

SR

CIO

CR861.3D ERIE

Ch512c

TEXTOS Y MATERIALES  
DIDACTICOS

10

**DOS POETAS COSTARRICENSES**

**AL TRASLUZ DE LA ESTILISTICA:**

**LISIMACO CHAVARRIA Y JORGE DEBRAVO**

**LIC. ABDENAGO CORDERO E.**

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
CENTRO UNIVERSITARIO OCCIDENTE  
Coordinación de Investigación

1981

SERIE  
TEXTOS Y MATERIALES  
DIDACTICOS

10

**DOS POETAS COSTARRICENSES**

**AL TRASLUZ DE LA ESTILISTICA:**

**LISIMACO CHAVARRIA Y JORGE DEBRAVO**

LIC. ABDENAGO CORDERO E.

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
CENTRO UNIVERSITARIO OCCIDENTE  
Coordinación de Investigación

1981

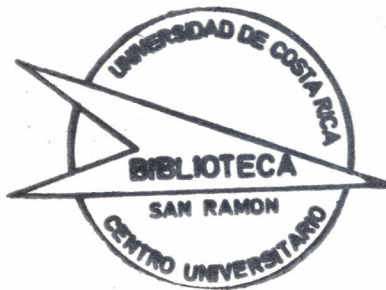
CR 861.3D  
Ch 512 c

BIBLIOTECA OCCIDENTE - UCR



086680

<b>CENTRO UNIVERSITARIO OCCIDENTE</b>	
<b>BIBLIOTECA</b>	
PROCESOS TECNICOS	
Nº Registro	086680 <i>cb</i>
Procedencia	<i>observatorio</i>
Precio	<i>100%</i>
Fecha Ingreso	<b>20 MAR. 1986</b>



Digitizado  
Subido a *Herwã* 27-1-2014

# INDICE

INTRODUCCION .....	5
I. BOSQUEJO DEL METODO ESTILISTICO .....	7
1. FACTORES EN EL PROCESO DE ANALISIS .....	7
1.1. El texto .....	7
1.2. El intérprete .....	7
1.3. El yo lírico .....	8
2. PAUTAS PARA EMPEZAR .....	8
3. EL LENGUAJE INTERPRETATIVO .....	9
II. DOS POETAS COSTARRICENSES AL TRASLUZ DE LA ESTILISTICA: Lisímaco Chavarría y Jorge Debravo .....	10
<i>ANHELOS HONDOS</i> .....	10
DOS PLANOS DE UNA MISMA EMOCION .....	11
MUERTE Y METAMORFOSIS .....	12
CURIOSA TRASCENDENCIA DE UN ESCOLLO SINTACTICO .....	13
<i>DENUNCIA</i> .....	15
DENUNCIA, NO PROTESTA .....	16
FUNCION DE LAS FORMULAS REITERADAS .....	17
LO COTIDIANO CONVERTIDO EN SIMBOLO .....	18

DOS POETAS COSTARRICENSES AL  
TRASLUZ DE LA ESTILÍSTICA:

Lisímaco Chavarría y  
Jorge Debravo

INTRODUCCION:

Existen muchas posibilidades de enfrentarse analíticamente a un texto literario. Una de estas posibilidades, la que actualmente está más en boga, es la visión estructural o análisis estructural. Saltando por sobre las variantes que ha soportado y aún soporta, el método estructural consiste básicamente en enumerar las partes constitutivas de la obra y hacer ver, mediante el análisis, la solidaridad que esas partes guardan entre sí. En lo fundamental, este método atiende la armazón interna del texto que se examina y se interesa en describir la posición que ocupan, dentro del conjunto global, los elementos enumerados y descritos. Aun cuando la perspectiva estructuralista es interesante como ejercicio heurístico, tiene la desventaja de que, en cierto modo, disecciona la obra, por lo cual ésta pierde mucho de los contenidos sustanciales y de la dinámica generada tras el uso del lenguaje con intenciones estéticas. El enfoque estilístico que se propone en este ensayo tiene, en cambio, la ventaja de cubrir, por lo menos tangencialmente, esos dos campos desatendidos por el estructuralismo a secas y, además, de extender sus dominios, cuando sea del caso, más allá de la inmanencia del texto, incluyendo el sector sociológico en toda su complejidad de matices.

Debe advertirse que este ensayo tiene un objetivo netamente práctico y, por ello, no hay pretensiones de abrir o cerrar polémicas en torno a la validez y utilidad del análisis estilístico para la interpretación de obras literarias. Tampoco se pretende hacer una exposición histórica del método, pues existen suficientes ensayos que clarifican cualquier inquietud en tal sentido (1).

---

1. Consúltese la bibliografía que se aporta al final de este trabajo.

Dicho lo anterior, debe entenderse que el análisis de los dos poetas que se ofrece en este trabajo tiene como fin primordial ejemplificar los aspectos teóricos que se exponen en la primera parte del ensayo. Se ha escogido a dos poetas que difieren notoriamente en cuanto a la forma de plasmar su ensoñación lírica. A quienes se interesen por el trabajo que sobre ellos se hace se les aconseja revisarlo en una perspectiva de orientación metodológica, mas no ponderarlo como modelo definitivo. La estilística, como bien lo aclara don Amado Alonso, no es más que una posibilidad de acercamiento al hecho estético. No es tanto ahondar en el texto con exactitud lo que demanda el enfoque estilístico, sino trasegarlo con coherencia y justeza. El que se trabaje convincentemente sobre estas dos dimensiones depende obviamente de la madurez, la habilidad y hasta de la creatividad del intérprete.

## I

BOSQUEJO DEL METODO ESTILISTICO

## 1. FACTORES EN EL PROCESO DE ANALISIS

1.1 El texto:

Por texto se entiende el conjunto de elementos de significación enmarcados en un discurso determinado y construido bajo ciertas reglas. La estilística se ocupa del estudio del estilo de un autor a través de un texto previamente elegido. Por estilo se entiende el uso especial que un artista hace del idioma. Como este uso especial es básico en la poesía lírica, es este tipo de discurso el que mejor se acomoda a la indagación estilística, por la importancia que en él se da al sentimiento, a la emoción y la fantasía creadora individual.

El texto lírico debe concebirse como creación abierta y, por lo tanto, soporte de múltiples significaciones. Sin embargo, esta plurisignificación no debe entenderse en el sentido de anarquía. Todo poema, si lo es verdaderamente, es un conjunto armónicamente estructurado, poseedor de una fisonomía propia, resultante del entrelazamiento de factores estéticos y emotivos correlacionados, susceptibles de ser descubiertos y descritos por la persona que se enfrenta a él.

1.2 El intérprete:

La actitud del crítico ante el texto artístico debe ser activa. Es imprescindible poseer, por disposición innata o por aprendizaje, suficiente sensibilidad para captar aquellos elementos idiomáticos que rompen con el uso normal del lenguaje, y asumir esa ruptura como una intención encaminada a transmitir un mensaje acompañado de un goce estético. Una vez captadas las peculiaridades del idioma, el crítico enumera y evalúa tratando

en lo posible de *recrear* los valores latentes en el poema. El movimiento o el estatismo sugeridos por una forma verbal; un neologismo o un cultismo; el simbolismo acústico o cromático de un fonema; una reiteración de términos, una estructura sintáctica desusual, etc., deben concentrar la atención en el análisis estilístico. En un texto poético cualquiera de esos elementos debe tener importancia especial en la plasmación del estímulo que ha movido al poeta a comunicar su íntima emoción.

### 1.3 El yo lírico:

Este es otro de los elementos determinantes en el análisis estilístico. Es el que se ha encarado con la complejidad de la vida para volcarla en el texto, transformada en poesía. El yo lírico es el poeta en trance artístico. Es el espíritu, la conciencia del poeta sublimada. Al intérprete le corresponde llegar hasta ese espíritu, al momento síquico que ha hecho posible la aparición de la obra poética. Para ayudarse en la interpretación de los valores contenidos en el poema, el crítico puede recurrir a datos extratextuales: biografía del poeta, época de producción, movimiento espiritual en que se ubica, y a aspectos ideológicos en general.

## 2. PAUTAS PARA EMPEZAR

Leo Spitzer aconseja leer y releer el poema como paso previo del análisis. Esas lecturas que, desde luego, deben ser atentas, profundas y activas, conducirán a la identificación del valor de los signos idiomáticos constitutivos del poema y al establecimiento de las relaciones existentes entre esos signos. Tras esas reiteradas lecturas, el crítico irá captando los detalles y las grandes articulaciones que sirven de montaje al poema. En adelante, se dedicará a describir las relaciones entre la expresión y el estado anímico (yo lírico) del poe-



ta y las que pueden existir entre esos factores y los datos extra-textuales previamente conocidos, tal como se propone en 1.3.

El análisis puede empezarse por el rasgo que más haya llamado la atención durante las repetidas lecturas. Otro procedimiento admitido es el de parcelar el poema por estrofas, porciones de versos u otras unidades justificadas por la percepción de quien analiza el texto. Debe tenerse cuidado de no mencionar un detalle si no ha de integrarse al volumen significativo del texto que se interpreta.

### 3. EL LENGUAJE INTERPRETATIVO

El crítico, en su interpretación, puede recurrir a su léxico común para describir, nombrar y catalogar los valores significativos que capta en el texto. Debe cuidarse, eso sí, de no manifestar en forma muy notoria su subjetividad, su emoción, su asombro ante el logro estético del poeta. Pero además de este lenguaje normal le es indispensable el dominio de conceptos retóricos tradicionales. Sólo conociendo qué es una metáfora, por ejemplo, podrá no sólo identificarla en el texto sino también comentarla, analizarla y hacer ver su originalidad o la contribución al nivel de significado artístico detectado en el poema.

Por otro lado, el análisis puede conducirse mediante títulos alusivos a los aspectos que interesa destacar: motivos, cromatismo, temas, lo onírico, etc.

## II

DOS POETAS COSTARRICENSES AL  
TRASLUZ DE LA ESTILÍSTICA:

Lisímaco Chavarría y  
Jorge Debravo

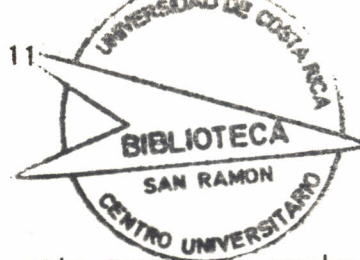
ANHELOS HONDOS

Allá en el camposanto  
que esmaltan las auroras de amaranto  
y las tardes de sándalo y carmín,  
allá donde la hiedra  
abrazo con amor la cruz de piedra  
anhelo ahora descansar al fin.

Allá donde los vientos juguetones  
columpian los rosales en botones  
y lloran al pasar,  
allá donde los lúgubres cipreses  
me esperan hace meses  
anhelo descansar.

En mi pueblo que doble la campana  
bajo el oro del sol de la mañana  
por este su nativo trovador;  
en mi pueblo... y que manos cariñosas  
me lleven a la huesa muchas rosas  
cortadas con amor.

Mi cuerpo que se torne en pasionarias  
y que adornen las tumbas silenciarías  
en las tardes de lumbre tropical:  
es el único anhelo que hoy me inspira,  
y que siga la cruz siendo la lira  
del alma mía que será inmortal.



Una lectura apenas atenta de este poema nos conduce a señalarle tres elementos nada originales: profusión sensorial, una bien lograda sujeción a métrica y rima y un impacto emocional provocado por el motivo mismo del poema: la muerte. Estamos, pues, ante un modernista con rasgos románticos y un buen versificador (2). Como esos rasgos son aseveraciones que encontramos en los comentarios que se han hecho sobre el poeta, empecemos por calar un poco para ver si habrá en *Anhelos hondos* otros valores encubiertos. Valgámonos, pues, de la indagación estilística.

### DOS PLANOS DE UNA MISMA EMOCION

Ya hemos dicho que la emoción motriz, la raíz psicológica del poema es el fenómeno de la muerte. Este se nos presenta escindido en dos momentos visionarios, en dos planos de contemplación. El primero se enmarca entre las estrofas 1-2. Como dato estilístico, vemos que entre esas dos estrofas se repite el adverbio *allá*. Si buscamos la función sugestiva a esa categoría gramatical, nos enteramos de que sirve al yo lírico para establecer la distancia entre él y lo por él contemplado. Es una relación de lejanía, con la cual está asociada la idea de ámbito abierto y, de cierto modo, de infinito. Veamos ahora las imágenes asentadas en cada una de esas líneas espaciales marcadas por tales adverbios:

1°. Un cementerio. Imagen amplia de por sí; pero por sí no lo fuera, visible por la iluminación natural de los crepúsculos. Se evidencia, así, que las alusiones cromáticas no son recursos gratuitos, sino mecanismos amplificativos de una deixis que sirve de correlato externo a la emoción íntima que ha puesto al yo lírico en trance contemplativo. Ese cementerio esmaltado por las auroras y por el carmín de las tardes ha excitado al yo lírico, quien, tras una muerte que creía inminente, no anhela otra cosa que descansar.

---

2 Abelardo Bonilla. *Historia de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1967), pp. 220-221.

- 2°. La hiedra. Pasamos de una imagen amplificada a la minimización de la imagen, prácticamente reducida a la evocación del poeta, dada la distancia que ya se ha apropiado de nuestra imaginación.
- 3°. Vientos juguetones. Los contornos concretos de las imágenes precedentes han ido esfumándose gradualmente. Gradualmente se nos ha ido conduciendo hacia ámbitos de lo intangible. Sin percibirlo, hemos recorrido el trayecto desde la imagen más o menos pictórica a la imagen simbólica, de lo concreto a lo abstracto. Los vientos evocados por el yo lírico han dejado atrás su referente cotidiano; como vientos poemáticos están subjetivados, por lo que ahora su referente es la emoción lírica; angustiados como el yo hablante, lloran al pasar porque están anudados en la melancolía. Estamos ante el fenómeno de la consabida proyección sentimental del romántico en la naturaleza.
- 4°. Cipreses. Lúgubres símbolos, casi imperceptibles por la distancia desde donde se los mira, pero más aún por la lóbreguez que les otorga el epíteto "lúgubres". Casi invisibles, pues, pero persistentes en la espera. Debemos recordar que el poeta padeció de una enfermedad pulmonar que lo aquejó durante toda su vida; de aquí el que esos cipreses resulten ser el símbolo de esa muerte que lo acechaba constantemente.

#### MUERTE Y METAMORFOSIS

El segundo momento a que nos hemos referido está sustentado en el tópico de la muerte anticipada, es decir, la muerte en vida, tan al gusto de la sensibilidad romántica. Esta perspectiva se inicia en el verso primero de la tercera estrofa. El signo "campana" sirve, por sus connotaciones de "acusticidad" y por la posición fronteriza entre los dos momentos, para anunciar la transición. Es la única imagen acústica relevante de todo el poema. En la mención de campana en singular (la fórmula usual es "doblar las campanas"), encontramos una similitud con el gong (o gongo) con que

suele anunciarse el suceso extraordinario o la fase climática de un acontecer. Se puede hablar, pues, de cierta fastuosidad en este tranco del poema, lo cual entronca con la naturaleza de la segunda perspectiva. Sin que esté del todo ausente el tono melancólico de las dos primeras estrofas, en las dos últimas se nota el predominio de un entorno festivo, pese a que ahora los enunciados se producen desde la muerte simulada. El hablante poemático externa, de esa manera, su axiología respecto del hecho de morir. Para él, como lo dice en otro de sus poemas, 'morir es florecer en otra forma' (3). En *Anhelos hondos* encontramos la misma visión de la muerte como metamorfosis ('Mi cuerpo que se torne en pasionarias'), como tránsito venturoso.

Por otro lado, notamos en *Anhelos hondos* la presencia de una constante simbólica a la que el poeta siempre echó mano cuando trataba los tópicos relativos a su propia muerte: la participación de las flores, como símbolos concomitantes a la euforia del tránsito de la vida a la muerte. Así es como encontramos un entronque vertical entre las rosas en botón de la primera perspectiva con las rosas apetecidas en profusión ('muchas rosas') y en toda su magnificencia ('cortadas con amor'). Es la misma naturaleza incorporada a ese perfil de lirismo festivo que hace de la muerte el paso necesario para la verdadera inmortalidad del espíritu.

#### CURIOSA TRASCENDENCIA DE UN ESCOLLO SINTACTICO:

Queremos referirnos, por último, a una peculiaridad que presenta el penúltimo verso de *Anhelos hondos*: 'y que siga la cruz siendo la lira'. Es una tácita petición del ornamento que desea para su tumba. Creemos que lo que en realidad el poeta sugiere es que se le siga viendo como poeta, como 'nativo trovador' a través del símbolo de la cruz. Pero lo cierto es que la ambigüedad sintáctica no deja claro si es ese su propósito, o si es que en vez de una cruz él quiso que se le colocara el instrumento lira. Por la habilidad que el poeta ostentó para medir el verso y ajustar sus ri-

---

3. Se trata de su conocido poema *Espigas y azucenas*.

mas, sería difícil creer que no encontrara los recursos necesarios para obviar ese escollo de la sintaxis. Lo que sí resulta curioso es que la Comisión o quienes se encargaron de diseñar el monumento al poeta hayan plasmado la ambigüedad apuntada: porque quien visite la tumba de Lisímaco Chavarría observará una lira en cuyo centro se inserta una pequeña cruz inclinada, como advirtiendo la vacilación del verso aludido. Buena tarea para un semiólogo, y buena muestra de la plurivalencia que subyace detrás del contorno formal de ese fenómeno tan singular que es la poesía.

DENUNCIA

Cualquiera diría que miento:  
que la sangre ya no se usa  
para amasar monumentos.

Que el hambre no es argamasa  
usada para unir bloques  
y hacer paredes de casa.

Pero yo sé que hay balcones  
hechos con huesos de anciano  
y con sangre de peones.

Pero yo sé que hay rellanos  
hechos con manos de niños  
y soledades de ancianos.

Pero yo sé que hay navíos  
hechos con pieles de negros  
y corazones vacíos.

Pero yo sé que hay ciudades  
hechas con pulpas humanas  
y que hay huesos disfrazados  
en los marcos de ventanas.

Jorge Debravo

### DENUNCIA, NO PROTESTA

El primer elemento significativo en el desarrollo temático en este breve poema es su título. La aparente claridad con que llega el mensaje ideológico podría inducir, a quien desatienda los matices semánticos de las palabras, a catalogarlo como poesía de protesta, en el mismo sentido en que se habla de música o canción de protesta. Pero notemos que el hablante lírico empieza aludiendo a un sujeto genérico: *cualquiera*, al cual atribuye un comportamiento de ignorancia respecto de la realidad circundante (versos 1-6). A partir del séptimo verso se inicia una variación de perspectiva que recubre el resto de la composición. En esta oportunidad el término de apertura es un *pero*, categoría adversativa que da paso a un sujeto diferente, a un yo. Se pasa, de esa manera, de un sujeto colectivo a uno individualizado. El yo del poeta se autoelige poseedor de una realidad deprimente e invisible para el saber del otro. Como señala Bowra, el poeta hace una defensa del santuario íntimo de su yo creador, conjurando así la presencia de elementos profanadores en su tarea particular de poeta (4). Esta dualidad de sujetos es, en el fondo, una discriminación nada compatible con el simple escritor de tendencia social, quien, por el contrario, trata de establecer afinidades entre los personajes poemáticos o entre su yo y el destinatario real (el lector) de su mensaje. Este autoirrespeto a su condición creadora (es decir, lo que Debravo no hace), conduce a un manejo directo, denotativo, del lenguaje; a la elaboración de imágenes vacías de sugestión lírica. Interesa más provocar la *exacerbación* que externar los sacudimientos, los delirios íntimos. Como la realidad se supone conocida por todos, no se siente la necesidad de denunciarla, y sí de protestar con ataques, consignas y proclamas explícitas. No se aluden las situaciones, sino que se describen con lenguaje gráfico, evitándose así el esfuerzo que debe aportar el destinatario en el acto de descodificación. El poeta pierde su condición de "soñador extraño", de poeta, y se convierte en un moralizador de púlpito. La íntima emoción se diluye en el plano externo convertida en vituperio y

---

4 Cfr. C.M. Bowra. *Poesía y política* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1969) p. 105.



anatemas contra el sector del mundo acusado.

### FUNCION DE LAS FORMULAS REITERADAS

Deslindadas las dos perspectivas aludidas, veamos qué correspondencia habrá entre esos valores establecidos y otros sectores del poema.

Observamos que el desarrollo de *Denuncia* descansa fundamentalmente en la reiteración de esquemas expresivos. A partir de la tercera estrofa, cada una de ellas es introducida por la fórmula: *Pero yo sé que hay*. El *sé*, soporte verbal personalizado de la fórmula, otorga al yo sujeto una esfera de "acción" eminentemente cognoscitiva, intelectual, que sustrae o niega movimiento. Esta ausencia de dinamismo sugiere una actitud de reposo contemplativo del yo recluso en su recinto, situación similar a la del místico que se recoge, se aísla, para extasiarse en los valores del conocimiento puro, único medio de trascender las formas ordinarias que le ofrece el mundo cotidiano. La otra forma verbal es un *hay*, incluido en la misma fórmula. Tal verbo, si bien lo vemos, cumple dos funciones: 1). impersonalizar, y 2). generalizar, universalizar. No hay, pues, inculpación directa contra nadie en particular, por lo mismo que la hay contra todos, excepto el poeta que es quien sabe lo que los demás ignoran.

Seguidamente el poeta nos sorprende con la enumeración escalonada de una serie de elementos cotidianos: balcones, rellanos, navíos, ciudades, ventanas. Cuando esperábamos encontrarnos con un mundo inusitado, extraño, según la tensión que el discurrir del poema ha ido imprimiendo en nuestra conciencia, sentimos de pronto una especie de extrañeza al percatarnos de que aquello que ignoramos está ante nuestros ojos, en los elementos mismos con que convivimos diariamente. El poeta llega, de esa manera, a "proferir" una especie de reprimenda contra el hombre aletargado y conformista y para el cual la poesía deberá cumplir

una función iluminadora (5).

#### LO COTIDIANO CONVERTIDO EN SIMBOLO

Retomemos esos elementos que hemos llamado "cotidianos". En realidad, en la realidad poética, no lo son. Y es que el poeta ha realizado una especie de zambullida visionaria en esos objetos. Cada uno de ellos ha perdido sus rasgos referenciales, por los que cualquiera los reconocería, para erigirse en símbolos del aniquilamiento humano. Así, lo que al poeta se le hace lúcidamente claro, lo que sólo él "sabe", es que en la apariencia material de los balcones y rellanos subyace la energía, la sangre, el sudor, los sufrimientos de quienes tuvieron la tarea de construirlos. Por eso en esos trasmundos que sirven de apoyo metonímico de la realidad externa, en los que el poeta se ha sumergido, encuentra hombres hambrientos, huesos, manos, pieles, corazones, soledades; en fin, "pulpas humanas" (verso 17), todos símbolos de la desvitalización del hombre universal.

Notemos, por último, que el poema se cierra con el término *ventanas*, que, junto con cierto truncamiento en el desarrollo temático, nos insinúa la posibilidad de "ver", una vez concientizados a través de la poesía, una realidad distinta de la que estamos acostumbrados a percibir. En conclusión: el poeta denuncia, concientiza sin injuria, sin inculpaciones concretas, sin términos zahirientes. Por el contrario, trueca lo cotidiano en símbolo y, por lo mismo, en continente de noción universal. Y es esta la justificación de su aislamiento; sólo elevando su yo a la dimensión de deidad omnisapiente, puede explayar su voz denunciante hacia ámbitos más allá de las fronteras.

---

5 Debravo ha afirmado que su poesía tiene como función el iluminar, "alumbrar" el camino por donde ha de transitar la humanidad. Cfr.: Carlos Rafael Duverrán. *Poesía contemporánea de Costa Rica*. (San José: Editorial Costa Rica, 1973), p. 405.

## CONCLUSION

Así como el texto lírico no se construye con axiomas, tampoco el intérprete debe apelar a esa categoría de conocimiento para sustentar su análisis. Eso es lo que, en mucho, debe percibir quien lea el trabajo estilístico que hemos concluido. No hemos izado bandera a favor de ninguno de los dos poetas expuestos al análisis, porque no ha sido nuestra intención subyugar al lector con nuestras personales impresiones. Lo que hemos hecho no pasa de una simple incursión en el trasmundo de los artistas en sus versos, con las pautas metodológicas congruentes con nuestro propósito inicial. Que algo pueda agregarse o modificarse será obvio en la medida en que se haya cumplido nuestro objetivo orientador en exégesis de esta índole.

## BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. 3a. edición. Madrid: Gredos, 1969.
- BONILLA, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- BOMRA, C. M. *Poesía y política*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1969.
- DEBRAVO, Jorge. *Nosotros los hombres*. San José: Editorial Costa Rica, 1966.
- DUVERRAN, Carlos Rafael. *Poesía contemporánea de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. 2a. edición. Madrid: Gredos, 1968.