



EL ESPACIALISMO DEL DESARRAIGO EN *POEMAS* DE JOSÉ LEÓN SÁNCHEZ

The Spatialism of Rootlessness in Poems of José León Sánchez

Ronald Campos López¹

RESUMEN

Este artículo ofrece un estudio exploratorio sobre *Poemas* (1962), del costarricense José León Sánchez. Se analiza cómo el espacialismo del desarraigo se construye en este poemario sobre un sistema de cinco parcelas imaginarias y semánticas, que materializan las relaciones de poder y presiones sociales ejercidas sobre el presidio de San Lucas y, por tanto, sobre la subjetivación lírica. Tales parcelas son 1) la parcela versal; 2) la parcela de la opresión, la cual abarca a su vez tres lugares: los de la reclusión, la muerte y la plegaria; 3) la parcela de fuera, en la que se delinean los lugares de la esperanza y la memoria; 4) la parcela de la armonía; 5) la parcela de la frontera. Dentro de este sistema poliparcelario complejo e interrelacionado, el espacialismo del desarraigo se verbaliza principalmente a través de símbolos catamorfos y figuras de repetición junto a otros recursos retóricos y genéricos significativos.

Palabras clave: Poesía costarricense, José León Sánchez, espacialismo, desarraigo.

ABSTRACT

This article offers an exploratory study on *Poemas* (1962) of the Costa Rican Jose Leon Sanchez. In this poetry book, the spatialism of rootlessness is built on a system of five imaginary and semantic plots. These materialize the power relations and social pressures on San Lucas presidium and, thus, on lyrical subjectivation. Such plots are 1) the verse plot; 2) the oppression plot, which embraces the places of the restraint, the death and the prayer; 3) the outside plot in which the places of the hope and the memory are outlined; 4) the harmony plot; 5) the border plot. Within this complex and interrelated poli-parcel system, the spatialism of rootlessness is verbalized by catamorphic symbols and repetition figure allied to other significant rhetorical and generic resources.

Key Words: Costa Rican Poetry, Jose Leon Sanchez, spatialism, rootlessness.

¹ Universidad de Costa Rica. Doctor. Profesor asociado e investigador de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. San José, Costa Rica. Correo electrónico: ronaldcl84@yahoo.com ORCID ID: 0000-0001-5168-8392 DOI: [10.15517/RK.V45I1.46598](https://doi.org/10.15517/RK.V45I1.46598)

Recepción: 16/10/2018

Aceptación: 26/03/2020



1. Hacia el concepto de espacialismo y la geografía del desarraigo

“También escribe poesías. [...] son la radiografía espiritual de un hombre que ha sufrido y llorado” (pp. 5-6) escribe Jorge Debravo en su prólogo para *Poemas*, el único poemario de José León Sánchez, publicado en 1962, en la editorial Líneas Grises del Círculo de Poetas Costarricenses,² con la colaboración de la Municipalidad de Turrialba.

Poemas es desconocido prácticamente por el público y la crítica: en ninguna de las historias de la literatura costarricense ni estudio sobre la poesía nacional es analizado. Baeza Flores (1978) apenas menciona el poemario, transcribe tanto algunas de las palabras del prólogo de Jorge Debravo, como algunas citas de poemas, las cuales yuxtapone sin interpretar. Asimismo, Rojas y Ovares (1995) se limitan a mencionar el título y año de publicación del poemario en la información biobibliográfica de los anexos del capítulo V.³ Por tanto, la relevancia de este estudio consiste, por un lado, en presentar los seis poemas que Sánchez compuso durante su aprisionamiento en la isla San Lucas, ya que constituyen un corpus no tan accesible, dado que se conservan pocos ejemplares;⁴ por otro lado, en ofrecer un análisis hermenéutico exploratorio de estos, en los cuales se observa cómo el sujeto lírico vive y traza una geografía del desarraigo. Para este análisis, se diseña novedosamente un sistema poliparcelario, a fin de explicar mejor el tratamiento del espacio.

En virtud de diseñar tal sistema, se siguen las siguientes aproximaciones conceptuales. Aínsa expone que toda “geografía es una metáfora, en tanto representa hechos sociales y existenciales relevantes bajo la forma de la abstracción de un territorio” (2005, p. 40); una abstracción que no se

² Esta editorial fue el primer espacio que los poetas del Grupo de Turrialba (Debravo, Laureano Albán y Marco Aguilar), así como Mario Picado, Julieta Dobles, Ronald Bonilla, entre otros, tuvieron para publicar sus óperas primas.

³ Como investigador, di a conocer este poemario, primero, a los docentes del Departamento de Literatura, razón por la cual algunos de ellos se refirieron a tal texto en sus ponencias en el IX Coloquio de Literatura Costarricense; y, segundo, a los estudiantes por medio de la comunicación presentada en dicho coloquio.

⁴ En la Universidad de Costa Rica, la biblioteca Carlos Monge guarda uno en colección de urna, mientras que la biblioteca Arturo Agüero, otro en la colección especial. La Biblioteca Nacional de Costa Rica no conserva ningún ejemplar. Después de que se expuso esta ponencia, José León Sánchez indicó que ni siquiera él tiene una copia de su poemario, por lo que agradeció el rescate de estos textos y su publicación en este artículo.



resume en los metros que mide el interior de un espacio, ni en las coordenadas que lo precisan geoméricamente, sino en las representaciones simbólicas que la extensión del espacio suscita en la imaginación. De ahí que toda imagen del espacio esté configurada por las relaciones entre la existencia humana y el mundo.

Aunque se pueden diferenciar, los espacios exterior e interior están comunicados. En textos literarios, o artísticos en general, ambos se encuentran y sintetizan, de modo que los valores absolutos del espacio geométrico y la visión científica están distorsionados por los mecanismos que transforman la experiencia objetiva en una experiencia psíquica. Así, el exterior se convierte en un espacio abierto, experimental, donde las cualidades simbólicas del lenguaje posibilitan la ensoñación del espacio, la *conquista interior* del mundo: la instauración del *espacio vivido* (Bachelard, 2002). De ahí que este *espacio mental* constituya fundamentalmente un lugar intuitivo, sensible, íntimo y vivencial (Durand, 1982), uno real, que se convierte en un sistema de referencias donde el “ser-uno” con el espacio supone “habitar el ser”: vivir en un “dentro” donde el sujeto se reconoce y arraiga, debido al condicionamiento exterior “del espacio intencional emergente de la conciencia” (Aínsa, 2005, p. 38).

Como se ve, la relación del ser con el ambiente define los caracteres y comportamientos humanos y, en virtud de esa relación, el texto verbalizaría el *espacialismo*: la actitud que refleja la preocupación del *estar-aquí* existencial (Aínsa, 2005).

En específico, el espacialismo en los poemas de Sánchez se configura sobre la experiencia del desarraigo. Según Cibreiro (2015), el desarraigo es una experiencia física y cultural que lleva a la consciencia a ocupar una geografía marginal. La confrontación con el nuevo medio ambiente suele definirse en términos de destierro y destiempo (Riquelme, 2000). El desarraigo marca para siempre (Perozo, 2008) y las formas como el sujeto lo expresa dependen directamente de las circunstancias que lo llevan a abandonar su país, región o casa (Bundgård, 2013). Aun así, este suele expresarse en forma de nostalgia por el retorno imposible, o bien en una especie de rencor contra esa realidad que aparta al sujeto del terruño (Perozo, 2008).



2. El sistema del espacialismo del desarraigo en Poemas

Partiendo de los dos conceptos anteriores, se puede afirmar que el espacialismo del desarraigo en *Poemas* construye un sistema de cinco parcelas imaginarias y semánticas, las cuales materializan las relaciones de poder y presiones sociales ejercidas sobre el presidio de San Lucas y, por tanto, sobre la subjetivación lírica. A continuación, se visualiza dicho sistema en el siguiente diagrama (Figura 1) y, luego, se procede con su descripción.

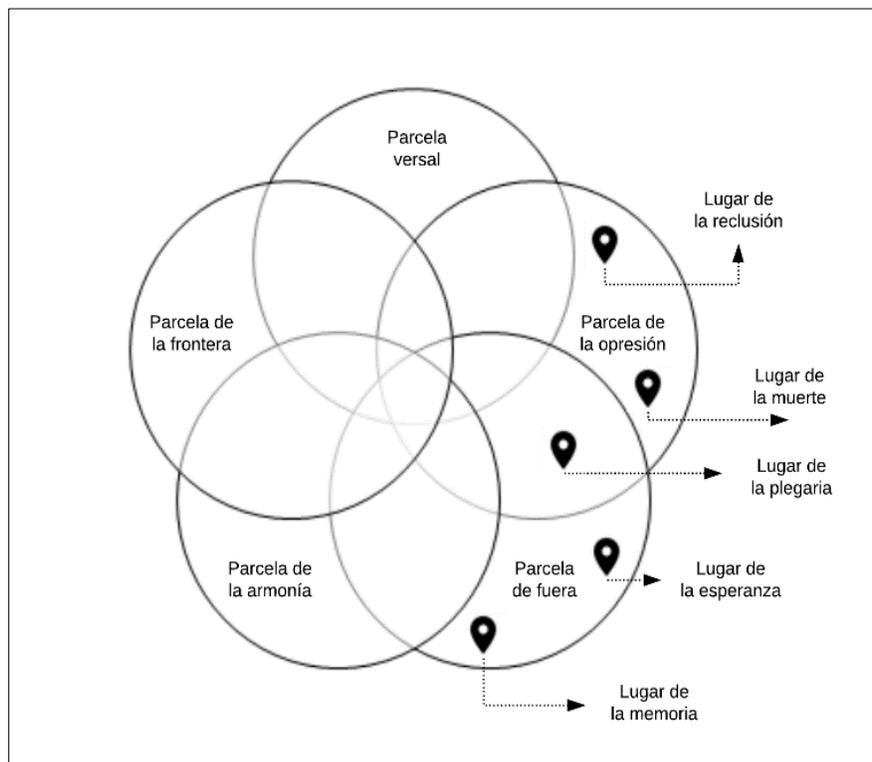


Figura 1. Sistema poliparculario configurado por el espacialismo del desarraigo en Poemas (1962), de José León Sánchez

Fuente: Elaboración propia.



2.1. La parcela versal

Con base en la etimología, todo verso es un surco en el espacio de la página. Esta abertura no solo proporciona la *presentez* de la vivencia poetizada,⁵ sino que también edifica en el terreno enunciativo estancias líricas,⁶ que en *Poemas* se cimientan sobre el octosílabo y el verso libre.

Por un lado, se emplea el octosílabo para ubicar esa “vida desoladamente maltratada”, que percibió Debravo (1962, p. 5), en estancias coloquiales donde el sujeto lírico conversa con Dios, la amada, la naturaleza, el botero o el lector. Aunque el octosílabo es el metro por excelencia de la poesía popular (Quilis, 1975), su combinación con metros de 3, 4 y 5 sílabas también es frecuente en las poesías popular y moderna (Varela, Moíno y Jauralde, 2005). De ahí que *Poemas* participe de esta combinación.

Por otro lado, se utiliza la libre combinación de metros que van desde el trisílabo hasta el dodecasílabo. El sujeto lírico aprovecha el anisosilabismo de la poesía (post)vanguardista para trazar, entre asonancias y disonancias rítmicas, estancias de libre enunciación frente a la (o)presión que el poder jurídico ejerce sobre su palabra. Así, el ritmo irregular y la actitud de libertad (propio del arte moderno) permiten grabar en *Poemas* la inestable, arrinconada, en ocasiones en calma y otras amenazada, expresión existencial en estrofas variables.

Debravo subestimó el trabajo métrico en *Poemas* por no seguir patrones más regulares; así parece en esta cita: “Poesías que no valen por el artificio verbal, tantas veces salvavidas de la pobreza interior. Lo que en ellas se siente es lo que vale. La técnica no cuenta” (1962, p. 5). Sin embargo, la parcela versal merece ser atendida en este poemario, ya que el espacialismo motiva al uso de secuencias rítmicas afines a la voz popular y, por tanto, dialógicas con la otredad, así como de

⁵ La *presentez*, de acuerdo con Pozuelo Yvancos (2009), se refiere a la sensación inmediata al acto de lectura cuando el lector convierte en experiencia presente la vivencia enunciada en el poema; en otras palabras, los tiempos y espacios del enunciado y el lector se fusionan, y la experiencia humana se concretiza como emergencia de la propia temporalidad a través de la lectura, no como historia pasada, sino como vivencia presente.

⁶ Compréndase el término *estancia* como ‘asiento en un lugar’, ‘Aposento, sala o cuarto donde se habita ordinariamente’ (RAE, 2018); no como forma estrófica.



secuencias desiguales, cuya unidad rítmica queda encomendada a la entonación que recibe del lector:⁷ entonación que no hace sino re-pronunciar la crisis del sujeto recluso y desarraigado, y su relativa y dramática libertad de expresión.

2.2. La parcela de la opresión

Esta segunda parcela es, sin duda, la más trazada. Abarca tres lugares delimitados por el aquí y el ahora. Al respecto de estas dos coordenadas, Aínsa afirma: “El espacio supone siempre al tiempo y el tiempo supone siempre al espacio. Todo fenómeno psíquico tiene un *aquí* tanto como un *ahora*. En todos los casos, el espacio es ‘un campo de fuerza’ y una ‘prolongación de un campo temporal’ donde se expresa la actividad del ser humano” (2005, p. 51).

Primero, en los poemas “Miedo de ser” y “Era un reo y era ciego”, se construye el lugar de la reclusión con base en el cronotopo noche + hueco. Como explica Aínsa, “La noción de espacio ha estado tradicionalmente asociada a la idea de hueco o vacío” (2005, p. 35). En ese hueco se sufre la caída, la noción de que el mundo se borra y, por consiguiente, el peligro de la *annihilatio* del ser. La noche, arquetípicamente asociada con la angustia, provoca que el sujeto lírico experimente un miedo al vacío. Este lo lleva a componer una etopeya de sí mismo con base en:

- 1) Un isomorfismo de símbolos nictomorfos, catamorfos y teriomorfos,⁸ respectivamente:
“Soy como una *mancha negra*/ que dejó la *ceniza*/ barrida por el *viento*” (Sánchez, 1962, p. 8).⁹ A propósito, En este poema se observa el mismo funcionamiento de la “ceniza”

⁷ De acuerdo con Varela, Moíno y Jauralde (2005), la unidad rítmica del versolibrismo está dada justamente por la modulación individual que el lector hace del verso libre.

⁸ Durand (1982) llama símbolos nictomorfos a aquellos asociados con el ámbito de las tinieblas y la oscuridad; catamorfos a los relativos a la caída, el abismo y la carne; y teriomorfos a los relacionados con la monstruosidad animal, las inclemencias y catástrofes meteorológicas, el movimiento fugaz, cambiante, doloroso y caótico del tiempo.

⁹ El destacado en cursiva en esta cita y subsiguientes es añadido.



como símbolo catamorfo utilizado también en la poesía de Laureano Albán, ya que dicho símbolo se asocia con la materia decadente y fugaz (Campos, 2016).

- 2) Símbolos como el de los versos anteriores.
- 3) Metáforas impuras –aquellas con la estructura simple *A es B* (Fernández, 1979)–; por ejemplo: “Soy un número más en la miseria” (Sánchez, 1962, p. 10).
- 4) Figuras de repetición que, según López-Casanova (1994), son propias del versolibrismo; por ejemplo: el paralelismo a modo de estribillo, “Vine un día/ para hacer llorar/ y llorar. [...] Un día vine para hacer llorar, y llorar...” (Sánchez, 1962, p. 8), la reduplicación (“Soy una nada/ que no puede/ *nada, nada, nada!*”, p. 10), la epífora (“Alrededor mío hay *miedo/* y tengo *miedo*”, p. 8), la anadiplosis (“Soy dolor y *miedo./ Miedo al dolor./ Dolor de miedo*”, p. 9), la conversión y el retruécano (“He visto llorar./ Y he reído de ver llorar./ He visto reír./ Y he llorado de ver reír”, p. 8). Estas cuatro últimas figuras proponen juegos de palabras. En suma, estas figuras de repetición acentúan en los susodichos textos la tensión poética en torno a los núcleos semánticos de miedo, dolor, llorar, reír y la nada.
- 5) Un sintagma pronominal, cuyo núcleo está modificado directamente por una frase proposicional: “Yo/ *que soy un poco más/ que una piedra/ y menos que un animal,/ un canto de esperanza,/ un solo canto, no tengo*” (Sánchez, 1962, p. 9). Escúchense en esta frase ecos intertextuales procedentes de *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío.
- 6) La inferiorización de la sensibilidad y el propio ser hasta ocupar una zona intersticial: “un poco más/ que una piedra/ y menos que un animal” (Sánchez, 1962, p. 9). En estos versos se escuchan de igual manera ecos darianos de la primera estrofa de “Lo fatal”.

Esta elaborada etopeya muestra cómo el espacio exterior, donde el poder hegemónico se impone y mantiene, conduce al sujeto lírico a padecer de forma constante el miedo en su espacio interior. En consecuencia, surgen sus deseos irrefrenables de llorar y reír. Esta risa, por una parte, es



nerviosa, producto del mismo estrés, tensión, vulnerabilidad, confusión o ansiedad que el sujeto lírico vive; por otra, es la risa de los agentes de la autoridad, quienes infligen con goce el maltrato, la burla y la miseria a los reclusos. El pavor de sufrir dolor genera la reducción del ser y su palabra (“angustia callada”, Sánchez, 1962, p. 9), hasta que la mirada muere (“Mis ojos están muertos”, p. 10), se da un desconocimiento y vaciamiento del ser (“Soy una nada”, p. 10), se pierde el nombre (“Mis nombres nada valen”, p. 10) y se lo reemplaza por un número y, así, es definido por la despersonalización, el control y la automatización; la impotencia, la nulidad y la incertidumbre.

El tópico de la *annihilatio* genera un sentimiento que lleva al sujeto lírico a construir en el poema “Sal y arena” el lugar de la muerte: “Este es el Cementerio/ en la Isla de los Hombres Solos” (Sánchez, 1962, p. 12). Desde el inicio, el deíctico dirige la mirada del lector sobre la topografía del “campomalo”. Este neologismo, formado por composición nominal del tipo sustantivo + adjetivo según OBNEO (2004), es exclusivamente sanchiano: no reporta entrada en el *Nuevo diccionario histórico del español* (NDHE) ni en el *Corpus histórico del español* (CORDE) de la Real Academia Española. Tal neologismo, por tanto, marca un relieve de creación original dentro de las figuras léxico-semánticas de *Poemas*.

“Campomalo” sigue el paradigma de “camposanto”; sin embargo, actualiza dicha base, ya que su creación está propulsada por la necesidad estética y semántica de condensar, en el punto climático del poema, el espacialismo en medio de un ambiente sepulcral yermo (“Ni una flor”, “donde nunca reventó una rosa”, Sánchez, 1962, pp. 12-13), recóndito y desesperanzador (“En vida no sembramos ni una flor/ y hoy ni una perdida mariposa/ visita nuestro cementerio”, p. 13), donde la “sal” –la corrosión física de los prisioneros y los restos de vidas– y la “arena”¹⁰ –la decadencia de la materia sometida al paso del tiempo– trazan la hostilidad (“Es el cementerio/ donde el repicar/ de la piedad,/ jamás encuentra asomo/ de corazón humano”, p. 12), el silencio (“Ni flota el eco de un suspiro/ en la mitad de una frente./ Ni siquiera un adiós/ musitado con tristeza”, p. 12), la deshumanización (“Jamás,

¹⁰ Este símbolo funciona de igual manera que la “ceniza” tanto en la poesía de Sánchez como en la de Albán.



aquí, una oración,/ una lágrima,/ un beso,/ un recuerdo”, p. 12) y llevan a pensar, primero, en la “suciedad”, la tormentosa –así lo deja leer el dinamismo expresivo positivo dado por el sinatroísmo en los siguientes versos¹¹– corrosión moral del sujeto lírico por su vida y “labor” criminales; segundo, en que, determinado por los anteriores, la muerte es el “precio” y castigo final que todo reo padecerá en un espacio que, antes que sagrado, resulta profano y continuo (“Aquí el final de lo que fue/ mal, engaño, ambición,/ tortura, miedo, frío,/ asco, dolor,/ y suciedad por dentro/ y suciedad por fuera”, p. 13). Debido a que en este “aquí” los hombres caen de forma física, moral y espiritual, el sujeto lírico compara el “campomalo” con “una sima en el mar” (p. 13). Se observa, así pues, cómo el isomorfismo de símbolos catamorfos (“sal”, “arena”, “suciedad”, “sima”) sostiene sintáctico-imaginariamente la topografía de este lugar.

La experiencia de la caída lleva al sujeto lírico a edificar el lugar de la plegaria. Opuesta a la caída, la súplica se erige: la palabra manifiesta el deseo y el acto volitivo del sujeto lírico de levantarse frente a la adversidad y redimirse espiritualmente. Por eso, en el *esquema actorial* del poema¹², el sujeto lírico se dirige a Dios para que Él, como adyuvante, le permita recuperar al objeto lírico: la amada. Hacia ello se dirige la función modal de la voz en el poema “Señor...”. El verbo “quisiera” abre el texto y funciona como núcleo explícito para seis predicados y núcleo elidido para otros tres. Tales predicados están encabezados por infinitivos en función sustantiva, los cuales, de acuerdo con la volición del sujeto lírico, es posible ordenar en cuatro actitudes proposicionales.

En primer lugar, el sentido ontológico: la existencia del sujeto lírico pasaría desde la *irrealidad* –la nulidad e irrealización bajo la sujeción, el control y la (o)presión del poder hegemónico– hacia la posibilidad de volver a ser *real* y recobrar trascendencia en la amada y con ella: “Quisiera *ser*/ la oración que te envía/ en el musitar de sus labios” (Sánchez, 1962, p. 14).

¹¹ El dinamismo expresivo positivo se asocia con la aceleración, la rapidez, y viene dictado por una serie de elementos autónomos (sustantivos o verbos), cláusulas independientes, refuerzos desde la modulación (modo exclamativo), entre otros, según López-Casanova (1994).

¹² El *esquema actorial* se refiere a las relaciones pragmáticas que se establecen entre los actantes líricos (López-Casanova, 1994).



En segundo lugar, la creencia positiva: el sujeto lírico quiere tener, por un lado, la certeza de que Dios, al haber padecido también el dolor provocado por los hombres a través de la figura de Cristo, entenderá su sufrimiento y le conferirá regresar ante la amada (“Que *hicieras* el milagro/ de nuevo,/ Señor...// Tú que *sabes* de dolor,/ de caminos de tristeza,/ que te coronaron los hombres/ con espinas de ingratitud,/ *hazme* el milagro!/ Uno solo, [S]eñor”, Sánchez, 1962, pp. 14-15); por otro lado, la certeza de que, en efecto, regresará junto a ella y vivirá su presencia (“*Saber* que en el punto/ final de la oración/ recogeré siempre/ *cosicas* de sus anhelos”, “*Saber* de nuevo/ el calor de sus manos”, pp. 14-15). A propósito, obsérvese el lexema *cosicas*. El diminutivo {-ic} con carácter afectivo no se usa en el habla costarricense; aun así, Sánchez toma prestado este rasgo dialectal de la zona oriental (Navarra, Aragón y Granada) de España (Callebaut, 2011) y lo emplea en específico en este lexema, tanto en su poesía como en su narrativa. Aparece, por ejemplo, en la novela *La isla de los hombres solos*: “Además de las piedras y de los soldados –que son feas y que son malos– había allá algunas *cosiquillas* buenas” (1970, p. 18). Se puede afirmar, por tanto, que el uso de aquel sufijo aunado a *cosa* constituye un préstamo dialectal que configura una particularidad estilística dentro de la producción sanchiana.

En tercer lugar, la transformación: el sujeto lírico desea regresar a la infancia, a ese estado inocente y edénico anterior a la falta (Chevalier y Gheerbrant, 1988), donde vuelva a ser libre y espontáneo (“*Volver* como un niño,/ recitando esperanzas,/ al eco de su corazón”, Sánchez, 1962, p. 14), de modo que, de manera física, moral y espiritual, experimente una renovación (“*Purificar* el corazón/ en la corola de su boca”, p. 15) y, en consecuencia, “*Volver a ser* bueno,/ de rodillas a su lado” (p. 14).

Por último, el repliegue hacia el refugio: de alguna manera las tres actitudes anteriores conllevan el deseo de descender plácidamente al regocijo e intimidad que la amada (en cuanto que continente) le proporcionaría al sujeto lírico (en cuanto que contenido) al acogerlo y albergarlo. Como afirma Aínsa: “el espacio que estalla en la fragmentación provoca repliegues de la conciencia que llevan a la construcción de refugios en el interior de espacios protegidos con barreras y fronteras. El



espacio que tendía naturalmente a la apertura se cierra” (2005, p. 46). Este aserto explicaría por qué el sujeto lírico, al encontrarse físicamente encerrado (institucionalmente asido), cuenta solo con la posibilidad de una apertura hacia dentro, de manera que aquel espacio que le está vedado no se encuentra cerrado por completo, sino que se abre en otra dirección. Parafraseando a Eco (1987), nada más abierto que un espacio cerrado. De ahí que aquella relación entre continente y contenido, tan propia del régimen nocturno de lo imaginario (Durand, 1982), se vehiculice en el poema de Sánchez a través de la mirada, cuyo poder misterioso, mágico y reverberante paraliza, cautiva y protege. Tal es el poder interior de la amada expresó a través de sus ojos, que estructuralmente se da una doble referencia a estos por medio del paralelismo: “*Quedar* en el lago de sus ojos/ como el recuerdo/ de un cuento oriental”, “y *quedar* para siempre/ escondido entre sus ojos,/ como el recuerdo/ de un cuento oriental” (Sánchez, 1962, pp. 14 y 15).

Obsérvese que el sujeto lírico al concebir a la amada como continente echa mano del orientalismo *exotizante*. Esta práctica cultural se formuló en España con respecto a lo árabe e hispanomusulmán, de modo que se conformó una alteridad de género ambiguo, porque el *otro* era parte del *yo* mismo, como una entidad a la vez simbólica y real en que *uno* podía reconocerse (Litvak, 1985; Gil Bardají, 2008; Cabo Aseguinolaza, 2012). Así, el exotismo se trató de una selección idealizada. La atracción exótica buscó en el mundo árabe caracteres atrayentes (costumbres, modas y formas de vida) por oposición al presente sórdido de las sociedades modernas finiseculares; por eso, el exotismo español fue asimismo una reacción frente al progreso deshumanizador en la civilización occidental (Celma, 1989).

Con base en lo anterior, se puede observar que, en su afán por retratar a la amada, el sujeto lírico recurre al orientalismo *exotizante* español, a fin de: 1) intentar cualificarla de misteriosa y sensual; 2) reconocerla como una alteridad que, en realidad, es parte del sujeto lírico y en quien este termina de ser uno; 3) recrear a la amada como el ser atrayente que, ante el lugar de la opresión, le permite el alejamiento en el tiempo y el espacio. Se ejecuta, así, no solo una referencia al orientalismo, sino también una práctica análoga a la que otros textos españoles, desde el canon decimonónico,



concretaron al tratar la cultura árabe, lo hispano-musulmán y aun a las mujeres de este nicho cultural como objetos exóticos, a los cuales se presta atención hasta caer en su atribuida belleza y encanto, con el propósito de evadir la realidad adversa que en el presente se vive. De este modo procede el sujeto lírico: se concentra y exalta exóticamente a su amada, para rehuir de su prisión y caos.

2.3. La parcela de fuera

El lugar de la plegaria es el límite entre la parcela de la opresión y la parcela de fuera. Esta se encuentra delineada por los lugares de la esperanza y la memoria. Con respecto a estos dos expone Aínsa: “El espacio-tiempo es la propia experiencia, lo vivido, el lugar de la memoria y de la esperanza y, en la medida en que es posible representarlo, se le puede reconstruir en la conciencia o, simplemente, recrearlo, crearlo, inventarlo en la ficción novelesca o poética” (2005, p. 47). Como se verá, ambos lugares están vinculados en *Poemas* por las consecuencias psicosociales del desarraigo, la coordenada del allá, la temporalidad transversal, el movimiento centrípeto y la línea del horizonte.

El desarraigo genera efectos sobre la salud psicosocial de los sujetos. Ellos no solo confrontan un nuevo medio ambiente, sino que también deben superar otras crisis existenciales como la pérdida básica de familiares y compañeros, producto de la represión que rompe su vida activa (Riquelme, 2000). En efecto, esta crisis psicosocial lleva al sujeto lírico a evocar a su amada en “Era un reo y era ciego”, y a dialogar imaginariamente con ella, mirando siempre hacia un allá: “Pero si yo te amo y te amo!/ Me habías dicho/ que no sab[í]as de amores/ y nunca nadie/ h[a]bía entrado en tu corazón.// Quédate conmigo!” (Sánchez, 1962, pp. 10-11).

Como el aquí –o el arriba o el abajo, o la derecha o la izquierda–, el allá da sentido al espacio y la existencia misma. Presenta un valor simbólico en cuanto a la profundidad del espacio y el tiempo, la dimensión del porvenir del proyecto y el deseo, y, por consiguiente, de la amplitud de la vida. Con respecto a esto, Collot afirma: “el ser humano es un ‘ser de lejanías’ y tiene necesidad de una lejanía



que, como el horizonte, quede al mismo tiempo a la vista pero siempre alejado, para orientar y sostener el impulso de su existencia” (1990, p. 133). Tratando, entonces, de solucionar su crisis psicosocial y experimentando su necesidad de lejanía, el sujeto lírico recurre a la prolepsis, a fin de visualizar su futura convivencia con su amada:

Pero vive mi corazón!
Y *marcharé* en mi noche profunda
mientras escuche tu risa
y el sonido de tu voz
con las vibraciones
de una campana de oro,
de oro, de oro...

[...]

te *cubriré* de maravillosos trajes
y *rodearé* tu cuello
de lindos collares.
No te *verán* mis ojos,
pero te *palparé* en mis manos
y entonces...

.....
Ya no te oigo!
Es que te has ido?
Mis palabras te han hecho mal?
Deja que yo te quiera! (Sánchez, 1962, pp. 10-11).

En la primera estrofa, el sujeto lírico prevé cómo la risa y voz de la amada serán los sonidos de la victoria frente al lugar de la reclusión. Por un lado, su risa se opondrá a aquella risa nerviosa o la de los agentes de la autoridad. En este sentido, la risa de la amada funcionaría como un símbolo de la inversión, pues, al decir de Durand (1982), su melodía nocturna eufemizaría aquel ruido diurno. Por otra parte, la voz manifestaría las virtudes femeninas, la potencia vital y el poder purificador de la amada, gracias al simbolismo de la “campana” (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Asimismo, la voz de la amada adquiriría cualidades luminosas, pues sus palabras serán el aliento de vida, la salvación, domeñarán la realidad adversa; sus valiosas palabras –así lo enfatizan la anadiplosis y la reduplicación– serán solares, gracias al simbolismo del “oro” (Chevalier y Gheerbrant, 1988). Así pues, la voz de la amada constituiría un símbolo espectacular que conformaría, junto a la risa, un isomorfismo imaginario contra la “noche” del aquí y el ahora.



Al final de la segunda estrofa interesa observar el uso de la reticencia, la figura gráfica dada por la reduplicación de los puntos suspensivos y el blanco interestrófico. En conjunto estos tres recursos configuran una tipografía expresiva para indicar el quiebre, el atragantamiento, la suspensión sufridos por el sujeto lírico cuando el presente solitario, incierto y suplicante se impone brusca y desconcertantemente sobre el lugar de la esperanza.

Esta recreación esperanzadora de la convivencia futura conduce al sujeto lírico hacia el lugar de la memoria. Partiendo de que el espacio y el tiempo son interdependientes, la complementariedad de los espacios implica la complementariedad de los tiempos; así, todo espacio mental posee un pasado y un futuro: “en es[t]e tejido se inserta el espacio de la vida presente con su carga no solo recordable o anticipante, sino operante. Con el espacio de ‘detrás’ (pasado) y el de ‘delante’ (futuro), abre sus puertas a otros ámbitos de acción, temporalidad transversal que no hace sino enriquecer [el espacio vivido]” (Aínsa, 2005, pp. 47-48).

Debido a esta temporalidad transversal, el sujeto lírico visualiza, en su futuro, su presente como un pasado: “Un día, más allá de mañana,/ *cuando mi ayer sea un hueco*/ tapado por la lluvia” (Sánchez, 1962, p. 11). Al fijar el instante, el sujeto lírico lo escenifica y el “tiempo se espacializa como recuerdo” (Aínsa, 2005, p. 48). Sobre este espacialismo histórico¹³, actúa un movimiento centrípeto de *aislacionismo*, el cual se encuentra en sintonía con el movimiento centrípeto de repliegue hacia el refugio. Debido a este movimiento –o más bien doble movimiento simultáneo– “las visiones prospectivas se tiñen inevitablemente con valores del pasado” (Aínsa, 2005, p. 13). Esto genera la idea de que solo es posible imaginar un futuro reactualizado, o bien habitado, por el pasado.

Con dicho doble movimiento centrípeto, el espacio vivido es completado por el *tiempo vivido* (Minkowski, 1973). Por eso, a través de la línea del horizonte se configura la distancia de los segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años; es decir, el paso del tiempo en el movimiento en el espacio. El horizonte no posee realidad objetiva. Su noción siempre se configura a partir de un

¹³ Aínsa define este término como: “Un *aquí* y un *ahora* estrechamente fusionados que explican la dimensión de historicidad que puede reconocerse en todo espacio y en la dimensión espacial de todo devenir” (2005, p. 48).



sujeto; por eso, se aleja o acerca según el movimiento que este elija en el espacio, sin importar la dirección. La línea del horizonte se funda en el intercambio de los mundos interiores y exteriores que comprenden el espacio; aunque no se puede localizar ni asir en ningún mapa, ayuda a delimitar un espacio orientado y, por ende, a darles sentido a divisiones como cielo y tierra, arriba y abajo, aquí y allá. Así pues, el horizonte acompaña toda percepción de paisaje en esa síntesis de dentro-fuera que resulta del encuentro de la mirada y el mundo exterior, en el metafórico “punto-yo” (Aínsa, 2005). De ahí que la línea del horizonte del sujeto lírico lo oriente a mirar de manera esperanzadora hacia la lejanía en busca de la amada, enunciar poéticamente su espacialismo histórico y, por consiguiente, delinear la parcela de fuera: “Sólo te pido/ que mañana/ camines delante de m[í]/ para guiarme/ en la noche/ de mi ser...” (Sánchez, 1962, p. 11).

2.4. La parcela de la armonía

La línea del horizonte también lleva al sujeto lírico a proyectar la parcela de la armonía, En concreto, en el poema “Belleza”. En esta parcela, el horizonte se vuelve dinámico y multidireccional, ya que el sujeto lírico intuye, desvela y contempla el misterio fascinante de lo sagrado en el cosmos, porque este es la belleza por excelencia: “Es la suprema obra del Creador” (Sánchez, 1962, p. 16). En apoyo de esta unidad principal del poema, el sujeto lírico dice que la belleza “Es la palabra/ en la búsqueda incansable/ del artista” (p. 16); o sea, que la palabra humana es el resultado de la ensoñación poética.

Para comprobar tal aserto filosófico-místico, tal *intentio*, el poema sigue un modelo compositivo analítico sostenido por dos macrounidades. La primera se cimienta en la definición de belleza (vv. 1-4: unidad de apoyo + unidad principal) en cuanto que base-afirmación del texto. La siguiente macrounidad (vv. 5-62) constituye el bloque analizante en que se explicita aquella *intentio*; es decir, donde se realiza su *demonstratio*.



Esta segunda macrounidad se desarrolla a través de veintitrés marcos espaciales-temporales introducidos en su mayoría por la preposición “en”. Tales marcos, en conjunto, reúnen lo celestial (“nubes”, “rocío”), lo telúrico (“piedras”, “polvo”, “camino”, “arena”) y lo acuático (“ola”, “quebrada”, “río”); lo humano (“niños”, “ternura”, “besar”, “madre”, “manos”, “campesino”, “ancianos”), lo animal (“animalillo”, “aves”, “gusano”, “mariposas”) y lo vegetal (“rosal”, “lirios”, “amapolas”, “troncos”); lo sonoro (“murmurar”, “arrullo”, “decir que sí”, “decir que no”, “orar”, “rezar”, “hablar cosicas”) y lo silente (“silencio”); lo dinámico (“viento”, “pendular”, “hamacar”, despedida) y lo estático (“quietud”, “nido”, “huella”). La suma de todos estos elementos permite configurar una visión globalizante y fusionadora de contrarios, donde desde lo macrocósmico hasta lo microcósmico, lo próximo y lejano, lo humano y el *mundo-más-que-humano*,¹⁴ lo interior y lo exterior tienen presencia en esa necesidad existencial y espiritual del sujeto lírico por contemplar, enunciar, vivir la belleza en la continuidad de la naturaleza, la vivificación de esta gracias al uso frecuente de prosopopeyas y la unidad cósmica. De ahí que la belleza esté –sirvan de ejemplo estos versos–:

En la huella que deja el gusano
 en el rostro de las amapolas.
 En los arrullos del río
 que se adivina desde lejos.
 En todo lo que encierra ternura infinita
 como el besar de los niños.
 En la fe del campesino
 cuando mira las nubes llegar.
 En el llamar al amor
 de las mariposas noctámbulas.
 En la forma de orar
 de los ancianos
 que aprendieron a rezar
 con la mirada.
 En el alma de las rosas
 y en la hora
 de la creación (Sánchez, 1962, pp. 17-18).

¹⁴ Término propuesto por Abram (1997), desde la ecocrítica, para referirse a todos aquellos elementos no humanos, pero descentrando lo humano como punto de referencia para considerar lo otro.



Como se ve, al “hablar cosicas/ con las cosas amables de la vida” (Sánchez, 1962, p. 19), el sujeto lírico evidencia cómo –valgan las palabras de Bachelard– “[t]odos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar” (1993, p. 17). Merced a su ensoñación y espacialismo, el sujeto lírico contempla e imagina la parcela de la armonía, dejándose llevar por su asombro y plenitud; reconciliando su aquí y allá, su ayer-presente-futuro; volviendo a confiar en la vida y el universo mismo; soñando las posibilidades de crecimiento de su ser con lo otro.

2.5. La parcela de la frontera

Esta última parcela es diseñada por el sujeto lírico en “Y el botero pas[ó]...”, a partir de la unión de elementos poéticos, narrativos y dramáticos. Ella no solo es trazada desde el límite que arrincona al sujeto lírico en su rol de fugitivo, sino también sobre los límites genéricos.

El poema es un tríptico. Constituye una deprecación. Sus partes vienen a ser una especie de tres actos breves que responden a un modelo compositivo cerrado, pues la didascalia-narración final se corresponde parcialmente con la primera estrofa. En la parte I, el sujeto lírico compone una topografía:

Yo aquí,
el mar ahí,
galopando [en el] azul de la cordillera,
la vida.

Estoy quietecito como cangrejo
metido entre estas piedras.
El sol quema sobre la paila
del presidio
y quema también mi corazón (Sánchez, 1962, p. 20).

Mientras el sol abrasa la penitenciaría, el sujeto lírico se ubica en un espacio rocoso delante del mar. Desde aquí mira la cúspide de las olas. Obsérvese cómo el diseño versal marca un relieve



icónico, en la primera de las estrofas anteriores, para dibujar la cumbre de tal ola. Más allá de esta, el sujeto lírico alcanza a ver un bote; de ahí que grite de emoción: “Como ala blanca de mariposa/ la vela de un bote/ más allá de allá.../ Ay, buen día!/[...] Ay, buen día!/ Un bote, un bote,/ allá viene...” (Sánchez, 1962, p. 20). A propósito, atiéndase en esta última cita un rasgo estilístico que se presenta a lo largo del poemario y no se ha mencionado antes: se trata de la supresión del signo de apertura en las exclamaciones e interrogaciones; solo se anota el signo de cierre para intensificar con él la expresión de sus emociones tanto de alegría, nostalgia, angustia y dolor.

Acto seguido, el sujeto lírico emplea el estilo directo a fin de establecer un diálogo con el botero. Es como si el lector antes hubiera asistido a un soliloquio, la conciencia del sujeto lírico, pero hasta ahora no lo escucha hablar realmente. El sujeto lírico, ante esa barrera y ruido de las olas, escenifica su deseo de ser visto y escuchado por el botero: “—Oiga[,] patrón del bongo...!/ Malditas olas!/ Es que no me escucha?/ Sí, sí, ahí viene...” (Sánchez, 1962, p. 20). Tanto la reticencia como el blanco interestrófico marcan una pausa, pero él no se rinde, interviene de nuevo: “—Botero... Boterooo!/ Ay, Dios!/ Es que un tigre asoma en mi figura?/ Es que no me oye?” (p. 21). Obsérvese cómo el relieve grafémico al reiterar la vocal en el segundo apóstrofe viene a intensificar el llamado y el ansia de ser atendido.

La parte II comienza con un párrafo: no se sabe bien si didascalia o narración heterodiegética neutral. En todo caso, informa a los lectores oyentes-espectadores sobre los hechos que dramáticamente están ocurriendo en un espacio contiguo al patente, donde el sujeto lírico está actuando: “(Unos perros ladran sobre los montes de la Isla Presidio. Suenan disparos... Los guardianes que buscan y buscan al hombre se acercan.)” (Sánchez, 1962, p. 21). La tensión que los perros y guardianes inscriben en la escena hace que el sujeto lírico retome con mayor vehemencia – gracias a la exclamación y epanalepsis– su ruego: “—Mira[,] botero/ de mi bien,/ ya me cansa de estar aquí/ y se me quiere estallar/ el corazón./ *Llévame contigo!/ No importa dónde,/ ni importa, llévame!*” (p. 21). La subsiguiente didascalia-descripción incrementa la tensión dramática de la súplica: “(El hombre sin más vestimenta que un trapo alrededor de la cintura, con la huella sangrante



sobre el tobillo, de donde arrancó la argolla de la cadena, junta las manos.)” (p. 21). Gracias a este texto se desvela que el sujeto lírico es un fugitivo y se comprende mejor la anterior didascalía-narración.

Una vez más este personaje ruega fervientemente hasta el punto de ofrecérsele como sirviente fiel al botero, someterse a su voluntad (en este sentido la repetición diseminada de “estera”), siempre y cuando lo ayude a escapar. Como se trata de un prófugo, él se vale del paralelismo, la interrogación, la anáfora y la reduplicación para persuadir de forma enfática a su potencial liberador: “—Ay, escucha mi ruego!/ Detente!/ *Llévame adelante/ y te pondré de estera/ el corazón./ S[e]ré tu perro en los caminos/ del mar y de la vida.// Seré tu perro en los caminos/ del mar y de la vida.//* Tienes miedo?/ No, no, no sigas.../ *Llévame de estera,/ no me dejes!./ no...!*” (Sánchez, 1962, p. 22). Como apoyo patético a la alocución, el dramaturgo-narrador indica-narra que el sujeto lírico extiende su cuerpo como pretendiendo alcanzar no solo verbal sino también físicamente al botero: “(Y el hombre abre los dedos como queriendo detener el mar.)” (p. 22).

En la parte III, el sujeto lírico pronuncia su última intervención en los mismos términos anteriores; sin embargo, ahora amplía un elemento que antes apenas insinuaba por medio de preguntas retóricas (“Es que un tigre asoma en mi figura?”, “Tienes miedo?”, Sánchez, 1962, pp. 21-22): para persuadirlo mejor, el sujeto lírico desarrolla la idea de que el botero puede venir a ayudarlo porque, aunque fugitivo, él es un hombre bueno, que ha demostrado su honradez como trabajador virtuoso (“Yo vendía lunas en mi pueblo/ y no soy malo, no soy malo.../ [...] Es que no me miras los ojos?/ Yo vendía plumas,/ vendía plumas/ en mi pueblo...”, pp. 22-23); que además es padre, y sus hijos necesitan urgentemente de él, pero que, si por su ayuda su padre regresara, no dudarían en servirle de igual manera (“Mis hijos no tienen qué comer!/ Escucha mi ruego,/ y mis hijos/ y mis hijas/ cuidaremos de tu pozo/ y de tu red/ y de estera te servirá mi corazón!”, pp. 22-23).



En esta estrofa-intervención última, el sujeto lírico se vale del dinamismo expresivo negativo,¹⁵ y con base en figuras de repetición (reduplicaciones, anáforas, paralelismos, conversiones, anadiplosis), patéticas (pregunta retórica) y oblicuas (reticencias), busca contener al botero en su navegación y retardar su partida. Sin embargo, ante la lejanía e indiferencia de aquel, el sujeto lírico tensa la línea expresiva y, con ayuda de un epifonema, lleva el cuadro dramático a su clímax: “Escucha, ya vienen!/ Ven... No te marches!/ *Mira que aquí me matará el dolor!*” (Sánchez, 1962, p. 23).

La didascalia-narración final reitera el vislumbre del botero a lo lejos. Se reafirma que el sujeto lírico está escondido en una cueva del acantilado; que la llegada de los guardias es inminente, lo cual motiva una imagen *pesadillesca*. También se sugiere la subida de la marea y el ahogamiento del personaje.

Como se ve, este poema ilustra el aserto de Pozuelo Yvancos de que la verdadera especificidad de la poesía es la hibridez: “todos los tipos posibles de enunciación han encontrado realizaciones en el seno de ese vasto continente de la poesía lírica” (2009, p. 25). En este tríptico, los marcos narrativos llenan los vacíos situacionales que por sí sola la enunciación poética del sujeto lírico dejaría, a medida que este escenifica su escondite, su angustia y el espacialismo de su desarraigo. Así las cosas, por su hibridez, este texto resultaría un antecedente significativo dentro de las prácticas poéticas nacionales que plantean el rechazo de las formas monolíticas y habituales de la lírica; rechazo que Picado (1987) destaca como innovadora en el poemario *El tigre luminoso* (1983), de Alfonso Chase, pues combina lúdicamente lo lírico y narrativo; bordea el ensayo, el epigrama, el texto gnómico, la autobiografía, el aforismo, entre otros. “Y el botero pas[ó]”, de Sánchez, pues, pareciera invitar a esta renovación literaria a través de la palabra poética un par de décadas antes.

¹⁵ El dinamismo expresivo negativo se asocia con un movimiento lento en función de que abundan signos no autónomos (términos matizadores, complementaciones, extensiones comparativas, cualquier modo de reiteración, construcciones subordinantes, entre otros), de acuerdo con López-Casanova (1994).



La hibridez de este poema parece estar en sintonía con la que, según Bundgård, otros textos del desarraigo manifiestan (por ejemplo: la novela *Sefarad*, del español Antonio Muñoz Molina), pretendiendo hacer “consciente al lector de que el límite entre lo íntimo y lo extraño, entre vida y muerte, libertad y terror, dignidad humana e ignominia es un hilo frágil, quebradizo” (2013, p. 12).

En el poema de Sánchez, la ruptura de fronteras genéricas podría interpretarse como soporte de esa subjetivación fronteriza que asume una postura de lucha queriendo liberarse del lugar hegemónico y regresar al hogar: el único espacio –como dijera Delgado (2002)– al que se aspira y se espera determine en adelante el discurso, la nueva posición desde la cual se hable. De ahí que el sujeto lírico ruegue incansablemente al botero para que lo lleve hacia adelante, en la punta del bongo, pues desde ahí ensoñaría la dirección del encuentro, miraría el hogar y regresaría a sus raíces, a sus seres queridos; a su espacio. Sin embargo, esto no ocurre. Y el hogar, como la libertad, queda prohibido, entorpecido, disipado por la tensión generada por los límites en la parcela de la frontera.

3. Conclusiones

“El ser humano tiene necesidad de echar múltiples raíces, de recibir la totalidad de su vida moral, intelectual y espiritual en los medios de que forma parte naturalmente” dice Weil (1996, p. 51). Sin embargo, en *Poemas* se observa cómo esta necesidad humana del arraigo es truncada por el discurso jurídico, a medida que este ejerce su poder hegemónico sobre el sujeto lírico, hasta anularlo como ciudadano (“un número más en la miseria”) y excluirlo por medio de la separación, a través de un grupo (“guardias”) e infraestructura (“Isla Presidio”) de opresión, que lo coacciona con censura y violencia (“risa”, “perros”, “disparos”). Tal poder, por tanto, desencadena la experiencia del desarraigo: la brusca pérdida de las raíces y el tiempo real para ser confrontado con un medio *otro* de manera dolorosa. De ahí que el espacialismo del desarraigo lleve al sujeto lírico a revestir de sentidos



*vivid*os el espacio y el tiempo, y con base en estos configure un complejo e interrelacionado sistema poliparcelario.

Aínsa dice que las figuras descriptivas, los deícticos y nombres sustantivos tienden a ser los recursos privilegiados para verbalizar el espacialismo en los textos literarios. El análisis aquí comprendido comprueba tal aserto, pero evidencia todavía más el aprovechamiento de otra variedad de recursos expresivos (que en su momento parece Debravo no valoró), sobre todo símbolos catamorfos (“ceniza”, “arena”, “suciedad”, “sima”, “muerte”) y figuras de repetición (paralelismo, reduplicación, epífora, conversión, anadiplosis, anáforas, retruécano, epanalepsis, sinatroísmo), seguidos por figuras patéticas (exclamaciones, interrogación retórica, apóstrofe, optación por deseo vehemente o súplica, prosopopeya), gráficas (blancos interestróficos, relieves icónico y grafémico, supresión de signos de apertura de exclamación e interrogación), léxico-semánticas (“campomalo”, “cosica”) y oblicuas (reticencias); así como la hibridez genérica (poesía-narración-teatro) y el diálogo con el acervo cultural español (por un lado, al emplear un rasgo de la variante dialectal oriental peninsular; por otro lado, al emular la práctica cultural del orientalismo exotizante).

Los escritores del desarraigo del siglo XX y XXI se han planteado la pregunta, según Bundgård, “cómo hacer verosímil en la escritura la verdad del desarraigo humano constante a lo largo de la historia” (2013, p. 11). Sin duda, el sistema poliparcelario del espacialismo del desarraigo en *Poemas* de Sánchez parece ofrecer una respuesta porque evidencia, como diría Aínsa (2005), que el espacio nunca es neutro.

Referencias bibliográficas

Aínsa, F. (2005). *Espacio literario y fronteras de la identidad*. San José, Costa Rica: EUCR.

Bachelard, G. (2002). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bachelard, G. (1993). *La poética de la ensoñación*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.

Baeza Flores, A. (1978). *Evolución de la poesía costarricense*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica.



- Bermúdez, S., Cortijo, A. y McGovern, T. (eds.). (2002). *From Stateless Nations to Postnational Spain / De naciones sin estado a la España postnacional*. Boulder, Colorado, Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Bundgård, A. (2013). “Expresión del desarraigo en el exilio”. *Aurora*, XIV, 8-17. <https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/274025>
- Cabo Aseguinolaza, F. (2012). “El oriente en casa”. En *Historia de la literatura española. El lugar de la literatura española* (pp. 249-332). Barcelona, España: Crítica.
- Callebaut, S. (2011). *Entre sistematización y variación: El sufijo diminutivo en España y en Hispanoamérica* (Tesis de maestría). Gent, Bélgica: Universidad de Gent.
- Campos, R. (2016). “Innovaciones simbólicas en *Infinita memoria de América*, de Laureano Albán”. *Castilla*, VII, 144-168. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/309>
- Celma, M. P. (1989). *La pluma ante el espejo*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1988). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder.
- Cibreiro, E. (2015). “Escribir desde una geografía de desarraigo y extrañamiento: la poesía de Julia Otxoa”. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XL(1), 61-73. <https://www.jstor.org/stable/24431922?seq=1>
- Collot, M. (1990). *Poésie-Espace*. Bruselas, Bélgica: Maison Internationale de la Poésie.
- Debravo, J. (1962). “Prólogo”. En José León Sánchez. *Poemas* (pp. 4-6). Turrialba, Costa Rica: Círculo de Poetas Costarricenses.
- Delgado, E. (2002). “La nación deseada: europeización, diferencia y la utopía de (las) España(s)”. S. Bermúdez, A. Cortijo y T. McGovern (eds). *From Stateless Nations to Postnational Spain / De naciones sin estado a la España postnacional* (pp. 207-221). Boulder, Colorado, Estados Unidos: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid, España: Taurus.
- Eco, U. (1987). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, España: Lumen.



- Fernández, P. (1979). *Estilística*. Madrid, España: Porrúa Turanzas.
- Fradejas Rueda, J. M. (1991). *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*. Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Gil Bardají, A. (2008). *Traducir al-Andalus: El discurso del otro en el arabismo español (de Conde a García Gómez)* (Tesis doctoral). Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/286108/agblde1.pdf?sequence=1>.
- Litvak, L. (1985). *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España (1880-1913)*. Granada, España: Don Quijote.
- López-Casanova, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España.
- Minkowski, E. (1973). *El tiempo vivido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Observatori de Neologia [OBNEO]. (2004). *Metodología del trabajo en neología: criterios, materiales y procesos*. Barcelona, España: Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra. <http://www.iula.upf.edu/repositori/04mon009.pdf>.
- Perozo, X. (2008). “Literatura contra desarraigo”. *Tejuelo*, 1, 53-57.
<http://dehesa.unex.es/handle/10662/7438>
- Picado, M. (1987). “Elocuencia de Tigre. Sobre ‘El tigre luminoso’, de Alfonso Chase”. *Revista Iberoamericana*, 53(138), 487-492. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4342/4510>
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2009). “Teoría de la lírica”. En *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía* (pp. 19-47). Madrid, España: Almagro.
- Quilis, A. (1975). *Métrica española*. Madrid, España: Ediciones Alcalá.
- Real Academia Española [RAE]. (2011). *Ortografía de la lengua española*. D.F. México: Editorial Planeta Mexicana.
- Real Academia Española [RAE]. (2018). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/>.



Riquelme, H. (2000). “Latinoamericanos en Europa. Experiencia de desarraigo y proceso de identidad psicocultural”. *Medicina*, *XIX* (1), 17-

36. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/medicina/article/download/3574/3268/6427>

Rojas, M. y Ovares, F. (1995). *100 años de literatura costarricense*. San José, Costa Rica: Farben.

Sánchez, José León. (1962). *Poemas*. Turrialba, Costa Rica: Círculo de Poetas Costarricenses.

Sánchez, José León. (1970). *La isla de los hombres solos*. México: Novaro.

Varela, E., Moíno, P. y Jauralde, P. (2005). *Manual de métrica española*. Madrid, España: Castalia Universidad.

Weil, S. (1996). *Echar raíces*. Madrid, España: Trotta.

Anexos

A continuación, se ofrece una edición crítica de *Poemas* (1962). El mismo José León Sánchez dio su consentimiento para (re)publicar su poemario en este artículo con el fin de difundirlo, ya que, como se dijo, su publicación primera en formato libro es difícil de conseguir. En esta edición, se ajusta el texto a la ortografía y puntuación vigentes (RAE, 2011), se enmiendan las erratas y se señala debidamente el aparato crítico. En este, siguiendo el modelo de Fradejas Rueda (1991), se indica la forma propuesta y, separada por un corchete de cierre, la variante rechazada, más el número de página donde tal variante aparece en el poemario de Sánchez (1962).