura lingüística y su sentido.

La estructura lingüística permanece en la mente de los lectores; porque ésta supera la regla y atrae la atención mediante lo que Cohen llama desviación, es el espacio mayor o menor que existe entre la gramática tradicional y la que opera sobre ella, que es la del discurso poético.

Las afinidades fónicas y semánticas se pueden explicar por posiciones paralelas o equivalentes porque la estructura lingüística remite al sentido.

A través de todos estos críticos dedicados a la poética podemos apreciar un punto de coincidencia: en el discurso poético deben unificarse los niveles fónico y semántico para lograr una correcta interpretación de la obra. En el discurso literario ambos niveles son inseparables, aunque lleguemos a captarlos por diferentes medios. Unos parten del sentido, otros de la forma, pero solo un lector descuidado podrá inclinarse por uno de los niveles para ignorar el otro, pues perderá la creación individual del artista y por ende, su estilo.

CAPÍTULO II.

Este trabajo demostrará que la poesía de Ana Istarú alcanza la cohesión e integración de su discurso en ambos niveles, logrando de esta forma una poesía de tercera categoría, según los postulados de Jean Cohen, es decir superior. Además se inmortaliza en la mente del lector por su eterno renacer en el lenguaje, como lo definen Levin y Greimas, mediante estructuras equivalentes en forma y sentido.

De las anteriores premisas teóricas que guiarán este trabajo se desprende que el método de análisis versará en la lectura combinada desde el punto de vista horizontal y vertical en cada poema, así se irán descubriendo los recursos que permiten la homologación del discurso en los diferentes niveles del lenguaje y la capacidad estética del mismo.

Para mayor claridad al leer la presente investigación, se adjuntará en el apéndice un glosario de términos de importancia en el análisis y que derivan de las propuestas de los teóricos mencionados.

CAPITULO II.

Este capítulo permite un acercamiento al desarrollo histórico de nuestra poesía y destaca los diferentes momentos de cambio. El análisis consta de dos partes: la primera puramente histórica y una segunda parte que incluye el papel de la mujer en el desarrollo de la poesía costarricense para luego valorar con más criterio cuál ha sido el papel de Ana Istarú en el quehacer poético nacional. De esta manera se intentará dejar en el lector una visión clara de lo que ha sido el quehacer poético costarricense desde sus inicios, en la época de la colonia, hasta nuestros días. Además se analiza cuál ha sido la participación de la mujer en el desarrollo de este género en Costa Rica.

ITINERARIO DE LA POESIA COSTARRICENSE

Según se ha indicado en la introducción, la meta de este trabajo es el análisis de la poesía erótica de Ana Istarú, cuyo punto culminante, de acuerdo con la crítica especializada, es el libro La estación de fiebre, publicado en 1982. La pertinencia del objeto de estudio se comprenderá mejor luego de una síntesis del desarrollo cronológico de nuestra poesía desde la

época colonial hasta la actualidad, destacando el tipo de aproximación a los aspectos ideológicos y formales de la temática amorosa en cada etapa. Con ese objetivo hemos consultado los criterios de historiadores y críticos de la literatura nacional, entre ellos, de Manuel Segura (24), Rogelio Sotela (25) y Abelardo Bonilla (26) para apreciar el desarrollo de nuestra poesía hasta la Lira Costarricense a finales del siglo XIX.

La etapa que abarca desde 1900 hasta nuestros días ha sido investigada, entre otros, por Manuel Segura, Abelardo Bonilla, Carlos Duverrán, Virginia Sandoval de Fonseca, Carlos Francisco Monge y Alberto Baeza Flores.

Según Manuel Segura (27), en Costa Rica no tenemos literatura colonial más que de carácter epistolar, administrativa. Las letras costarricenses se inician con los autores llamados de la primera generación y que crecieron al lado del Dr. Antonio Zambrana y de Rubén Darío, ambos vivieron aquí por el año de 1891.

Segura afirma que la cultura creció en un reducido territorio, cargado de sosiego, mansedumbre y pobreza. No participamos en contiendas libertarias y no tuvimos

otra conformación poética que el "murmullo de frondas y el susurro de sus ríos." Después de la colonia vienen los años de nuestra independencia y la formación del estado, de manera que el hombre urbano viró su interés hacia la política.

Se dieron en esos años de la colonia y la conquista tenues vislumbres del quehacer poético. Por ejemplo, en torno a ciertos actos políticos se menciona la recitación de una loa en cuartetos octosílabos rimados, atribuidos a Don Joaquín de Oreamuno. De acuerdo con Segura, no son versos de gran calidad, pero es una forma nueva en el medio. Su título era "Soldado y música". Manuel de Jesús Jiménez (28), también la menciona, a la par de una estrofa, "Justicia", de versos octosílabos, en contra de Bonaparte.

Soldado

"Yo decírselo no puedo
porque este mi torpe labio
no alcanza a medir razones
para poder explicarlo..." (29)

También de esta época menciona algunos entremeses y "bombas" en contra del emperador Bonaparte. Monseñor

Sanabria hace referencia a un episodio romántico de 1802: Gordiano Paniagua se vio en un lío amoroso por lo que escribió unas décimas en tono quejumbroso doliente:

"Dulcísima prenda mía
dueña hermosa de mi amor,
luz del mayor resplandor,
aurora del mejor día,
aunque con tanta porfía
contra mí la suerte está
nunca mi amor dejará
de adorarte con fervor,
pues borrar mi fino amor
solo la muerte podrá..." (30)

Domingo Jiménez y Fray José Antonio de Liendo y Goicoechea son las dos figuras que descuellan en las primeras páginas y rompen el silencio de nuestra lírica "Se les ve como dos llamas trémulas en los hondos comienzos de la literatura patria" (31).

Domingo Jiménez nació en Castilla en 1536, llegó a Costa Rica en 1566, trabajó de escribano en el Cabildo, junto al último conquistador y primer gobernador Perafán de Rivera. Por diferendos con él, escribió un poema que le valió la cárcel, de donde huyó. Al refugiarse en un convento de Aranjuez escribió un poema titulado "Vive Leda", de estilo pasional, en décimas; muestra en ellas delicadeza e ingenio; algunos críticos las consideran

plagio de otras publicadas en 1435 en el Cancionero de Baena. De éste transcribimos un fragmento.

VIVE, LEDA

Vive, Leda si podrás
y no penes atendiendo
que, segund peno partiendo
ya no esperes que jamás
te veré ni me verás.

Por no ver mi perdición
parto de esta tierra aflito
huyendo del Faraón
a tierra de promisión
dejando aquesta de Egipto;
y sin duda esta partida
me da pena sin compás
solo de verte afligida;
mas tú, vida de mi vida
vive, leda, si podrás. (32)

Por su parte José Antonio de Liendo y Goicoechea nació en Cartago en 1735. Dejó un poema en latín muy trabajado, de poco mérito y se le atribuyen poemas de ocasión como "El perdón de las injurias"; como prosista se le atribuyen varias obras breves. Murió en 1814.

Hacia el año 1800 el cultivo y comercio del café propician el contacto intelectual con los centros civilizados del mundo, y la poesía costarricense recibe mayor impulso. De acuerdo con Segura, ya en otros países de América las manifestaciones poéticas eran frecuentes,

pero aquí se inician propiamente a mediados del siglo pasado. Este grupo de escritores ha sido considerado como el de precursores de nuestra lírica.

Sin embargo, otros estudiosos consideran que no fue sino hasta 1840 con Rafael Carranza y Venancio Calderón, que aparecen las primeras muestras de poesía de alguna importancia, pues consideran que Domingo Jiménez y Liendo y Goicoechea son más españoles que criollos.

Así lo afirma Luis Bolaños (33), para quien el primer poeta realmente costarricense es Justo A. Facio quien recopila su obra poética en Mis versos, publicada en 1894. Además de una arte poética titulada Recuerdo al poeta. El crítico considera a Facio como un escritor que participa activamente en la vida literaria del país, además de ser el primero en mostrar matices trascendentalistas e incorporar elementos modernistas en su obra.

Sobre la poesía de este período Sonia Jones opina que ya a finales del siglo XIX se hablaba de la existencia de una literatura costarricense. Para algunos este hecho era innegable; para otros, era apenas una

posibilidad. Lo cierto es que la poesía no fue objeto de especial cultivo.

La producción de esta época se encuentra antologada en la Lira costarricense, labor de Máximo Fernández. Se trata de una antología que rescató la principal obra poética de finales del siglo pasado. Publicada en 1890 como una reacción de Máximo Fernández, ante un comentario aparecido en una revista extranjera, donde se afirmaba que en Costa Rica no se cultivaba la poesía, sino solamente el café.

Sonia Jones (34) afirma que en la Lira Costarricense la mayoría de los poemas muestran una relación profunda entre la idea de creación y el concepto de mujer. "La mujer idealizada aparece bajo las figuras de la amada, la madre o la hermana. Se evidencian dos modelos: la mujer ángel y la mujer tentación, tipo musa." (35)

Estos primeros pasos en nuestra lírica, opina Jones, se caracterizan por la profunda subjetividad plasmada a través de imágenes de fácil descodificación y de aparente racionalidad. Mostraban gran sistematización del discurso, pues el concepto de poesía se ligaba a la métrica; ésta era la principal desviación del discurso natural (36).

Conviene mencionar entre los poetas de la Lira costarricense y la aparición del modernismo costarricense, la producción costumbrista con sus máximos representantes: Aquileo J. Echeverría, Arturo Agüero Chaves y Lisímaco Chavarría. Cantan al campo, sus costumbres y sus habitantes, aunque desde diferentes posiciones y modalidades. Ya en Lisímaco Chavarría se nota la influencia modernista. Dentro de la línea tradicional podemos mencionar también a Carlomagno Araya (1897), Gonzalo Dobles (1904) y más recientemente a Hernán Zamora Elizondo.

El tema amoroso en el costumbrismo aparece con tono festivo, espontáneo, y sigue la línea tradicional en cuanto a la posición de la mujer - inspiradora del yo lírico - masculino. Así podemos apreciarlo en el siguiente poema de Aquileo Echeverría.

«Mi musa»

"Mi musa es joven y ardiente,
morena, de erguido seno,
boca sensual y más roja
que las bayas del cafeto;
blanca y firme dentadura
que es albo nido de besos;
ojos grandes y expresivos
dulces, brillantes, serenos..." (37)

También sobresale la relación de pareja vista como pecaminosa en lo referido al sexo.

Al hombre que brota dentro
arriba la empuja para,
y las gotas de su llanto
se evaporan. Como fue (30)

¡...Al pie de aquel árbol
dos ángeles bellos
se quedan llorando!

La miel de los besos
borró nuestro llanto...
¡Oh dulce amargura
del primer pecado! (38)

Destaca en este período el papel de la mujer circunscrita al hogar y la familia, como podemos notarlo en "Romance de la Primicia" de Arturo Agüero Chaves.

"Frente a la ventana abierta,
la esposa en silencio cose
ropita y pañales blancos.
Camisitas y escaarpines
esperan en su regazo...
La ilusión viste ropitas
y en pañales se ha abrigado"... (39)

Así la mujer se perfila sumisa, abnegada y sacrificada tanto en la poesía como en la prosa (recordemos en El moto de Joaquín García Monge, a Cundila y en La propia, de Manuel González Zeledón el papel de Macaela). En Boda campestre de Aquileo Echeverría sobresale el papel de la madre:

"En tanto junto al fogón
la madre de la muchacha,
al humo que brota denso
arrima la enjuta cara,
y las gotas de su llanto
se evaporan en las brasas"... (40)

A partir de aquí la producción literaria de Costa Rica no ha permanecido al margen de los grandes movimientos literarios de nuestro siglo. Por esa razón, Carlos Francisco Monge (41) clasifica nuestra poesía del siglo XX en dos períodos. De 1900 a 1940 el modernista y de 1940 hasta nuestros días, el vanguardista.

A su vez, considera este ensayista que el primer período se subdivide en tres momentos: modernista, postmodernista y prevanguardista.

La generación modernista muestra claras relaciones estético culturales - ideológicas e históricas con el modernismo hispanoamericano. Sus rasgos predominantes son el léxico cosmopolita, el alejamiento del tono coloquial, del regionalismo y lo sensorial. En lo temático abundan los motivos referidos al arte, la preferencia por la defensa de la hispanidad y del americanismo, aunque sin desprenderse de la atmósfera idealizante y esteticista.

El modernismo fue un movimiento de profundas preocupaciones filosóficas y cristianas, de ahí que cuando se abordó el tema amoroso fue más bien dentro de la concepción religiosa, teñido de angustia y pecado. No pudieron separar paganismo - religiosidad y por ello se mezclan el erotismo y el deseo con el sufrimiento de la conciencia religiosa. El postmodernismo giró alrededor de la temática de la inmediatez cotidiana, la privacidad y los mundos interiores. Presenta un código estético diferenciado y un modo diferente de ver la realidad. Se da un paulatino apartamiento de los principios de la escritura modernista. En cierto modo, piensa Monge, la poesía vuelve sus ojos a la tierra natal y a lo cotidiano, con recuperación del mundo sentimental y provinciano. Aparece la emoción personal, la religiosidad, y la visión subjetiva de la realidad. El lenguaje poético vuelve a la simplicidad, a la expresión más libre.

El prevanguardista inicia la poesía contemporánea. Aunque no revolucionó el momento estético, es de gran importancia para la generación vanguardista.

Este paso a la vanguardia es el resultado de los

cambios históricos que se dan en el país desde 1930 en lo ideológico; en consecuencia, la poesía abandona los motivos locales y surgen rasgos identificadores de la vanguardia.

"Aparece la conciencia de la aceleración histórica y de que el país vergel creado por la estética (modernista) pertenece al pasado. La ciudad se convierte en tema literario, al lado del gran tema de la soledad existencial, sensación de abandono, atrapamiento y naufragio que vendrán en la próxima generación.

La búsqueda de un nuevo mundo se une al esfuerzo por un nuevo lenguaje, metáforas más cercanas al irracionalismo que a lo convencional" (42)

El período de vanguardia, opina Monge, es más complejo y en él se pueden distinguir tres grupos: primera generación, segunda generación y postvanguardia. La primera generación surge hacia 1946. La segunda publica entre 1955 - 1965, con visible crítica a la poética de tradición modernista y crea las bases estéticas e ideológicas que aún prevalecen en la lírica del país.

La angustia existencial será el gran tópico en la

poesía de vanguardia y como consecuencia de ella, se cultivan literariamente vivencias como el erotismo, el deseo, la subjetividad y nostalgia por la comunicación.

Las dos generaciones de vanguardia abren un período caracterizado por una nueva forma en el sentido y el lenguaje. Se busca un lenguaje novedoso y la fundación de nuevos significados. Se da una liberación expresiva y la incorporación de asuntos ajenos hasta el momento a la poesía. Es en este período cuando se incorpora la producción femenina en la poesía y toma la mujer creadora una posición militante que llega a concretar en dos grandes temas: el amor impregnado de deseo y erotismo y la lucha contra la situación femenina en un medio subyugante. Sonia Marta Mora y Flora Ovares lo definen así

"Y si la voz es arma, la red poética es también un campo de batalla: la búsqueda de un lenguaje novedoso que, por lo demás, tiene inequívocos rasgos vanguardistas es central, como lo muestran las elaboraciones metafóricas inesperadas. Al consolidarse, la ruptura retórica aludida la lírica costarricense empieza a transitar por nuevos cauces." (43).

Dentro de esta tendencia podemos mencionar a Eunice Odio, a Lilly Guardia, Carmen Naranjo, Ana Antillón, Julieta Dobles, Mayra Jiménez, Eulalia Bernard, Marta Royo y Rosa Kalina entre otras. Con las cuales se

inicia el camino hacia la cúspide de la producción femenina, alcanzada con el período de posvanguardia que se prolonga hasta nuestros días.

El postvanguardismo marcado por un proceso de ruptura con los anteriores, podría situarse desde 1965 hasta nuestros días. Comienza a perfilarse una forma estética ideológica distinta y un modo de representación de la realidad claramente separado de momentos anteriores.

Los escritores pertenecientes a esta generación nacen entre 1938 y 1948; su vigencia llega hasta nuestros días. Estos poetas testimonian la historia en su poesía. Por lo tanto, su principal rasgo es la poesía social.

Los poetas sienten que la realidad es configuración social, el ser humano una entidad de clase y esto se comparte con el destinatario. De esta postura se despliega un abanico tópico característico de este discurso: el erotismo, la tierra madre, la mujer como tierra fértil y fecunda, la regeneración, el vitalismo.

Según Monge, los rasgos retóricos fundamentales son los siguientes: simplificación del lenguaje expresivo, discurso coloquial, preferencia por lo obvio y directo.

Los contemporáneos publican entre 1975 y 1985. Acentúan la expresión del ser en una poesía confesional, pero no egotista. Las tendencias relevantes de esta poesía comprenden: poesía testimonial, erótica amorosa y confesional. Finalmente, Carlos Francisco Monge delimita una última generación alrededor de 1985.

Por otra parte para Abelardo Bonilla (44), la poesía contemporánea costarricense es difícil de ordenar, pues resulta más fácil atender a la agrupación cronológica. Esta valoración ha imperado en los diferentes antologadores.

Alberto Baeza Flores (45) comparte también este tipo de clasificación de la poesía costarricense. En su opinión el desarrollo generacional de nuestra poesía sigue un ritmo ondulante, debido a que entre una época y otra no hay entera distinción porque los poetas situados en diferentes generaciones presentan afinidades y semejanzas. Baeza Flores aprecia los pequeños brotes líricos de la época colonial y considera a la Lira costarricense como el verdadero umbral y primer antecedente de importancia para la poesía del siglo XX. Partiendo de esta posición concibe los siguientes grupos generacionales, polarizado cada uno en una o más figuras descollantes:

I. Generación modernista (nacidos entre 1874 y 1899) cuyo punto de partida lo constituye Roberto Brenes Mesén a quien ve además como el padre de la poesía costarricense del siglo XX.

II. Generación (nacidos entre 1900 y 1915) es la de "Repertorio americano y Surco", su nombre se debe a la influencia que recibieron de estas importantes revistas de la época. Descuella en esta la figura de Isaac Felipe Azofeifa.

III Generación (nacidos entre 1915 y 1930) Es la generación "viajera y de compromiso social" polarizadas en Alfredo Cardona Peña y Mario Picado.

IV Generación de Postguerra (entre 1930 y 1945) con sobresalientes figuras como Jorge Debravo, Laureano Albán, Carmen Naranjo, Carlos Duverrán y Alfonso Chase.

V Generación del Siglo XX (entre 1946 y 1965) ésta permanece abierta en el tiempo, pues se prolonga hasta nuestros días. Por su parte Carlos Duverrán (46) afirma que la poesía de la primera mitad del siglo XX iba a la zaga de la poesía hispanoamericana y que ese retraso fue motivado por el paso tardío del modernismo a las posiciones avanzadas de la poesía moderna.

Concluimos a través de este panorama histórico y de las diferentes posiciones de los críticos de poesía, que la producción poética en Costa Rica se inició con un

desarrollo lento y tardío, sin herencia colonial de importancia ni enlaces profundos con el siglo XIX, como lo afirma Baeza Flores, no los hay, y por ello el despertar en calidad de nuestra poesía ocurre en el presente siglo y como tal la nuestra es una poesía del siglo XX. La nueva poesía presenta nuevos planteamientos y conlleva a la concepción contemporánea y universal de la cultura.

LAS VOCES FEMENINAS

"No hay nadie más valiente que una mujer,
ni mujer más valiente que una poeta"

José Coronel Urtecho

A través de la evolución de nuestra poesía se puede notar la ausencia de poetisas en las diferentes antologías. No es sino hasta la época de vanguardia que aparecen las primeras representantes incluidas en antologías poéticas. Sin embargo, las mujeres han incursionado en el campo de la poesía, como creadoras, tanto en el pasado como en el presente, pero sin mucho reconocimiento.

Así, poesía escrita por mujeres aparece en revistas y periódicos desde el siglo anterior, a pesar de ser ignoradas en la Lira costarricense, en esta obra aparece la mujer solo como motivo de inspiración. Eran poemas laudatorios dedicados a los próceres. Algunas de las poetas: Leonor y Elena Herrera, Fidelia Clementina, y ya en nuestro siglo, Eugenia Denis, Mercedes Alvarez, Lita Chaverri, María Esther Amador, María del Rosario Borges, María Dittel, Ninfa Emiliani y otras, cuyos poemas aparecen en revistas y periódicos de principios de siglo.

Según Sonia Marta Mora y Flora Ovares (47) "Son poemas totalmente circunstanciales y convencionales, de rima fácil, dedicados a la expresión de sentimientos inmediatos". Opinión ésta válida también para un sector de los poetas varones incluidos en la Lira costarricense.

Esto nos conduce a creer que una división entre poetas y poetisas, no es importante, vale solo como dato histórico. Lo que sí debemos notar es que tanto hombres como mujeres forman el inicio del desarrollo de la poesía en Costa Rica.

Según Rima Vallbona (48) es en los tres últimos decenios, cuando nuestra poesía alcanza su etapa de madurez, donde se empiezan a destacar algunas mujeres, es decir, a partir de la corriente vanguardista. Apunta esta crítica que "todas estas poetisas rechazan las dolorosas realidades sociales o personales que enajenan al ser".

El tema erótico en la vanguardia descollará en la poesía de Eunice Odio, esta poetisa representará realmente el inicio del vanguardismo con todas sus renovadas expresiones. El amor será el gran tópico de su obra Los elementos terrestres, pero en la concepción de este tema conservará el trasfondo bíblico y la mujer aparece con sus ataduras, pues nunca se logra en sus poemas la plenitud en la relación de pareja.

CONSUMACION

I

Tus brazos
como blancos animales nocturnos
afluyen donde mi alma suavemente golpea.

A mi lado,
como un piano de plata profunda
parpadea tu voz,
sencilla como el mar cuando está solo
y organiza naufragios de peces y de vino
para la próxima estación del agua.

Luego,
mi amor bajo tu voz resbala,
Mi sexo como el mundo
diluvia y tiene pájaros,
Y me estallan al pecho palomas y desnudos.
Y ya dentro de ti
yo no puedo encontrarme,
cayendo en el camino de mi cuerpo,
Con sumergida y tierna
vocación de espesura,
Con derrumbado aliento
y forma última.
Tú me conduces a mi cuerpo,
y llego,
extiende el vientre
y su humedad vastísima,
donde crecen benignos pesebres y azucenas
y un animal pequeño,
doliente y transitivo.

En opinión de Mora y Ovares "el erotismo y el deseo serán un verdadero hilo conductor a lo largo de la producción de las diversas autoras líricas nacionales" (49). Unida a esta temática se presentará la lucha de la mujer por ocupar un lugar digno en la sociedad, de ahí que la poesía se convierta en un arma de denuncia para esa mujer, hablante lírica atrapada por la tradición social y religiosa.

Así podemos observarlo en Yanina Fernández (50) en su poema "Soy un ángel con el sexo roto". En éste se

denuncia la situación de la mujer vista como un objeto para mostrar productos, cuya identidad ha sido olvidada.

"Soy lee, Max Factor, Dior, Rochas,
el cigarrillo que no fumo,
play girl,
soy, estoy,
tal vez en alguna parte existo"

El militar contra las prescripciones sociales es tópico común en otras poetisas de la vanguardia, como

Mía Gallegos en su poema "Rebelión":

Un día partí lejos
Cuando mi padre se olvidó
que yo tenía senos
Callé de golpe y dije adiós.
Decir adiós es tener
pájaros feroces en las manos" (51)

Mía Gallegos desarrolla motivos asociados a lo femenino, sometidos a la reconstrucción y al rompimiento con estereotipos. En su escritura se mira rebelión, ya presente en la lírica femenina, como búsqueda de la identidad y la libertad para la mujer. Temas análogos serán abordados con profundidad en La estación de fiebre de Ana Istarú.

"Como arenilla" "Vivir, yo lo he dicho"

... Repasar las camisas, acomodar los sueños,
dejar en perfecta armonía los clavos, la canela,
el azúcar y los aromas".

En "Camomila" (52) presenta la relación entre madre e hija.

"...le hablo del pensar y el aprender,
le digo que dentro de ella habita la Eva
que cada mujer en su día redime..."

Digna de mención dentro de la temática y la producción lírica femenina de vanguardia es Diana Avila; en su poesía el amor aparece matizado de referencias cotidianas y expresado a través del lenguaje cotidiano, cercano a las circunstancias que rodean a la hablante lírica y su pareja. Muestra clara resulta "Acercamiento" (53), donde un amor y realidad mediante el lenguaje sencillo:

"Mal nos abrigábamos nosotros
Eugenio
el pan y el agua nos hacían falta
hermano caluroso"

Y en "Como arenilla son mis palabras" (54) muestra su preocupación por el dominio del lenguaje en aras del sentido deseado:

"Como arenilla son mis palabras
pobre música que da demasiadas vueltas para encontrar
su propio pentagrama
como viento
adherido tercamente a la lengua para no dejarme pasar"

La lucha contra la opresión de la mujer es latente en sus poemas y lo expresa en forma directa:

"Poemas para esta mujer
cualquier mujer caída
desde los más bajos pantanos
hasta el fondo fértil del corazón" (55)

La rebelión frente al papel subordinado que la sociedad patriarcal asigna a las mujeres es muy relevante en la poetisa Ana Istarú y así lo apunta la crítica dedicada a su obra. En esta encontramos una actitud desmitificada concreta ante la situación social tradicional de la mujer, la cual se expresa con un lenguaje libre de abstracciones.

Si apreciamos que la primera representante femenina reconocida en nuestra poesía fue Eunice Odio, cuya obra se ubica en la generación de vanguardia (hacia 1946), concluimos que la presencia de la mujer en el campo poético fue bastante tardía. En opinión de los antólogos, la mayoría de ellas aparece en las décadas de los setentas y ochentas como lo muestra el siguiente

cuadro cronológico. No obstante, si comparamos el surgimiento de las voces femeninas dentro de nuestra lírica con las masculinas, nos enteramos de que numéricamente son similares, no así en el reconocimiento que los diferentes antologadores les han otorgado. No es sino hasta en años muy recientes que ha surgido el interés por investigar el verdadero papel de la mujer en el campo de la lírica costarricense. Esta desventaja viene desde los orígenes, pues no debemos olvidar que en la Lira costarricense (1890), no hay ninguna mención a las creadoras femeninas, a pesar de que, como ya vimos, aparecen bastantes nombres en el siglo pasado. Así lo ilustran los cuadros sinópticos que se presentan inmediatamente.

VOCES FEMENINAS DE COSTA RICA DESDE LA COLONIA HASTA NUESTROS DIAS

Elena y Leonor Herrera
Fidelia Clementina
Anita Cantillano
Rosario Acuña
Eugenia Denis
Mercedes Alvarez
Lita Chaverri
María Esther Amador
María del Rocío Borges
Martha Dittel
Ninfa Emiliani
Angélica Escalante
Mary Faith
Luisa Herrera
Victoria Meza

Producen en el siglo XIX. Sus obras no son consolidadas, sino que publican en diarios y revistas de la época.

Se aprecia en su poesía una clara función cívica, este era el concepto de creación prevaletiente en la época. Más que nada eran poemas para enaltecer a los próceres nacionales. El tema amoroso aparece como sentimiento personal inmediato y circunstancial. Aunque sus poesías no se consideran de gran calidad, sí marcan el inicio de nuestras voces femeninas

GENERACION MODERNISTA Y POSTMODERNISTA ENTRE 1900 Y 1940

<p>Auristela Castro de Jiménez Emma Gamboa Fresia Brenes Carlota Brenes (Blanca Milanés) Ninfa Santos Yiya Montero</p>	<p>Escriben bajo los cánones estéticos y temática modernista. El tema amoroso, el de la mujer y la raza latina aparecen en este grupo.</p>
--	--

PERIODO DE VANGUARDIA DE 1940 HASTA NUESTROS DIAS

<p>Eunice Odio Carmen Mora Virginia Gruter Ana Antillón Carmen Naranjo Julieta Dobles Mayra Jiménez Lilly Guardia Rosa Kalina Eulalia Bernard Martha Royo</p>	<p>En este período sobresale la producción poética femenina. Aparece la expresión poética novedosa. Estas mujeres jugarán un papel central en la renovación lírica nacional. Como lo afirman Sonia Martha Mora, Flora Ovarés y Rima Vallbona. "El nuevo discurso se manifiesta en construcciones metafóricas inusuales en cierta abstracción al abordar la realidad. Hay abstinencia en el yo lírico femenino". (56)</p>
---	--

PERIODO DE VANGUARDIA DE 1949 HASTA NUESTROS DIAS

Floria Herrero
Leonor Garnier
Marjorie Ross
Mariamalia Sotela
Dina Ortega
Rosibel Morena
Martha Eugenia Rojas
Lil Picado
Valeria Varas
Diana Avila
Mía Gallegos
Nidia Barboza
Macarena Barañona
Ana Istarú
María Gabriela Chavarría
Vilma Vargas
Shirley Campbell
María Montero
Alejandra Castro
Mariana Lev

Hay insistencia en el tema femenino. El amor como deseo erótico y el autodescubrimiento del cuerpo. La dualidad femenino-masculino y un marcado interés por la situación de la mujer entre los temas descollantes. En los años más recientes evoluciona formalmente hacia la liberación del lenguaje hasta llegar a lo que algunos críticos llaman lenguaje anti-poético sin abstracciones y más apegado a la cotidianeidad.

EL TEMA EROTICO EN LA POESIA COSTARRICENSE

ANTERIOR A ANA ISTARU

El amor ha sido un móvil constante en la poesía costarricense desde sus orígenes. Basta echar un vistazo a la Lira costarricense o al gran iniciador de nuestra poesía a principios de siglo, Roberto Brenes Mesén.

A través de los años ha cambiado la forma en que se presenta el tema amatorio en nuestra lírica, en correspondencia con la opinión de algunos de nuestros críticos en el sentido de que el entorno sociocultural es reflejado en la poesía, sea aceptado o no por nuestros poetas. Así, según Carlos Francisco Monge, nuestra poesía en los últimos treinta años ha sido una respuesta a la preocupación por la definición y el examen del ser y su condición (57). El escritor expresa en su obra un momento entre dos polos: el conflicto o la conformidad con la realidad histórica. De tal forma si miramos desde el nacimiento de nuestra lírica, notamos que el tratamiento del tema amatorio, desde entonces, asume una actitud específica respecto al entorno donde se produjo la obra.

Por su parte, Manuel Picado (58) afirma que el texto se lee y escribe a partir de una ideología, la cual es imprescindible tener en cuenta a la hora de interpretar la obra, aunque nunca debemos olvidar la selección hecha del lenguaje.

A partir de estos conceptos se comprende que nuestros poetas, han adquirido gran conciencia acerca de la problemática de su entorno y ante la tradición sociocultural que les ha tocado vivir. En especial el tema erótico en nuestra poesía ha reflejado los tabúes o tradiciones heredadas, y en muchos casos, la posición crítica se manifiesta como rebeldía, producto de una situación conflictiva entre el yo lírico y su momento.

Para observar las rupturas que presenta la obra en general y sobre todo, La estación de fiebre, de Ana Istarú en el tratamiento del tema erótico, se han seleccionado poemas amatorios que representan momentos muy importantes en la evolución de nuestra poesía; su examen muestra la diferencia abismal que existe entre ellos y los de Ana Istarú; no obstante, cada uno representa rupturas temático - formales en la trayectoria del tema en este género.

CAPITULO III.

DIVERSAS CONCEPCIONES DEL AMOR

EN LA POESIA COSTARRICENSE

Este capítulo ofrecerá un análisis de las diferentes posiciones de nuestros poetas ante la temática del amor y su relación con el entorno ideológico del momento. Este objetivo se cumplirá a través del análisis de poemas de algunos autores destacados en la poesía amorosa, como Roberto Brenes Mesén, Eunice Odio, Isaac Felipe Azofeifa, Jorge Debravo, además de algunos contemporáneos de Ana Istarú, que nos dejarán apreciar mejor las rupturas presentes en La estación de fiebre.

Dentro de las diferentes maneras de concebir el amor en la poesía costarricense se presentan: la mujer inspiradora, según se lee en la Lira costarricense. El amor remordimiento en el modernismo; la presencia bíblica en Eunice Odio; sexo pecado - mujer naturaleza en Devocionario del amor sexual de Jorge Debravo; hombre - sujeto/mujer - objeto en Cima del gozo de Isaac Felipe Azofeifa. Finalmente diversas visiones del amor en algunos contemporáneos de Ana Istarú.

LA MUJER INSPIRADORA EN POEMAS DE AMOR

DE LA LIRA COSTARRICENSE

Ya la Lira costarricense permite apreciar los indicios del tema a finales del siglo XIX. Poemas de gran sencillez y dramatismo nos presentan un amor apacible que correspondía al papel histórico de la mujer: servir de inspiración al yo lírico con su belleza idílica y un tanto romántica, como lo muestran los siguientes poemas de Emilio Pacheco.

AMOR VERDADERO

(ORIENTAL)

- Cuando amorosa se va
Tu mirada hacia mis ojos,
Póstrase mi alma de hinojos,
Como en presencia de Alá.

Tus ojos, Zoraida, al ver,
Extinguen mi fiero ardor,
Que es invencible el poder
De tu mirada de amor. (59)

DISCULPA

Si no te he escrito, como yo quería,
Todo un poema en verso delicado
A las gracias sin fin con que natura
Ha sabido adornarte,
No es porque carezca
De amor ó sentimiento,
Que es mucho el poderío
De tus dulces hechizos y talento,

En tratándose Rosa, de esos seres,
y otras Mitad querubes y mitad mujeres,
unas Que en todo el esplendor de su belleza,
y otras Con gracia y donosura,
unas Ostenta como tú sobre la frente
otras La aurora del amor y la hermosura;
unas En tratándose de eso, ingenuamente
otras Te diré de una vez que soy perdido,
y otras Pues, con cualquiera de vosotras, Rosa,
otras Tan jóvenes y bellas,
unas Una y cien veces diera decidido,
y otras Con toda la pasión de mi alma tierna. (60)

No dejaba de ser objeto al servicio del varón como
en capillas y en arcos
también lo demuestra este entremés atribuido a Joaquín
y una rima tan hermosa
de Oreamuno y fechado ya en 1809 en que dos personajes
hablaban en arcos
insultan a las mujeres, a quienes valoran por su físico.

"...si hemos de hablar por lo claro
y para llevar el corte
del vestido de alto o abajo
empesare por el pelo
que unas lo tiene tan razo
que se muestra una carrera
de mas de tres dedos de ancho
unas que tienen la frente
como chiverrillo elado
otras que tienen las sejas
la figura de gusano
de estos que llaman cabestro.
Unas tienen las pestañas
de abentador mal atado
otras ojitos de nigua
y unas como de durasno
otras que no xira al Sur
y el otro al Norte inclinado
unas cachetes de fuey
y otras de sapo aporreado
unas nariz de prestino
y otras la tienen de gato
unas voca de rosquilla

y otras de apaste quebrado
unas dientes de clavija
y otras de maiz torbosado
unas pecho de tablero
otras de zurrón tostado
unas sentura de mona
otras de tamal cascado
y en fin unas son corvetas
otras pisan de crusado
unas pasos de Paloma
y otras como de soldado
y como la nagua chinga
por disposición del Diablo
nos descubre los defectos
en canillas y en andados
que vemos unos carrisos
y unos huesos tan mondados
en sus piernas que parecen
muchachos andando en sancos... (61)

Es sobresaliente que desde los inicios de nuestra lírica, el papel de la mujer responde a lo establecido por la tradición social heredada y que con el correr de los años ella misma ha tenido que desechar.

AMOR Y REMORDIMIENTO EN LA POESIA

MODERNISTA DE ROBERTO BRENES MESEN

A principios del siglo XX en la poesía de Roberto Brenes Mesén se nota la presencia del amor cargado de culpabilidad y temor religioso. Se propone que Dios está presente como castigador del deseo:

Amorosa donación

"Perdóname, Señor, pero aun adoro
la impresión de sus besos en mi dorso;
como carbones encendidos arden,
y me desnudo, como ves, Dios mío,
porque las telas son como distancia
que me separa de su amor ya ido.

La envoltura de mi alma es esta carne
que tú, Señor, me diste tan hermosa
como para inspirar amor y angustia.
¡Ah! Dios mío, la angustia de ser bella!
Sentir tras sí volando los halcones
del deseo sensual de los mortales! (62)

El yo protagónico es una mujer a través de la cual se lee la incapacidad de una vivencia amorosa sin el remordimiento del pecado. Es un amor que aún a la distancia es percibido como pecaminoso.

En el poema "Decires de Laura" el deseo es muy profundo y se expresa con gran sensualidad, a través de delicadas figuras en concordancia con los modelos del modernismo; pero la culpabilidad sigue presente, es una atadura. Así lo ve el yo lírico a través del protagonista femenino, pues refleja la ideología presente en el contexto histórico, la mujer recatada, modelo de espiritualidad y alejada de lo mundano. Un claro ejemplo de estos valores es el siguiente poema de Roberto Brenes Mesén:

DEDOS DE AIRE

- 1 Me desnudé, y me recliné en la arena,
- 2 allí donde la flor del agua rompe
- 3 sus pétalos de espuma y de azucena
- 4 con trémulos, dulcísimos rumores.
- 5 Un viento joven se acostó a mi lado,
- 6 para jugar con mi cabello oscuro;
- 7 pero, al acariciarme con las manos
- 8 sentí en sus muslos un temblor impuro.
- 9 La espalda le volví; mas el perverso
- 10 hizo subir el agua en torbellino
- 11 por mis rodillas, muslos y caderas.
- 12 Y en la humedad de mi regazo terso
- 13 el bribón de los dedos de aire fino
- 14 vertió el furor de treinta primaveras. (63)

En general la obra de Roberto Brenes Mesén muestra la concepción del elegido de Dios que, gracias a su pureza, debe triunfar de todos los obstáculos y resistir todas las tentaciones. Así en Poemas de amor y de muerte el yo lírico conjuga los poemas eróticos, pero a la vez hay el reconocimiento de la superioridad de un yo de vida austera y reflexiva; por ello, el sufrimiento aparece como un elemento positivo del progreso espiritual.

El poema denota la actuación explícita del yo lírico por medio del pronombre y los verbos de primera persona "Desnudé" expresa la acción voluntaria del

sujeto por el goce corporal.

A través de bellas metáforas nos introduce a un clima de belleza sensual:

"flor del agua"

"pétalos de espuma y de azucena"

En simetría la belleza de la mujer con la naturaleza. En el verso número cuatro los adjetivos antepuestos forman sinestesias y remiten a la angustia que produce en el hablante el estar inmerso entre el deleite y el pecado. El sabor del pecado, goce sexual, se expresa en grado superlativo "dulcísimo". El verbo "rompe" propone una simetría entre las olas, próximas a desatarse del gran mar, para tocar la playa, y el yo lírico a punto de vencer su culpabilidad y entregarse al pecado, (goce) rompiendo su atadura.

En la estrofa número dos "el viento joven" connotando al amado que inicia las caricias "para jugar con mi cabello oscuro".

El "pero" del verso número siete presenta lo adverso al placer reforzando la culpabilidad con la figura "temblor impuro" o sea la percepción del pecado que acompaña al goce.

En la estrofa número tres el yo lírico trata de cumplir con el mandato cristiano de no pecar "la espalda le volví", es su deseo de huir de lo que inició en el verso número uno, "me desnudé".

Sin embargo "el perverso" (verso número nueve) la arrastró hacia el placer, no pudo escapar, esto resumido en la metáfora "hizo subir el agua en torbellinos/por mis rodillas, muslos y caderas". Esta gradación expresa la fuerza envolvente del placer que le imposibilita cumplir con sus preceptos.

En la última estrofa ya se consumó el acto de amor y nos recuerda el amado como el aire "el brivón de los dedos de aire fino/vertió el furor de treinta primaveras".

El poema nos remite constantemente al dilema pecar - no pecar, paganismo-cristianismo del poeta modernista. Al final aunque el yo lírico fue arrastrado al goce total, la culpa lo acompaña durante todo el proceso erótico. Además parece que al varón se le otorga cierta libertad, pues la hablante le confiere la culpa a él que se portó como un brivón.

Según Raúl Rocha (64), las condiciones socioculturales en que se gestó el Modernismo propiciaron que sus miembros sintieran un gran vacío espiritual que trataron de suplir con las ideas teosóficas; parece que en ellos hay una mezcla de paganismo entusiasta y de angustia cristiana. El modernismo se caracterizó por ser un movimiento con preocupaciones filosóficas y religiosas, paralelas a una afición por los asuntos carnales. De ahí que en estos poemas de Roberto Brenes Mesén apreciamos el deseo erótico concebido con la gran angustia provocada por la profunda religiosidad.

La angustia y el pecado unidos al deseo erótico en poemas de amor modernistas se explican fácilmente por la antítesis paganismo-cristianismo tan profundamente arraigados en el movimiento.

Abelardo Bonilla (65) comenta que los temas grecolatinos están sustancialmente unidos a lo sexual en Darío. Si miramos un fragmento del poema "Los centauros", se aprecia que no todo es sublimación teosófica, sino que hay sexo y deseo.

"Tanta blancura, que al cisne injuria,
abre los ojos de la lujuria;
sobre las márgenes y rocas áridas
vuela el enjambre de las cantáridas
con su bruñido verde metálico,
siempre propicias al culto fálico.
Amplias caderas, pie fino y breve;
las dos colinas de rosa y nieve...
¡Cuadro soberbio de tentación!

Y en "Leda"

"El cisne en la sombra parece de nieve;
su pico es de ámbar, del alba al trasluz;
el suave crepúsculo que pasa tan breve
las cándidas alas son rosa de luz.

...

Tal es cuando esponja las plumas de seda,
olímpico pájaro herido de amor,
y viola en las linfas sonoras a Leda,
buscando su pico los labios en flor" (66)

El erotismo está intrínsecamente unido a los temas mitológicos, no obstante, por otro lado apreciamos como Darío fue, al mismo tiempo profundamente cristiano, creyente y sensual. De ahí que la angustia y el pecado sean inseparables en la concepción del amor, lo cual se sintetiza en estos versos de Darío:

"Pagano por amor a la vida,
cristiano por temor
a la muerte.

"Aún la voz no escucho
del Dios porque lucho
¡He pecado mucho!

Fuegos de pasión
necesarios son
a mi corazón (67)

La dualidad amor - deseo - / pecado - angustia desgarrará el alma modernista, originados en la antítesis paganismo-cristianismo que bien podemos apreciar en Roberto Brenes Mesén, figura descollante del modernismo en Costa Rica.

LA PRESENCIA BIBLICA EN LA OBRA

"LOS ELEMENTOS TERRESTRES" DE EUNICE ODIO * (68)

La obra de esta poetisa costarricense, un tanto desconocida en el medio nacional, representa gran novedad.

Su libro Los elementos terrestres consta de ocho poemas enlazados por el tema amatorio; se aprecia una visible influencia bíblica, unida a la profunda ansiedad del yo lírico por el amado que nunca llegó.

El poema "Posesión en el sueño" resulta

(*) Eunice Odio nació en San José en 1922. Se traslada a vivir en Guatemala, donde obtuvo el premio centroamericano "15 de setiembre" por su libro Los elementos terrestres, que la reveló como una poetisa muy valiosa. Luego se trasladó a México donde muere en total abandono y soledad en 1974. Publicó, además, El tránsito de fuego en 1957, poema dialogado, alegórico y muy extenso. Además escribió prosa: ensayos y cartas.

paradigmático. Es una exhortación al amado para que venga a gozar del amor, de un amor cargado de sensualidad.

Tiene carácter exhortativo por el uso del verbo en imperativo, "ven", que aparece formando verso suelto e iniciando un núcleo semántico, donde los sujetos protagónicos están conformados por los pronombres tú y yo. El yo lírico describe todo el quehacer que surgirá en el encuentro de los amantes.

Ya en estos versos se nota ruptura profunda con la tradición en el tratamiento de este tema, porque adquiere tintes muy reales al mencionar zonas del cuerpo activas en la relación amorosa, por ejemplo:

Tu cuerpo acabará
donde comience para mí
la hora de tu fertilidad y tu agonía
y porque somos llenos de congoja
mi amor por ti ha nacido con tu pecho
es que te amo en principio por tu boca.

El uso de la segunda persona (tú), le da carácter dialógico al poema, pues el yo lírico femenino llama al amado durante un sueño, lo que motivó el título. Es una

posesión carnal que solo se dio en su espacio soñado, lo que suaviza el tono erótico explícito.

Olga Kogen, gran amiga de Eunice Odio escribió que "En Eunice vio a la mujer americana casi siempre frustrada por el hombre". (69)

Resulta apreciable en el verso trece "Antes que yo se te abrirá mi cuerpo" el deseo del goce pasional, y un ofrecimiento del yo lírico al amado.

La expresión de estas inclinaciones es una fuerte ruptura ideológica ante los valores de pudor y recato prescritos socialmente a la mujer, sobre todo si pensamos que esta obra fue escrita en la Costa Rica de la década de los cuarenta. Imperaban todavía en el país los cánones modernistas de belleza formal y ensueño; así como la culpa patente en el deseo erótico ya vistos en Brenes Mesén.

La poesía de Eunice Odio representa mayor libertad en el tratamiento del amor en Los elementos terrestres, lo cual incide en la ruptura formal:

"Tu cintura en que el día parpadea
llenando con su olor todas las cosas"

La presencia del amado se extiende al universo y en el sueño, el yo lírico recorre su cuerpo.

**"Tu decisión de amar,
de súbito,
desembocando inesperado a mi alma"** (Versos 21-23)

Los vocablos denotan gran fuerza semántica, en equilibrio con el nivel fónico:

decisión
de súbito
desembocando

encierran el quehacer amoroso, casi irracional, para alcanzar el clímax en los versos siguientes:

**"Tu sexo matinal
en que descansa el borde del mundo
y se dilata"**

El yo lírico encuentra su mundo en el sexo del amado. En el decir del poeta sin sexo no hay ni alegría ni luz. Sin sexo no hay existencia.

**Ven
Te probaré con alegría
Manojo de lámparas será a mis pies tu voz.**

En estos versos le ordena que venga y expresa la entrega total, con gran énfasis en lo carnal: esto se

expresa fuertemente en el verbo "probaré", el cual remite a una satisfacción corporal, y espiritual ("alegría") además de "lámparas" (luz) etc.

Sin embargo, el sexo es visto con inocencia y pureza originales, de ahí los vocablos purísima y niños en el poema "Posesión en el sueño".

Con esto se observa que hay ruptura con el sentimiento de culpa expresado en el tratamiento del amor en la poesía modernista

"Hablaemos de tu cuerpo
con alegría purísima
como niños desvelados a cuyo salto,
fue descubierto apenas, otro niño,
y desnudado su incipiente arribo,
y conocido en su futura edad, total, sin diámetro
en su corriente genital más próxima,
sin cauce en apretada soledad.

El sexo es evaluado como algo natural y por eso en el contexto ideológico representa una ruptura con la posición modernista anterior.

Eunice Odio supera los tabúes que vedaban la expresión del goce erótico femenino en Los elementos terrestres, sin embargo, a pesar de este rompimiento, a

Enlace entre lo carnal, con lo espiritual y
expresión del yo lírico amor, así, en suma, se convierte
través de toda la obra se aprecia un reconocimiento
en la transición al lugar de la mujer, la hiperbólica del
hiperbólico en cuanto al amado y lo que éste significa
llamado al amor, así, en suma, se convierte en
para la mujer, el yo lírico, en este caso. En tal
insinuación, como que la mujer ocupa el lugar dependiente
sentido, en su obra la mujer ocupa el lugar dependiente
que le confirió el momento histórico, como se puede
apreciar en el poema II.

"Y de pronto llegaste,
huésped de mi alegría
y me poblé de islas
con tu brillante dádiva. (70)

El vocablo "dádiva" connota los sentidos de
regalo, limosna, donación que se necesita demasiado, de
acuerdo con el uso más extendido; además, el adjetivo
antepuesto "brillante" subraya su significado.

Esto hace ver la necesidad del yo lírico de que el
amado le corresponda y la obsequie con su amor. El
lugar de la mujer se nota inferior al poderío del
hombre, quien decide el amor en esta obra y el llamado
del yo lírico casi se convierte en un ruego a ese amado,
pues él significa todo.

"Amado
en cuyo cuerpo yo reposo
y en cuyos brazos desemboca mi alma,

Eunice Odio, fusiona lo carnal con lo espiritual y expresa así el verdadero amor, sin embargo, se convierte en transgresora al tomar como amada la iniciativa del llamado al amor abiertamente y no le bastan las insinuaciones, sino que la búsqueda del amado es enfática en la obra:

Ah,
si yo siquiera te encontrara un día.

y se prolonga esta angustiada espera hasta el último poema del libro donde la poeta cuestiona:

"mujer
¿has visto tú a mi amado?"

Hay un solo poema, titulado "Canción del esposo a la amada", donde se invierte el papel femenino y es el varón quien llama a la amada para el goce erótico.

- Sobre los muslos te pusieron
racimos de ira y vocación de besos.

Yo haré que de tus muslos
bajen manojos de agua,
y entrecortada espuma,
y rebaños secretos.

Ven,
Amada.

Los árboles
todos tienen tu cándida estatura,
y tu párpado caído,
y tu gesto mojado,

Edificio de alondras
habitado de climas
donde legisla el sol
sobre viñedos de oro.

A tu sombra
me encontrarán los pájaros salvajes.

Tu voz de aire caído
entre cuatro azucenas,
desfilará en mi oído
como acude la tarde.

Ven,
te probaré con alegría.
Tú soñarás conmigo
esta noche. (71)

A pesar de ello, el cambio de los protagonistas se debe al profundo trasfondo bíblico del poema en relación con "El Cantar de los Cantares". Esta característica es notoria inclusive en la estructura gramatical usada: sobre todo el vocativo acompañado del verbo en imperativo. Este elemento bíblico denota la profunda religiosidad.

La fertilidad también se aprecia de principio a fin como un tema descollante en Los elementos terrestres. Difícilmente podría ser de otra manera, pues la ideología sugiere que la actividad sexual femenina se asocie directamente con su función reproductora más que con el goce pasional.

El sexo para la mujer debe ser nulo si no es en función de la especie.

El poema V. titulado "Esterilidad", la describe en los siguientes versos:

"Y llena hasta los muslos
de tristeza;
así es nuestra hermana
en cuyo umbral
naufraga el cuerpo de uso eterno" (72)

El verbo naufraga es de fuerte significación para el yo lírico; su fracaso está en no tener la capacidad de dar a luz sin obstáculos:

"Carne en que tropezará de costado
la gracia del alumbramiento. (73)

Lo peor desde el punto de vista femenino es que el defecto de la esterilidad nació de mujer.

"Nacida de mujer,
corta de días, y hasta de sinsabores;
que sale como flor, y es cortada,
y huye como la sombra, y no permanece" (74)

La infertilidad es vista como estigma en estos poemas porque el valor de las mujeres se les otorgaba de acuerdo con su capacidad para procrear; aún en nuestros días, este tipo de ideas forman parte de la

La mujer se concibe entonces con la maternidad y una educación femenina. La prolongación del ser de las mujeres está en sus hijos:

"Mi aliento transitivo que enarbolo
y el niño cuyos pasos me prolongan"

en el poema VIII canta a la fertilidad en términos de exaltación:

Oh, mujeres de vientre madurado
en cuya piel antigua desfallece el tiempo
del desnudo
y se hace honda en la frente
la señal de parir
y sollozar! (75)

En esta estrofa se resalta la imagen femenina con ese Oh en función vocativa y le confiere carácter laudatorio. "Vientre madurado" denota la reproducción de la mujer, es el hijo listo en su gestación "desfallece el tiempo del desnudo" "piel antigua" son alusiones al tiempo, siempre ha sido así, desde Eva la mujer lleva esta función implícita, inseparable

"y se hace honda en la frente
la señal de parir
y sollozar!"

En estos tres versos reafirma que desde la Biblia

la mujer se concibe señalada con la maternidad y ese mito es su distinción, si no procrea pierde su valor, no hay sentido en su vida. También se aprecia la profunda concepción bíblica del amor, presente en toda esta obra de Eunice Odio:

"Parirás tus hijos con dolor"

También se alaba la virginidad que se entrega al varón.

Oh, doncellas alegres
en cuya boca estalla el primer ruiseñor
y el agua masculina
es recogida en cauce estremecido (76)

En esta estrofa se desarrolla otro mito impuesto a la mujer, la virginidad "en cuya boca estalla el primer ruiseñor" con esta metáfora describe el momento sublime del encuentro primerizo con el varón.

"Y el agua masculina
es recogida en cauce estremecido"

La mujer es el cauce conductor del producto masculino y por eso se establece la simetría con el río, puede guardar y llevar a su meta el producto de esa relación. El adjetivo "estremecido" denota esa primera

experiencia sexual a que se ven sometidas las doncellas
y también hay una profunda alabanza para el estado
virginal: "Oh doncellas alegres"; es motivo de alegría
mantenerse virgen para entregarse a ese "ruiseñor".

Se aprecia en esta obra la presencia de temas
relativos al amor de pareja, sin olvidar el significado
que les imprime la sociedad para la mujer: la fertilidad
y la virginidad como índices del valor, el hombre
considerado el ser supremo y la mujer, secundarizada,
realiza la búsqueda del amado y cumple con sus deberes.

En Los elementos terrestres lo semántico justifica
lo formal y reafirma el tema amoroso. Las estructuras
bíblicas le van imprimiendo delicadeza y suavidad al
tema erótico. Los poemas son extensos y se subdividen
en partes unidas por un núcleo semántico, en
correspondencia con la estructura de toda la obra, cuyo
tópico es el erotismo, permeado por la profunda
concepción bíblica, de ahí que su estilo haya sido
llamado "lirismo erótico-místico". Rima Vallbona lo
expresa de la siguiente forma:

"El amor en estos poemas
se vuelve místicamente erótico
al llamar al amante "amado",
"huésped mío", "camarada hermoso"

Erotismo místico, imágenes sensuales,
epítetos con los que se invoca al
amado, constituyen recursos líricos
del Cantar de los Cantares" (77)

De igual manera, Juan Liscano, autor de la
Antología de Eunice Odio, afirma que en todo el libro
prevalecen el tono y las imágenes de "El cantar de los
cantares".

En conclusión, podríamos afirmar que el tema
erótico en la obra de Eunice Odio aparece de la mano de
la sublimación bíblica que lo matiza con tres conceptos:
éxtasis - naturaleza - creación; de ahí que al lado del
goce erótico inocente y puro, aparezca el significado
sociocultural asignado al sexo femenino: la procreación
como función biológica para la especie.

"Gracias un poco por nuestros cuerpos, ya que tanto
buenos grado por nuestros almas" (79)

SEXO - PECADO / MUJER - NATURALEZA EN
DEVOCIONARIO DEL AMOR SEXUAL DE JORGE DEBRAVO.

La concepción del tema erótico, matizado de un profundo espíritu religioso y elemental es sobresaliente también en Devocionario del amor sexual (1963), de Jorge Debravo.

En esta obra el yo lírico ensalza el amor fecundado de la pareja, como un motivo de inspiración poética.

"En él comienza la palabra hijo y todas las palabras que saben madurar."
"En la poesía encuentra el sexo su lecho nupcial y primitivo en donde se multiplica en la más fértil de las uniones. Para nacer en el hijo dispuesto a dejarse beber como un vaso colmado de licores salvajes." (78)

La poesía es el medio de expresión del sexo, y en éste se unen el cuerpo y el alma en la palabra "hombre". Es un erotismo marcado por una profunda religiosidad:

"Oremos un poco por nuestros cuerpos, ya que tanto hemos orado por nuestras almas" (79)

Además de la religiosidad, en la obra se aprecia simetría entre la naturaleza, el quehacer amoroso y la función biológica de éste.

"Que en las alcobas se consagre esta oración de sembrador y que este pan nuestro de cada día: el beso, se hornee alegremente en las manos del hombre. (80)

Compara a la amada con elementos naturales

"Hay maderas recias y macizas como tus piernas y tus espaldas..."

"Hay maderas húmedas y rojas como la piel de tus labios y tu lengua" (81)

La fuerte presencia de la amada se transmite por un símil en el cual el elemento A son "maderas recias y macizas" y el B "tus piernas y las espaldas". Hace referencia a partes del cuerpo femenino de gran sensualidad y fortaleza que sirven de soporte a la estructura como son las piernas y las espaldas, músculos fuertes.

Los verbos siguientes son anafóricos en forma y significado: continúa la comparación con un elemento de la naturaleza, pero ahora se refiere a otro tipo de madera, correspondiendo a partes muy delicadas y de gran denotación sexual como son los labios y la lengua.

La concepción de la amada y la relación del yo lírico con ella es natural, por tanto forma parte del gran conjunto que es la naturaleza y se confunde con sus elementos.

Notamos que el goce erótico se identifica con la naturaleza y más fuertemente cuando se refiere a la amada.

"Te pareces a esas maderas que se quejan en las noches de lluvia y en las tardes de tormenta." (82)

Este paralelismo entre la mujer y los elementos naturales le confiere a la primera cierto primitivismo, pues "en la función biológica está el significado del sexo femenino, según los tabúes sociales". (83)

El hablante lírico establece símiles que sitúan a la mujer más cerca de la naturaleza que el hombre. La asociación entre la mujer y la tierra en general, y en particular con la madera, se deriva también de que se le atribuye a las féminas una vida menos intelectualizada o espiritualizada que la existencia del varón. Este permanece en el plano de creador de la cultura y ella en el plano de lo concreto e inmediato, ligada a la cotidianeidad de lo doméstico o a la elementalidad telúrica. Los nexos de la mujer con la naturaleza se valoran positivamente en la obra de Debravo. En consecuencia en esta línea de pensamiento sus ciclos corporales femeninos parece que la acercan

más a la naturaleza, sobre todo los relacionados con la maternidad. El deber ser femenino tiende a ligarse a los intereses de supervivencia de la especie, en tanto que la felicidad personal se coloca en un plano secundario. La mujer es más esclava de la especie, pues su rol social se ve limitado al ámbito familiar que siempre será subordinado al mundo público.

Veáse la posición del yo lírico en el poema "Carne arada"

"Como un buey de tristeza
te voy arando" (84)

El sujeto protagónico interactúa con el cuerpo de la amada, la trabaja como el campesino labora la tierra para que sea fértil y dé su fruto.

En el poema "Desvestido" el yo lírico personifica a la noche, y le confiere pasividad y timidez a la amada en el acto amatorio:

"La noche deseosa, apenumbada,
te quitó sin pensar las zapatillas...
y por sentirse blanca y alumbrada
desnudó "blancamente tus rodillas".

En este poema ella no actúa como corresponde por tradición a la mujer en el campo erótico, de ahí que el

yo lírico esconda la manifestación del goce femenino y la presente inactiva.

La timidez e inseguridad son otras cualidades de

la amada en Devocionario del amor sexual:

"Porque sí y porque no, a medio reproche
desnudaste también, entre la noche,
la noche pequeñita de tu sexo."

Con el uso del pronombre te confiere carácter dialógico al poema y trae la presencia de la amada, pero ésta no actúa abiertamente, el relata la noche de su indecisa entrega.

En el poema "Paisaje" aparecen figuras que expresan fina y solapadamente la pasión. Es una alabanza al cuerpo de la amada en profundo paralelismo con la naturaleza para el goce que él espera. El uso de verbos en modo potencial le confiere carácter de posibilidad a la acción,

Me gustaría sacarla del vestido
como blanca madera desnudada,
decirle que el amor es un olvido,
un olvido de todo hasta la nada.

En "Lechos de purificación" se expresa la unión de los esposos, sin olvidar los elementos naturales, el

trasfondo bíblico y el temor al goce pasional:

seres elegidos
agua divina
dulces terneros saludosos
que miedo me dan.

Más adelante, en "Recuerdo", vemos como hay gran temor al pecado que conlleva al goce erótico, a pesar de ser uno de los poemas de mayor apertura a la liberación en el tratamiento del tema como motivo de creación. Se aprecia gran intensidad en las figuras con que se describe el cuerpo de la amada, y la acción amorosa cargada de placer y dolor. La metáfora formada con "púas" remite a dolor, sufrimiento, pero a la vez el goce es tan grande que se convierte en "un dios" durante ese momento. La metáfora delfín - lengua con el contraste entre incandescente y olas connota toda la acción pasional erótica que se realiza entre los amantes.

Tus pechos eran púas en mi costado
y hacerme casi un dios sobre tus huesos
y el delfín de tu lengua incandescente
coleteando en las olas de los besos.

En "Tendidos bajo el sueño" (85) hace mención del sentimiento de culpa del que se han liberado por la

fuerza del deseo, de la naturaleza:

El pájaro del miedo se nos fue del paisaje
olvidamos el alma y el pecado
Y el deseo, sin permiso, se acostó a nuestro lado.

La religiosidad no permite al yo lírico actuar con total libertad, de ahí que sea el deseo personificado quien induce al placer. El miedo y la culpabilidad se evidencian como fuerte carga ideológica del sujeto creador que lucha contra la apetencia natural del hombre por la mujer. Ambos elementos son oposiciones manifiestas en Devocionario de amor sexual.

Es notorio que no se expresa en la obra, el acto de amor entre iguales. La mujer nunca es sujeto protagónico, sino que su lugar es de objeto receptor e inspirador, a quien canta el yo lírico. Este papel de musa inspiradora pasiva pertenece a la gran tradición poética y en el país se documenta desde la Lira costarricense y no es superado en Devocionario del amor sexual, a pesar de que expresa el amor carnal, siempre irá unido a la culpa y al pecado producto de la religiosidad y el entorno social.

Sobre este asunto Carlos Francisco Monge opina que la ruptura temático-estético de la obra estriba en la

unión del tema amoroso a un compulsivo acercamiento a la naturaleza primitiva: la mujer es naturaleza y debe sembrarse. Un ejemplo es "Salmo a la tierra animal de tu vientre". (86)

"Tierra caliente y dulce para sembrar la fruta del deseo más hondo."

Sin embargo, desde el punto de vista ideológico, la metáfora mujer-naturaleza corresponde también al rol poético tradicional de la mujer. Tampoco Debravo se desprende de la concepción religiosa. La obra concentra lo semántico en tres tópicos inseparables: amor-religión-naturaleza.

La religión es la atadura para la conducta libre en el plano erótico y la amada es paralela a la naturaleza, pues cumplen la misma función: terreno de cultivo del germen masculino y, desde luego, ser fértiles.

Amor entre esposos: hombre sujeto, mujer objeto
en Cima del Gozo, de Isaac Felipe Azofeifa.

En la obra Cima del Gozo se aprecia como tópico central el amor de pareja entre esposos y cada una de las cinco partes es un estado diferente del quehacer

amoroso. El sexo se presenta con gran libertad en la expresión a través de términos de uso cotidiano, impregnados de gran realismo. En este aspecto se nota gran renovación en el tratamiento del tema para la poesía costarricense. La modalidad en que se da la relación de pareja obedece al referente social y religioso preestablecidos.

Mayra Herra hace un estudio semántico estructuralista de Cima del Gozo y en él describe el tópico sexual en la II parte del libro, configurado sobre una posición binaria entre el orden masculino y femenino, que se instala de lleno en un código sexual. (87)

En la I parte aparece la presencia de la amada y el reconocimiento de ésta por parte del yo lírico protagónico, como objeto inspirador. Y en ocasiones su vida es su amada.

"La vida empieza en la palabra tuya y no se sabe a dónde fueron el dolor y la muerte" (88)

"Qué estrella infatigable
la que me das, amor, para vivir ardiendo" (89)

En la II parte del poemario la descripción de los

cuerpos de los amantes, específicamente los genitales; se aparece en forma directa, con léxico de uso cotidiano matizado de figuras; lo cual acerca los dos mundos: el referencial y el poético. Así, por ejemplo, al referirse a los senos de la amada:

"Es la justa medida de mi mano
esta breve colina, este pequeño cuerpo tembloroso
de paloma, y su tímido pico
entre mis dedos y mi boca" (90)

"Voy rodeando el globo de tus nalgas
y su perfecta forma de vasija" (91)

Las figuras con que se describen los genitales del varón, a su vez yo lírico, le confieren gran poderío a éste al aludir a términos como poder, armas, agresividad, pero también se asocian a la ternura.

"Rígido, pero tan suave al tacto, con corona
de rosado limón, tan agresivo
como un arma y tan tierno como un mazo
que fuese hecho de pulpa macerada
en finísimo polvo" (92)

"Pesán juntos, redondos, en una misma cápsula
Son las semillas pares de un mismo fruto.
Reposan protegidos, leales compañeros.
Son el puño en el asta que erige su bandera
de amor, o la almohada blanda
del deseo dormido, los vigilantes
secretos, los servidores fieles,
los que traen el banquete amoroso los profundos
líquidos llameantes" (93)

Se lee cómo sin ataduras el yo lírico expresa libremente el sexo, aunque las figuras suavizan el significado autorreferencial y son el medio para trascender la realidad objetiva y elevarla al plano poético.

El acto sexual también se describe y es expresado en el mismo tono de cotidianeidad.

"Te desvisto despacio, beso a beso.
Este botón, ese broche, aquella cinta,
una pequeña hebilla, un ojal diminuto" (94)

"El lóbulo de tu oreja con su gota de sangre
es un bocado suave de mi lengua" (95)

En la III parte se canta el reposo posterior a la actividad sexual, como un deseo del yo lírico expresado por medio de los verbos en subjuntivo:

"Que nuestras manos reposen quietas. Entrelacemos
muslos, brazos, sueños y esperemos
que de nuevo, de pronto, el corazón despierte
otra vez desesperado por el tiempo que hace que no
nos deseamos" (96)

En la IV parte la amada es concebida como circunscrita al hogar, edificadora de ese pequeño mundo para placer de su amado. Está presente el rol social

de la esposa. Aquí lo novedoso es la valoración positiva por parte del yo lírico respecto a las tareas domésticas, contempladas como indicios de civilización:

"Edificar costumbres en la casa.
Con ellas les das nombres a los días,
las horas, los minutos" (97)

"Grato es el orden libre que tus actos crean.
Cada cosa tiene su lugar en nuestro orbe pequeño"
(98))

"Todo lo creas cada día de nuevo
cuando haces, amor, el cotidiano
milagro del aseo, que es el rito
de la renovación de los objetos" (99)

Otro rol conferido a la amada y producto del amor es la fertilidad:

"Eres asiento de la yema en que la vida alerta
duerme, espera. (100)

En la V parte de la obra, y a modo de conclusión, el amor de pareja lo es todo:

"La vida empieza en nuestras manos juntas;
crece dentro de ti su llanto, su terca voz,
su irremediable sueño,
y amor es siempre la razón del mundo (101)

Se confirma cómo el tópico totalizador de la obra Cima del Gozo es el amor de pareja, expresado por la

pasión y el goce erótico en sus distintas etapas, a la vez que se sustenta en la concepción bíblica de la relación esposo-esposa. El trasfondo bíblico está presente en toda la obra por medio de los epígrafes de cada una de las partes:

I. "Yo soy toda de mi amado y mi amado es todo mío, el cual se recrea entre azucenas" (Cantar de los Cantares 6,2.)

II. "Pero una sola es la palma mía, la perfecta mía, la esposa." Cantar de los Cantares 6,8.

III. "Edificar costumbres en tu casa" (Prov. 14,1)

IV. "Y bendito sea el fruto de tu vientre" (El Ave María)

La amada es poseída por el activo varón con don de mando. Aunque se le confiere a ella gran valoración por parte del yo lírico, esto se da porque las tareas femeninas adquieren sentido en el proyecto global del varón y están destinadas a servirlo y apoyarlo. Los roles sociales destinados por la religión para la mujer,

se cumplen sin conflictos éticos porque aparecen realizados como producto de su amor por el esposo: edificadora de la civilización desde los límites del hogar, además realiza su función biológica de procreación. Recuérdese que bíblicamente el sexo para la mujer solo se justifica en tanto esposa y para preservar la especie.

En Cima del Gozo está presente el entorno social a la hora de expresar la relación entre esposos. El hombre es un ciudadano que ocupa el lugar que la historia le confiere en los planos público y privado. En este último, le corresponde la fortaleza y la posesión del objeto femenino.

Mayra Herra lo expresa así:

"Opuesto al orden de lo suave, lo penetrable, lo débil, se encuentra en la II parte de la obra, un orden de lo duro, lo que penetra, lo fuerte, lo oblongo, es el orden del falo poseedor" (102)

"En estos enunciados se establece un modelo funcional que presenta al actante sujeto "hombre" ejerciendo su acción poseedora sobre el actante objeto "mujer" (103)

Se puede apreciar la fuerza convocadora del

sujeto protagónico masculino, por el carácter dialógico del poemario y la abundancia de los pronombres de segunda persona para referirse a la amada. En algunos casos aparecen verbos imperativos y los vocativos propios del Cantar de los Cantares.

"Ven con tus verdes años,
arrebátame." (104)

POETAS DEL AMOR CONTEMPORANEOS DE

ANA ISTARU: LEONOR GARNIER Y

CARLOS FRANCISCO MONGE

Ambos poetas pertenecientes a la postvanguardia, según la clasificación hecha por el mismo Carlos Francisco Monge; contemporáneos de Ana Istarú, siguen una línea semejante a los del período anterior al tratar el tema amatorio. La presencia de frases, imágenes y locuciones bíblica y la relación del amor y la amada con el trabajo, los frutos y la naturaleza aparecen a la hora de concebir el amor en el plano poético y en muchos casos se aprecian estructuras sintácticas y morfemas que se repiten en el Cantar de los Cantares.

En el poema "Adjetivas mi cuerpo con luminosidades", de Leonor Garnier (105), el yo lírico transmite la pasión y el deseo con gran delicadeza a través de figuras y léxico que constituyen rotundas desviaciones del lenguaje natural. El poema adquiere carácter dialógico al convertir al tú, amado, en partícipe por medio del empleo de verbos en segunda persona. El es el trabajador - sujeto y ella el objeto trabajado.

ADJETIVAS MI CUERPO CON LUMINOSIDADES

- 1 Adjetivas mi cuerpo con luminosidades
- 2 mientras tus manos orfebres me transitan

- 3 no hay sitio en mí que no desgrane música
- 4 cuando me das a beber de tu manantial de agua tibia

- 5 enciendes en mi cuerpo incandescencias de portal
- 6 hay bramido de montaña en mi subsuelo
- 7 hay un quehacer de seda cuando lo recorres

- 8 afuera
- 9 todo sigue su curso
- 10 el cielo enarbola un puño de estrellas
- 11 y la noche despeina el color de sus cabellos

- 12 pero aquí
- 13 la única vigilia la ejecuta
- 14 la humedad de los cocuyos.

(Agua de cactus)

En la estrofa segunda los morfemas

incandescencias, portal, bramido, montaña, connotan la
fortaleza y magnitud del deseo y la pasión, el
sentimiento del yo lírico-femenino que se muestra
pasivo, y objeto trabajado por el tú protagónico
masculino a quien se reconoce como actuante en la
relación de pareja.

En estos poemas amatorios de Leonor Garnier se
establece una simetría entre amor y sexo, trabajo y
tierra.

El cuerpo femenino es la tierra (el subsuelo)
El es el orfebre
El cuerpo de ella la tierra y él la trabaja.

Es una heredad de las imágenes de amor sexual en
poetas como Debravo y Azofeifa. La vemos repetida en el
poema Del vasto territorio, donde Leonor Garnier canta a
la relación amorosa de pareja:

- 1 Potencia de mis manos que cavan en tu cuerpo
- 2 como en tierra blanda
- 3 potencia de mis dedos que cubren de caricias tus hombros
- 4 y tu espalda
- 5 potencia de mi cuerpo que germina en tu cuerpo como
- 6 un hijo nuevo
- 7 como un círculo que nos nutre de horas infinitas
- 8 potencia de mi boca que siembra de palabras el largo,
- 9 ansiado recorrido
- 10 piel que huele a flores que se abren contra el sol

- 11 potencia de mis pies que habitan tus oídos atentos a mi
12 prisa
13 árbol que se agita sobre el tiempo
14 aquí sobre la luz de tu rostro-hierba donde la potencia
15 de mi voz
16 cava semillas de eternidad
17 y abraza tu firme corazón de sueños
18 potencia de tus manos que cavan en mi cuerpo
19 como en tierra fértil
20 una noche tan fiel como la memoria.

El yo lírico femenino, se define en la reiteración léxica del sustantivo potencia y su correspondiente adjetivo "potente". Además ella es actuante ante el varón. De manera predominante en este poema, se invierten los lugares del sujeto y el objeto en el tópico amoroso que ha predominado en la lírica costarricense.

En el I verso, ella cava, penetra el cuerpo del varón y él es la tierra blanda, lo cual confiere la iniciativa a la mujer en el acto amoroso; esto puede considerarse una ruptura con las posiciones anteriores, en tanto desarrollo de ese motivo poético.

"Potencia de mis dedos que cubren de caricias tus hombros y tu espalda"

Las figuras y construcciones sintácticas son redundantes y acercan el quehacer amoroso a la

naturaleza que se identifica ahora con el varón y no con la mujer. La imagen femenina está connotada por elementos naturales en su relación con el amado.

"Como en tierra blanda"
"como un hijo nuevo"
"árbol que se agita sobre el tiempo
hierba donde mi voz cava semillas
de eternidad."

A partir del verso dieciséis el protagonista es el amado. Los adjetivos posesivos guían al lector en ese cambio, pero las acciones se expresan en forma simétrica a la primera parte del poema. Esta paridad formal parece estar relacionada con una propuesta ideológica más igualitaria respecto al acceso de ambos géneros al placer erótico.

Cavan en tu cuerpo
como en tierra blanda
cava en mi cuerpo
como en tierra fértil.

Una forma velada de expresar el erotismo se da al establecer la simetría con lo primitivo elemental, a la vez, la participación de la mujer en la relación amorosa adquiere tono natural, con matices maternales, que se sustenta en su misión biológica para la especie: acto amatorio - fertilización - reproducción

Los verbos y sustantivos que denotan la tierra y el acto de trabajarla son constantes, en simetría con el deseo y los cuerpos de los amantes:

Verbos

Sustantivos

cavan	hijo nuevo
germina	flores
siembra	sol
hundirme	árbol
	hierba
	semilla
	territorio
	tierra fértil

en simetría con:

cuerpo	
potencia	
boca	
piel	
pies	<u>amantes</u>
oídos	
corazón	
rostro	

Los poemas amorios de Carlos Francisco Monge despliegan gran relación de este sentimiento con la naturaleza, el fruto y el trabajo.

"El llanto es el follaje de tus manos y la estación lograda de tu pecho" (106)

El paralelismo entre trabajador - hombre sujeto, y la amada - objeto se aprecia también:

Amada,
yo trabajo con el pan de tus manos
y limpio tu labrada claridad de trigo,
molinero que soy,
leñador y orfebre de tu voz,
caminante y obrero." (107)

Prometimos sembrar y acrecentarnos
en el lecho
donde tanto y tanto combatió la aurora.

"Juntos poblaremos esta espiga,
retendremos las manos
junto a lo regresado de tu vientre,
y hablaremos del aire,
de la espera,
de la callada prontitud del hijo." (108)

Del amor se espera el fruto producto del quehacer
erótico al igual que ocurre con la naturaleza y el
producto del trabajo artesanal.

El uso reiterado de construcciones gramaticales
con vocativo para referirse a la amada o esposa semejan
un uso ampliamente registrado en el Cantar de los
Cantares.

Es nuestro lar, esposa,
o aquí podremos iniciar el pan (109)

Se ha gestado el milagro, esposa,
y hemos llevado el beso hasta la aurora" (110)

Surtiremos el pan, ah milagrosa,
cuando el sol y la albahaca
sean el ademán de nuestras manos (111)

Asimismo de manera semejante al estilo de El Cantar de los Cantares, siempre se asocia la relación de los amantes esposos con la naturaleza, sus ciclos y su fruto.

"Qué hermosa eres, amor mío, qué hermosa (112)

"La verde hierba es nuestro lecho"

los cedros son las vigas de la casa (113)

"mi amado es, entre los hombres,
como un manzano entre los bosques" (114)

Mira! El invierno ha pasado
y con él se han ido las lluvias" (115)

El amor expresado en esta forma se caracteriza por la sencillez y naturalidad, semejante a lo propuesto por el Cantar bíblico. El recurso de la simetría entre el amor, sus frutos y el trabajo de los campos y sus cosechas están presentes; se puede apreciar como un tópico de la poesía amorosa costarricense hasta el momento, lo cual es roto por el erotismo que impregna la poesía de La estación de fiebre de Ana Istarú, coetánea de los dos poetas citados anteriormente en este último apartado.

Podemos mencionar como conclusión a este capítulo que, antes de Ana Istarú y su poesía erótica, el tema

CAPITULO IV

del amor en la lírica en Costa Rica, se vio concebido mayormente con imágenes afines a las bíblicas y apegado a paradigmas socioculturales tradicionales: hombre, sujeto activo y mujer, objeto pasivo. Es posible mencionar algunas excepciones donde se observa mayor distancia frente al rol social femenino en lo que respecta al sexo. Nos referimos a alguna poesía de Leonor Garnier donde el yo lírico femenino se convierte en protagónico durante la relación amorosa, sobre la base de una amplia actitud maternal, que incluye al amado.

A mamá
y en César
a todos los hombres
las mujeres
que orden la esperanza
que fabrican la brava del mundo
con sus cuerpos cada día
a todos los deseos del amor. (11)

La coherencia léxica y sintáctica se da unido a la
vera. A su vez, esta poesía puede agruparse dentro de
una tradición literaria de la lírica femenina del
amor sexual. Este se alcanza a través de variados
poemas que desarrollan diferentes momentos del romance

CAPITULO IV

LA ESTACION DE FIEBRE

El libro consta de treinta y tres poemas dedicados a los diferentes momentos del encuentro sexual de la pareja, además, en algunos se mezcla la denuncia y el rompimiento contundente del yo lírico con los tabúes religiosos y culturales en general, que atan a la mujer en el plano sexual.

Aparece la pareja en igualdad de condiciones. El tópico de toda la obra es el amor sexual fundado en el goce y disfrute de los cuerpos, así consta desde la dedicatoria.

"A César
y en César
a todos los hombres
las mujeres
que urden la esperanza
que fabrican la brasa del mundo
con sus cuerpos cada día
a todos los obreros del amor. (116)

La coherencia léxica y semántica le da unidad a la obra. A su vez, cada poema puede agruparse dentro de seis núcleos conformadores de la isotopía semántica del amor sexual. Esta se alcanza a través de variados poemas que desarrollan diferentes momentos del hedonismo

de pareja. El nivel semántico constituye la mayor transgresión de la poesía erótica costarricense. Según las etapas del encuentro sexual y los aspectos del mismo que desarrollan, la agrupación de poemas podría darse de la siguiente forma:

- I. Son los poemas de la atracción y encuentro de los amantes antes del acto; poemas I, V, VI, VII, VIII y X.
- II. Dedicados al reconocimiento de la anatomía masculina y su función sexual; poemas II, XV, XVII, XXIII y XXVIII.
- III. Poemas de protesta contra tabúes impuestos por la sociedad y la religión; III, IV, XVI, XXIX, IX, XXXIII y XIV.
- IV. Autorreconocimiento del cuerpo femenino y afirmación del goce propio: XI, XII, XIII, XIV.
- V. El clímax, el acto amatorio sustentado en el amor; XVIII, XIX, XXII, XXIV, XXVI, XXX, XX, XXV.

VI. Valoración del quehacer sexual como parte de la vida y de la cotidianeidad; XXVII, XXXI, XXXII.

El poema XXXIII es un poema de conclusión, donde la igualdad de participación de los amantes en el disfrute sexual es el medio para vencer al mundo y su problemática.

El número XXI trata sobre el sexo y la llegada de la muerte.

En todos ellos, Ana Istarú aborda el tema con toda libertad, desde una perspectiva realista; el yo lírico expresa la vivencia erótica con un léxico que hasta entonces nunca se había usado con tanta sinceridad en nuestra poesía amorosa.

Mediante el trabajo sobre el lenguaje se reelabora el nivel referencial, pero éste no pierde su significado. Es necesario reflexionar sobre las dificultades inherentes a la búsqueda de una forma expresiva para el discurso sobre el sexo, dado que se prescribía el eufemismo y el respeto a los tabúes y prejuicios.

Escinde.

Así, de acuerdo con las costumbres en la relación

de pareja la mujer desempeñaba el papel del discípulo frente al maestro; evitar toda iniciativa era corrección.

"Una buena esposa no debe hacer ella misma insinuaciones a su marido, pero tampoco debe mostrarse fastidiada por las de él" (117)

De manera correlativa, el mutismo erótico en nuestra poesía responde a los cánones sociales y religiosos y al papel que juega la mujer. De ahí que este tema fuera tratado de la mano con la concepción bíblica, naturalizante, elemental, conservando el recato y la ausencia de participación activa de la mujer. En la obra de Ana Istarú, la mujer, yo lírico, reconoce su cuerpo y sus sensaciones y se coloca de protagonista en el discurso erótico.

Con el análisis de una selección de poemas se tratará de demostrar el papel transgresor de esta poetisa, acudiendo a los postulados de Cohen, Levin y Greimas, entre otros. No podemos centrar el análisis solo en lo semántico, sin observar al mismo tiempo la estructura verbal empleada en la función poética.

"En la poesía, la función dominante (que sin

embargo no excluye a las demás) estriba en la concentración del lenguaje sobre sí mismo".(118)

Para Greimas (119) un discurso ideal es aquel en que todos los niveles estuvieran correlacionados y todas las unidades estructurales homologadas. Esto lo reafirma Cohen, al correlacionar los niveles fónico y semántico del discurso, al igual que Levin con las equivalencias o pareamientos en todos los niveles. A esto apuntará nuestro análisis de poemas de La estación de fiebre.

El corpus responde a la poesía que presenta las mayores rupturas en el tratamiento del tema amoroso.

Los amantes antes del acto: atracción y encuentro

POEMA I.

- 1 Cuál red que me retenga
- 2 dónde un mástil como a Ulises
- 3 dónde un muro de algas pérfidas
- 4 que me corte este vuelo,
- 5 que me imprima en la lengua
- 6 otra sed que no sea
- 7 esta sed de tomarte
- 8 con huracanes ciegos.
- 9 No hay cuerda que me toque,
- 10 no hay turbios arrecifes.
- 11 Soy un rayo perfecto.

- 12 Ardo en un girasol
 - 13 delirante de celo.
 - 14 La sangre se me escapa,
 - 15 tornado adolescente.
 - 16 Una orquídea de oro
 - 17 te he de poner por sexo
 - 18 No hay ríos maniatados,
 - 19 no hay sal, no hay torcedura
 - 20 que me lacere el paso.
 - 21 Voy a beber el mar
 - 22 que guardas retenido,
 - 23 a arrancarte la copa,
 - 24 el algodón de nieve
 - 25 de le leche los lares,
 - 26 lentos linos, luceros.
-
- 27 Cubro de cielo tu espalda.
 - 28 Tú entre mi espalda y el cielo.

Se aprecian en este poema redundancias o apareamientos en todos los niveles que conducen a las equivalencias o correlaciones fónicas, sintácticas y semánticas.

En el nivel semántico el tópico es el deseo de la posesión del amado; éste se repite a través de todo el poema con los verbos en modo subjuntivo o por perífrasis de futuro, que remiten a acciones no realizadas, semas que conforman el futuro.

retenga
corte
imprima
he de poner
retenga
corte
lacere
voy a beber

Semema o tópico
deseo

Otro semema que se va configurando por la correlación de vocablos que denotan permanencia ya sea por denotativos directos o por metáforas, o connotativos de este significado es retener.

semas

red
maniatados
mástil
muro
cuerda
arrecife
retenido

sememas

retener

En lo pasional también se reitera el significado con el uso de términos correlativos.

lengua	adolescente
sed	sexo
huracanes	orquídea
rayo	lacere
ardo	beber
girasol	arrancarte
celo	leche
delirante	luceros
sangre	espalda
tomado	

En lo sintáctico se reafirma también el nivel semántico al presentar construcciones reiteradas que corresponden a la reiteración del sentido.

La redundancia sintáctica se da también en el

nivel fónico, además las aliteraciones reafirman las redundancias fónicas.

V. 6-7-8 con la (s)
y los V 25-26 con la (l)

En el léxico también aparecen reiteraciones

que
me
donde
hay

El poema es reiterativo en todos los niveles debido a que el nivel expresivo corresponde al semántico; es el recurso que engloba todo el discurso.

POEMA # 5

- 1 Cuando tu amor fecunde pródigamente
- 2 el silencioso germen de la tierra y suba
- 3 un camino de espigas a mi atento cuerpo
- 4 colocando su ámbar en mi pezón de lis,
- 5 un follaje de alas a lo azul del omoplato,
- 6 el crudo torso del alba a mis ojos como un cerco;
- 7 cuando de mi corazón hendido abrevén tus raíces
- 8 resinas agridulces, las celdas del almizcle;
- 9 cuando por tu amor ya nada pueda herirme, ni una honda,
- 10 qué hombre no amaré,
- 11 qué fugitivo átomo del astro más terreno,
- 12 cuál cardo no temblará en la miel bajo mi planta,
- 13 se negará a alojarme qué sombra con encono,
- 14 en dónde una mujer no le pondrá un encaje a mi cintura,
- 15 qué duelo ajeno no partirá mi fémur,
- 16 qué hombre no amaré ya para siempre.

El sentido temporal se lo confiere el adverbio "cuando" unido al modo verbal subjuntivo, ese adverbio es introductorio de los primeros seis versos encabalgados por el tiempo, además encierra el significado de la espera. El yo lírico ve la posibilidad de la unión con el amado y descubre las sensaciones y cambios que el amor producirá. En los versos siete y nueve se reitera el adverbio para insistir en el carácter temporal del discurso.

A partir del verso diez se expresa el cambio que experimentará el yo lírico después de conocer el amor, y con él vendrá una prologación del ser hasta alcanzar lo más diminuto del planeta para cubrirlo con su amor.

Se reitera el deseo de posesión por un tú; el amor abarcará a la tierra desde el inicio y la hablante lírica como parte de la naturaleza será involucrada en el proceso amoroso.

En este poema todavía no se aprecia la ruptura léxica propuesta en la obra como globalidad, porque solo es el encuentro y el deseo por parte de la hablante.

Se aprecia la reiteración y correspondencia en los

niveles expresivos y semánticos. En el sentido se reitera la idea de la posibilidad de que ocurra el amor a través del adverbio temporal y el tiempo subjuntivo de los verbos; también el tópico del amor se conforma por medio de vocablos que lo denotan o connotan.

	amor		fecunde
	germen		suba
	cuerpo		abreven
	ámbar		pueda
	pezón		amaré
<u>AMOR</u>	omoplato	<u>verbos de posibilidad</u>	temblará
	ojos		negará
	corazón		pondrá
	amaré		partirá
	temblará		amaré
	miel		
	mujer		

Hay imágenes sensoriales auditivas, gustativas y visuales que se van a ir convirtiendo en código en la expresión del sexo:

- 1. Cuanta externa devoción
- silencioso, ámbar, azul, crudo, agridulces, miel.

En lo sintáctico aparecen redundancias al seguir la misma estructura:

- 2. Cuanta cruzado fervorosa
- 3. La desolada de labios
- 4. En lo sintáctico aparecen redundancias al seguir la misma estructura:
- 5. Los nombres de varón
- 6. Como el hervor derrumbado
- 7. Cuanta fatiga y la fatiga
- 8. Y así extravía
- 9. Adolescentes

los versos anafóricos en estructura sintáctica y en sentido son constantes:

16 qué duelo ajeno no partirá mi fémur,
17 qué hombre no amaré ya para siempre"
18 César Mallat.
19 cierre de reglas
20 La puntuación corresponde a las pausas semánticas
21 donde conviven los cuerpos del verano.
y marca las pausas fónicas como un recurso englobante de
22 para escribir al fin
los diferentes niveles. Un ejemplo es que cada núcleo
23 está al terreno
semántico iniciado por el cuando se separa con el punto
24 y coma.
y coma.

A partir del verso nueve, cada pausa es un elemento de la enumeración que se refiere a todas las consecuencias que traerá el amor. Los "que" anafóricos enfatizan el significado del amor para el yo lírico, de ahí el carácter exclamativo de los mismos.

POEMA # VI.

1 Cuánta extensa devoción
2 que he esgrimido.
3 Cuánta cruzada fervorosa.
4 La desnudez de labios
5 que atravesó mi historia.
6 Los nombres de varón
7 que bebo y que desviven
8 como efímeros derrumbes.
9 Cuánta fatiga y la fatiga
10 y la pasión que olvida dar sus señas.
11 Y así extraviada
12 adolescentemente
13 entre tanta ternura que escalara mi cuerpo
14 y cuerpos que ay nunca escalaron mi ternura.
15 Cuánto ejercer la entrega,

16 mi ocupación de amante,
17 para arribar a vos,
18 César Maurel,
19 cierre de rutas
20 último y preciso
21 donde convergen los bordes del verano.
22 Para arribar a vos,
23 para escribir al fin
24 y arrancarme la desdicha
25 este mi sereno,
26 mi esperadísimo
27 y final
28 primer poema de amor.

En este poema el uso de adverbio de cantidad cumple la función de englobar el primer núcleo semántico; igual estructura que el anterior, ahora el adverbio es de cantidad. Su tono exclamativo denota la fuerza cuantitativa de tanta experiencia fallida en la búsqueda del amor por el yo lírico a pesar de que hubo:

devoción	--	entrega
lucha	--	batalla
cruzada	--	sacrificio
labios	--	pasión
fatiga	--	cansancio

en aras de encontrar el amor verdadero: "Los varones pasaron como efímeros derrumbes". Ese trayecto condujo a las consecuencias que el poema muestra a partir del verso once. Todo ese período de extravío por parte del yo lírico se ve denotado por la antítesis.

"Entre tanta ternura que escalara mi cuerpo"
y cuerpos que ay nunca escalaron mi ternura"

La antítesis semántica centrada en

tanta x nunca
afirmación x negación

se ve asegurada por la antítesis en la función sintáctica.

Verso 13 ternura --- cuerpo
 sujeto --- objeto

Verso 14 ternura --- cuerpo
 objeto --- sujeto

Los versos uno y tres son redundantes en los niveles fónicos, semántico y morfológico.

"Cuánta extensa devoción

"Cuánta cruzada fervorosa

Los acentos se dan

1 - 4 - 8
1 4 8

En el nivel fónico, además del ritmo otorgado por la distribución de acentos, las vocales fuertes y las débiles, usadas en igual número logran el equilibrio fonético.

Los versos veintidós y veintitrés repiten las redundancias en todos los niveles.

10 en esa

11 en el procedimiento,

12 " Para arribar a vos

13 y " Para escribir al fin"

14 y enana la lluvia,

15 y enana la casa soledad de los euros

Sintácticamente, a la acción precedida de preposición, sigue un complemento circunstancial. Así el poema se estructura a base de versos redundantes en que se correlacionan todos los niveles.

Hasta el verso dieciséis se configura la isotopía de lo negativo que precedió al encuentro con el verdadero amor.

Del diecisiete al veintiocho se expresa lo positivo, el encuentro y fin de la búsqueda:

cierre de rutas retiene las hebras de la sombra
último y preciso

POEMA VIII

- 1 César viene
- 2 y se anuncia
- 3 en los tímidos orgasmos de los abejones,
- 4 temerario retiene las hebras de la sombra
- 5 empozada en el marco espeso de su barba,
- 6 me llena de ámbar la barbilla,

7 me sostiene,
8 me pasa y sobrepasa,
9 me concierne,
10 me ama
11 muy precisamente.
12 Me ama César
13 y viene
14 y enamora la lluvia,
15 y enamora la casta soledad de los muros
16 y seduce las nubes ancladas en las ramas
17 y seduce los senos anclados en las nubes.

En este poema el yo lírico identifica al tú con el nombre de César y él es el sujeto y ella el objeto amado. Es la llegada del amado.

"César viene
y se anuncia

No es la llegada abrupta y esto lo vemos en los versos tres y cuatro.

" en los tímidos orgasmos de los abejones
temerario retiene las hebras de la sombra"

Es un poema anafórico, redundante sintácticamente: de los versos seis al diez el pronombre objeto proclítico evidencia al yo lírico, en seguida, los verbos le dan un carácter muy activo, por la abundancia de los mismos; del trece al diecisiete la presencia del polisíndeton anafórico enfatiza la insistencia de la

acción por parte del amado, a modo de enumeración; la conjunción "y" sirve de pausa.

En el poema aparecen quince verbos de acción que connotan la situación de los enamorados antes del encuentro sexual; las acciones son casi irracionales.

Hay versos totalmente redundantes en los niveles expresivo y semántico que homologan lo fonético, lo morfológico, lo sintáctico y lo semántico. Es el caso de los versos quince a diecisiete.

"y enamora la casta soledad de los muros
y seduce las nubes ancladas en las ramas
y seduce los senos anclados en las nubes"

La distribución de acentos y la reiteración de vocales fuertes, unidos a la métrica perfecta (alejandrinos), logran la equivalencia fónica de las tres unidades semánticas, reforzadas por el uso anafórico de vocablos como anclar, nubes.

En lo sintáctico la estructura se repite idéntica, y el nivel morfológico también, con algún cambio de lugar del adjetivo en el verso quince. El paralelismo o equivalencia es perfecto, de igual manera en los versos siete, ocho, nueve, diez. La métrica es un

recurso fónico que totaliza los otros niveles en los versos mencionados.

En este poema aparecen tres núcleos semánticos:

Versos

- 1 al 5 --- la llegada del amado
- 6 al 12 --- relación del amante con el yo lírico
- 13 al 17 --- las consecuencias: su amor trasciende a otros elementos de la naturaleza.

Se aprecia la integración de los diferentes niveles del lenguaje, configurando lo que Cohen llama poesía de tercera categoría, u homologada para Greimas.

POEMA X

- 1 Dame tu cucharada
- 2 de luz
- 3 porque agonizo.

- 4 La pasión me clavó
- 5 dulcísimos
- 6 mordiscos.

- 7 Un revuelo de ovarios
- 8 revienta
- 9 de narcisos.

- 11 Tu fruto de enervados
- 12 leopardos
- 13 pequeñitos.

- 14 Dame tu paz de espuma,
- 15 cien albas,
- 16 las del trigo.

- 17 Dame para beber
- 18 tu piel
- 19 porque agonizo.

Este es un poema exhortativo, el yo lírico en modo imperativo, pide la relación amorosa como necesidad vital, casi enfermo solicita la medicina.

"dame tu cucharada
de luz"

El vocablo cucharada connota medicina, además la luz es símbolo de vida; si no viene el amor, viene la muerte. Lo que ansía es un remedio:

"Porque agonizo"

En la segunda estrofa describe su enfermedad, es la pasión y todo se resume en deseos físicos concretos: "mordiscos".

Además la antítesis clásica "dulce veneno" resumida en:

dulcísimos
mordiscos

En la estrofa tres describe el sexo de ella y su acción, los ovarios revientan de narcisos. Es hermoso

el fruto pues es la pasión y el deseo, estos la llevan a solicitar la cura, su encuentro con el varón.

En la estrofa número cuatro describe el sexo de él con fuertes antítesis

"enervados
leopardos
pequeñitos"

en apariencia es débil, de ahí los adjetivos, pero el sustantivo leopardo le confiere toda la grandeza y fuerza que adquiere cuando se convierte en su medicina.

En las últimas dos estrofas la hablante ordena que se entregue a ella por medio de "la paz de espuma" o sea el semen, la saliva, todo lo que llegará con su encuentro sexual, y en la última reitera su agonía si no le da a beber la medicina: el sexo del amado.

Al final se resuelve la petición en lo puramente erótico

"dame para beber
tu piel
porque agonizo"

Es la relación carnal, la que exige el yo lírico, para la supervivencia, la pasión es tal que puede morir, tema presente en la lírica clásica.

Cada estrofa sigue una estructura simétrica, tres versos con rima asonante en el tercero. La entonación

desciende cada tres versos, marcando la pausa fónica que además está delimitada por el punto y haciéndola corresponder con la pausa semántica bien delimitada. Continúa la equivalencia en ambos niveles.

POEMA II.

Aparecen seis núcleos semánticos correspondientes a cada estrofa.

- 1 para el pez
- 2 la rima
- 3 la rima
- I. Petición del yo lírico al amado para sobrevivir.
- 4 boca donde descansar
- 5 boca donde descansar
- 6 boca donde descansar
- 7 boca donde descansar
- 8 boca donde descansar
- 9 boca donde descansar
- 10 boca donde descansar
- 11 boca donde descansar
- 12 boca donde descansar
- 13 boca donde descansar
- 14 boca donde descansar
- 15 boca donde descansar
- 16 boca donde descansar
- 17 boca donde descansar
- 18 boca donde descansar
- 19 boca donde descansar
- 20 boca donde descansar
- 21 boca donde descansar
- 22 boca donde descansar
- 23 boca donde descansar
- 24 boca donde descansar
- 25 boca donde descansar
- 26 boca donde descansar
- 27 boca donde descansar
- 28 boca donde descansar
- 29 boca donde descansar
- 30 boca donde descansar
- 31 boca donde descansar
- 32 boca donde descansar
- 33 boca donde descansar
- 34 boca donde descansar
- 35 boca donde descansar
- 36 boca donde descansar
- 37 boca donde descansar
- 38 boca donde descansar
- 39 boca donde descansar
- 40 boca donde descansar
- 41 boca donde descansar
- 42 boca donde descansar
- 43 boca donde descansar
- 44 boca donde descansar
- 45 boca donde descansar
- 46 boca donde descansar
- 47 boca donde descansar
- 48 boca donde descansar
- 49 boca donde descansar
- 50 boca donde descansar
- 51 boca donde descansar
- 52 boca donde descansar
- 53 boca donde descansar
- 54 boca donde descansar
- 55 boca donde descansar
- 56 boca donde descansar
- 57 boca donde descansar
- 58 boca donde descansar
- 59 boca donde descansar
- 60 boca donde descansar
- 61 boca donde descansar
- 62 boca donde descansar
- 63 boca donde descansar
- 64 boca donde descansar
- 65 boca donde descansar
- 66 boca donde descansar
- 67 boca donde descansar
- 68 boca donde descansar
- 69 boca donde descansar
- 70 boca donde descansar
- 71 boca donde descansar
- 72 boca donde descansar
- 73 boca donde descansar
- 74 boca donde descansar
- 75 boca donde descansar
- 76 boca donde descansar
- 77 boca donde descansar
- 78 boca donde descansar
- 79 boca donde descansar
- 80 boca donde descansar
- 81 boca donde descansar
- 82 boca donde descansar
- 83 boca donde descansar
- 84 boca donde descansar
- 85 boca donde descansar
- 86 boca donde descansar
- 87 boca donde descansar
- 88 boca donde descansar
- 89 boca donde descansar
- 90 boca donde descansar
- 91 boca donde descansar
- 92 boca donde descansar
- 93 boca donde descansar
- 94 boca donde descansar
- 95 boca donde descansar
- 96 boca donde descansar
- 97 boca donde descansar
- 98 boca donde descansar
- 99 boca donde descansar
- 100 boca donde descansar

La rima y la distribución estrófica y el verso corto de este poema le imprimen la correspondencia fónica con cada núcleo de significación.

En estos poemas, aunque menciona algunos objetos sexuales, todavía no se alcanza la mayor ruptura léxica; sí se vislumbra a través de palabras poco usuales en la poesía amorosa costarricense, como:

- pezón
- orgasmo
- ovarios

Poemas del reconocimiento de las
anatomías masculinas y femenina
y su función sexual.

POEMA II.

1 tu boca vela de roja nervadura
2 para mi sed ruidosa dame
3 tu fuego
4 enervada frambuesa de tu encía
5 boca donde desgarrar
6 este grito desgredado
7 donde terriblemente muerto así
8 ya nunca más la roja
9 sed encarnadísima
10 frambuesa y rocío espeso
11 tu saliva
12 luz distraída que se alojó en tu boca
13 dame espada de duro clavel
14 tu dentadura
15 para esta fiebre con su lanza
16 sobre mi lengua desiertos que ha fundado
17 su ácido encaje señora lenta
18 arráncame este borde cárdeno
19 la garra furibunda de la melancolía
20 para tu boca vuelo yo y la hoguera
21 hundir las estrellas apretadas
22 entre tu boca cristal sin juicio
23 traigo a beber el mar
24 dame esta granada irreprochable
25 un tesón de mediodías sobre tu labio menor
26 toda ternura tocó este nido
27 el anís el verano
28 para mi roja
29 dame
30 porque la sed
31 mis senos dos tigres de bengala dos
32 desquiciados pelícanos en llamas
33 hasta tu boca norte
34 tu boca boca bodega del cielo
35 al galope
36 que tu relámpago azul
37 bebo la luz.

El poema inicia con una metáfora en aposición, omite la cópula verbal; con esta figura describe plenamente la boca como zona erótica con tres palabras.

"vela de roja nervadura"

En ella encierra el fuego y su color rojo como símbolos del amor pasional. La presencia del adjetivo posesivo "tu" denota que el discurso va dirigido a una segunda persona y le confiere carácter dialógico.

El verso dos se inicia con la preposición "para" indicando finalidad. En oposición al tu aparece el mi que conlleva a la presencia de ambos amantes.

Las aliteraciones producidas por las (d) y (b), alveolar y labial

sed ruidosa dame
boca yela neryadura

nos remiten al sentido de estos versos al reforzar el tono imperativo, la fuerza semántica del verbo dame, se duplica por los sonidos fuertes de la alveolar y labial unidas a las vocales abiertas. Esto nos lleva a la correspondencia fono semántica. Otras aliteraciones enfatizan la fuerza semántica también, por ejemplo:

verso #26: toda ternura tocó este nido
verso #34: tu boca boca bodega.

De manera que la fuerza semántica se traduce en el nivel fónico por la abundancia de vocales y consonantes fuertes.

En el verso tres se observa la imagen "tu fuego" en simetría semántica con "vela de roja nevadura". En el verso cuatro reitera el rojo como símbolo pasional connotado por encía, frambuesa.

Vemos cómo las redundancias o pareamientos en ambos niveles se dan en todo el poema. El siguiente ejemplo demuestra la isotopía

"Rojo y fuego = pasión"

verso #1 tu boca vela de roja nevadura
#3 tu fuego
#4 enervada frambuesa de tu encía
#8 y 9 roja sed
encarnadísima
#20 hoguera
#21 estrellas
#27 verano
#28 mi roja
#32 en llamas
#36 relámpago
#37 La luz

Aparecen trece términos que connotan pasión, amor,

conformando la simetría semántica.

Las redundancias sinestésicas también son comunes:

grito desgredado
roja 2 sed las barbas de la noche
luz distraída (además, personificación)
ácido encaje
cristal sin juicio (personificación)

Se presenta la alteración de la lógica semántica al atribuir cualidades que en el plano real del lenguaje no existen, pero son figuras atrevidas que sugieren la falta de lógica que traen la pasión y la experiencia erótica y que se validan bajo la licencia poética de libre expresión.

La alteración de la lógica sintáctica la vemos en la ausencia de puntuación; es otro recurso para homologar todos los componentes del signo lingüístico.

Todos los elementos del poema: irregularidad métrica, léxico, desviaciones, presencia de elementos inconexos, falta de puntuación remiten al nivel semántico del poema que aparece regido por el verbo "dame" y el objeto directo "tu boca" para llevarla a dos

elementos del yo lírico a su boca y a sus senos como puntos descollantes.

POEMA XI

- 1 Mi clítoris destella
- 2 en las barbas de la noche
- 3 como un pétalo de lava,
- 4 como un ojo tremendo
- 5 al que ataca la dicha
- 6 al que el placer ataca
- 7 y contrataca
- 8 con zumos delicados,
- 9 enfebrecidas salamandras.
- 10 El útero olvida
- 11 su suave domicilio. Desata
- 12 las cuerdas del espacio.
- 13 Varón, que te recorre
- 14 mi pubis, fuego y raso.

El inicio del poema con el posesivo mi, denota la presencia de un yo lírico, que con osadía describe una realidad corporal en forma directa, abiertamente y sin mediación. Evidencia en el poema lo íntimo y personal de la experiencia erótica femenina.

En el verso uno el sustantivo "clítoris" como sujeto del verbo "destellar" conllevan gran eufonía por la presencia redundante de vocales y la sonoridad de las consonantes alveolares, ello, unido al concepto, da gran fuerza: se le compara con un estrella, con un astro brillante en la noche.

La distribución de los acentos en esos dos vocablos produce ascenso y descenso sonoro que acompaña al sentido del verso.

El verso dos forma una imagen visual, en contraste con el número uno al oponerse "destellos y noche" (luz-oscuridad).

El sustantivo noche connota la localización de los destellos del clítoris en lugar sombreado por la velloso, de ahí el uso del término barbas.

Los versos tres y cuatro forman pareamiento por su correspondencia en ambos niveles: ambos son homólogos sintácticamente y en lo fónico, por presentar estructuras y distribución de acentos equivalentes:

Como un pétalo de lava
como un ojo tremendo.

Semánticamente forman la misma figura, son símiles que describen el clítoris por medio de fuertes contrastes, ambos se refieren a este órgano sexual femenino como el centro del cuerpo en el momento del deseo y posesión, el cual así como el astro en la noche es la atracción, también lo es el clítoris en el quehacer sexual.

Los vocablos expresan conceptos opuestos.

pétalo	lava
ojo	tremendo

Es tan suave como los elementos A, pero tan potente como un volcán en erupción, y por su forma y función como un ojo tremendo. Es un órgano, para otros indescriptible, pero el yo lírico aquí logra hacerlo imagen con estas inusitadas figuras que connotan ampliamente al mensaje enunciado.

El mismo fenómeno de correspondencia en diferentes niveles se aprecia en los versos cinco y seis. El verbo "ataca" contiene gran fuerza fónica por las vocales abiertas y las consonantes (k), velar y (t) alveolar reiteradas. En lo semántico denota fuerza (acometer, embestir); es un acto que no se da suavemente. Placer y dicha lo acompañan para restarle el carácter negativo a la acción; pues aunque se da la violencia en el acto, es en busca de la dicha.

La reiteración de vocablos ataca-ataca-contraataca en los versos cinco, seis y siete forma una gradación ascendente referido al acto sexual, en ambos niveles del lenguaje, para llegar al clímax del poema en los versos

ocho y nueve llegan los sumos delicados; los de ambos. Luego viene un descenso: el post-orgasmo. Los sustantivos zumos y salamandras (espermatozoides) señalan la consecuencia del acto; viene la fecundación.

El signo de puntuación en el verso nueve está acorde con el significado, pues a partir del diez baja el tono y el poema se vuelve más suave: es el reposo de los amantes. Ahora se pasa al útero, órgano que cumple su función biológica después del acto sexual. La suavidad semántica se traslada al nivel fónico con el uso de aliteraciones con el sonido de (s). Esto confiere suavidad sonora e integra los versos en ambos niveles: sonido y sentido.

Los últimos versos sintetizan todo el poema. La palabra "varón" en vocativo, es una exhalación del yo lírico, un apóstrofe seguido de frase explicativa:

"que te recorre
mi pubis, fuego y raso"

Hasta el verso doce solo había descripción del sentir y accionar femenino. Ahora hay reconocimiento del "tú", sin el cual nada sería posible.

Aparece otro contraste
fuego y raso

¿Por qué los contrastes? Porque así es el acto
amatorio, en un ir y venir de pasión y ternura, de
funciones orgánicas en ascenso y descenso.

Todo el poema se construye a base de redundancias
fono semánticas-sintácticas o pareamientos, que nos
llevan a percibir el acto sexual en forma realista, pero
sublimado por el uso de abundantes desviaciones en el
lenguaje.

El carácter cíclico del poema se aprecia en los
versos uno y catorce: como empieza, así termina, con la
presencia del yo lírico.

Este poema es uno de los de mayor transgresión
léxica por el uso de la palabra "clítoris", la
presentación y descripción del mismo en su función
erótica, lo cual conlleva la total liberación del yo
lírico, presente ya desde su posición en el primer verso
en el cual se nota una provocación a la lengua poética
tradicional.

POEMA XII

- 1 Yo soy el día.
- 2 Mi pecho izquierdo la aurora.
- 3 Mi otro pecho es el ocaso

- 4 La noche soy.
- 5 Mi pecho bebió en la sombra
- 6 negros viñedos, duraznos,
- 7 la tempestad.
- 8 La rosa recia del viento,
- 9 seda encarnada en mi ovario.

Inicia con la presencia reiterada del yo lírico, contenida en los pronombres, las desinencias verbales y adjetivos posesivos anafóricos.

Los versos dos y tres son paralelos o equivalentes al presentar fuerte relación en los niveles semántico y gramatical, reforzado por el ritmo fónico de las vocales abiertas. En ambos versos hay predominio de vocales fuertes y sobre ellas recaen los acentos que marcan la eufonía.

En lo gramatical la correspondencia se presenta porque los vocablos desempeñan idéntica función gramatical en oraciones distintas.

Mi pecho izquierdo la aurora.
Mi otro pecho es el ocaso.

La omisión de la cópula en el verso dos no es usual en el lenguaje natural, pero es un recurso de equilibrio fónico. Semánticamente forman un contraste.

"Pecho izquierdo X mi otro pecho"
"aurora X ocaso",.

Esto connota que todo está comprendido entre esos dos puntos: principio y final, entre los dos pechos hay una totalidad.

El ciclo temporal se completa en la segunda estrofa con el verso cuatro.

"La noche soy"

aurora = inicio

ocaso = término

noche = continuidad

El yo lírico se declara que lo es todo, pues comprende las veinticuatro horas y es que el amor es la vida en sus diferentes momentos.

Con la prosopopeya "mi pubis bebió en la sombra" denota la acción erótica de esta parte del cuerpo femenino.

¿Por qué "viñedos", "duraznos", "la tempestad"?

Estos tres sustantivos forman una gradación ascendente: como se da la pérdida de la razón viene la embriaguez producida por el placer sexual hasta alcanzar el clímax: la tempestad. Esta gradación se ve reforzada

al separar "tempestad" del resto de los elementos, para iniciar la tercera estrofa, a pesar de estar encabalgada al verso seis.

Los versos ocho y nueve presentan contrastes, tanto en el nivel semántico como en el fónico; una vez más hay correspondencia

rosa

seda X recia

En el nivel sonoro el contraste se da entre los sonidos de erre vibrante y alveolar y ese.

Es notoria la unificación de los diferentes niveles en el poema. En cuanto sentido, el poema describe el cuerpo femenino, las zonas eróticas y el quehacer sexual como parte del amor; de ahí la prevalencia de contrastes dados en diferentes niveles del lenguaje por una gradación de esas zonas eróticas: pechos, pubis, ovario.

POEMA XIV

- 1 Mis pezones vertidos desde el sándalo
- 2 son marzos enfebrecidos,
- 3 amatorios ritos de libélulas.
- 4 Leones, pupilas, setas,
- 5 barriletes y órbitas del verano:
- 6 dos puntos de ortográfica ternura.
- 7 Besos vistos de espalda.

Este poema se puede leer como continuación del anterior. Describe los pezones como el punto final de un ciclo que se inicia con el poema XII, donde se describen los pechos. En éste, en siete versos describe esa delicada parte del cuerpo de la mujer en forma abierta y sin embargo indirecta. Les confiere una fuerte función erótica por medio de una serie de metáforas:

"marzos enfebrecidos"
"amatorios ritos de libélulas"
"Leones - pupilas -setas"
"barriletes y órbitas del verano"

Los vocablos enfebrecidos, leones, verano remiten a la pasión y su fuerza, e insiste en puntos de ortográfica ternura, en el poema XIII,

"La escritura del fuego"

cierra la desviación metafórica.

El último verso es una imagen visual que se delimita por el blanco de la estrofa y del verso, para que el sentido impacte al lector

"Besos vistos de espalda"

alude a la forma de los pezones. Todo el poema presenta sus senos como cántaros del amor y sobre todo, de la pasión. De esta imagen proviene la connotación metafórica de elementos relativos al fuego: como símbolos de la pasión van constituyendo un tópico:

fuego - pasión- erotismo

POEMA XIII

- 1 Dos puños en jazmín,
- 2 dos palomares
- 3 de fina luz tejidos
- 4 sobre la angosta escala
- 5 de las costillas llevo.
- 6 Allí donde se nutre
- 7 de blanco mi horizonte,
- 8 donde tronchada y lívida
- 9 desmayo la cintura,
- 10 donde más angelada
- 11 estoy, ola dormida,
- 12 y encurvo tenuemente
- 13 la longitud del aire,
- 14 donde dos caracoles
- 15 el corazón me escudan,
- 16 rescato la ternura
- 17 que rueda por mi traje:
- 18 Dos pechos como lunas
- 19 harinosas y hermanas
- 20 me han preñado de dóciles
- 21 hemisferios de oportó,
- 22 Inmóvil, de la miel
- 23 gota perfecta,
- 24 como un punto final
- 25 de oscura simetría
- 26 te ha coronado, monte,
- 27 pezón de pardo polen.
- 28 Por tí, lúbrico bebe
- 29 ardiente el mediodía.

30 Por tí, que de la cuna
31 a sábanas henchidas
32 glorificas la loca
33 pasión de la saliva,
34 lenguas, labios te acosan.
35 Bendita sea tu forma
36 colmenar, de molusco,
37 de enfoguecidos hornos.
38 Eres como una música
39 que me huele a vendimia.
40 Y eres tibio, estelar,
41 del amor estandarte
42 lozano como el día.
43 Dos pechos tengo y son
44 la escritura del fuego,
45 pequeños monasterios
46 donde la leche helada
47 que los astros olvidan
48 se hace savia de besos,
49 plateada y bendecida.

Este poema prolonga la significación de un ciclo dedicado a los pechos femeninos y su función erótica, pero también como el espacio del cuerpo que la define como mujer. Son poemas de reconocimiento del cuerpo, en los que se expresa el punto de vista femenino acerca del disfrute sexual de la autocontemplación. Los senos se describen metafóricamente a base de comparaciones de mayor a menor desviación, del principio al fin del poema.

"Por ti lúbrico bebe
ardiente el mediodía"

"glorificas la loca
pasión de la saliva,
lenguas, labios te acosan"

"Dos pechos tengo y son
la escritura del fuego"

En lo semántico el uso reiterado de la metáfora totaliza la forma y el significado. Esto se une a la equivalencia fónica conferida por la métrica casi perfecta en heptasílabos.

La pausa fónica cada siete sílabas se acentúa por los signos de puntuación que cierran cada núcleo metafórico y semántico. La abundancia de vocales y el ritmo logrado por la distribución de acentos acercan al poema a un canto eufórico. Es un canto de alabanza a los pechos, es el autorreconocimiento de la belleza y las funciones sensuales de los pechos por parte del yo lírico. El poema se va realizando sobre el numeral "dos" repetido a lo largo del poema para resaltar la forma de esta parte del cuerpo femenino.

Desde el punto de vista ideológico, el yo lírico realiza un esfuerzo de reconocimiento y autoestima de su corporalidad, que la capacita para el goce erótico. Se da un tránsito desde la mujer musa contemplada por el yo lírico masculino de la poesía tradicional hasta una afirmación de la identidad en boca de la hablante femenina misma. Ella asume la responsabilidad de su sensualidad por medio de la autocontemplación y la

propuesta al amado de un intercambio sexual igualitario.

POEMA XV

1 De dónde has llegado
2 hombre dormido.
3 Qué nube te vertió,
4 qué carabela.
5 Quién te autoriza a este derrame
6 de nenúfares,
7 quién deslizó en tu tez
8 el pájaro de plata.
9 Te posas en mi lecho con descuido:
10 eres un ángel olvidado
11 dentro de un camarote.
12 Yo no comprendo este hombre
13 tan extenso
14 No puedo ya dormir: mi sábana
15 se empeña en ser un viento alisio,
16 la flor de la lavanda.
17 Mi almohada, que retoma
18 su viaje de gaviotas.
19 Mis antiguos zapatos, dos erizos.
20 Y este hombre pequeñito,
21 desnudo sin siquiera una gardenia.
22 Por qué mi mano vuela
23 a su incauta porcelana,
24 a su carne de membrillos.
25 Qué contratiempo.
26 Qué miraré otra vez ya nunca,
27 si sólo puedo mirar mi visitante.
28 De dónde vino la zarza de tu ceja,
29 los dos puntos de cobre de tu tórax.
30 Qué pana buscaré,
31 si no tu vello.
32 Qué vaso, qué beso,
33 qué ribera sin tu boca,
34 hombre dormido.
35 Qué pan de oro
36 sin tu sueño.

Este poema es una elegía a la presencia del amado quien ha venido a quitarle el sueño. Los interrogativos

retóricos reflejan la incapacidad del yo lírico para comprender la presencia inesperada del amado y la dicha que él trae.

"De dónde has llegado, y cómo,
hombre dormido"

La dicha viene con él

"Quién te autoriza a este derrame de nenúfares"

Su cuerpo es una atracción incontrolable para el yo lírico

"Por qué mi mano vuela
a su incauta porcelana
a su carne de membrillos"

Los menúfares (plantas acuáticas) remiten al placer y la belleza y los membrillos (frutos) a la forma apetitosa en que se le presenta el amado.

Hay un total reconocimiento del cuerpo del varón por parte del hablante lírico quien a través de ese que se posó como "un ángel olvidado" descubre las partes viriles y en él a todos los hombres y su atracción sexual.

En este poema es divinizado el varón y su cuerpo, sin embargo no hay menosprecio para el sujeto femenino.

POEMA XVII

1 El sol nace en tu ingle,
2 eleva con su esfuerzo
3 de dios pequeñito
4 la torre de tu cuerpo,
5 grave como él, y leve.
6 Su puño dorado
7 va erigiendo tu pene
8 (envidia del arcángel
9 sin sexo a que atenerse)
10 hasta alcanzar la punta
11 de labio donde endulzas
12 tu gota de varón
13 y la sostienes,
14 la amarras como un barco
15 resuelto en la simiente.
16 Me marcarás un eco en la matriz.
17 Seré la lluvia, algo que inventaré
18 durante el vuelo
19 asida a tu entrepierna.
20 Y así, ¿qué paz de mar
21 con que bautices
22 el vaso de mi entraña?
23 Tu sol. Tu sol. Tu sol.
24 Mi pozo negro.

Se inicia con una metáfora:

"El sol nace en tu ingle"

que connota el poderío del miembro viril, el pene alcanza connotativamente la grandeza del sol; el "tu" remite al tono coloquial dialógico con el amado.

En los versos dos y cinco describe el proceso de erección. Lo compara con un "dios pequeñito", y lo

califica de "grave" y "leve". Un adjetivo denota el poder del falo y el otro la levedad de su postura, es pasajera. La descripción se prolonga hasta el verso nueve.

A partir del verso diez, y hasta el quince es la relación y el encuentro con la vagina, "hasta alcanzar la punta del labio". El uso de los paréntesis, versos ocho y nueve a modo de explicación, hace que lo formal resalte lo semántico y también evidencia el uso cotidiano del lenguaje. El sustantivo "arcángel" símbolo de pureza, sin embargo no es lo mejor, pues le falta el sexo, que en este caso es una dicha superior a todas en opinión de la hablante lírica.

(envidia del arcangel
sin sexo a que atenerse)

El símil de los versos catorce y quince connota la fuerza de la unión carnal del hombre y la mujer. El verso dieciséis resaltado por el punto final enfatiza la acción, la fecundará, de ahí "marcaras un eco en mi matriz", y la penetración completa. A partir de éste, el yo lírico marca su presencia por el uso de la primera persona y el pronombre personal. El acto será un

vuelo, un desprenderse, pero "asida a tu entrepierna", es el clímax de la relación, un olvido total del ser para entregarse al goce erótico durante el orgasmo.

La paz llega en el acto, es hiperbólica, "de mar", comunica la idea de inmensidad contenida en la unión, y será el bautizo de su entraña. Tanto el término "mar" como "bautizo" connotan los líquidos que emanan durante el apareamiento.

El término religioso bautizo alude al encuentro del fiel con Cristo. Representa el conocimiento de ese fenómeno llamado sexo, en toda su pureza y naturalidad. El término connota la ruptura con los prejuicios que malignizan la actividad erótica.

Al final, la antítesis

"sol
pozo negro"

resume lo que se ha descrito:

pene = sol
pozo negro = vagina - entraña

Con la reiteración del posesivo tu y el sustantivo sol se reafirma la grandeza del órgano.

Los puntos separativos de cada núcleo confieren el ritmo acelerado, pero interrumpido que connota los movimientos en el nivel semántico. A la vez le confieren gran musicalidad, ritmo y alegría propicios para el amor.

La metáfora, verso final "mi pozo negro" para referirse al contraste de la forma de los sexos: el de él es como el sol, se deja ver, es claro. El de ella, escondido, oscuro.

En los veintiún versos se va logrando la correspondencia fono semántica, a través de la distribución de los acentos, el uso de la puntuación y los vocablos seleccionados.

En los versos uno al siete el uso de consonantes nasales y de las alveolares, unido a adjetivos suaves: "pequeñito" - "leve", y el verbo perifrástico "va erigiendo", son recursos para remitirnos a lo semántico (suavidad y delicadeza de la erección).

En los versos ocho, dieciséis se aprecia gran fuerza sonora por medio de la prevalencia de vocales y

consonantes fuertes (a-o), y (alveolares y labiales) (t-r-b), además de palabras agudas:

alcanzar
varón
marcarás
matriz

Es la fuerza fónica que remite al cambio de sentido: ya en su plenitud, el miembro actúa con fuerza incontenible, es el clímax.

Después del verso diecisiete, ya se da la unión y por lo tanto, se nota un descenso, hay paz. Con la exclamación de los versos veinte, veintidós sube el tono hasta lograr el nivel más alto en el verso veintitrés, compuesto por tres núcleos nominales de gran eufonía, para llegar al descenso total en el último verso, el cual contrasta en sonido y en sentido con el anterior.

En general, el nivel fónico, con altos y bajos, va marcando el nivel semántico. Los dos niveles del lenguaje son cíclicos, con movimientos ascendentes y descendentes.

Hay momentos de gran fuerza: "me marcarás un eco en la matriz" es la penetración total, y otros de gran relajación:

"seré la lluvia, algo que inventaré", connota suavidad por el ritmo y la coma intermedia para unirse al sentido de delicadeza de la amada durante ese momento sublime de la unión de la pareja.

POEMA XXVIII

- 1 pene de pana
- 2 pene flor del destinado mío
- 3 empuñadura del sol
- 4 envidia del anturio
- 5 aguda palabra
- 6 mástil de las estrellas
- 7 garza despierta
- 8 garza dormida
- 9 cigüeña
- 10 farol de la promesa fecunda sobre el humus
- 11 anguila escarcha
- 12 brazo del guerrillero
- 13 medusa tenor
- 14 de la línea el alma cardinal
- 15 columna cálida
- 16 ovillo menguante
- 17 generosa cintura
- 18 sonrisa oscura y clara
- 19 de puntillas el amor
- 20 vías lácteas dormidas
- 21 despiertas vías lácteas
- 22 canción del pueblo
- 23 desmesurados niños atesora encierro tibio
- 24 cuna de la semilla
- 25 fruto brillante
- 26 panal el pene
- 27 himno
- 28 cónsul de Dios más excelente excelso
- 29 que ninguno
- 30 la nuez se hermana con su cuello
- 31 llave de naves invisibles
- 32 la delicia
- 33 vendabales sus quehaceres
- 34 azadón

- 35 un exaltado obrero
- 36 pene de penas el olvido
- 37 desbordadas deidades te humedecen
- 38 oboe maduro
- 39 oboe el tenue
- 40 tú muerte viva de la muerte

Este poema es una serie de cuarenta versos libres, que recuerdan paradójicamente, las letanías marianas. La polimetría apunta al ritmo total del discurso, al igual que la ausencia de signos de puntuación.

La vehemencia y frenesí con que el yo lírico describe el miembro viril marcado en la reiteración, corresponde a su opción por la libertad de expresión. Esta aparece en el léxico seleccionado y en la estructura a base de pareamientos, versos libres y ausencia de puntuación.

El pene se describe a través de lenguaje connotativo y aparecen veintisiete términos para definirlo metafóricamente. Así, connotativamente, los elementos B de la serie de metáforas que constituyen el discurso, se disponen de principio a fin de los cuarenta versos, en el siguiente orden:

Pene es el elemento A
en todo el poema

flor	---	por la belleza
empuñadura	---	por la forma
envidia del anturio	---	provoca este sentimiento en todos los seres hasta en los inanimados.
aguda palabra	---	dice más que la palabra
mástil de estrellas	---	su tamaño es grandioso
garza	---	la forma
cigüeña	---	la forma
farol	---	es luz, es guía
anguila	---	es movimiento y acuosidad
brazo de guerrillero	---	es fuerte en la lucha
medusa	---	sostiene la estructura
columna	---	sostén
ovillo	---	puede cambiar de forma
cintura	---	forma
sonrisa	---	es alegría, goce
vías lácteas	---	por su grandeza cuando despierta
canción del pueblo	---	es popular todos le conocen y hablan de él.
cuna de semilla	---	lleva la fecundación
fruto	---	reproducción
panal	---	por los espermatozoides
himno	---	por el significado
cónsul	---	por su prestigio
llave	---	se abre paso
vendavales	---	las emociones que produce
azadón	---	penetra
obrero	---	no desiste en su lucha
olvido	---	trae la tranquilidad y paz
oboe	---	es un halago y por la forma

Todos los elementos B de esta metáfora reiterativa y prolongada corresponden a la forma y la función del pene, y a todas las sensaciones que es capaz de despertar.

Todo el poema es una gradación que adquiere cada

verso mayor fuerza, debido a la estructura del discurso:
no posee puntuación, usa consonantes y vocales de gran
sonoridad, además la combinación de versos de arte mayor
y menor apuntan a su significación.

Finalmente cierra la serie de definiciones con una
fuerte antítesis que encierra el accionar del miembro:
erección - no erección.

"tú muerte viva de la muerte"

El yo lírico reconoce el cuerpo del varón, de la
misma manera en que lo hace con el de la mujer en el
poema XI al describir el clítoris y sus funciones.

Desde el punto de vista ideológico, es posible
observar que la tendencia narcisista de la hablante no
implica la negación del otro, sino el elogio
compartido.

Poemas de protesta contra lo
impuesto por la religión y
la sociedad

POEMA XVI

- 1 Esta noche de desposada
- 2 soy mi balcón.
- 3 Ventana soy
- 4 sin otro atuendo que el del amor.
- 5 Y cuando el día
- 6 golpee en el vidrio de mi ventana

7 he de vestirme con mi sábana de desposada
8 Que balcón soy.
9 Para mostrar el paño blanco
10 tan blanco por la ventana,
11 tras esta noche de desposada.
12 Sin una sola nervadura de la amargura,
13 sin alfileres púrpuras,
14 sin una isla ni un algodón
15 en que alojarse pueda el dolor.
16 Que blanca y pura
17 soy mi balcón.
18 Adiós la sangre.
19 Adiós la sangre, la sangre y su tiniebla.
20 Que así desnuda y cubierta
21 con mi sábana de desposada
22 yo estoy armada.
23 Y por las calles de España
24 y a mi América cansada voy.
25 para mostrar mi blanca tela,
26 vagina blanca. Blanco el amor.
27 Porque esta noche de desposada soy mi balcón.

La estructura de este poema se caracteriza porque abunda la puntuación, al contrario de otros referidos al acto amoroso en que se olvida de la lógica y la razón. Este rasgo se une a lo semántico por cuanto es un discurso de gran seriedad, es la exposición de una protesta. La presencia del yo lírico se evidencia desde el inicio con el verbo en primera persona y los posesivos "mi". La hablante se declara poderosa, con todo el derecho de exhibirse a través de la metáfora "soy mi balcón" sencillamente, solo posee el amor (verso cuatro)

Los versos cinco y seis aluden a las cuentas a que

se ve sometida la recién casada, al tener que demostrar su pureza a través de la virgindad, "cuando el día golpee en el vidrio de mi ventana" es una prosopopeya que connota la pureza por la imagen sensorial formada con los sustantivos día (claridad-pureza) y vidrio (fragilidad, transparencia), a la vez expresa lo fácil que se pierde esa pureza, es como el vidrio que se quiebra y nada pasa. Las imágenes del color son de gran importancia y llega a ser el sostén del nivel semántico, pues el blanco, la noche, el algodón, el púrpura y la sangre se convierten en símbolos de todo ese dolor que imprimió en la hablante lírica la represión sexual.

A la vez se establecen contrastes entre una serie de términos negativos y otros positivos:

negativos

dolor
noche
amargura
sangre
púrpura
tiniebla
cansada

versus

positivos

balcón
ventana
amor
día
sábana
blanco
blanca
algodón
pura
desnuda

Este esquema en el lenguaje expresa el tópico

central: la libertad para disfrutar del sexo traerá la dicha, mientras que las ataduras que tira y destruye el yo lírico solo han servido para darle dolor, sufrimiento.

Este poema expresa una protesta contra la costumbre impuesta a la mujer acerca del valor de la virginidad al desposarse. El hecho de mostrar la sábana manchada, luego de la primera noche de bodas era la mejor muestra de pureza. Aquí el yo lírico insiste en mostrar la sábana, pero libre de esa mancha reveladora, como rebeldía y símbolo de liberación.

Los términos:

nervadura - amargura - alfiler - dolor

son negativos, y connotan la atadura de la virginidad.

El color blanco manifiesta la ruptura con la tradición y a la vez significa la pureza intrínseca del amor y del sexo.

"Adiós la sangre
vagina blanca, blanco el amor"

La posición transgresora frente a los cánones sociales es directa. Al mencionar a España y América

hace alusión a esa herencia represora y al marco social
que origina el discurso.

La posición de la hablante lírica es imperativa

"he de vestirme"

Esa obligatoriedad se da por el deseo de
liberación de las ataduras sexuales que amordazan a la
mujer.

POEMA IX

- 1 Si del sexo te acuerdas,
- 2 fiebre de abejas
- 3 traigo, el perfil de la pera
- 4 entre las piernas.
- 5 Bermejas alegrías,
- 6 mansedumbre
- 7 donde colmar tanto fervor
- 8 en ristre.
- 9 Un nido,
- 10 una copa de vino
- 11 culminando mis muslos
- 12 para calmar tu ayuno,
- 13 país de regocijo.
- 14 Para el niño
- 15 creciente
- 16 y decreciente
- 17 que tus ingles corona
- 18 de azafrán y otros humores perfectos
- 19 henchido, mi dulzor de vagina
- 20 amainará en tu cuerpo.
- 21 Si del sexo te acuerdas
- 22 que ondea bajo mi manto
- 23 de vello y azabache,
- 24 he destruido el lamento
- 25 final de los obispos,
- 26 a puñados olvido

27 viejas recomendaciones,
28 los afectos pasados,
29 séquitos de dolores,
30 soy la tierra
31 y el rayo para tu sexo erguido.
32 Los edictos, correas rugosas,
33 desgarrantes
34 han perdido el camino,
35 La dicha del pistilo
36 me reservo.
37 Soy el cauce, la huella.
38 Si del sexo te acuerdas,
39 rayo y abejas. Vino.

Este poema se inicia con el "Si" condicional que introduce una subordinada, cuya oración principal expresa un ofrecimiento del sexo del yo lírico al amado, a quien va dirigido el discurso. El destinatario se presenta desde el verso uno por el pronombre "te".

En el verso dos la metáfora "fiebre de abejas" define el deseo sexual. "Perfil de la pera", a que alude el verso tres es el pubis, el cual ofrece si sucede lo expresado anteriormente: para responder al deseo del amado.

Con la sinestesia "Bermejas alegrías" alude a la pasión expresada en esta cualidad de color rojizo, que, además, refiere al color de los miembros. Del verso uno al trece describe el sexo femenino a través de figuras que aluden a la función erótica:

Perfil de la pera
bermejas alegrías
ristre
un nido
copa de vino
país de regocijo

Del catorce al diecinueve se describe el órgano masculino:

"niño creciente y decreciente"

define el pene y su acción de manera muy acertada.

El yo lírico reitera su ofrecimiento y se declara protagonista en el acto del amor.

"mi dulzor de vagina
amainará en tu cuerpo"

El verso veintidós es simétrico en la estructura con el #1; repite la oración condicional, pero ahora la hablante lírica se declara transgresora de toda represión sexual.

La imagen hiperbólica "a puñados olvido" denota la fuerza con que lanzó lejos de sí todo prejuicio y toda experiencia negativa anterior contraria al goce erótico:

viejas recomendaciones
afectos pasados
séquito de dolores
Los edictos, correas rugosas,
desgarrantes.

En contra de tales figuras de autoridad la hablante lírica define el sexo como el "todopoderoso" con el que se ha destruido toda atadura:

"Soy la tierra
y el rayo para tu sexo erguido"

Los versos treinta y uno y treinta y dos son un reto a los prejuicios religiosos, la hablante se declara sujeto actuante por el uso del verbo "soy" en primera persona.

"Soy el cauce, la huella"

Este verso termina en punto para darle mayor realce, semánticamente es la declaración de que su sexo es el camino verdadero. Hay un paralelismo de estructura y significado con la parábola bíblica:

"Soy la verdad y la vida"

Por medio del verbo se evidencia el deseo de ser seguida, como lo hizo Cristo; a imagen de Jesús, la hablante enseña la verdad al librarse de los prejuicios religiosos heredados.

En el verso treinta y nueve la frase condicional

se ha convertido en verso anafórico para sintetizar todo lo anterior; repite los elementos de metáforas anteriores usadas para definir el sexo: rayo y abejas; y cierra con el verbo "vino" indicador de que se realizó su deseo, el encuentro sexual.

Este poema al igual que el III de esta obra, representa una protesta; en éste, acompañada de un ofrecimiento y exhortación al amado para que disfrute del sexo, como único camino en contra de lo establecido.

El poema es muy sensual, expresa fónicamente suavidad y las aliteraciones contribuyen al equilibrio fono semántico. La (s) en los dos primeros versos, sonido suave y continuado de las abejas, y la (p) en los versos tres y cuatro establecen un balance y perfección fónica que se da también en lo semántico, pues los términos empleados para referirse al sexo dan idea de suavidad y delicadeza, del ámbito natural:

mansedumbre

nido

vino

muslos

regocijo

niño

azafrán

dulzor

amainará

ondea

vello

pistilo

Hay abundantes simetrías establecidas por medio de

POEMA III

1 Este tratado apunta
 2 honestamente
 3 que el sudor y el sudor
 la metáfora para dejar más claro el significado del
 4 que el sudor y el sudor
 sexo para el yo lírico:
 5 y se destina
 6 a una paz virginal
 fiebre de abejas verdadera, deseo sexual
 7 Este el tratado apunta
 8 por ser latina y dulce y verdadera
 9 mente inclinada
 rayo
 10 a una costa lejana de la costa
 pera
 11 y no latina
 ristre
 12 al parecer pubis
 nido
 13 las intenciones puras
 copa de vino de tantos curas
 país de regocijo novio se contenta,
 14 el padre alienta
 15 que en América Central
 16 siempre se encuentra
 cauce
 17 mi hija virgen y animal
 huella
 18 Este trata yo, predicador del sexo
 tierra
 19 cómo el varón desea
 20 y preña
 21 en la América Central
 22 y preña

Hay momentos en que el poema adquiere un tono coloquial por el lenguaje corriente empleado, pero es un recurso común en la obra, que logra mayor acercamiento a la realidad, sobre todo al nombrar partes del cuerpo:

23 y destierra
 24 este niño mortal
 ingles / que no se acuerda
 vagina / en el mundo medieval
 25 y se larga lista
 26 de herencia colonial

Son vocablos poco usuales en los discursos poéticos anteriores. Conforman un código para llegar a denunciar una realidad injusta y aunque presenta un diestro manejo de las figuras, nos acerca al lenguaje cotidiano para mayor comprensión del mensaje social.
 27 con ira de control
 28 con el látigo del día
 29 pero a un mundo ayudo e inducido
 30 con la vida eterna y roja
 cotidiano para mayor comprensión del mensaje social.
 31 puede esta América encarnada y encendida,
 32 si América de rana, la Central

POEMA III

1 Este tratado apunta
2 honestamente
3 que el pudor y su sueño
4 no encuentran mejor dueño
5 que el rincón apacible
6 de la vagina
7 y me destina
8 a una paz virginal
9 y duradera.
10 Esto el tratado apunta.
11 Por ser latina y dulce y verdadera-
12 mente inclinada
13 a una casta tensión de la cadera
14 Y no lastima
15 al parecer
16 las intenciones puras
17 de tantos curas.
18 El novio se contenta,
19 al padre alienta
20 que en América Central
21 siempre se encuentra
22 su hija virgen y asexual.
23 Este tratado enseña
24 cómo el varón domeña
25 y preña
26 en la América Central
27 y panameña.
28 Y de esta fálica
29 omnipotencia
30 mi rebelión de obreras
31 me defiende.
32 Porque tomo la punta de mis senos,
33 campanitas
34 de agudísimo hierro
35 y destierro
36 este himen puntual
37 que me amordaza
38 en escozor machista
39 y en larga lista
40 de herencia colonial.
41 Yo borro este tratado de los cráneos,
42 con ira de quetzal
43 lo aniquilo,
44 con militar sigilo
45 lo muerdo y pulverizo,
46 como a un muerto ajado e indeciso
47 lo mato y lo remato
48 con mi sexo abierto y rojo,
49 manojo cardinal de la alegría,
50 desde esta América encarnada y encendida,
51 mi América de rabia, la Central.

Este singular poema expresa un intenso ataque a las tradiciones de opresión sexual en contra de la mujer latina y específicamente, centroamericana.

Simboliza las tradiciones opresoras con el término "tratado" para dicho "tratado" de crianza a que fue sometida la mujer, la castidad y la pureza se encuentran en la vagina. De ahí el código español del honor familiar que portan las mujeres en su sexo virginal. Si pierden su virginidad acarrearán la vergüenza familiar, no solo la deshonra personal. Lo establecido por la tradición social impone a la mujer el significado de sexo como pecado e impureza.

La paz que otorga la vagina, es reforzada por los adjetivos "virginal y duradera". El primero remite a la pureza de la virginidad y a la oposición del yo lírico a este prejuicio; al contrario del canon, lo verdadero está en el disfrute sexual, no en la abstinencia.

Hasta el verso nueve es notoria la construcción nominal, abundan adjetivos y sustantivos cuyo significado es dar a conocer el valor del sexo femenino atado por la costumbre, representada como un documento legal, establecido, el tratado.

El vocablo "tratado" marca el carácter legal del

discurso, y por lo tanto obligatorio; además acerca al lector a lo natural, es el lenguaje asequible que conduce al significado del poema y a la posición de la hablante lírica. Asimismo, el tratado permite las relaciones asimétricas de poder en la pareja, las cuales posibilitan la dominación sexual del varón sobre la mujer. Por esa razón, en este poema la imagen fálica no es positiva, sino que encierra la sugerencia de la agresión y el abuso sexual. Ante esa amenaza, las mujeres se asimilan al término obreras y así se establece una lucha de las oprimidas contra el patriarcado. De manera que, a la vez que se lucha contra el tabú de la virginidad, se ataca el patriarcado.

Ideológicamente, entonces, la propuesta de liberación y goce eróticos que lanza la hablante lírica, implica una transformación de las relaciones de poder en la pareja: mutuo consentimiento y estima recíproca. De otro modo, la liberación sexual se convertiría en una nueva trampa para las mujeres.

El término "apunta" denota guerra, lucha contra algo, lo cual será la imposición religiosa y social contra el goce erótico femenino.

La guerra está declarada y el yo lírico la inicia con su posición transgresora al afirmar que la paz verdadera se alcanzará cuando la mujer sea libre de disfrutar su sexo.

Del verso diez al trece justifica su posición, "soy latina", es decir más sujeta a las imposiciones del catolicismo.

Del catorce al diecisiete hace referencia a la iglesia como responsable, al aludir a los "curas"

Del dieciocho al veintinueve denuncia la posición machista del hombre en "América Central" y "panameña", es la referencia geográfica donde se sitúa el yo lírico.

A partir del verso treinta y dos el yo lírico toma las armas: sus senos y su sexo para destruir esa herencia colonial:

"y destierro
este himen puntual
que me amordaza
en escozor machista"

La abundancia de vocablos relativos a la guerra denotan la fuerza de esa lucha que conlleva al yo lírico a desencadenar abiertamente su sexo femenino y a tirar

todos los tabúes. Sus armas serán la vagina, los senos y toda zona erógena liberada. La denuncia es contra el sentido del sexo atado para la mujer y la búsqueda de su liberación. Los vocablos expresan esa lucha con gran fuerza y sonoridad:

apunta
domeña
rebelión
punta
amordaza
mato
remato

En estos prevalecen las vocales y consonantes de gran sonoridad connotando a la vez la fuerza semántica del poema.

En el poema XXXIII aparece, a modo de conclusión de la obra, un reconocimiento al hombre, que despojado de toda dictadura conferida por el machismo, es capaz de hacer gozar el amor a su pareja en igualdad de condiciones.

"Este hombre humano
que amor atiende
con serviciales muslos
y miembros para el hecho
más divulgado y dulce que conozco,
este hombre humano
prescinde del dolor,
ya no comprende
la dictadura (¡El amor tuvo!)
Y se levanta"

Es el rompimiento con los privilegios patriarcales, lo que permite que la pareja disfrute el sexo, pero la base de ese sexo por el que la hablante se muestra transgresora, está basado en el amor.

La vivencia amorosa y sexual auténtica produjo el cambio en el varón amado. De ahí que al terminar todo el proceso expresado en "La estación de fiebre", aquel "se levanta", pero antes de este final el verso anterior exclama:

(¡El amor tuvo!)

No fue solo la experiencia sexual con la amada, la que lo humanizó, fue más importante el sentimiento que los condujo a esta experiencia: el amor.

CONCLUSIONES

El desarrollo de nuestra lírica fue lento y tardío hasta el período posmodernista. Ya en las últimas décadas del presente siglo hay mayor conciencia y madurez del quehacer poético; los nuevos poetas empiezan a publicar libros que representan un nuevo planteamiento en la concepción del mundo. Este es el caso de Ana Istarú, esencialmente en la obra La estación de fiebre (1982), un libro que se ocupa del sexo y como se ha dicho:

"Pertenece a una sociedad que se ha ordenado alrededor del lento ascenso de la confidencia, y no en la transmisión del secreto, el difícil saber del sexo. La confesión fue y sigue siendo hoy la matriz general que rige la producción del discurso verídico sobre el sexo". (120)

Precisamente, la novedad de la lírica de Ana Istarú, sobre todo en La estación de fiebre se encuentra en su olvido deliberado de las prohibiciones del lenguaje y en la enunciación verídica del sexo, que corre por los treinta y tres poemas de la obra.

Ana Istarú ofrece un discurso transgresivo sobre el sexo humano y sus efectos, que produce revuelo en el

referente ideológico. Hasta la irrupción de su escritura la poesía costarricense había sido recatada y conservadora al abordar el tema amoroso. Cabe citar al respecto a Liliana Mizrahi " La mujer transgresora es la que crea un tiempo y un espacio histórico vitales diferentes a los establecidos. La mujer en su condición de transgresora es emisaria de verdades que percibe y han sido enmascaradas por la cultura. Al denunciar inicia el proceso de cambio". (121) La labor de Ana Istarú en cuanto a la poesía erótica costarricense ha sido ésta.

Los precursores más sobresalientes de su postura los encontramos en Jorge Debravo e Isaac Felipe Azofeifa.

En La estación de fiebre se evidencia la valoración de los cuerpos masculino y femenino en la relación de pareja en igualdad de condiciones, como sujetos activos; de ahí que en unos poemas se alabe al pene y en otros al clítoris, o diferentes partes erotizadas de los cuerpos del hombre y de la mujer. La tradición poética presentaba a la mujer inspiradora, alabada por un yo lírico - masculino -, pero ahora es la

hablante lírica misma - una mujer -, quien alaba y reconoce el cuerpo del varón en el quehacer erótico, al igual que el suyo propio con gran naturalidad. En este sentido, la poesía de Ana Istarú representa una novedad en el discurso poético amatorio en Costa Rica. El tratamiento anterior se acercó bastante a la concepción religiosa y a las costumbres prescritas donde la mujer sólo fungía como ente pasivo.

Ahora se podría afirmar que así, en algunas obras anteriores a La estación de fiebre, como Cima del gozo (1974) de Isaac Felipe Azofeifa o en Devocionario del amor sexual (1969) de Jorge Debravo se expresa el amor de pareja con vocablos de uso cotidiano en muchos casos, pero el varón sigue ocupando el lugar que la historia le confiere en los planos público y privado. Aparece como el activo que posee a la amada y, aunque se otorga cierta valoración a la amada por parte del hablante masculino, esto se da porque las tareas femeninas adquieren sentido dentro del proyecto global del hombre y ella está destinada a apoyarlo y a servirlo. En las obras citadas las figuras de mujer cumplen los roles sociales prescritos por la religiosidad judeo-cristiana: la maternidad, el papel pasivo en la

sexualidad, la timidez y obediencia, así como la atención a las labores domésticas. Este tipo de funciones aparece generalmente enaltecido pues se apega a una definición tradicional de la mujer.

En muchos casos, las estructuras lingüísticas de la poesía amorosa nacional se acercan al "Cantar de los Cantares", lo cual armoniza con los elementos religiosos de la cosmovisión señalada. En esta línea, la fuerza del sujeto masculino es notoria en el carácter dialógico de los discursos, se produce una abundancia de pronombres de segunda persona, unido al uso de vocativos y formas verbales en imperativo propios del discurso bíblico, para referirse a la mujer y su rol como esposa.

Podemos afirmar que la poesía de Ana Istarú es transgresora en el sentido de que su discurso plantea una posición conflictiva con el marco referencial que lo originó. Uno de los objetivos de su creación es la denuncia. La mujer reprimida, vedada en la expresión lírica de su propia identidad sexual es presentada por Ana Istarú sin ataduras sociales ni religiosas. La obra puede verse como un medio de lucha a favor de la

igualdad entre los sexos. Al lado del rompimiento con el marco ideológico, también pudimos apreciar, mediante una lectura interpretativa, sus innovaciones en la forma del discurso. Pues al encontrarse homologados los planos fónico y semántico, a la luz de los postulados de Cohen y Levin, nos es posible afirmar la calidad estética del poemario La estación de fiebre. Como algunas tendencias representativas en la obra se sugieren las siguientes:

1.- Las prohibiciones son vencidas por el léxico empleado. Los vocablos son realistas y poco usuales hasta entonces en la poesía amorosa costarricense. El uso natural de palabras como:

vagina
muslos
nalgas
pelvis
pene
himen
pezón
orgasmo
ingle
clítoris
pubis y muchos otros,

representan la mayor ruptura con la tradición del discurso amoroso, en el plano poético. Si bien antes se expresaron en nuestra poesía las sensaciones y efectos

del amor, se hizo más en el plano de las sugerencias connotativas, metafóricas y respetando la censura tradicional.

2.- Aparecen homologados los niveles fonético y semántico del lenguaje por medio de construcciones sintácticas repetitivas.

"y enamora la casta soledad de los muros
y seduce las nubes ancladas en las ramas
y seduce los senos anclados en las nubes"

(Poema VIII)

Estas reiteraciones sintácticas corresponden a otros niveles del lenguaje como lo es el fónico que en este caso reitera un ritmo lento, pausado por la distribución de acentos y aliteraciones de la consonante alveolar (s). Estos rasgos fónicos son repetitivos igual que las estructuras sintácticas; en el nivel semántico impera la lentitud, la tranquilidad del encuentro de los amantes. Se inicia la relación. Pero cuando expresa otros momentos de la relación todo cambia, los versos son rápidos, o producen contrastes y carecen de puntuación, pues no hay lógica en lo semántico, tampoco en lo fónico e imperan aliteraciones que denotan gran fuerza como es el caso de la

consonante labial p y las vocales fuertes en los siguientes versos:

"Pene de pana
pene flor del destinatario mio
empuñadura del sol"

(poema XXVIII)

En este caso el nivel semántico se homologa a los otros, la falta de puntuación confiere más rapidez, y la mezcla de versos muy cortos (dos sílabas) con versos de arte mayor (once, doce o quince sílabas) reproducen la idea que comunica el yo lírico: los movimientos del órgano descrito con entusiasmo por una mujer.

3.- También se puede apreciar que son frecuentes las desviaciones del plano usual del lenguaje, aparecen metáforas de gran originalidad, cuya función es describir en forma real y apegada al entorno físico los órganos sexuales o los diferentes sentimientos y emociones que ellos producen en el encuentro de la pareja.

Este rasgo estilístico es posible observarlo en algunos ejemplos:

"Pene de pana"
"Envidia del anturio"
"garza despierta"
"garza dormida"

O cuando describe los senos:

"Dos caracoles el corazón me escudan"
dos palomares
de fina luz tejidos
sobre la angosta escala
de las costillas llevo"

(Poema XIII)

y en el poema XI:

"Mi clítoris destella
como un pétalo de lava"

4.- A pesar de las fuertes desviaciones nunca se olvida la realidad.

Este recurso permite, con un léxico de uso corriente, transmitir el mensaje deseado: el sexo visto con gran naturalidad, pero a través de un lenguaje muy trabajado, sin apartarse de la sencillez y facilidad de acceso a las imágenes creadas en torno al intercambio sexual de la pareja. Como obra postvanguardista, utiliza un lenguaje concreto, que no llega a las abstracciones incomprensibles, sino más bien en algunos

momentos resulta prosaico, inmerso y originado en una realidad referencial.

Con Jorge Debravo e Isaac Felipe Azofeifa se inicia una poesía amorosa marcada por un fuerte erotismo, sin embargo, respetando las convenciones religioso-sociales del momento. Es con la obra La estación de fiebre que se rompen esos cánones en los niveles léxico y semántico, especialmente.

Cuando Neruda recibió el premio Nobel definió en los siguientes términos el discurso poético:

"Antes se vio en la palabra literaria un trabajo de decoración, hoy se ve en ella por razón de la naturaleza simbólica del lenguaje, un signo y una verdad". (122)

Esta definición ayuda a explicar cómo la obra de esta poetisa está profundamente condicionada por el orden social donde se originó y el cambio que ella trae. Es notorio el proceso creativo al servicio de la protesta en algunos poemas, que inician la lucha a favor de la liberación sexual de la mujer promoviendo la igualdad en el ejercicio y el placer del goce sexual

para el hombre y la mujer. Si esta posición tuvo eco en la poesía amorosa posterior a Ana Istarú será explorado en otro trabajo de investigación.

Sobresale además, como la hablante lírica no es injusta en valorar al varón, sino más bien le marca una ruta que debe seguir: reconocer que la relación de pareja solo debe darse basada en el amor y en un plano de igualdad con la mujer. Con esta posición está transgrediendo el plano ideológico donde se generó el discurso.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Cfr la bibliografía de carácter comprensivo que se menciona al final de este trabajo.
- (2) Istarú, Ana. La estación de fiebre. 3 Edición, San José: EDUCA, 1986. pp.8
- (3) Rojas, Margarita. "Transgresiones del discurso poético amoroso: la poesía de Ana Istarú". Revista Iberoamericana. #138-139, 1987 pp.391.
- (4) Ibidem.
- (5) Baeza, Flores Alberto. "La estación de fiebre de Ana Istarú". La Nación 17 de marzo de 1985.
- (6) Chase, Alfonso. "La poesía de Ana Istarú", Periódico Universidad, 25 de agosto de 1983.
- (7) Ibidem.
- (8) Bada, Ricardo. Prólogo. Istarú, Ana. La estación de fiebre y otros amaneceres, Madrid: Visor, Sociedad Estatal Quinto centenario, 1991.
- (9) Hernández Novas, Raúl. "Ana Istarú y su durable estación de fiebre" Revista Casa de las Américas, #142, pp 189-19. La Habana, 1984.
- (10) Bada, Ricardo. La estación de fiebre y otros amaneceres, Madrid: Visos, Sociedad Estatal, Quinto Centenario, 1991.
- (11) Hernández Novas, Raúl. "Ana Istarú y su durable estación de fiebre" Revista Casa de las Américas #142, pp. 182-193. La Habana 1984.
- (12) Rojas, Margarita, "La poesía de Ana Istarú", en Revista Iberoamericana LIII, #138-139, 1987.
- (13) De Beauvoir, Simone. El segundo sexo, Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte, pp. 131, tomo 11.

- (14) Levin, Samuel. Estructura lingüística en la poesía. Madrid: Editorial Cátedra, 1990, pp. 89
- (15) Op.Cit.
- (16) Citado por Malcon Bradbury y David Palmer. Crítica contemporánea. Madrid: Editorial Cátedra, 1974.
- (17) Malcon Bradbury y David Palmer. Crítica contemporánea. Madrid: Editorial Cátedra, 1974.
- (18) Escobar, Alberto. Teoría de interpretación literaria. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.
- (19) Van Dijk, Teun. Estructura y funciones del discurso. México: Siglo XXI. 1980.
- (20) Greimas y AA.VV. Ensayos de semiótica poética. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.
- (21) Reiss, Carlos, Comentarios de textos: metodología y diccionario de términos literarios. Salamanca Almar, 1979.
- (22) Jakobson, Román. Ensayos de poética. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- (23) Levin, Samuel, Estructuras lingüísticas de la poesía. Madrid: Editorial Cátedra, 1990. pp.16
- (24) Segura, Méndez Manuel. La poesía en Costa Rica. San José: Imprenta Metropolitana, 1963.
- (25) Sotela, Rogelio. Historia de la literatura costarricense. San José: Imprenta Lehman, 1932.
- (26) Bonilla, Abelardo. Historia y Antología de la literatura costarricense. San José: Editorial Trejos hermanos, 1961.
- (27) Segura, Manuel. La poesía en Costa Rica. San José: Imprenta Metropolitana, 1963
- (28) Jiménez, Manuel de Jesús. Literatura costarricense, San José: Imprenta Trejos, 1959
- (29) Segura, Manuel. La poesía ...p 8.

- (30) Op.Cit. pp. 9.
- (31) Op.Cit. pp. 10.
- (32) Op.Cit. pp. 13.
- (33) Bolaños, Luis. "Nuestros primeros poetas" En Káñina (Revista de Letras de la Universidad de Costa Rica) V 5, #1, Enero-Junio 1981, pp. 29-33
- (34) Jones, Sonia. Prólogo. Fernández, Máximo. Lira costarricense. Primera reimpresión. San José: Editorial Costa Rica, 1990.
- (35) Op. Cit. pp. 23
- (36) Ibidem
- (37) Echeverría, Aquileo. Concherías. San José, Editorial Trejos Hnos, 1953. p.23
- (38) Op. Cit. pp. 52
- (39) Bonilla, Abelardo. Historia y antología de la literatura costarricense. San José: Editorial Trejos Hnos, 1961. p.441.
- (40) Echeverría, Aquileo. Concherías, p. 132.
- (41) Monge, Carlos Francisco. "Panorama de la poesía en Costa Rica", en Centroamericana #3, 1992, pp. 9-17.
- (42) Op.Cit. pp. 15
- (43) Mora, Sonia Martha y Ovares, Flora. Indómitas voces. pp.24
- (44) Bonilla, Abelardo. Historia y antología de la literatura costarricense. San José: Editorial Trejos Hnos, 1961.
- (45) Baeza Flores, Alberto. Evolución de la poesía costarricense, Quinta Edición, San José: EDITER, 1978.
- (46) Duverrán, Carlos. Poesía Contemporánea de Costa Rica. Antología. San José: Editorial Costa Rica, 1973.

- (47) Mora, Sonia M. y Ovares, Flora. Indómitas voces. San José: Editorial Mujeres, S.A. 1993.
- (48) Vallbona, Rima. Trayectoria actual de la poesía femenina en Costa Rica. Revista Káñina, V2, #3-4, Jul-Dic. 1981 p.27.
- (49) Mora, Sonia Martha y Ovares, Flora. Voces Indómitas. p.17.
- (50) Fernández, Yanina. Bibliografía de una mujer. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- (51) Gallegos, Mía. Golpe de Albas. San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- (52) Gallegos, Mía. El claustro elegido. San José: Editorial de la UNED, 1989.
- (53) Avila, Diana. Contracanto. Heredia: Editorial de U.N.A., 1981.
- (54) Avila, Diana. Mariposa entre los dientes. San José: Editorial U.C.R., 1991.
- (55) Avila, Diana. El sueño ha terminado. San José: Ministerio de Cultura, 1971.
- (56) Mora Sonia y Ovares Flora. Voces..., p.21
- (57) Monge, Carlos Francisco. La imagen separada. San José: Ministerio de Cultura, 1984.
- (58) Picado, Manuel. Citado por Barzuna, Guillermo en Poetas hispanoamericanos de Andrés Bello a Silvio Rodríguez. San José: Editorial Centroamericana, 1985.
- (59) Fernández de, Máximo. Lira costarricense. Poetas de Costa Rica. Facsímile de la edición de 1890. San José: Editorial de Universidad de Costa Rica, 1990. pp.312.
- (60) Op.Cit pp. 312
- (61) Castro, Margarita. El costumbrismo en Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica. 1966. p.85.

- (62) Brenes Mesén, Roberto. Poemas de amor y de muerte. San José: Imprenta Soley y Valverde, 1943. pp. 50.
- (63) Op. Cit. pp.66
- (64) Rocha, Raúl. Iniciación teosófica en la poesía de Roberto Brenes Mesén. Tesis de la Escuela de Filosofía, Literatura y Lingüística. Universidad de Costa Rica. 1976.
- (65) Bonilla, Abelardo. América y el pensamiento poético de Rubén Darío.
- (66) Op. Cit. pp. 69
- (67) Op. Cit. pp. 117-120
- (68) Odio, Eunice. Los elementos terrestres. México: Editorial Libro de Guatemala, 1948.
- (69) En Liscano, Juan. Antología rescate de un gran poeta. Venezuela: Editorial Arte, 1975.
- (70) Op.Cit. pp. 17
- (71) Odio, Eunice. Los elementos terrestres. México: Editorial Libro de Guatemala, 1948, pp.31
- (72) Op.Cit. pp. 31.
- (73) Op.Cit. pp. 31
- (74) Op.Cit. pp. 59
- (75) Op.Cit. pp. 59
- (76) Op.Cit. pp. 57
- (77) Vallbona, Rima. La obra en prosa de Eunice Odio. Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1990.
- (78) Debravo, Jorge. Milagro abierto. San José: Editorial Costa Rica, 1969, pp.10
- (79) Op.Cit. pp.102
- (80) Ibidem

- (81) Op.Cit. pp. 104
- (82) Op. Cit.
- (83) Sharrat, Sara y Trejos, Leda. Antología temas socioculturales en el estudio de la mujer. San José: Ciem, UNA, 1988.
- (84) Debravo, Jorge. Milagro... pp. 107
- (85) Debravo, Jorge. Poemas terrenales en milagro abierto. San José: Editorial Costa Rica, 1969, pp. 156
- (86) Ibidem, pp.116
- (87) Herra, Mayra. Ensayo de aplicación de un método semántico estructural: Descripción isotópica de Cima de Gozo. Tesis licenciatura. Universidad de Costa Rica, 1977.
- (88) Azofeifa, Isacc Felipe. Cima de Gozo. San José: Editorial Costa Rica. 1974, pp.14
- (89) Op.Cit. pp.15
- (90) Op.Cit. pp.29
- (91) Op.Cit. pp.31
- (92) Op.Cit. pp.32
- (93) Op.Cit. pp.33
- (94) Op.Cit. pp.28
- (95) Op.Cit. pp.27
- (96) Op.Cit. pp.49
- (97) Op.Cit. pp.56
- (98) Ibidem
- (99) Op.Cit. pp.57

- (100) Op.Cit. pp.63
- (101) Op.Cit. pp.77
- (102) Herra, Mayra. Ensayo de aplicación de un método semántico estructural: Descripción Isotópica de Cima del gozo. Tesis Universidad de Costa Rica. 1977. pp. 24.
- (103) Op.Cit. pp.25
- (104) Azofeifa, Isaac Felipe, Cima...p.119
- (105) Garnier, Leonor. Los sueños recobrados. San José: Editorial Costa Rica, 1976, p. 43
- (106) Monge, Carlos Francisco. Población del asombro. San José: Editorial Costa Rica, 1975, pp. 38.
- (107) Op.Cit. pp.45
- (108) Op. Cit. pp.59
- (109) Op.Cit. pp. 47
- (110) Op.Cit. pp.66
- (111) Op.Cit. pp. 35
- (112) Cantar de los Cantares 1,2
- (113) Ibidem
- (114) Ibidem
- (115) Cantar de los Cantares 6,7
- (116) Istarú, Ana. La estación de...pp.7
- (117) Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. México: Editorial Siglo XXI, 1987, Tomo III., pp. 169.
- (118) Pagnini, Marcello. Estructura literaria y método crítico. Madrid: Editorial Cátedra, pp. 14

- (119) Greimas. Ensayos de semiótica poética. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.
- (120) Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. Tomo I. México: Editorial Siglo XXI, 1977, pp.79.
- (121) Mizrahi, Liliana. La mujer transgresora. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano, 1977.
- (122) Neruda, Pablo, en Azofeifa Isaac Felipe. Mundo de vida y poesía o autolectura para explicarme. En Revista de Filología de la Universidad de Costa Rica, #3, mayo 1976.

BIBLIOGRAFIA

- Avila, Diana. El sueño ha terminado. Costa Rica: Ministerio de Cultura, 1971
- Avila, Diana. Contracanto. Heredia: Editorial de UNA, 1981.
- Avila, Diana. Mariposa entre los dientes. San José: Editorial U.C.R., 1991.
- Azofeifa, Isaac Felipe, Cima del Gozo. San José: Editorial Costa Rica, 1974.
- Baeza Flores, Alberto, Evolución de la poesía costarricense. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Bobes, María del Carmen y otros. Crítica semiológica. España: Universidad de Santiago de Compostela, 1974.
- Bolaños, Luis. "Nuestros primeros poetas". Kañina (Revista de Letras de la Universidad de Costa Rica) V5, #1 (Enero-Julio, 1981)
- Bonilla, Abelardo. Historia y Antología de la literatura costarricense. San José: Editorial Trejos Hnos, 1961.
- Bonilla, Abelardo. América y el pensamiento poético de Rubén Darío. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Brenes Mesén, Roberto. Poemas de amor y de muerte. San José: S.E., 1944.
- Brenes Mesén, Roberto. Antología poética. San José: M.E.P., 1959.
- Calvo, Yadira, Poesía en Jorge Debravo. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1980.

- Castro, Margarita. El costumbrismo en Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1966.
- Carreter, Lázaro. Cómo se comenta un texto literario. Madrid: Editorial Cátedra, 1992.
- Centeno Güell, Fernando. Poesía y pensamiento. San José: Editorial Costa Rica, 1989.
- Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. (3 Edición) Madrid: Editorial Gredos, 1984.
- De Beauvoir Simone. El segundo sexo. Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte, 1967.
- Debravo, Jorge. Colección de poesía. San José: Editorial Costa Rica, 1969.
- Duverrán, Carlos. Poesía contemporánea de Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Escobar, Alberto. Teoría de interpretación literaria. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.
- Echeverría, Aquileo. Concherías. San José: Editorial Trejos Hnos, 1953.
- Fernández, Yanina. Biografía de una mujer. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. Colombia: Editorial Siglo XXI, 1987.
- Gallegos, Mía. Golpe de Albas. San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- Gallegos, Mía. El claustro elegido. San José: Editorial UNED, 1989.
- García Berrío, Antonio. Teoría de la literatura. Madrid: Editorial Cátedra, 1989.
- Garnier, Leonor. Los sueños recobrados. San José: Editorial Costa Rica, 1976.
- Garrido, Miguel. La crisis de la literariedad. Madrid: Taurus, 1987.

- Greimas, Ensayos de semiótica poética, Barcelona: Editorial Planeta, 1976
- Herra Monge, Mayra. Ensayo de aplicación de un método semántico estructural: Descripción isotópica de Cima del Gozo. Tesis Universidad de Costa Rica, 1977.
- Istarú, Ana, La estación de fiebre. San José. Educa, 1984.
- Istarú, Ana, La muerte y otros efímeros agravios. San José: Editorial Costa Rica, 1988.
- Jiménez, Carlos María, Antología de una generación dispersa. San José: Editorial Costa Rica, 1982.
- Lagos, Ramiro, Mujeres poetas de Hispanoamérica. Colombia: ediciones centro de estudios poéticos, 1986.
- Levin, Samuel, Estructuras lingüísticas de la poesía.
- Liscano, Juan. Antología rescate de un gran poeta. Venezuela: Editorial Arte, 1975.
- Malcon Bradbury y David Palmer. Critica contemporánea. Madrid: Editorial Cátedra, 1974.
- Mizrahi, Liliana. La mujer transgresora. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano, 1977.
- Monge, Carlos Francisco, La imagen separada, San José: Editorial Costa Rica.
- Monge, Carlos Francisco. Población del asombro. San José: Editorial Costa Rica, 1975.
- Monge, Carlos Francisco. Antología crítica de la poesía de Costa Rica. San José: Editorial de U.C.R., 1992.
- Mora, Sonia, Ovares, Flora. Indómitas Voces. San José: Editorial Mujeres, S.A., 1993.
- Pagnini, Marcello. Estructura literaria y métodos crítico. Madrid: Editorial Cátedra, 1975.

Paz, Octavio, El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Reiss, Carlos, Comentario de textos: metodología y diccionario de términos literarios. Salamanca: Almar, 1979.

Revista Filología y Lingüística, U.C.R., #3, mayo 1976, tomo II.

Revista Iberoamericana, V LIII, #138-139, Enero-Junio 1987.

Rocha Gutiérrez, Raúl. La influencia teosófica en la poesía de Roberto Brenes Mesén. Tesis de la Escuela de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, 1976.

Sandoval de Fonseca, Virginia, Resumen de la literatura costarricense. San José: Editorial Costa Rica, 1978.

Sebeok, T.A., Linguistics and poetics. Cambridge, Mass. M.I.T., 1960.

Sotela, Rogelio. Historia de la literatura costarricense. San José: Imp. Lehman, 1932.

Valdeperas, Jorge, Para una nueva interpretación de la literatura costarricense. San José: Editorial Costa Rica, 1979.

Vallbona, Rima. "Trayectoria actual de la poesía femenina en Costa Rica". Kañina (Revista de Letras de la Universidad de Costa Rica) V2, #3, 4 (Julio-Diciembre, 1981)

Van Dijk Teun A., Estructura y funciones del discurso. México: Siglo XXI, 1980.

Witti Karl. Teoría literaria y lingüística. Madrid: Editorial Cátedra, 1975.

APENDICE

GLOSARIO DE TERMINOS:

Apareamientos: relación de repetición entre dos signos equivalentes.

Código: Según Greimas son los significados que pertenecen a un mismo campo, articulador entre sí, mediante relaciones lógicas identificables.

Connotativo: valores implícitos, sugestivos o asociativos.

Desviación: es la inversión de la norma dada para despertar el sentimiento estético.

Discurso natural: elementos lingüísticos de la comunicación ordinaria que están automatizados por la regla de la gramática, poseen alto grado de probabilidad.

Emparejamiento: signo formal o semánticamente equivalentes.

Equivalentes: palabras que desempeñan idéntica función gramatical respecto de un mismo término.

Eufonía: sonido bello

Isotopía: según Greimas inventario de sememas que pertenecen a un campo identificable.

Núcleo semántico: conjunto de versos que se relacionan por el significado.

Pausa semántica: pausa localizada al final de una idea.

Sema: elemento que constituye un campo más amplio que es el semema.

Tercera categoría: según Jean Cohen, corresponde a la poesía que logra integrar plenamente el nivel fónico y el semántico.



SIBUNA



•F1003055•