

**LA POESÍA INICIAL DE  
LISÍMACO CHAVARRÍA:  
EL PRIMER PERÍODO ROSAS CORRALES  
(1896-1904)**

Francisco Rodríguez Cascante  
Universidad de Costa Rica San Ramón

Introducción

La obra poética inicial del autor modernista costarricense Lisímaco Chavarría Palma se extiende desde la escritura del poema “Glosa” (12 de mayo de 1895) hasta la publicación de *Nómadas* en 1905. Coincide el final de este período con el comienzo de su colaboración en la revista *Páginas Ilustradas*, justo el 22 de noviembre de 1904, cuando publica el texto costumbrista “Una broma”, que dedica al director del medio, Próspero Calderón, y la disputa autoral que mantuvo con su primera esposa, Rosa Corrales, por la paternidad de los textos publicados, y, en específico, por la autoría del poema “El Arte”, ganador del primer lugar en la primera edición del concurso “La Fiesta del Arte”, convocado por el Club Costa Rica en 1905, querrela que finalmente ganó Chavarría. Se trata de las obras publicadas en la prensa del momento y sus dos primeros poemarios, ambos firmados con el nombre de Rosa Corrales.

Así, pues, la obra inicial de Chavarría está conformada por los primeros poemas publicados en la prensa del momento, veintisiete en total (que fueron dados a conocer entre 1896 y 1904) más el texto “El Arte” (1905), y sus dos libros inaugurales: *Orquídeas* (1904) y *Nómadas* (1905). Considero estos veintisiete textos como la obra primera de Chavarría Palma, puesto que en ellos se presentan los primeros escauceos de un ejercicio literario que en los dos libros recién citados ya se encuentra en proceso de constitución.

La primera etapa de su producción literaria, la cual denomino período Rosa Corrales,<sup>1</sup> ya que todos los textos

---

<sup>1</sup> Este período Rosa Corrales se divide, entonces, en dos partes: el primero conformado por los poemas publicados en la prensa entre 1896 y 1904 (veintisiete en total). El segundo está integrado por el poema “El arte” (1905) y los libros *Orquídeas* (1904) y *Nómadas* (1905).

publicados, con una excepción,<sup>2</sup> fueron dados a la luz pública con el nombre de su esposa, será continuada por una segunda, los años 1906-1908, donde el evento más significativo es la publicación de *Desde los Andes* (1907), primer poemario firmado por el autor, así como la edición de *Añoranzas líricas* (1908) y la obtención, en el segundo concurso la Fiesta del Arte, convocado por el Club Costa Rica en 1906, del primer lugar en la categoría de soneto con el poema “Al pensador”, y del primer puesto, en el mismo concurso, en la categoría de poema con el texto “Al trabajo”.

La tercera etapa de su producción la constituyen los años 1909-1913 y está marcada por la consagración del poeta al obtener, en los Juegos Florales convocados por la revista *Páginas Ilustradas* en 1909, el primer premio en la categoría de poesía con el “Poema del agua”; así como dos menciones honoríficas: una con el poema “Los carboneros” y otra con “Palabras de la momia”. En 1911 gana, con el poema “¡Salve Cartago!”, el concurso convocado por el periódico *La Información* para conmemorar el primer aniversario de la destrucción de la ciudad costarricense de Cartago provocada por el terremoto de 1910. Asimismo, en 1912 prepara la edición de su último poemario: *Manojo de guarías*, que verá la luz en forma póstuma.

En este artículo me dedico al estudio de la primera parte de esta producción inaugural (los poemas publicados en la prensa entre 1896 y 1904), la antesala de los dos primeros libros del autor, la cual no ha tenido ninguna consideración por parte de la crítica, puesto que se dio a conocer recientemente con la publicación de las *Obras completas* del autor.<sup>3</sup>

Inicialmente, estudio el primer poema que fue publicado por el escritor, “La ciencia”, en el cual realiza una apología el cocimiento y el progreso. Posteriormente, me ocupo de los vínculos de esta producción con la estética romántica, que en la obra del autor funda uno de sus tópicos principales: una subjetividad tenebrosa. Luego, analizo la representación de la naturaleza que está presente en esta poesía primera, otro de los discursos fundamentales en la obra del poeta. En cuarto lugar,

---

<sup>2</sup> Se trata del poema “Envidia” publicado en *El Heraldo de Costa Rica*, el 1 de junio de 1899. Véase Chavarría. *Obras completas*. Volumen II 3. En adelante, todas las citas de Chavarría corresponden a este volumen segundo.

<sup>3</sup> Véase Lisímaco Chavarría. *Obras completas*. Tomos I y II. Edición de Francisco Rodríguez Cascante.

## HPR/14

presto atención a los elementos claves de la vida nacional que articula Chavarría en este corpus, para finalmente explorar sus inicios en el modernismo.

### La apología de la ciencia

Del primer poema que publicó Lisímaco Chavarría, “La ciencia”, efectuó dos versiones, una primera dada a conocer en el periódico *El Pabellón Liberal* el 21 de octubre de 1896, sin ninguna dedicatoria, y otra publicada en el diario *La Revista* el 9 de junio de 1901, reescritura dedicada a Roberto Brenes Mesén.

La primera versión consta de cinco cuartetos (no separados) conformados por versos endecasílabos y tridecasílabos. Desde el punto de vista formal constituye un esfuerzo por agrupar en los dos modelos métricos mencionados una iniciativa retórica determinada por la figura de la apóstrofe, la cual propone al lector un programa apologético del progreso.

Cabe acotar que esta figura retórica, caracterizada por la Real Academia por su énfasis pragmático, en tanto figura que dirige la palabra en segunda persona a entidades “presentes o ausentes, vivas o muertas, a seres abstractos o a cosas inanimadas” (186). Por su parte, Lausberg precisa que mediante tal construcción el enunciador procura “apartarse de público normal” (Manual II 192) para buscar un efecto de pathos en su enunciatario; mientras que en su análisis de Ovidio, Esteban Bérchez Castaño ha encontrado que las apóstrofes tienen como fin mostrar “cercanía con los seres apelados” (201).

El interés laudatorio de la invocación a la ciencia que efectúa Chavarría, busca impactar al lector para darle a conocer un *mundus novus* que se ha venido gestando en los trabajos científicos desde la antigüedad. Por ello, en primer lugar, el poema plantea el reconocimiento para informar al lector y compartir con él el asombro, y, en segundo lugar, anhela afirmar la dimensión divina del saber.

Desde el punto de vista estructural, el texto se divide en dos partes. La inicial, conformada por las dos primeras estrofas y la cuarta, constituye la invocación y la alabanza. Se trata del llamado al fenómeno científico y la caracterización de sus virtudes. En este nivel, el enunciador compara la ciencia con la divinidad, y le atribuye ser el sustento del progreso, además de poseer la capacidad de aportar la verdad al ser humano:

## HPR/15

Hermosa y grande cual deidad divina,  
del infinito descendiste en fausto día,  
pedestal de la gloria y del progreso,  
la verdad es tu norma, la virtud tu guía. (3)

Este carácter deífico de la ciencia concibe tal actividad no en tanto práctica social, sino más bien como efecto de iluminación cuyas verdades son transmitidas al ser humano desde un repositorio celestial que domina las dimensiones espacio-temporales. Tal ámbito de generación del fenómeno científico lo distancia de las preocupaciones positivistas que se discutían en la Costa Rica de entonces y lo acercan a una concepción esencialista de la ciencia, más cercana a una idea emanatista del saber.

La segunda estrofa del texto refuerza este contenido sobrenatural de la ciencia. El saber es concebido como un “Eterno hechizado talismán”, es decir, el conocimiento no se produce sino que se recibe gracias a la suerte de determinados poderes mágicos. La ciencia, desde esta perspectiva, es un cúmulo de saberes ocultos y misteriosos, guardados en “los arcanos del destino”; por ello el conocer no es un acto volitivo que se pueda desarrollar, sino la ostentación de un “don divino”. En esta segunda estrofa del texto, el saber deviene la manifestación de la voluntad divina que se presenta en la totalidad del conocimiento que, si bien está oculto y es secreto, puede ser develado por el destino.

Pero esta dimensión esotérica del conocimiento no se puede asociar con la tradición religiosa cristiana, puesto que desde la antigüedad se producen tales actos de iluminación. Antes bien, es en el paganismo clásico donde el hablante lírico encuentra la primera manifestación científica. Por ello, el carácter apologético de la cuarta estrofa contextualiza una de las concreciones de la ciencia: es el aroma de las diosas del Olimpo, quienes esparcen esa “esencia divinal”. En esta estrofa, la teogonía griega es reflejo de la recepción y distribución del saber: “arcángel que llenas en tu aureola/ el emblema de la dicha celestial”, aunque el lexema inicial del enunciado sobrepasa el contexto griego y lo traslada temporalmente a otras religiones, sin dejar por fuera al cristianismo. Estamos en presencia de una amplificación de la condición aurática del saber científico, antesala del descenso de la esencialidad manifiesta en estas cuatro estrofas, a la concreción y manifestación antropológica del conocimiento.

## HPR/16

Una vez establecidas las condiciones secretas del saber, y luego de hacer su apología, la segunda parte del poema (conformadas por la tercera, quinta y sexta estrofas) ejemplifica las particularizaciones cognitivas. En la tercera alude el enunciador a las reacciones de reconocimiento que realizan tanto los seres humanos, como los países, de esas nuevas formas del saber. En ese segmento introduce los semas de la genialidad y del progreso. La ciencia es, por un lado, motivo de orgullo por parte de aquellos elegidos que han sido tocados por la divina esencia del saber; y por el otro lado, es también el ente que garantiza los avances nacionales:

A tu nombre los genios se levantan  
ondeando altivos tu pendón airoso,  
a ti deben su grandeza las naciones  
y te entonan himno victorioso. (3)

Los nombres de esos sujetos ilustrados aparecen ya en la penúltima estrofa. El enunciador selecciona, en tanto ejemplos, destacados representantes de las ciencias naturales así como escritores y filósofos: Newton, Dante, Pascal, Galileo, Milton, Cervantes, Sócrates y Arquímedes. Enumeración que continúa en la última estrofa, pero mediante la particularización de los aportes específicos que hicieron otras grandes figuras de la historia humana: de Gutenberg destaca la inmortalidad de la letra, de Franklin las investigaciones sobre la electricidad, de Fulton sus descubrimientos sobre la navegación a vapor y, finalmente, de Cristóbal Colón, el descubrimiento de América. Estos son genios que, desde la perspectiva del enunciador, han transformado al mundo, gracias a que pudieron acceder a esa esencia divina que significa el conocimiento.

En la reescritura del poema realizada en 1901, el texto pasa de veinticuatro a veintiocho versos, y la estructura se divide en estrofas, siete en total. En la nueva versión, Chavarría elimina la estrofa cuarta de texto anterior y agrega dos nuevas: la quinta y la sexta. Desde el punto de vista semántico se trata de un fenómeno de amplificación, en el cual, según el *Diccionario de la Real Academia*, se desarrolla “una proposición o idea, explicándola de varios modos o enumerando puntos o circunstancias que con ella tengan relación, a fin de hacerla más eficaz para conmovir o persuadir” (142).

## HPR/17

Las estrofas que se reescriben poseen mayores modificaciones a nivel sintáctico, aunque no a nivel semántico. Por ejemplo, la primera de ellas, citada anteriormente, queda de la siguiente manera:

Versión de 1896

Hermosa y grande cual deidad divina,  
del infinito descendiste en fausto día,  
pedestal de la gloria y del progreso,  
la verdad es tu norma, la virtud tu guía. (3).

Versión de 1901

Radiante y pura cual ideal hermoso  
al mundo descendiste en fausto día,  
de la gloria trofeo, meta del progreso,  
tu norma es luz y la verdad tu guía. (10).

Como se observa en el primer verso, se sustituye el sustantivo “deidad” por “ideal” y los adjetivos que le acompañaban, en un esfuerzo por amplificar el sentido del quehacer científico y humanizarlo, en tanto práctica. Igual interés muestra el segundo verso que enfatiza en la llegada de la ciencia, y no en su procedencia. Los versos siguientes conllevan cambios en su adjetivación, sin embargo, tal fenómeno no se continúa en la segunda estrofa, la cual reitera el sentido délfico de la primera versión, la cual se mantiene a lo largo de esta reescritura dedicada a Brenes Mesén.

Las estrofas nuevas cumplen la función retórica de la *amplificatio*, puesto que proponen “una intensificación preconcebida y gradual” (Lausberg, *Manual II* 234) de los beneficios que la ciencia aporta al mundo, elementos ya señalados en el poema de 1896. La quinta estrofa destaca esa iluminación de las tinieblas de la ignorancia, y muy cercano a la estética barroca, el enunciador establece la dicotomía luz/oscuridad, como característica de la realidad que es eliminada por la acción científica. En este contexto, la ciencia se ubica como artefacto ilustrado que posibilita el progreso, una de las isotopías fundamentales del poema:

Caos incomprensible y tenebroso,  
sería el orbe; si luz bienhechora

## HPR/18

no difundieras al cerebro humano,  
si no brillaras con tu luz de aurora. (10).

La séptima estrofa continúa el proceso de *amplificatio* mediante la reiteración, ya establecida en el poema anterior, de la figura del *exemplum*. Se trata de la mención de los grandes científicos y sus aportes (que no había mencionado en el poema anterior). El enunciador presenta a Nansen y sus exploraciones polares y a Kepler con sus aportes astronómicos.

Como se ha indicado, este mismo efecto retórico está presente en la versión de 1896, en la quinta estrofa, con la cita de Newton, Dante, Pascal, Galileo, Milton, Cervantes, Sócrates y Arquímedes. Sin embargo, en la estrofa correspondiente de esta versión de 1901 (la cuarta), el enunciador efectúa una reducción del *exemplum*; en vez de mencionar a los ocho autores, únicamente cita a Newton y a Galileo de los ya indicados, y agrega en el mismo verso (el número trece) a François Arago y a Alessandro Volta. Tal sustitución tiene como fin reducir los intertextos únicamente a los descubrimientos de científicos del área de las ciencias naturales, exceptuando a los escritores y filósofos. Así pues, la lista de científicos se reduce a Newton, Arago, Volta, Galileo, Nansen, Kepler, y, en la última estrofa, se mantiene la mención de Gutenberg, Franklin y Colón.

Estas referencias intertextuales tan abundantes en ambas versiones de “La ciencia” tienen como propósito, además de los efectos retóricos señalados, mostrar el saber, tanto de la ciencia misma como disciplina, así como también del mismo Lisímaco Chavarría oculto en la autoría y la persona de Rosa Corrales, posicionamiento que desde este poema inaugural reiteraría Lisímaco constantemente, puesto que toda su breve carrera literaria, por los condicionamientos del medio letrado en que le correspondió vivir, fue una constante e inacabada demostración del saber.

### Los orígenes del sujeto *in tenebris*

La poesía inicial de Chavarría se inscribe dentro de las exploraciones de la estética romántica. El autor, heredero del arte decimonónico, observa en los modelos románticos una forma específica de conformación de la subjetividad. En esta estética la sensibilidad implicaba “el cultivo de un individualismo radical, en

virtud de lo cual se de da fundamental importancia a la exploración de la interioridad y a la afirmación de la propia identidad” (González Olivier 3).

Tales indagaciones establecen en la poesía inicial de Lisímaco Chavarría una subjetividad regida, en muchos casos, por la angustia. Se trata de una tenebrosa radiografía del presente que llena de lamentaciones la construcción de sí mismo. El enunciador de este conjunto de poemas mira la existencia como un espacio de sufrimiento y oscuridad. El grupo textual que corresponde con lo recién afirmado, está integrado por los poemas “Lamentos”, “Íntima”, “Fantasía”, “Destellos” y “Para ella”.

En “Lamentos”, cuyo título es altamente sugestivo, se presenta una saturación a nivel léxico y semántico de sentidos negativos sobre la vida. Predomina en el texto una semántica de la oscuridad que no deja espacio para la construcción de una agencia de vida. El hablante lírico, cual ciego perdido, solo emite lamentaciones: “Yo vago por las sombras/ de noche tenebrosa” (4), y su existencia es concebida como “quebranto” y la caracteriza “terrible y angustiada”. No es una opción la esperanza: “mi alma está sumida/ en honda oscuridad” (4) y el futuro igualmente se presenta amenazante: “la paz con que soñé/ trocose en infortunio, / y en siglos de amargura/ mis horas de solaz” (4).

Si con “La ciencia”, Chavarría inaugura dos ejes permantes en su producción poética, la apología del progreso y la mostración del saber intertextual, con “Lamentos” introduce no solamente la herencia de la estética romántica, sino también dos aspectos determinantes en el conjunto de su obra lírica: la construcción de una subjetividad tenebrosa, que se vuelve paradigmática en el último poema que escribió, “Anhelos hondos” (329-330), el texto más conocido del autor, y la recurrencia edípica.<sup>4</sup> No cabe duda de que la constante presencia de su madre como símbolo de ternura, bienestar, protección, paz y refugio, en muchas de sus obras, tiene su antecedente en este poema de 1897, donde dice con sosiego: “Por eso si el martirio/ me acosa a ciertas horas, / la imagen de mi madre/ evoco con amor: / si pienso en su memoria, /las penas se mitigan;/ si miro su silueta, / se calma mi dolor” (5).

---

<sup>4</sup> La textualización de la figura materna es fundamental en la poesía lisímaquiiana. Esta se encuentra presente en tanto construcción de seguridad, bondad y protección en poemas como “A la Reina de la fiesta” de 1910 (177-178) y “Da. Teresa Palma de Chavarría. La que me dio una cítara” de 1911 (302-303).



## HPR/20

No obstante, esta presencia sanadora no mitiga suficientemente la subjetividad desgraciada del enunciador, antes bien, el poema concluye con una referencia temporal que anuncia esa conciencia tenebrosa del futuro, puesto que la paz anhelada se convierte “en infortunio, / y en siglos de amargura/ mis horas de solaz” (5).

De acuerdo con José Escobar Glendon, “La poesía romántica aparece como una negación del presente en el que el poeta se siente desterrado, y como una ansia de libertad vital que trascienda las limitaciones impuestas por los intereses materiales y positivos” (En línea). Claramente, esta negación del ahora se asocia con la muerte en la poesía inicial de Lisímaco Chavarría. A ella se dedica el conjunto que llamo “cuatro poemas sepulcrales”, conformados por “Íntima”, “Fantasía”, “Destellos” y “Para ellas”, todos del año 1902.

El primero de ellos, “Íntima”, presenta como paratexto la ubicación de su escritura: “en el cementerio”, símbolo tanto del final de la existencia como la última morada, puerto de llegada de la vida e inicio del infinito. Este poema es la antesala de los otros tres, en los cuales la fascinación por el límite entre la vida y la muerte, es notoria, tema que al final de su vida retoma el autor en su paradigmático texto “Anhelos hondos”, escrito igualmente en el cementerio de San Ramón, su ciudad natal, cuando se encontraba gravemente enfermo y al borde de la muerte. En “Íntima”, se presentan ambos sentidos del tránsito final: el cuerpo humano concluido (los despojos) y el ámbito de lo desconocido, del más allá:

La tarde se apagó...Del mármol roto  
que cubre esos despojos, por las grietas,  
contemplo con miradas indiscretas  
las opacas penumbras de lo ignoto. (23)

Esta visión de la muerte despierta en el enunciador sentimientos ambiguos, “dudas y congojas” (23), ante lo cual solo queda la exclamación de la ignorancia humana ante los poderes del infinito: “¡¡Oh qué negra es la noche de la tumba!!” (23).

“Y es que en el poea romántico- afirma Lucrecio Perez Blanco - la muerte, aunque aceptada, querida o deseada y aún buscada, es también temida y rechazada, al menos, en sentimiento, porque la muerte es negra, que es lo mismo que aniquiladora del

## HPR/21

valor personal –yo romántico–” (128). Frente a este determinismo insalvable, el enunciador observa el fin del tiempo conocido, el presente, en una negación que impide, por esa conciencia trágica de orientación romántica, vislumbrar otros aspectos del destino humano, cuando se está en ese trance contemplativo de lo desconocido.

La figura del poeta observando el cementerio, representación simbólica de un panóptico fronterizo entre la vida y la muerte, fue muy reiterativa en la obra el autor, tanto que es el tema emblemático de “Anhelos hondos”. En esta ubicación espacial, a pesar de los sentimientos ambiguos que embargan al yo lírico, al saber que está rodeado de difuntos en despojos cuyas almas se encuentran en el más allá, dicha figura enunciativa se instaura como sujeto privilegiado que aún no ha llegado a su fin, y canta sobre las vidas de esos muertos que tiene bajo sus plantas.

Las estrategias retóricas son varias.

En el soneto “Fantasía” nuevamente la apóstrofe prepara al lector para un estado de pathos, esta vez, lo pone en aviso sobre el sonido que se puede percibir en el cementerio. El llamado de atención se orienta a que el enunciatario afine el oído para que pueda escuchar los “rumores que los vientos/ en el ramaje de los sauces dejan” (24). El sauce, en la simbología occidental, es “mis en rapport avec la mort, la morphologie de l’arbre appelant des sentiments de tristesse” (Chevalier et Gheerbrant 849). Tan temprano como 1902, Chavarría ya ha seleccionando estilísticamente un conjunto léxico sobre la muerte que permanecerá constante en su obra, y en él los lexemas “sauce” y ciprés” serán constantes para referirse al mundo vegetal.

Este sentido fúnebre que transmite el rumor del viento está definido por la “plegarias lúgubres” que “semejan/ quejas de monótonos acentos” (24). En el segundo cuarteto el lector se entera de que los gemidos son quejas de los muertos que lloran en sus mortajas. El sentido acumulativo de lo tenebroso prepara un escenario macabro que será develado en los últimos dos tercetos del poema: los muertos son cenas bajo las losas: “Con insaciables ímpetus, insanos, / les destrozan el cuerpo los gusanos/ allá en el antro oscuro de las fosas” (24).

Este escenario tenebroso que anuncia la apóstrofe inicial del soneto se continúa en los dos cuartetos que conforman

## HPR/22

“Destellos”, donde la voz lírica se imagina muerta y fría en un ataúd oscuro, y en esa asfixiante soledad donde la muerte no la ha hecho perder la conciencia, ansía un poco del cabello de su amiga, sujeto innominado a quien dedica el texto, “para llenar de fúlgidos destellos/ el antro oscuro de mi helada fosa!” (30).

Esta fascinación ambigua por la muerte, que por una parte, le teme, y por la otra, la evoca amplificadamente hasta escenarios macabros, como en “Fantasía”, concluye en el poema “Para ellas” reiterando la simbología del sauce en tanto guardián del cementerio. El texto, largo apóstrofe de seis cuartetos, lo invoca solicitándole, mediante el recurso de la prosopopeya, su intervención protectora: “¡riega tu blanda sombra!” (32), para apaciguar los “tristes rumores” de lo muertos. Toda esta invocación reiterativa concluye, en el último cuarteto, con el tema de la fascinación mortuoria, otra vez, empleando la apóstrofe:

Oye; también yo ansío  
dormir el sueño del reposo eterno  
como Musset, ¡allí bajo tu fronda  
do se quejan melódicos los cierzos! (32)

Sin lugar a dudas, el texto termina definiendo la ambigüedad sobre la muerte en una solución romántica que implica el acto sacrificial. La referencia a Musset es una profundización en el símbolo romántico del poeta que se deja llevar por el destino trágico.

En esta primera etapa de su producción literaria, Chavarría delinea con precisión y echando mano de recursos formales donde se alternan sonetos con composiciones en cuartetos de distintos números, y combinaciones métricas preferentemente endecasílabas, una retórica sobre la muerte de clara herencia romántica, la cual configura, asimismo, una geografía mortuoria cuyos escenarios van desde la naturaleza propicia para ella (en especial el empleo simbólico del sauce), y el signo tétrico del cementerio; espacios de la muerte en los cuales la subjetividad se regodea en un escenario barroco donde reina la oscuridad de un espíritu atormentado por el final de la existencia. Temas todos ellos que elaboran una conciencia trágica del ser frente a su fin, representado mediante una subjetividad tenebrosa que continuará firmemente en la poesía posterior del poeta.

La naturaleza pródiga

El romanticismo, como bien afirma José Miguel Oviedo, “se apoyó en dos actitudes básicas: la curiosidad por la historia y la exaltación de la naturaleza humana” (16). Este segundo énfasis es fundamental en toda la poesía lisimaquiense, y en sus textos iniciales se observa su sentido inaugural.

El primer texto que toma por objeto de representación la naturaleza es “En los márgenes del Tabarcia”, producto de la observación de la geografía del mismo lugar, cuando el autor trabajaba de maestro en la Escuela de Tabarcia de Mora, en el año 1900, momento de datación del texto.

El poema, constituido por once cuartetos octosilábicos con rima consonante abab, demuestra el adecuado manejo métrico que desde sus inicios poseía el autor. Por otra parte, en el nivel de la construcción el texto echa mano de la prosopopeya, cuando el enunciador imagina una relación amorosa del río: “¿Por quién son tus amores, / por quién es tu pasión?” (8), figura que abre la puerta a un conjunto de interrogaciones retóricas mediante las cuales el yo lírico procura establecer una comunicación con el río:

Eres mi edén, te amo mucho;  
 ¡oh! Tabarcia seductor,  
 donde quiera voy, yo escucho  
 los ecos de tu rumor. (9)

Esta muestra de identificación permite, a lo largo del poema, el establecimiento de una representación de la naturaleza como espacio idílico, donde todos los elementos se encuentran en equilibrio y son abundantes. Esta retórica que deja espacio para la utopía despliega, en este poema, el tópico del *locus amoenus* (Ortega 37-50), en donde el ámbito natural es un lugar incontaminado en el cual reina la felicidad; es, al fin de cuentas, un sitio fuera de la historia, el “edén”, que menciona la última estrofa. En esta geografía privilegiada el enunciador encuentra el lugar tranquilo para descansar: “En tus ondas caprichosas/ que esmalta el sol de carmín, / juegan ledas mariposas / y se baña el colorín” (9).

Este discurso de la abundancia, que Julio Ortega estudia como característico de la representación en los discursos de los cronistas que escribieron sobre América durante la conquista (1992), está presente en el esfuerzo de Chavarría por exaltar la

naturaleza costarricense, en comunión con el proyecto intelectual de finales del siglo XIX y principios de XX, de fundar la nación.<sup>5</sup> Esta apología de la naturaleza se encuentra en diversos textos de la poesía inicial del autor, además de “En los márgenes del Tabarcia”, los cuales divido en dos grupos, claramente diferenciados por su estrategia constructiva. El primero, compuesto por “Acuarela”, “Boceto” y “Lira nocturna”; el segundo, conformado por “Reminiscencia”, “En la montaña” y “Orquídeas”.

El primer conjunto está estructurado por textos de orden descriptivo, en los cuales el enunciador toma distancia del paisaje y propone una ilustración del mismo. En “Acuarela”, dedicado a Cinta Povedano, hija del reconocido pintor Tomás Povedano, el retrato incluye las montañas, las flores, los insectos, las aves, el agua del río, la luz que proyecta el sol, el canto del yigüirro, el campesino que se dirige a sus labores, “confundiéndose en las sombras/ de la bruma matinal” (13). Se trata de una naturaleza bondadosa y multicolor que reitera la semántica del paraíso, ya señalada anteriormente: “¡¡Oh!! cuán hermosa es la aurora/ con sus nimbos de azahar” (14). El texto finaliza con esta alabanza de la aurora, en un espacio pródigo y multicolor, donde están presentes reconocidos símbolos nacionales, además de la naturaleza bienhechora: el campesino y el yigüirro son fundamentales en la conformación del imaginario costarricense del siglo XX, sentidos que asume Chavarría en estos textos dedicados a la exaltación del medio rural.

De la imagen de un trabajo plástico en forma de acuarela, Chavarría pasa a otro en forma de dibujo de la playa en “Boceto”, dedicado al autor del himno nacional José María Zeledón. Se trata del primer soneto de su producción y en él el enunciador no enumera abundantemente aspectos del objeto de su representación, sino que selecciona algunos para proporcionar una idea general. Su objeto es dar cuenta del mar al ocultarse el sol, y propone, en la segunda estrofa, la figura de un océano embravecido, dando retumbos; esta fuerte imagen sonora y pictórica se acompaña, en la tercera estrofa, de una figura visual sugerente: un pequeño navío que proyecta su luz en el horizonte, para concluir, en un muy cuidado trabajo estilístico, con un terceto donde el símil ofrece la comparación de dicha nave con una garza iluminada:

---

<sup>5</sup> Al respecto véase: Álvaro Quedada Soto. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)* y Flora Ovares y otros. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*.

## HPR/25

y del nauta la nave peregrina  
parece airosa garza blanquecina  
bañada de la luna en su esplendor... (15)

Igual preocupación estilística muestra el enunciador en la representación de la noche que efectúa en “Lira nocturna”, soneto que inicia con el recurso de la apóstrofe: “Mira el sol; en un ponto de escarlata/ lento naufraga como nave de oro” (28). Tal estrategia retórica funciona para introducir metafóricamente la partida de la luz y el arribo de la noche, donde el silencio se apodera de una naturaleza sublime, la cual adquiere una vitalidad diferente gracias a la prosopopeya:

Vienen las horas plácidas, las horas  
en que la flor se aduerme y no respira,  
en que acalla sus églogas la fuente... (28)

El énfasis descriptivo que aporta la anáfora en los últimos dos versos de esta penúltima estrofa del texto, está en adecuada consonancia semántica y estilística con la acentuación del silencio y la tranquilidad que acompaña esta representación de la noche, escenario igualmente idílico que prepara el escenario para el descanso nocturno.

Distinta construcción de la naturaleza está presente en el otro grupo de poemas ya señalado. En “Reminiscencia”, “En la montaña” y “Orquídeas”, el yo lírico no toma distancia en la descripción de la naturaleza, y antes bien, su subjetividad forma parte de la articulación representativa. El primero de los poemas, que posee forma de soneto, se divide en dos partes, una primera compuesta por las dos primeras estrofas, donde la voz lírica describe la ciudad de San Ramón, y una segunda, conformada por las dos últimas estrofas, en las cuales el enunciador articula sus remembranzas sobre el terruño.

En la primera parte del texto, el yo lírico remite a una característica fundacional de San Ramón: sus colinas y la neblina que abraza la ciudad, ofreciendo un retrato idílico de espacio. La segunda parte echa mano de una imagen totalizadora que se levanta frente al recuerdo: “te alzas majestuosa, radiante y bella cual visión hermosa” (20), calificación que, en la última estrofa, deviene placer de los sentidos: “siento gozar tus plácidos encantos” (20),

## HPR/26

sinestesia que materializa la sensación del recuerdo; imagen que se concatena mediante anáfora con la sensualidad de otra sinestesia presente en la penúltima estrofa: “siento en mi frente resbalar tu brisa” (20).

El enunciador materializa mediante imágenes sensoriales el recuerdo de un espacio edénico, el cual únicamente le procura bienestar y placer. Se trata de la idealización del ámbito de la niñez y la adolescencia, ámbito materno que brinda seguridad en el ser humano.

El soneto “En la montaña” también recurre a la apóstrofe: “Calla tu voz” (29), pide el sujeto lírico a la cascada del bosque para poder emitir su canto. En este ambiente prístino, “donde el aire más puro se respira/ y donde habita la silvestre calma” (29), el enunciador acapara la atención de la flor, símbolo de la belleza y la fugacidad (Cirlot 205), para entonar su cántico. Es este ambiente el propicio para el ejercicio poético, una naturaleza edénica, capaz no solamente de proveer sustento y protección, sino también, de acoger la manifestación artística.

En “Orquídeas”, poema de tres estrofas compuestas por cuartetos de versos de veintiuna sílabas, se mezcla el énfasis descriptivo, mediante las preguntas retóricas, con la asociación estado de la naturaleza/ subjetividad del yo lírico.

En la primera estrofa el enunciador pregunta a su lector si conoce las flores silvestres, concretamente “¿Las blancas orquídeas, los pálidos lises que cuajan la selva de esencias?” (27), esto con el fin de mostrar el prodigio de la abundancia de este tipo de plantas en la selva. Tal acto retórico le sirve, en la segunda estrofa, para asimilar sus versos con las plantas, pues afirma que la sencillez de estas flores se parece a “mis pobres cantares” (27), e insiste, en la relación de las orquídeas con los textos: “Son flores silvestres, orquídeas del soto de mi alma, mis pobres cantares” (27).

Esta retórica que análoga las orquídeas con la escritura “simple”, constituye un posicionamiento discursivo donde la modestia llama al lector a “perdonar” una obra sin mayores pretensiones, lo cual, los mismos textos escritos por el autor en esa etapa inicial contradicen, puesto que trabaja una poesía con altos niveles estilísticos, un erudito empleo del lenguaje y una abundante citación intertextual, es decir, una lírica acorde con los cánones retóricos de su época: el romanticismo y el modernismo.

## HPR/27

No obstante, esta autodescalificación de su quehacer literario, que tiene, sin lugar a dudas, solamente una intencionalidad retórica de humildad ante sus lectores, el mismo campo simbólico la niega, ya que la orquídea remite a una semántica “de perfection et de pureté spirituelles” (Chevalier et Gheerbrant 708), simbología que describe perfectamente bien, pasados ya más de cien años del fallecimiento del autor, el camino literario que tan trabajosamente desarrolló.

### Las claves para la vida nacional

La construcción de la nación implica, también, en la estética romántica, la defensa de la libertad y del desarrollo de la educación, así como la necesidad de una sociedad justa donde reine la preocupación por los demás. Igualmente, es importante para Chavarría, el rescate y la valoración del lenguaje popular, en consonancia con el proyecto liberal de la sociedad costarricense de finales del siglo XIX y de principios del XX.

En esta producción inicial los poemas “La libertad” y “Al maestro” plantean las primeras preocupaciones. El primero de ellos, estructurado en forma de soneto, está dedicado al grupo de liberales colombianos que luchaban a principios de siglo contra las ideas conservadoras heredadas de la colonia. En él, el enunciador hace un conjunto de invocaciones mediante la anáfora inicial de las estrofas, para proponer que cualquier elemento puede faltar en un país (“Falte la luz”, “Falte la dulce y rítmica armonía”) excepto la libertad:

Que todo falte ¡sí! Pero que alumbre  
desde gigante y elevada cumbre  
tanta desolación la Libertad. (19)

A partir de esta invocación a la defensa de la libertad, el enunciador lanza la excitativa al pueblo colombiano a que luche por ella. Desde el punto de vista retórico, recurre a la comparación con las guerras espartanas, cuyos sujetos participantes compara con los colombianos, y recupera, también, la figura de Antonio Ricaurte, héroe neogranadino que tuvo una destacada participación en la guerra de la independencia en el territorio que hoy ocupan Colombia y Venezuela. De esta manera, el texto alienta a los colombianos a combatir por la libertad en el complejo contexto de



## HPR/28

inicios de siglo XX referido a la guerra civil entre liberales y conservadores, la guerra de los mil días (1899-1903).<sup>6</sup>

El otro poema, “Al maestro”, compuesto por cuatro cuartetos, muestra desde esta época en la cual Chavarría laboraba como pedagogo, una valoración altamente positiva del papel que debía jugar la educación en el desarrollo del país, y específicamente en la concepción que en el período se tenía del progreso, actitud que se va a mantener a lo largo de su producción intelectual.

El texto es una clara apología de la educación en tanto sinónimo del progreso. El maestro es el encargado de una misión fundamental: convertirse en faro del saber para las generaciones que serán las encargadas de la construcción social en un futuro cercano; por ello la invocación inicial asigna esta función:

Maestro, tu misión es de luz. Eres  
el campeón incansable del Progreso;  
tu verbo pone la primer simiente  
que ha de brotar del niño en el cerebro. (31)

En tan alto nivel coloca el enunciador la figura el maestro que establece una comparación con Jesucristo, en su labor de enseñanza. El paralelismo destaca la modificación de la subjetividad que corresponde a la pedagogía:

Y así como Jesús a los humanos  
solícito enseñó con el ejemplo,  
tú debes en el alma de los párvulos  
con él pulimentar los sentimientos. (31)

El maestro adquiere, entonces, una doble connotación: el que enseña y el que predica con el ejemplo. De esta manera, la función pedagógica es también una tarea religiosa; el maestro tiene la obligación de enseñar con las obras del Maestro, puesto que sus obras, al igual de las de Jesucristo, perdurarán más allá de la muerte de la persona que educa. Religión y pedagogía son, en este texto, aliados de una sociedad que aspira al progreso.

Esta visión de una sociedad libre y educada no puede dejar de lado la preocupación por los más humildes. En “El mendigo”,

---

<sup>6</sup> Véase al respecto: C.W. Berquist. *Café y conflicto en Colombia 1896-1910. La guerra de los mil días: sus antecedentes y consecuencias*.

## HPR/29

texto compuesto por siete estrofas de ocho versos cada una de irregular medida y rima asonante, el enunciador emplea la apóstrofe para referirse a la desgraciada vida del sujeto que representa: “¡¡Cuán triste es del mendigo/ la mísera existencia!!” (17), recurso que se continúa en diversas secciones del poema, y que tiene como resultado la acumulación del sentido trágico de la existencia atribuida al mendigo.

Tal efecto retórico busca despertar en el lector la conciencia sobre las condiciones infrahumanas de vida de múltiples sujetos que no han sido incorporados activamente a la vida de la naciente sociedad costarricense. El texto logra mostrar dichas condiciones por medio de la reiteración de la precariedad, que tiene un fuerte énfasis descriptivo: “No tiene quien consuele/ sus ayes quejumbrosos;/ su vida es un desierto / cuajado de dolor” (18).

Frente a la oscuridad de ese mundo y la imposibilidad de que ese mendigo por sí solo logre salir del abismo en que se encuentra, el enunciador halla, al igual que en el poema anterior, en el Cristianismo una ayuda fundamental:

Pero hay un sol que irradia  
con lumbré esplendorosa,  
que alumbra de su vida  
la densa oscuridad;  
un sol que se levanta  
en almas generosas,  
¡¡destello del Eterno  
llamado Caridad!! (18)

Como se puede deducir, no mira el sujeto lírico posibilidad de agencia<sup>7</sup> en los sectores más desfavorecidos de esa naciente sociedad, sino que recurre a las posibilidades de auxilio que la generosidad humana pueda ofrecer. Esta perspectiva se mantendrá en algunos textos del autor, aunque en otros plantea una mirada más crítica sobre las estructuras sociales.<sup>8</sup>

Por otra parte, dentro del imaginario nacional que presentan estos primeros poemas, “Una broma”, trabajo que

---

<sup>7</sup> Consúltese, respecto a este concepto: Gyan Prakash. “Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial”. En: Silvia Rivera y Rosana Barragán. *Debates post-coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*.

<sup>8</sup> Ejemplo de la primera actitud es el ensayo “Notas ligeras. Por los pobres” (393-394); mientras que de la segunda es “Sombras humanas” (476-477).

## HPR/30

constituye la colaboración inicial en la reconocida revista *Páginas Ilustradas*, Chavarría inaugura una de las etapas más importantes de su producción literaria, aquella orientada al costumbrismo, en la cual se rescata el habla campesina, aunque de manera enmarcada, es decir, diferenciando los dos tipos de léxico, el estándar y el popular.

El texto presenta cinco estrofas con versos irregulares y en forma de diálogo, dando lugar al establecimiento de un cuadro de costumbres, en donde una empleada lleva aún niño a que lo fotografíen, y allí, el pequeño obstaculiza el objetivo porque llora pidiendo caramelos. Su niñera, acongojada, no lo logra calmar. Al final, el infante es fotografiado llorando y ella lo lleva a su casa. Producto de esa situación, la empleada, temerosa de que fueran a enfadarse los padres del niño, se escapa para su casa:

En *después lo vide*  
en una *vistada*,  
*yanticos que juerana ispialo los tatas*  
en esa figura,  
haciendo *cucharas*;  
*jueran a echamen una gran trapiada*,  
sin *icile a naide*  
que yo me *safaba*,  
*piqué pa mi barrio, piqué pa mi casa.*  
Y que siga el niño  
pidiendo *pacata...!* (36).

Este tipo de textos son fundamentales en la poesía lisimaquiiana, puesto que han permitido registrar, al igual que las *Concherías* (1905)<sup>9</sup> de Aquileo J. Echeverría, variados segmentos del habla campesina de la Costa Rica de finales del siglo XIX y principios del XX.

Hacia el modernismo: la retórica de la mostración

En los mismos años en que Chavarría escribía los textos de ascendencia romántica, también se dio a la tarea de trabajar poemas inscritos en las vertientes parnasianistas y simbolistas

---

<sup>9</sup> Consúltese: Aquileo J. Echeverría. *Concherías*.

## HPR/31

propias de los primeros años del modernismo. Como afirma Max Henríquez Ureña:

La influencia de los parnasianos y la de los simbolistas y decadentes se combinaron en la América Española para declarar la guerra a la vulgaridad, para predicar el culto de la perfección en la forma poética, para evocar la belleza y la gracia de los tiempos ya idos –sea la inmortal y fecunda tradición helénica, sea la frivolidad espiritual del siglo XVIII-, y, en fin, para traducir las inquietudes y las angustias del espíritu contemporáneo. (408)

Estas aspiraciones a la belleza con fuertes intertextos helénicos, son evidentes en un conjunto de textos de la poesía inicial de Lisímaco Chavarría. Entre ellos, “Envidia”, “Buonarroti”, “A Justo A. Facio”, “Mis cantares”, “Fiesta del bosque”, “La estatua de Nemnón” e “In-promptu”. En todos ellos es posible distinguir una orientación que oscila entre el objetivismo y el subjetivismo, que tiene como interés central temas estéticos, exóticos y formalmente muy elaborados.

Por ejemplo, en “Envidia”, poema de 1899, conformado por cinco cuartetos endecasílabos con rima consonante en ABBA, y dedicado a Ada Robles, el tema es bastante trivial: la sonrisa de la señorita Robles. Este motivo tan simple es altamente elaborado por medio de recursos intertextuales enunciados por medio de la reiteración de elementos que no provocan envidia en el enunciador:

No envidio del Dante los laureles  
ni del Tasso, la brillante gloria,  
a Fídeas, la inmemorial historia,  
ni la fama, que le dan a Apeles. (7)

Como se observa, esta primera estrofa es una amplificación de referencias eruditas del mundo clásico, todas de ellas de alto valor histórico y cultural. Las estrofas siguientes abundan en estas referencias: “ni perlas de Bassora”, “De Mahoma no envidio las huríes, / de la vieja Roma el poderío” (7), para concluir con un efecto sorprendente acerca de lo que sí envidia: “Las perlas que ostentas cuando ries” (7).

A fin de cuentas, el sencillo motivo le sirve al enunciador para elaborar un estilizado repertorio de referencias eruditas, que le

## HPR/32

permiten ubicarse dentro del canon modernista inicial que reverenciaba una estética muy formalizada, dentro de la cual no escapan las alusiones orientales, tan preciadas por el canon modernista:<sup>10</sup> “Las riquezas traídas del Oriente” (7). Sin embargo, esta orientación intertextual no se desarrolla en estos poemas iniciales de Chavarría.

Tales intenciones se materializan en los sonetos que el autor empieza a publicar, estructura predilecta de su primera producción modernista. Son sonetos los poemas “La fiesta del bosque”, “La estatua de Nemnón”, “In-promptu” y su primera *ars poética*, “Mis cantares”. Los dos primeros constituyen un regodeo intertextual de la mitología grecorromana, muy apegado al parnasianismo. En “Fiesta del bosque” el enunciador describe una celebración en la montaña, donde el dios griego de la fertilidad, Pan, interpreta música alegre, y Silvano, el dios romano de los campos, dirige la orquesta:

El viejo Pan, con flauta pañidera  
cadencia mil acentos gemidores;  
y sátiros y faunos saltadores  
allí acuden con ímpetus de fiera. (25)

Por su parte, “La estatua de Nemnón”, dedicado a Ricardo Jiménez Oreamuno, describe un palacio en Tebas donde existía una estatua del rey etíope Nemnón, quien falleció en la guerra de Troya. Argumenta el enunciador que cuando daba el sol a dicha estatua, esta cantaba. Ante tal relato, el yo lírico desea imitar lo acontecido: “con esto ansío modular vibrantes / de la estrofa en las alas tremolantes/ dulces arpegios cual Nemnón sonoro” (26).

Los poemas “In-promptu”, “A Justo A. Facio” y “Buonarroti” son textos apologéticos. En los dos primeros continúa el enunciador echando mano del panteón grecorromano. Desde el mismo título del primero, “De repente”, y la invocación a la Moira que determina el futuro, junto con la referencia a Favonio, dios romano del viento, este texto, dedicado a la memoria de Juan Fernández Ferraz, rinde homenaje a la memoria del intelectual español que trabajó buena parte de su vida en Costa Rica:

---

<sup>10</sup> Consúltese, al respecto, Llopesa “Orientalismo y modernismo” y Morán “Volutas del deseo...”

## HPR/33

Hoy la paz de la tumba sosegada  
recoge con augusta reverencia,  
los despojos que en lucha sin clemencia  
suyos hizo la muerte despiadada. (34)

En la última estrofa, el enunciador se distancia del énfasis descriptivo para dar cabida a su subjetividad. Finaliza el poema aludiendo a que Favonio irá a la tumba de Fernández Ferraz a dejarle “esta nota que arranco pesarosa / del cordaje enlutado de mi lira! (34).

El segundo poema de carácter apologético, cuyo título “A Justo A. Facio”, remite a uno de los más destacados poetas costarricenses de principios de siglo. Por medio de un conjunto de preguntas retóricas el enunciador le cuestiona su abandono de las letras: “¿Por qué no pulsas tu arpa sonora? / ¿Del Olimpo tu Musa olvidaste?” (21), y lo motiva a continuar su ejercicio poético, puesto que, lo exhorta, “del templo de Apolo / has salvado triunfal los umbrales...” (21).

“Buonarroti”, el último texto laudatorio, está dedicado a exaltar la memoria del famoso escultor italiano. El texto, compuesto por una sola estrofa de catorce versos de irregular medida y con rima asonante, inicia con un apóstrofe de exaltación: “¡¡Oh genio excelso!! (16), y continúa enumerando las virtudes del maestro y sus obras más reconocidas, para concluir insistiendo en la “genial destreza” (16) del autor.

Estos poemas, plenos de intertextos helénicos y romanos, son, por una parte, un ejercicio de demostración del saber, requerimiento indispensable en la época de escritura de los mismos para acceder a un espacio dentro de los circuitos letrados. En este sentido, Lisímaco Chavarría, dentro de esta corriente inicial de modernismo, acude al Parnaso y lo vincula a una apropiación simbólica de acuerdo con los motivos que su contexto y sus lecturas le permitían. Desde este punto de vista, esta producción del autor no se aleja en nada de las búsquedas de los consagrados poetas del movimiento. Como sostiene acertadamente Ricardo Kalimán

...en la poesía modernista hispanoamericana el Parnaso provee todo un conjunto de elementos que constituyen lo bello -lo que merece ser referido en poesía- por definición, y el simbolismo -a través de su valoración de lo irracional

## HPR/34

como ámbito de relación con el mundo- redistribuye esos elementos de tal forma que estos se constituyen en modos desplazados de referir a instancias instintivas de la psique humana. (18)

Estos desplazamientos quedan claramente asentados en la primera *ars poética* que publica el autor, el soneto “Mis cantares” (1902), donde el enunciador inicia invocando las formas clásicas en tanto modelos estéticos. Se trata, con toda claridad, de una citación de las fuentes que le dictaba el Parnaso:

Surja la forma en clásica escultura  
al golpe de cinceles y buriles,  
y en líneas graciosas y gentiles,  
que brille esplendorosa la hermosura. (22)

Parte imprescindible de este *dictum* es la acentuación de la capacidad descriptiva del poema para mostrar los referentes de la manera más precisa posible, pero también de la forma más artística. En “Mis cantares”, la poética se establece como un equilibrio necesario entre la pintura del objeto y el mejor proceso de selección y combinación lingüística. Lo afirma el enunciador al esbozar su propia ruta artística:

Los pinceles que copien la natura  
ceñida de floríferos abriles,  
y en escalas sonoras y viriles  
que se enlacen las notas con dulzura. (22).

En esta arte poética la combinación de tres elementos es determinante: “La forma, los colores, el sonido” (22), sin los cuales, la composición no cumple con la norma estética. A esto hay que agregar que no puede quedarse el poeta con solo esta etapa de la creación, falta incorporar el aspecto más importante, lo que asigna vitalidad al objeto creado, que consiste en “las bellas concepciones / que imagina febril la fantasía” (22). Sin esta vinculación subjetiva, reclamo del simbolismo, la creación estética sería como un objeto que no podría dialogar con su lector, por ello termina el enunciador de “Mis cantares” exigiendo la audacia y el atrevimiento por parte del artista, es decir su compromiso y su sagacidad experimental:

## HPR/35

Y en verso cadencioso y atrevido,  
que ondulen por el éter mis canciones  
aladas por la fúlgida poesía. (22).

Ante los sentidos que se activan en este texto de 1902,<sup>11</sup> resulta imposible pensar en un autor principiante que ignorara el universo letrado dentro del cual actuaba y al que se dirigía. Claramente se observa un escritor que conoce las reglas de los dos cánones de su época y las (de) muestra en busca de reconocimiento y aceptación en el circuito letrado: el romanticismo que estaba finalizando sus propuestas y las novedades experimentales que tanto el parnasianismo como el simbolismo involucraban en la poesía modernista.

### Conclusión

La única referencia existente acerca de la primera poesía escrita por Lisímaco Chavarría es un breve texto anónimo publicado en el periódico *La Prensa Libre* el 11 de mayo de 1904, un día después de que salió a la luz pública el libro *Orquídeas*. Se trata de un comentario indirecto referido al trabajo de Rosa Corrales: “esa amante entusiasta de las musas, que con su propio esfuerzo ha conseguido romper el hielo de la indiferencia con que se la ha mirado” (Sin autor 2).

Este testimonio que registra “la indiferencia” con que la crítica observaba la producción que había sido publicada bajo de nombre de Corrales, demuestra la poca atención que los lectores de finales del siglo XIX y principios de XX prestaron a la obra inicial de Chavarría, situación que persistió, pese a los esfuerzos realizados por el autor luego de demostrar la paternidad de su obras. Tal desatención, que se continúa en el tiempo hasta nuestros días, ha ignorado una prolífica y densa producción literaria que está

---

<sup>11</sup> El texto fue publicado en el periódico *La Nueva Prensa* el 14 de junio de 1902. Un año después, en la revista *Pandemónium* Chavarría publicó el mismo poema, pero con variantes léxicas significativas, por lo cual en la edición de las *Obras completas* ya citadas incluí ambos poemas de manera independiente. No obstante, desde el punto de vista semántico, para el proyecto estético analizado no existen modificaciones.



en consonancia con los cánones más exigentes de la época del poeta.

La primera producción poética de Lisímaco Chavarría, publicada entre 1896 y 1904 bajo el nombre de Rosa Corrales, muestra, como se ha analizado, una clara conciencia de los códigos del romanticismo, donde la textualización de temas como la libertad, la importancia principal de educación como motor del desarrollo social y el progreso, introducen al autor, de lleno, en las preocupaciones de la intelectualidad del período por fundar la cultura nacional. En este proyecto, la poesía primera de Chavarría incluye la recuperación del lenguaje popular y la denuncia de la exclusión social.

En estos primeros poemas se encuentran ya formuladas las principales orientaciones que desarrolla la poética lisimaquiense. Además de las indagaciones artísticas del romanticismo, está la recepción del primer modernismo, aquella exploración que incorpora las propuestas del parnasianismo y el simbolismo, acerca de las cuales, Chavarría propone una hibridación entre la dimensión descriptiva y la elaboración subjetiva, proceso que lo conducirá a la construcción de una poética heterogénea altamente productiva y plena de densidad formal.

De la misma manera, en estos poemas iniciales están presentes las imágenes totalizadoras de la naturaleza, inmenso imaginario cuya elaboración será luego una de las marcas definitorias de la poética del autor. También circula en este corpus otro de los grandes tópicos de la obra del escritor costarricense: la constitución de una conciencia existencial trágica, que insiste en la definición de un sujeto tenebroso frente a la muerte como destino.

La poesía inicial de Lisímaco Chavarría se puede leer, entonces, como un proteico mirador predictivo de la obra que producirá más adelante; pero, ante todo, como un espacio semiótico heterogéneo, donde la densidad formal y la riqueza semántica lo convierten en un elaborado y autónomo universo literario que celebra la fecundidad de la imaginación.

### **Bibliografía**

- Bérchez Castaño, Esteban. "La apóstrofe en la poesía ovidiana con especial mención de sus Heroidas". *Myrtia* 24 (2009): 191-210.
- Berquist, C.W. *Café y conflicto en Colombia 1896-1910. La guerra de los mil días: sus antecedentes y consecuencias.*

## HPR/37

- Medellín: Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales, 1981.
- Chavarría, Lisímaco. *Obras completas*. Tomo II. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2013. Edición de Francisco Rodríguez Cascante.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles. Édition revue et augmentée*. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Segunda edición. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Echeverría, Aquileo. *Concherías*. Tercera edición. San José: Editorial Costa Rica, 1981.
- Escobar Glendon, José. "Introducción: Sobre la significación de la poesía en el Romanticismo." Centro Internacional de estudios sobre el romanticismo hispánico Ermando Caldera. Actas del VII Congreso. La poesía romántica. 1999. Web. 17 de diciembre de 2014. [http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/menu/roman\\_siete.html](http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/menu/roman_siete.html)
- González Olivier, Adelaida. "El romanticismo. la creación artística y el artista". Web. 17 de diciembre de 2014. <http://hum.unne.edu.ar/investigacion/filosofia/instituto/filosofia/02.pdf>.
- Henríquez Ureña, Max. "Las influencias francesas en la poesía hispanoamericana." *Revista Iberoamericana*. 2.4 (1940): 401-417.
- Kalimán, Ricardo. "La carne y el mármol. Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana." *Revista Iberoamericana* 55.146 (1989): 17-32.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Tomo I. Trad. de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1966.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Tomo II. Trad. de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1967.
- Llopesa, Ricardo. "Orientalismo y modernismo". *Anales de literatura hispanoamericana* 25 (1996): 171-180.
- Morán, Francisco. "Volutas del deseo: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano." *MLN* 120.2 (2005): 383-407.
- Ortega, Julio. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

- Ovares, Flora y otros. *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 2. Del romanticismo al modernismo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Pérez Blanco, Lucrecio. "El concepto de Dios, vida, amor y muerte en la poesía de cinco escritores románticos hispanoamericanos". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 5 (1976): 75-130.
- Prakash, Gyan. "Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial". *Debates post-coloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. Ed. Silvia Rivera y Rosana Barragán. La Paz. ESPHIS, Ediciones Aruwiwiri, Editorial Historias, 1997, 293-313.
- Quedada Soto, Álvaro. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22 edición. I tomo. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Sin autor. "Orquídeas". *La Prensa Libre* XV, 4356 (11 de mayo de 1904): 2.