

Universidad de Costa Rica

Facultad de Letras

Escuela de Filología, Lingüística y Literatura

**La construcción *odepórica*: heterotopía en
Hora de lejanías y *Una viajera demasiado azul* de Julieta
Dobles**

Memoria de Seminario de Graduación

Licenciatura en Filología Española

Elsebeth Román Morales

Director

Dr. Carlos Villalobos Villalobos

2022

Memoria de graduación presentada por Elsebeth Román Morales, el 20 de mayo de 2022, en la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura ante el siguiente tribunal examinador:



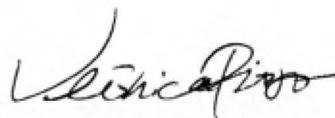
Dra. Carla Rodríguez Corrales
Representante
Dirección
Escuela de Filología, Lingüística y Literatura



Dr. Carlos Villalobos Villalobos
Director de Memoria de graduación



Dr. Dorde Cuvardic García
Miembro delegado de la Escuela



Dra. Verónica Ríos Quesada.
Lectora Asesora



Elsebeth Román Morales
Estudiante

Agradecimientos

Un agradecimiento al director del seminario, Dr. Carlos Villalobos Villalobos, por abrir la puerta que hizo posible la investigación sobre este tema y descubrir un nuevo camino. Sin duda conocí más sobre las posibilidades que ofrece la literatura.

También a los lectores, Verónica Ríos y Alexander Sánchez, quienes prestaron de su tiempo y pusieron su granito de arena. Sus comentarios fueron muy valiosos en todo momento.

Igualmente agradezco a las personas que estuvieron apoyándome en cada momento, mi familia, amigos y compañeros.

Este no fue un trabajo sencillo, se presentaron muchos obstáculos en el camino, más allá del tiempo mismo. Pero siempre hubo un viaje por seguir, que con mucho esfuerzo, sacrificio y perseverancia se pudo completar; si bien no fue más que una primera parada en el largo camino de lo *odepórico*.

Tabla de contenido

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN	6
1.1 JUSTIFICACIÓN	6
1.2 PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	9
1.3 OBJETIVOS	10
1.3.1. OBJETIVO GENERAL	10
1.3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	10
1.4 ESTADO DE LA CUESTIÓN	11
1.5 MARCO TEÓRICO	21
1.5.1 EL GÉNERO DE VIAJES	21
1.5.2 HETEROTOPÍA	30
1.5.3 <i>ODEPÓRICA</i> Y DISCURSO POÉTICO	41
1.6 METODOLOGÍA	43
1.6.1 DESCRIPCIÓN DEL CORPUS	43
CAPÍTULO II. EL TÓPICO DEL VIAJE EN LA LÍRICA COSTARRICENSE	45
2.1 CONTEXTO COSTARRICENSE: ALGUNOS EJEMPLOS	47
2.2 JULIETA DOBLES: POETA Y VIAJERA	68
CAPÍTULO III. LA CONSTRUCCIÓN ODEPÓRICA EN <i>HORA DE LEJANÍAS</i>	74
CAPÍTULO IV. LA CONSTRUCCIÓN ODEPÓRICA EN <i>UNA VIAJERA DEMASIADO AZUL</i>	104
CAPÍTULO V. CONCLUSIONES	157
REFERENCIAS	163

Resumen

El presente trabajo hace un acercamiento a la posibilidad de incluir dentro del grupo de los textos *odepóricos* costarricenses la poesía. Obras como *Hora de lejanías* y *Una viajera demasiado azul* de Julieta Dobles permiten explorar la existencia de esta idea y otra forma de discurso en relación con el viaje. El énfasis se ha colocado sobre la construcción espacial, para lo cual se han revisado no solo las teorías y propuestas sobre los relatos de viaje que, en su mayoría hablan desde la narrativa, sino también el discurso de Michael Foucault sobre los espacios otros: heterotopías. A partir de ambas teorizaciones y sus conceptos, se desarrolla un análisis de los textos mencionados. De esta manera, se encuentran marcas *odepóricas* presentes y las heterotópicas en los versos, por tanto, resultan complementarias una a la otra en la construcción de estas obras líricas sobre viajes. Dentro de las conclusiones se indica que la etiqueta *odepórica* no solo puede utilizarse para referirse a textos como novelas o crónicas, sino que puede ir más allá y la posibilidad de abarcar la poesía está latente. Aunque esta no sea muy rescatada actualmente, existe y puede cumplir las mismas características del género *odepórico*, desde su propia expresión y estructura.

Palabras clave: Julieta Dobles, poesía costarricense, literatura de viajes, literatura femenina, heteropía.

Capítulo I. Introducción

1.1 Justificación

El presente trabajo forma parte del Seminario de Graduación denominado “Modalidades fácticas y ficcionales del relato de viajes” para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española. Para este seminario se ha elegido un corpus compuesto por autores costarricenses del siglo XX. De ahí que, para este trabajo en particular, se haya seleccionado a la escritora costarricense Julieta Dobles Yzaguirre (1943-). Aunque el género literario de la autora en su mayoría es poético, uno de los temas subyacentes es el viaje; por ello, su obra es pertinente para efectos de este seminario.

Surge la duda sobre cómo se inserta la poesía dentro de los llamados discursos *odepóricos*¹ o *géneros de viaje*. Más específicamente, la pregunta enfoca el tema de la construcción del espacio

¹ *Italian is perhaps the only modern language that has accepted this term in its lexicon: odepórico, an adjective ("pertaining to travel") and a noun ("travel narrative"), and l'odeporica, a feminine noun ("travel literature") formed on the same pattern of la chimica, la física, etc., words that came into Italian from medieval Latin by the ellipsis of the word scientia.*

From the existing lexicon in Latin and Italian, one could extrapolate the creation of similar cognates in other Romance languages: in French, for example, one could conceive the adjective hodeporique ("pertaining to travel literature") and a feminine noun, l'hodeporique ("travel literature") as in la physique, la mécanique, etc. The French lexicon already has odometre (1678) and hodomètre (1863: von Wartburg's Französisches Etymologisches Wörterbuch), hodométrie and hodographie. In Spanish, however, the term caminería, which has been recently proposed to the Real Academia de la Lengua de Madrid, would presumably preclude any terminology related to a plausible odepórica from gaining acceptance (Monga, 1996, p. 5) [El italiano es quizá la única lengua moderna que ha aceptado el término en su léxico: odepórico, como adjetivo (“pertenciente al viaje”) y sustantivo (“narrativa de viaje”) y la odepórica, sustantivo femenino (“literatura de viaje”) formado por el mismo patrón de la chimica, la física, etc, palabras que llegaron al italiano del Latín medieval por la elipsis de la palabra scientia.

A partir del léxico existente en latín e italiano, se podría extrapolar la creación de cognados similares en otras lenguas romances: en francés, por ejemplo, se podría concebir el adjetivo *hodeporique* (“pertenciente a la literatura de viajes”) y un sustantivo femenino, *l' hodeporique* (“literatura de viaje”) como en la *physique*, la *mecanique*, etc. El léxico francés ya tiene *odometre* (1678) y *hodomètre* (1863: Französisches Etymologisches Wörterbuch de von Wartburg), *hodométrie* y *hodographie*. En español, sin embargo, el término *caminería*, que ha sido propuesto recientemente a la Real Academia de la Lengua de Madrid, presumiblemente impediría cualquier terminología relacionada con un *odepórica* plausible de ganar aceptación]

de viaje en versos, puesto que la narrativa tiene un campo más amplio para presentar un relato; al contrario de la lírica, caracterizada, entre otros aspectos, por las connotaciones simbólicas. Sin embargo, en la escritura de Dobles se ha encontrado un modelo particular de presentar al *homo viator*², quien es el personaje central de las historias y quien da su voz al relato. El narrador es sustituido aquí por un yo poético *odepórico* y también se insertan autorreferencias en torno a caminos y geografías visitadas.

Para proceder con el análisis de los textos poéticos seleccionados, se hará referencia a las teorías vigentes sobre los relatos de viaje y sus diferentes modalidades, ya sean crónicas, memorias bitácoras o formatos líricos, como es el caso, de la presente investigación. Por otro lado, se considera la teoría de los “espacios otros” o heterotopías, propuesta por Michael Foucault para estudiar la construcción del espacio de viaje y las demarcaciones que utiliza la voz lírica en sus diversos recorridos. Por lo tanto, el desarrollo de este trabajo implica una revisión exhaustiva de diversos trabajos investigativos sobre las generalidades del tema del viaje para apoyar la hipótesis sobre la poesía y su relación con los textos *odepóricos*.

Para contextualizar la obra de Julieta Dobles y el tópico de los viajes en la poesía costarricense, se considera un corpus mínimo introductorio que incluye publicaciones de varios

² El término, si bien es un uso semántico más amplio en la actualidad, en la Edad Media era una imagen muy relacionada a los peregrinos y el viaje.

Peregrinar, viajar, ponerse en movimiento hacia un objetivo de piedad o de trabajo no agota el rico depósito de imágenes que la figura del *homo viator* posee en la Edad Media. En principio, porque, para el hombre medieval, la peregrinación física no era sino, en unos casos, el medio, en otros, la representación sensible de la otra peregrinación, del otro viaje, el que concluía en el cielo. En definitiva, para él, la peregrinación era una ascensis. Como tal, podría tener dos manifestaciones. Una exterior y otra interior. La primera revestía la forma de desplazamiento, de desarraigo. No era un fin en sí misma, sino la iniciación que conducía al peregrino a profundizar en sus propias creencias. Era una forma de arrancarse de los lazos habituales de convivencia; de la rutina de la práctica piadosa. Y en un modo de ponerlos a prueba en un escenario lejano. Con un objetivo: purificar los hábitos del peregrino. Por vía del dolor físico y psicológico y por vía de la interiorización de la decisión que le había animado a ponerse en camino (García, 1996, p. 28).

autores que también han abordado el tema. Finalmente, se busca demostrar, con base en la obra de la autora seleccionada, que la poesía *odepórica* es un campo abierto y poco explorado que ofrece múltiples posibilidades de análisis. El tema del viaje que, poco a poco, ha cobrado relevancia dentro de la academia literaria mundial, ofrece una nueva perspectiva sobre cómo se conciben las diversidades culturales desde una amplísima pluralidad de perspectivas.

1.2 Problema de investigación

En los relatos de viaje, uno de los aspectos importantes es la descripción del lugar, lo cual resulta una tarea muy fácil en la narrativa. Sin embargo, en la lírica, ¿cómo construye el yo lírico *odepórico*, desde su poética, los espacios en los textos *Hora de lejanías* y *Una viajera demasiado azul* de Julieta Dobles?

1.3 Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Analizar la heterotopía desde la poética del viaje en los textos *Hora de lejanías* y *Una viajera demasiado azul* de la poeta costarricense Julieta Dobles.

1.3.2 Objetivos específicos

1) Enmarcar los textos *Hora de lejanías* y *Una viajera demasiado azul* de Julieta Dobles en el contexto de la poética costarricense que aborda el tema de la experiencia del viaje.

2) Interpretar las marcas heterotópicas presentes en la poética de viaje de la obra *Hora de lejanías* de Julieta Dobles.

3) Desentrañar las marcas heterotópicas presentes en la poética de viaje de la obra *Una viajera demasiado azul* de Julieta Dobles.

1.4 Estado de la cuestión

Julieta Dobles Yzaguirre (1943-) es una conocida poeta costarricense, con una larga trayectoria y obras que han obtenido reconocimientos nacionales e internacionales. Además, ha sido partícipe de diversos grupos literarios a lo largo de su carrera en el país. Su trabajo se ha caracterizado por los diferentes cambios que ha implementado, lo cual brinda al lector textos frescos cada vez.

Dentro de la historiografía nacional, resalta su participación en el grupo que impulsó y firmo el *Manifiesto trascendentalista* (en adelante, el *Manifiesto*). La influencia del trascendentalismo en la obra de esta poeta se puede ver reflejada en ejemplos como:

La visión dinámica del destino humano propuesta por el trascendentalismo, su aspiración a la plenitud incluso a partir del dolor y la injusticia, le permitió en *Los delitos de Pandora* (1987) la búsqueda poética de la mujer en una historia de ausencias y en una sociedad que consideró curiosidad imprudente su afán de conocimiento, y después una nueva aproximación a la condición femenina, a sus tareas humildes, a sus ataduras terrestres (Fernández, 1996, p. 52).

Ya desde este momento se comienza a notar en la obra de Julieta Dobles su interés por un cambio de impacto social. Siguiendo las propuestas del *Manifiesto*, no priva el elemento artístico únicamente, sino que se da atención a otros aspectos. Tal es el caso de la figura femenina que señala Fernández. Finalmente su intención, la del grupo, fue crear una consciencia en la sociedad desde sus obras.

Aunque Dobles ha dejado atrás aquella época, durante su crecimiento como escritora se ha mantenido firme en su objetivo de dar a sus textos una función social y conscientizadora. Se han publicado varios artículos, algunos mencionados a continuación, que muestran cómo se representa,

desde su obra, diversas cuestiones de la sociedad que han prevalecido y que, en la obra poética de esta autora, buscan provocar un cambio o un impacto con intención de mejora. O simplemente, mover las emociones de sus lectores y compartir un poco de sí.

Mayela Vallejos Ramírez (2005), en el artículo “El valor de la intimidad: una constante en la poesía de Julieta Dobles Izaguirre”, señala que los poemarios de Julieta Dobles presentan épocas diferentes su vida. Así, por ejemplo, en *El peso vivo* (1968) se muestran temas de dolor, soledad y muerte en la vida del yo lírico. En *Los delitos de Pandora* (1987) se adentra en la visión femenina y en un viaje de descubrimiento.

Mientras que en obras como *Hora de lejanías* (1982) y *Una viajera demasiado azul* (1993), Dobles se encuentra con la añoranza y la expectativa, “la nostalgia por la tierra, el descubrimiento de nuevos mundos y nuevas experiencias que le dan las nuevas culturas” (Vallejos, 2005, p. 15). Estas dos obras son particulares, pues retratan experiencias particulares de Dobles. Dos viajes que marcaron su camino y ampliaron su visión del mundo, fuera del país. Esta ampliación se visualiza en recorridos metafóricos por la historia y los recuerdos propios y ajenos, motivados por el paisaje. Hay un abordaje desde lo cotidiano, usual en su escritura. Por ejemplo, Vallejos opina que en *Una viajera demasiado azul*:

Lo especial es que el lector se suma a estos viajes tal vez porque el lenguaje es muy descriptivo, lleno de bellísimas metáforas que ayudan a pintar el paisaje de una manera muy vívida. Julieta Dobles afirma que estos poemas son una crónica de viajes en los cuales detalladamente se puede captar el alma de la gente y sus pueblos (Vallejos, 2005, p. 16).

Para Vallejos, en cada una de estas obras, *Hora de Lejanías* y *Una viajera demasiado azul*, hay una parte de la mujer poeta que camina por las calles extranjeras. El encuentro con elementos nuevos y diferentes es expresado a través de metáforas que manifiestan ideas y emociones que, a

su vez, conducen hacia la reflexión sobre los lugares recorridos en su vida y sobre las huellas que han quedado tras su estancia particular.

La reflexión interna y externa de hechos o momentos es un motivo común en muchas de las obras de Dobles. Particularmente en las dos últimas obras mencionadas por Vallejos, se denota una reflexión desde cotidianidades y emociones al estar enfrentada a un mundo por conocer, alejada de su habitual ser y lugar seguro. Es una Julieta Dobles distinta.

Por otro lado, Jorge Chen Sham (2005), en “La comunidad femenina y la sabiduría popular en ‘Último aquelarre’ de Julieta Dobles”, ve una escritura particular y dirigida al rescate de la figura femenina y su memoria histórica. Parte del análisis de este poema, perteneciente a *Delitos de Pandora* (1987), se centra en la figura colectiva del aquelarre, sin las connotaciones prejuiciosas y negativas de épocas anteriores. Es una muestra de la naturaleza esotérica y rebelde de la mujer y los prejuicios a los que fue confinada.

El aquelarre, con su poder de convocatoria de ese saber femenino, nos recuerda el origen arcano de la vida, en donde se manifiesta la relación del hombre con la sacralidad del mundo. Occidente ha confinado la brujería y a las mujeres que practican ese saber a una marginalidad histórica; la conciencia subalterna en Julieta Dobles posibilita que aquélla proyecte una reivindicación política y sea instrumento para la identificación solidaria de las mujeres con su destino y con su valor diferencial (Chen, 2005, p. 62).

El análisis de Chen pone en relieve uno de los intereses de la poeta: re-escribir y rescatar la imagen de las mujeres. Aquí, sin duda, es evidente su búsqueda social y lucha por cambiar una figura, deconstruir pensamientos de un grupo históricamente mal representado, desmenuza, incluso, la historia misma desde elementos específicos. En este caso, la mujer y su lucha de siglos, mediante una figura tan atacada como la bruja.

Madriz (2009), en “La poética del espacio en *Hojas furtivas* de Julieta Dobles Yzaguirre”, encuentra que los espacios poéticos de Dobles se construyen a través de cada palabra, con las cadenas de versos. Llama su atención que de lo cotidiano se extraiga el material para la creación lírica, la poetisa se vale de su entorno diario y conocido para expresarse.

En *Hojas furtivas* hay una relación estrecha entre el ambiente externo y “el personaje”, lo cual da pie a que las imágenes fluyan. También hay un contacto con el espacio interior que, indudablemente, se verá envuelto en esa relación. Todo presentado a través de la mirada del yo lírico en sus versos. “En este espejo de espacios biográficos, *Hojas furtivas* nos comunica que el cuerpo es una simbiosis entre el sentimiento interior y el sentimiento exterior, una dimensión de la experiencia entre el hombre y el mundo” (Madriz, 2009, p. 154).

Hojas furtivas está cargado de sentimientos pasionales y emociones profundas de la mujer como yo lírico. Ya sea ubicándose dentro de sus ensoñaciones en “El Inventado”, del que dice Madriz que “hay un sentido implícito de angustia al límite que puede superarse al inventar a un ser que lleva en sí la fracción del tiempo y el peso psíquico de su creación” (Madriz, 2009, p. 157). O desde el plano físico y exterior en “Ágatas”, sobre el cual Madriz dice que se aprecia “cómo el espacio del sentimiento se transfiere a un objeto exterior, el cual contiene historia y tiempo a la vez, pues como todo objeto valioso o de gran significado tiene gran valía sentimental para quien lo atesora” (Madriz, 2009, p. 162).

Con estos ejemplos, Madriz demuestra que la visión de Dobles se centra en objetos conocidos y desde emociones también conocidas para el yo poético. De acuerdo con Madriz, “se ha visto cómo la autora explora los espacios imaginarios, geográficos o físicos, y a partir de allí crea y recrea un universo más de latitud intimista” (Madriz, 2009, p. 171). Además, dentro de ese

universo siempre habrá una noción de *casa trascendente*, ese punto cotidiano y conocido que encuentra raíces en las memorias, recuerdos y experiencias del mundo mental del yo lírico-poeta.

Valga mencionar que estas obras están habitadas por cosas simples y cotidianas, las cuales van desde la casa, los muebles, las ventanas y puertas, el viento, la lluvia y el sol, el cuerpo y las extremidades, los seres amados, los hijos. Todos estos elementos conforman su discurso poético, cuya cosmovisión trascendental y existencial deja percibir sus sentimientos y sus matices de soledad, angustia, dolor, desolación y lo pasajero en sí de la vida (Madriz, 2009, p. 171).

En *Poemas para arrepentidos*, Madriz (2011) encuentra en los espacios la misma relación con lo cotidiano. En su artículo “La poética del espacio aplicada en *Poemas para arrepentidos* de Julieta Dobles Yzaguirre”, señala temáticas como la vida de madre, la pérdida del amor y el vivir encerrada en el hogar, lugar desde donde se construyen su visión de mundo y sentimientos.

En muchos de los poemas de esta obra, Madriz apunta a una especie de barrera que mantiene atado al yo lírico. Así en “Poema del arrepentimiento”, por ejemplo, el yo regresa a la infancia, cuando disfrutaba del contacto con la naturaleza y la lluvia. Aunque en este recuerdo hay un matiz de nostalgia para el adulto, quien ya no tiene permitido disfrutar este tipo de actividades. Es una lección sobre el arrepentimiento “por lo que no se hizo o por lo que no se disfrutará más que en la memoria, en ese espacio de estar allí” (Madriz, 2011, p. 116). Dobles es capaz, incluso, de crear espacios inspirados desde elementos simples e inocuos, como una cebolla que está

dentro del espacio de la casa-cocina con todo su aroma de hogar que la contiene y nos vuelve sensibles a su particular refugio. En este umbral del espacio, la cocina hace una metáfora con la cebolla y los recuerdos que sacan las lágrimas con la nostalgia y la lejanía (Madriz, 2011, p. 153).

En resumen, Madriz reafirma las primeras impresiones sobre la palabra poética de Dobles. La cataloga como una creadora sensible y capaz de transformar aspectos de la cotidianidad y los sentimientos en palabras.

María Palacios Robles (2013) publica “Tiempo cotidiano: El triunfo de cada día en la obra poética, *Los pasos terrestres*”, trabajo en el cual recalca la relación de las obras de Dobles con la vida cotidiana y la belleza lírica de los versos. En *Los pasos terrestres*, el tiempo no es medido solo en horas, también en experiencias vividas y recolectadas. Cada momento es un día, una vida más. Todo se vuelve una rutina medida en momentos específicos.

Y aunque el tiempo cotidiano, en virtud de la experiencia poética, se transforma en el triunfo de cada día, en Julieta Dobles, este tiempo adquiere una doble dimensión, porque la vivencia de cada día, es también, el acontecer de la vida misma. Temporalmente, el poemario es un día y simultáneamente la vida misma (Palacios, 2013, p. 4).

El amor es otro elemento que atraviesa esa cotidianidad con sus alegrías y penas, dolores y experiencias. Es un sentimiento que está presente, incluso, desde el primer instante de vida. “Desde esta perspectiva es la vida que acontece entre el amor y el dolor, entre la luz y las sombras” (Palacios, 2013, p. 5). Dentro de esta obra, tiempo y amor se conjugan en una figura: el caminante. Para Palacios (2013), la relevancia de este papel para la voz lírica se da por el ritmo que marca el paso del día: mañana, tarde y noche³. Su caminata, de la voz como personaje, muchas veces se da por la fuerza del amor y contra el tiempo.

El caminante es metáfora de quien atraviesa la cotidianidad a partir de la marcha que inicia en la mañana, significada como inmensa, desprendida, pero particularmente, se nos forma en la mirada de los seres amados; y una vez más, la voz poética coloca el amor, como el

³ Aquí señala Palacios una referencia al acertijo que la Esfinge dice a Edipo, según la tradición literaria griega y que se refiere al paso de los años.

elemento generador de vida, a partir del cual, nuestro ser se inclina hacia delante, constituyéndose cada día como la búsqueda o encuentro hacia el otro (Palacios, 2013, p. 7).

El tiempo es una constante en la vida cotidiana del caminante por su fugacidad y la preocupación existencial de los días y vidas, esto se refleja en las figuras y metáforas de la obra de Dobles. No existe pasado o futuro, para la voz lírica, “la vida es precisamente un continuo enfrentarse con presentes que se convierten inmediatamente en pasados. Pero al mismo tiempo, el presente es alguno que está mirando al futuro” (Palacios, 2013, p. 20). Desde esa perspectiva, Palacios concluye que cada día nuevo es mostrado como un triunfo porque cada día se logra seguir el ritmo del tiempo, viviendo en la “paradoja del instante cotidiano, imperecedero y al mismo tiempo fugaz” (Palacios, 2013, p. 23).

La cotidianidad en la obra de Julieta Dobles es un elemento importante como han mostrado los análisis hasta ahora. De ahí que una cebolla o el amor, cosas que forman parte de su vida hogareña, se revisten de un simbolismo para ella. En “La palabra que hizo sentirse hermano al solitario, en la obra poética *LOS PASOS TERRESTRES*, de Julieta Dobles”, Palacios (2015) se acerca a una poeta humana, solidaria.

El siglo XX fue una época conflictiva para el mundo, se dieron muchos conflictos que de una u otra manera afectaron a todos. Dobles no fue la excepción, en *Los pasos terrestres* (1976) “la voz poética de Julieta Dobles se manifiesta contra este mundo de guerra y de sangre” (Palacios, 2015, p. 6). La situación mundial no podía ser ignorada, aunque fuera lejana, por lo que esta poeta ubica a una voz que atestigua los efectos de la guerra.

Específicamente, en los poemas *Unidad*, *Itinerario* y *Agonía de la Tierra*, Palacios (2015) encuentra que los versos “expresan la profunda aflicción que provoca en ella, ese cúmulo de

acontecimientos” (p. 6). Hay referencias en estos poemas a la I y II Guerra Mundial, la guerra de Vietnam y la de Oriente Medio.

En *Unidad*, la palabra cobra gran relevancia porque “viene a ser el signo de solidaridad por excelencia, el único espacio que provoca el encuentro, la unión fraterna entre los hermanos” (Palacios, 2015, p. 6). *Itinerario*, por otro lado, recorre un camino marcado con sangre y horrores. De ahí que se pregunte cuándo toda esa muerte encontrará final.

La cercanía de la voz lírica en ambos poemas desde su condición como humana y testigo doliente, en la lejanía, intenta pensar en lo que significa para esos seres encontrarse con la violencia y la devastación a su paso, para la sociedad y el mundo. En *Agonía en la tierra*, Dobles es empática con las mujeres y madres dolidas, expuestas a la violencia y la muerte, a la intimidación, quienes son violentadas por el patriarcado que limita su imagen a lo más simple:

Es una mujer cuyos oficios corresponden en consecuencia, a servir de pareja sexual al cónyuge, cuidar los hijos, preparar los alimentos, servir la mesa, lavar, remendar entre otros. Además, es una mujer tosca, carente de voz, sin conocimiento del mundo que va más allá de su entorno, sumisa, fiel, sufrida, firme, siempre en pie a la hora del amanecer para hacer sus “obligaciones”. Su cuerpo ha sufrido los embates de la maternidad y del quehacer doméstico, por eso sus piernas están invadidas de várices y sus manos son callosas (Palacios, 2015, p. 21).

Con esta revisión, Palacios muestra otro aspecto de la poeta costarricense, a quien no solo la mueve lo cercano, también temas que son de índole mundial. Aunque en el tercer poema al que alude, de nuevo se ve uno de sus interés constantes: la mujer.

En “Ser poeta y mujer: una manera de revelar y rebelarse en la poesía de Mia Gallegos y Julieta Dobles”, Mayela Vallejos Ramírez (2016) señala que, para la década de 1980, el panorama

literario del país está cambiando. Especialmente en la poesía, surge un número mayor de mujeres poetas, las cuales “buscan construir una poética personal y femenina que represente una nueva conciencia gozosa de ser mujer” (Vallejos, 2016, p. 100). La poesía se ha convertido en su medio para explorar su mundo y su ser interno. Abre un espacio de rebelión contra la ideología que las había mantenido fuera del escenario literario.

La mujer se rebela ante los prejuicios que el mundo le ha impuesto y exige que se le permita explorar el universo con sus propias maneras de concebir el mundo. Las marcas de la feminidad que estructuran estos discursos femeninos suele asociarse con la lucha que estas mujeres tienen contra lo establecido para romper con los pretextos que imponen a la mujer subordinación que les impide competir en el ámbito público (Vallejos, 2016, p. 101).

Vallejos percibe, en su análisis, que es mediante el lenguaje, capaz de reinventarse tanto como la sociedad misma, que ellas se pueden expresar y hacerse escuchar. Esta es una rebelión con la palabra como arma principal, desde el espacio de la ausencia y la incomprensión. Dentro de esta naciente generación de poetas se ubica Julieta Dobles. Vallejos (2016) apunta que, en la obra de esta escritora, hay “una magia profunda, cargada de riqueza espiritual” (p. 105). Y, por supuesto, concordando con lo ya dicho sobre la costarricense, ve también su multifacética escritura. Así, por ejemplo, dentro de *Reloj de siempre* (1965), *El peso vivo* (1968), *Los pasos terrestres* (1976) y *Horas de lejanías* (1982) ve un tono vanguardista con énfasis en temas de la vida, la naturaleza y la auto vivencia.

Por otro lado, en *Los delitos de Pandora* (1987) hay un acercamiento al feminismo. “Dobles nos muestra una visión femenina en donde la mujer aprende a descubrirse a sí misma desde adentro. Esto lo logra por medio de la intertextualidad y la reescritura, cuestionando el pasado y ensalzando el quehacer femenino” (Vallejos, 2016, p. 105).

Dobles muestra la versión poco escuchada de la mujer y busca cambiar la imagen característica de lo femenino que el patriarcado ha construido y distorsionado, tal como ya apuntaba Jorge Chen en su artículo. La visión deseada por Dobles, al contrario, es una en la cual “la voz lírica reconoce el valor y la grandeza que hay en cada una de las mujeres y cómo esa fuerza se traspasa cósmicamente de generación en generación para mantener la unidad y solidaridad” (Vallejos, 2016, p. 106).

En otras obras, como *Amar en Jerusalén* (1992), se aprecia una Dobles más emocional. Sus versos son sobre amores, traiciones, reconciliaciones y el dolor, la pérdida del ser amado y la vida. En resumen, Vallejos considera que la poética de Dobles sobresale porque “muestra diferentes aspectos de la vida y de su propia vida al ser en muchos casos de corte autobiográfico como ella misma lo ha sugerido” (Vallejos, 2016, p. 109).

Sin lugar a dudas, esta poeta costarricense logra crear imágenes llenas de filosofía y reflexión a partir de la simpleza de la vida, como bien señalan los autores mencionados, desde elementos cotidianos. O al ubicarse en el presente o revisar el pasado, partes importantes en su trabajo de reivindicación. Julieta Dobles es una poeta única y aún vigente, no solo en lo literario, sino también desde la academia, las publicaciones de diario y los galardones recibidos dan cuenta de su prolífera trayectoria.

1.5 Marco teórico

1.5.1 El género de viajes

El viaje ha existido en la historia del mundo y de la vida de los seres humanos desde un inicio. De acuerdo con Albuquerque (2011):

El viaje y su relato no han dejado de tener presencia constante a lo largo de la historia. Como ya he dicho en alguna otra ocasión, viaje y vida son, en cierto sentido, sinónimos, ya que su fuente y raíz se encuentra en el desplazamiento mismo (Albuquerque, 2011, p. 16).

Los registros escritos, o no escritos, son prueba de ese desplazamiento al que alude la cita y del origen de textos como los relatos de viajes. De hecho, Albuquerque ha identificado al menos tres rasgos que considera fundamentales en dichos relatos: la factualidad, la modalidad descriptiva y la testimonialidad.

La *factualidad* se refiere a los hechos presentados en el relato. Estos hechos no necesariamente se encuentran en el presente, muchas veces forman parte del pasado y es el narrador quien los trae de regreso con su discurso. En otras palabras, un relato de viaje plasma hechos reales y estos son constatables en muchas ocasiones, aunque podría presentarse algo de ficción también.

Relatos historiográficos, biografías, diarios, memorias y, por supuesto, relatos de viaje (aunque no fueran expresamente citados en aquella relación), entre otros, componen un friso de textos cuyo denominador común es su factualidad. Se asientan en los hechos, en la realidad, en los testimonios, en lo verificable. Lo ficcional no adquiere forma sustantiva en estos textos, sino más bien objetiva (Albuquerque, 2011, pp. 16-17).

La *descripción*, por su parte, es una característica que permite sentir e interactuar con los elementos del camino. Las descripciones dan una imagen a la experiencia, esta característica permite retratar los lugares, los momentos y las personas con palabras. “En definitiva, las representaciones de objetos y personajes, que constituyen el núcleo de la descripción, asumen el protagonismo del relato, desplazando por consiguiente a la narración de su secular lugar privilegiado” (Albuquerque, 2011, p. 17). Por supuesto, aquí caben figuras retóricas como la *écfrasis*, la prosopografía o la etopeya, mediante las cuales esta descripción logra el objetivo de (re)presentar el mundo a través de los ojos de un narrador.

El carácter *testimonial* se refiere a la experiencia propia, evidenciada en la primera persona en un relato. Sin embargo, ha de recordarse que existe el testimonio como un subgénero y este tiene otro objetivo, por lo que debe revisarse cuidado. La mayor diferencia está en que:

Por un lado, dice de la objetividad de lo que se ha vivido (y recorrido), por otro, dice de la cercanía y del compromiso con lo que se narra lo cual, inevitablemente, nos acerca al carácter parcial de lo relatado, pese a la ecuanimidad de que se procura revestir (Albuquerque, 2011, p. 18).

Entonces, el testimonio como género relata una experiencia en un momento específico y tiene un significado dentro de una colectividad. Mientras que, en los relatos de viaje, la experiencia es un hecho meramente personal y es una herramienta discursiva no relacionada con un grupo. Para Albuquerque, la suma de las tres características:

desde el punto de vista pragmático, lo factual predomina sobre lo ficcional; desde un punto de vista formal, lo descriptivo se impone a lo narrativo y desde un punto de vista testimonial, lo objetivo prevalece sobre lo subjetivo, pero dependerá de las épocas y los paradigmas en que se inserten los relatos. En cualquier caso, el “relato de viajes” es siempre

“testimonial” lo que implica que el narrador está comprometido con el autor, pues su identidad es plena (Albuquerque, 2011, p. 19).

Aunque estas características son un buen punto de inicio, no bastan para marcar las fronteras de este tipo de relatos con respecto de otros similares. En realidad, los relatos de viajes no tienen una frontera nítida, se encuentran entre líneas movedizas. Y la falta de una demarcación clara provoca que sea difícil darle una definición concreta al relato de viaje o a una literatura de viaje.

Angélica González (2016) señala la existencia de preguntas sin respuestas, de ahí que resulte una tarea difícil catalogar qué es literatura de viajes y qué no. Aunque cree que no por esto la puerta está cerrada, al contrario, esta problemática abre un abanico de oportunidades. Al presentar dificultades teóricas como

la definición y las características propias del género, las tipologías como herramienta teórica y la metodología de análisis. También se podrían incluir como problemas teóricos: la cuestión del corpus siempre en constante cambio, la interdisciplinariedad del género, ficción y realidad, y el asunto de lo literario, entre otros (González, 2016, p. 70).

Para Julio Peñate (2004) estos problemas de distinción nacen de la variedad de obras y de disciplinas con las que se puede relacionar un texto *odepórico*. En otras palabras, la capacidad de hibridez que han demostrado las obras de mimetizarse con géneros y discursos, y la apropiación de elementos varios, finalmente, hace que resulte confuso determinar a qué categoría pertenece el texto. Al respecto de la tipología, refiriéndose a los que hasta la fecha se conocían, Peñate brinda una serie de observaciones que se pueden resumir en cuatro puntos (p. 24):

- Son fundadas únicamente en las anécdotas narradas, se prioriza el plano argumental sobre el resto de los elementos del texto.

- Consideran solo el protagonista viajero como única voz de la anécdota.
- Toman en cuenta aquellos relatos de viaje que consideran “reales”, lo que limita el aspecto operativo del texto. Esto afecta la relación entre lo ficcional y lo factual al catalogarlos.
- La base sobre la que se construye el catálogo se encuentra en los viajeros más que en el texto mismo, es decir, habla más del tipo de viaje que hace el personaje. Esto causaría que aspectos de más relevancia queden ocultos (como los que se encuentran en la descripción, por ejemplo).

Por ello, Peñate considera conveniente mirar también otros temas en esta búsqueda de respuestas hacia una definición.

Por lo tanto, hace falta integrar al análisis el plano de la expresión (estructura general y rasgos lingüísticos) y el de la significación del texto en sí mismo y en relación con la historia en la que se inserta. Con el ánimo de avanzar por este camino, apuntaremos a continuación un breve esquema de análisis, no tanto por estar convencidos de su operatividad³² sino de la necesidad de este tipo de propuestas, aunque se trate (como es el caso aquí) de meras hipótesis de trabajo. Añadamos que este boceto se limita al estudio del discurso narrativo y que indicar esto es ya señalar sus límites: el relato viajero pone en contacto, casi por definición, al menos dos ámbitos humanos y socioculturales además de geográficos, históricos, arquitectónicos, etc. Ello implica en cada caso una reflexión sobre la confrontación de dos alteridades, el estudio del intercambio lingüístico y semiótico en general, así como el modo de elaboración de los textos (gestación, composición, edición) y de su difusión y recepción tanto en el momento de su aparición como posteriormente. Con lo dicho ya se percibe la necesidad de incorporar aportes como los de la teoría de la

argumentación, la antropología cultural, la teoría de la recepción, la mercadotecnia (el funcionamiento del libro en el mercado), etc. (Peñate, 2004, pp. 25-26).

Por consiguiente, elementos como los movimientos sociales e histórico son importantes al estudiar relatos de viaje, dado que su influencia moldea el pensamiento y al enunciante, entendido como el autor o la voz narrativa de la experiencia. Y puesto que el relato es en sí una anécdota o experiencia de un viajero, el análisis incluso debería tomar “el punto de vista” en cuenta. Lo que lleva a su vez revisar los recursos lingüísticos utilizados por el narrador para referirse a los tópicos geográficos urbanos o rurales que forman parte de la descripción. En resumen, es importante no dejar de lado los recursos lingüísticos ni la relación que guarda el viaje y el contexto histórico, de acuerdo con lo expuesto por Peñate.

Se puede añadir al tema de la tipología el problema de cómo distinguir un texto de literatura de viaje y un relato de viaje. Esto porque para autores, como Sofía Carrizo (2002), ambas categorías son distintas, aunque similares, lo que de nuevo lleva a la idea de la frontera borrosa. Carrizo entonces ve en la descripción un factor determinante en la solución de la problemática. Sobre las descripciones en literatura de viaje, la autora dice que:

se comportan como paréntesis –*ancilla narrationis* diría la retórica clásica– dentro de la gran construcción narrativa y, aunque lleguen a proporcionar claves importantes para la comprensión del texto, como ocurre, por ejemplo, en la novela realista, nunca alcanzan en el balance total de la conformación del discurso el carácter decisivo de las “funciones núcleo” o de “riesgo narrativo” (Carrizo, 2002, p. 347).

Mientras que para el relato de viaje considera que:

las descripciones del relato de viajes, por el contrario, van reteniendo la atención en virtud de sus características informativas o estéticas, y la narración y sus posibles desenlaces se

convierten en un muy débil nexo argumental. Si se me permite la expresión, en estos casos la narración llega a comportarse como *ancilla descriptionis*. Y hay que reconocer que ante los grandes relatos de viajes el receptor, embelesado con cada uno de los grandes frescos descriptivos, desea que el final no llegue... (Carrizo, 2002, p. 347).

En pocas palabras, Carrizo (2002) considera que la literatura se acerca más a lo ficcional mientras que el relato es más documental y, por lo tanto, habría una especial atención en la narrativa. Dentro del relato, habría una perspectiva más autobiográfica, factual, una sensación de otredad y su representación. Por ello, su mayor atributo yace en la descripción, de manera que el lector puede mirar a través de los ojos del narrador los espacios, no siendo tan relevante que haya un hecho resuelto, sino la experiencia del recorrido.

En este tema de la visión propia en los textos de viaje, es importante notar que *“L’alterità che viene descritta e rappresentata nei testi di viaggio, soprattutto quelli della prima età moderna, si configura dunque a partire prima di tutto dall’insieme delle preconoscenze e dei pregiudizi che affollano la mente dello scrittore/viaggiatore”* (Gherlenda, 2018, p. 7) [La alteridad que se describe y representa en los textos de viaje, especialmente en los de la Edad Moderna, se configura, pues, a partir, en primer lugar, del conjunto de saberes y prejuicios que llenan la mente del escritor/viajero]. Del encuentro con este otro es que nacen las representaciones plasmadas en los textos.

En los viajes, la experiencia es un rasgo relevante, no entendida en el sentido de adquirir un conocimiento de aplicación, sino que son las memorias del viajero y lo sucedido al estar con otros (personas, lugares) en el transcurso del viaje. Es un asunto más de tipo autobiográfico, que depende del punto de vista del narrador y de su bagaje cultural y social. De ahí que Gherlenda (2018) señale que la experiencia puede crear una ósmosis de historias en diversos niveles:

- En coincidencia de persona, en tanto autor del relato y de la obra histórica.
- En la relevancia de los lugares recorridos del pasado y que son descritos en los textos *odepóricos*.
- En el uso frecuente en la escritura de un paralelo entre el pasado y el presente. A veces visto como *continuum*, otras veces percibido como un contraste entre el ayer y hoy.
- En el uso que hace la *odepórica* de ciertos subgéneros de la escritura historiográfica como el retrato. O el discurso que el autor imagina en su texto, pronunciado por un personaje específico de la historia en una circunstancia determinada.

Por lo tanto, es evidente que no habrá una lectura igual de un territorio, cada escrito reflejará una perspectiva particular de viaje y del lugar. Lo que se sabe del espacio refleja, de acuerdo con Bianchi (1985), citado en Papotti (2003), “*L’individualità percettiva degli autori si esprime in un documento scritto che testimonia una delle possibili ‘letture’ del territorio*” (p. 394) [La individualidad perceptiva de los autores se expresa en un documento escrito que atestigua una de las posibles ‘lecturas’ del territorio]. De ahí que cada relato sea único, de la manera en que lo ve Carrizo, dado que la visión particular se refiere a una descripción en “tiempo real” durante la narración. Además, el paisaje no es estático, sino que tiende al cambio, como la vida y la historia. Los relatos de viaje pueden dar cuenta de la evolución de un paisaje, a través de la descripción y la sensibilidad expresiva del narrador.

Un paesaggio esiste, e svolge le sue volumetrie ed i suoi equilibri compositivi ed operazionali, davanti ai nostri occhi di spettatori. Esso non è però una realtà statica, ma piuttosto il frutto di un costante lavoro di aggiornamento e di manutenzione (Papotti, 2003, p. 395). [Un paisaje existe, y desarrolla sus volúmenes y sus equilibrios compositivos y

operativos, ante nuestros ojos como espectadores. Sin embargo, no es una realidad estática, sino el resultado de un trabajo constante de actualización y mantenimiento.]

El espacio físico juega un papel importante en el relato. Es el primer contacto del viajero con otra realidad física, desconocida. El paisaje, por lo tanto, formará irremediamente parte del itinerario del viajero. La experiencia de cada viajero permite una diversidad de lecturas, suma una visión original e irrepetible, pues hay en cada autor una sensibilidad espacial única, tan diferente que permite valorar la experiencia de manera individual y singular. Atraviesa la experiencia de su papel como un “otro” en el nuevo espacio.

El yo que se expresa, se encuentra con una experiencia profunda no solo por el hecho de moverse en terreno desconocido, sino porque se debe representar desde una existencia individual y como parte de una colectividad. Hay una autorrepresentación de su ser, “*in quanto esso rimette in discussione l’assetto identificativo dell’individuo, da un lato, e, dall’altro, costituisce un mezzo per confermare e stabilizzare una certa (o una nuova) immagine di sé*” (Gherlenda, 2018, p. 31) [ya que cuestiona la identidad del individuo, por un lado, y, por el otro, constituye un medio para confirmar y estabilizar una cierta (o una nueva) imagen de sí mismo]

Dentro de toda esa experiencia del viajero, hay dos conceptos muy presentes y que valen la pena mencionar: psicogeografía y portabilidad. La psicogeografía⁴ es un concepto tomado del Urbanismo, se refiere a la relación entre los espacios de viaje y las emociones. En otras palabras, el efecto psicológico del paisaje o las ciudades en el viajero y que es mostrado a través del

⁴ Según Guy Debord (1955), “*la psychogéographie se proposerait l’étude des lois exactes, et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus*”. (Debord, 2011, parr, 2) [la psicogeografía propondría el estudio de las leyes exactas y de los efectos precisos del medio geográfico, conscientemente o no, que actúan directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos]

comportamiento o en el lenguaje. La poesía es un tipo de obra que se presta mucho a este tipo de expresividad.

En su gran mayoría, los viajeros han tenido una consideración por su calidad de observadores, aunque no siempre saben dónde están, y cuando entran en contacto con personas y culturas distintas de las propias, nunca conocen muy bien el sitio que visitan, y siempre necesitan de un cicerone (Bou, 2013, p. 114).

Tal como lo indica la cita, el viajero no suele estar en conocimiento del lugar al que irá. Y eso, por supuesto, inicia una afectación en su psique y psicología, en sus emociones, pues este deberá prepararse para enfrenar lo desconocido. La actuación de un cicerone, más conocido como guía, es vital, pues no solo alivia el miedo de estar en un lugar desconocido, sino que atenuará la sensación de extrañeza. Aunque habrá algún viajero más aventurero y hará el recorrido por su cuenta aunque, de igual manera, se enfrentará a otros efectos psicogeográficos.

La portabilidad, por otro lado, hace referencia al equipaje mental tal como lo explica Stephen Burt (2002) en “Portability; Or, the traveling uses of poetic idea”. En palabras simples, se trata de las memorias acumuladas por una persona, que si bien no son objetos tangibles, Burt los considera elementos que se llevan en el viaje. Son cosas que se cargan indefinidamente. Por lo tanto, influyen en la mirada del exterior.

Poems, and the people and things they envision, can begin in one place and time (where an author wrote them or where they are “set”), and arrive at other places and times, where they retain (at least some of) their coherence and their effect. (In this they are like toothbrushes, or like travelers) (Burt, 2002, p. 25). [Los poemas, las personas y las cosas que visualizan, pueden ser una cosa en un lugar y tiempo (donde el autor los detalla o se

han establecido), y terminar en otros lugares y tiempos, donde mantienen algo de su coherencia y efectos. (Aquí son como los cepillos de dientes o los viajeros)]

De esta manera, esta maleta es modificada constantemente con cada nuevo viaje. Siendo así, toda experiencia acumulada va a moverse con el viajero a cualquier lugar y tiempo. Y, a pesar de ser objetos aparentemente irrelevantes, son necesarios, pues “*we might expect mute objects transported from place to place, from time to time, to gather different meanings for different viewers*” (Burt, 2002, pp. 28-29). [Podemos esperar objetos mudos moviéndose de un lugar a otro, de un tiempo en tiempo, y así obtener diferentes significados para los observadores]

Por lo visto hasta ahora, en todas las historias en general es inevitable el encuentro del viajero con la cultura, geografía, las ciudades e, incluso, el clima, sin importar las razones de su llegada. Entonces, se puede pensar que el viaje no se limitaría a un solo tipo de escritura, sino que, como parte de la vida, una creación textual sobre un viaje y su forma de expresión dependerá mucho de la del viajero-narrador. De ahí que la diversas formas (novelas, panfletos, cuentos o incluso poesía) muestren al lector perspectivas únicas del espacio *odepórico*, los espacios otros.

1.5.2 Heterotopía

Basta con leer los relatos de un viajero y su recorrido para descubrir a su alrededor constructos sociales que forman parte del horizonte urbano y el paisaje mismo. Los espacios que son presentados dibujan una realidad diferente de la cotidiana del lugareño y de nuevas visiones, por tratarse de la mirada de un extraño.

No obstante, es menester señalar que los espacios en la realidad física son una construcción basada en normas y decisiones de quienes rigen sobre las sociedades, teoría comúnmente se identifica en los discursos del crítico Michel Foucault. Esto explica en parte por qué la perspectiva

de los escritores-viajeros no es igual, puesto que cada espacio jamás podrá ser idéntico a otro similar o de un mismo territorio. Por tal razón, la llegada de un viajero rompe, en cierto sentido, esa realidad cotidiana del espacio visitado.

Michel Foucault, manteniendo esa línea reflexiva, ha señalado la presencia de ciertos elementos dentro del espacio que no solo configuran el pensamiento y la tradición de las sociedades, también la realidad espacial. En su discurso “*Des espaces autres*” trata la perspectiva de la localización, concepto al que Galileo dio un nuevo significado al demostrar que “el lugar de una cosa no era sino un punto en movimiento, tanto como el repose de una cosa no era sino un movimiento indefinidamente ralentizado” (Foucault, 2009). Por supuesto, este cambio provocó una polémica. Aunque, por otro lado, la idea llevó a una reflexión diferente.

El lugar hasta entonces se había planteado en términos de demografía, las preocupaciones giraban sobre cuestiones de la cantidad de espacio para todos. Sin embargo, esto implicaba una problemática en las relaciones que se crearán en dicho espacio. Las relaciones a las que se refiere Foucault son intangibles y se dan por sentado en las sociedades, son del tipo oposición entre el espacio público y el espacio privado, por ejemplo. En estas se ve la injerencia del poder, tema de fondo en el asunto. Al respecto, el crítico señala que la tradición filosófica ha cuestionado cuatro nociones sobre las relaciones: acontecimiento, series, regularidades y condición de posibilidad.

La configuración del espacio se encuentra dentro de una red de relaciones que se crea en la localización y, por ende, habrá fuerzas interactuando entre sí ahí. Es mediante esa interacción que algunos elementos se posicionan sobre el espacio y dejan algo de su contenido, lo que a su vez crea series tras la unión de esos elementos. Estos grupos, o series, finalmente se ubican en la estructura. “De ahí que cada serie con elementos propios esté ubicada, es decir, que tenga un

espacio, un lugar de dispersión que, en definitiva, sea espacialidad con su propio lenguaje y sus propias fuerzas de poder” (Toro, 2017, p. 22).

Cada una de las estructuras pasa a formar parte del *todo espacial*, se vuelven objetos constituyentes de otras cadenas mayores. Por encontrarse en sitios específicos, mover un solo elemento de la serie causaría un cambio en la dinámica de las relaciones y de la estructura. En medio de estas relaciones y/o alteraciones se encuentran los *espacios otros*. En la historia general se han dado cambios, de mayor o menor intensidad, notorios en diferentes niveles. Piénsese en la guerra, cambios de gobiernos, catástrofes naturales, por ejemplo. Desde la perspectiva del filósofo francés, explica Toro (2017), aunque estos cambios aparentan ser eventos azarosos, de hecho, son alteraciones en la dinámica de las relaciones espaciales. De manera que, la realidad se ve configurada de nuevo, sobre todo, desde el poder e imposiciones.

Básicamente, tales cambios suceden por movimientos de elementos excluidos de la “realidad espacial”, es decir, de las series y estructuras existentes hasta entonces. A esto es lo que Foucault llama acontecimientos. Un *acontecimiento*⁵ pone en movimiento alguna de las singularidades de los elementos excluidos, de modo tal que se inmiscuyen al interior del espacio. Esto fuerza a la red previamente formada a crear una localización para ese *otro* elemento.

La escogencia de estas singularidades se da precisamente porque ellos están ubicados en lugares extraños y porque cumplen con la condición de rarefacción, a saber, son parte de un lugar otro. Los *lugares otros* de los que habla Foucault son las *utopías* y las *heterotopías*, lugares diferentes al orden y a la regularidad de la aparente historia continua, homogénea, lineal, que se instala como sistema universal, eterno, unitario (Toro, 2017, p. 24).

⁵ Para Foucault, cita Toro en su artículo, no es “una decisión, un tratado, un reino o una batalla sino una relación de fuerzas que se invierten, un poder que se cosifica, un vocabulario recuperado” (Foucault, 1988, p. 48).

Todo lo que habite un espacio inevitablemente sentirá los efectos del movimiento: cuerpos, discursos institucionales, culturales o cualquier representación material. La red sucumbirá al cambio como resultado de la ruptura del espacio, objeto cambiante y en constante transformación, propiciado por un acontecimiento. Por lo que se hace necesario confrontar el espacio con la historia en general; de otro modo, no sería posible entender su singularidad fuera del elemento regular o dentro del sistema usual. Foucault analiza las estructuras del espacio desde lo interno y desde lo que se ha excluido, principalmente desde el segundo. Partiendo de esa posición, presume Toro, el crítico reflexiona y busca respuestas a interrogantes tales como:

de dónde provienen sus elementos, por qué se organizaron las series homogéneas y bajo qué lógica se jerarquizaron y se invirtieron, cómo emergió en la historia una estructura regular, por qué se vuelven homogéneas y de qué manera se dio lugar a un sistema único y universal, que excluye a otros sistemas (Toro, 2017, p. 25).

En otras palabras, problematiza la existencia del sistema y las razones por las que determinados elementos se encuentran dentro y otros fuera. El comienzo al que se enfrenta el sistema se traduce en algo actual y obliga al lugar invadido a enfrentarse con fuerzas que antes no estaban. Entonces, las relaciones presentan aberturas que se llenan con los acercamientos y las lejanías de los elementos que se han movilizad. En consecuencia, el espacio comienza a estructurarse de modo diferente y con base en las nuevas relaciones.

El espacio prima sobre la existencia de un *acontecimiento*, existe incluso antes del conflicto que da lugar a las estructuras que la visibilizan. A esos espacios de conflicto, Foucault los ha llamado *episteme*. La episteme es el espacio de la red donde se configuran las relaciones y posiciones. Nuevas reglas se imponen y se materializan en los espacios singulares. “La episteme es por ello un espacio de dispersión, en el que convergen distintos elementos, cada uno de los

cuales toma un lugar y se relaciona específicamente con otro de acuerdo con su posición” (Toro, 2017, p. 27).

Además, una episteme se caracteriza por ser inagotable, es decir, se crea y recrea constantemente, se repiten imágenes y signos referenciales en movimiento. Cada una es única, pero, dada su capacidad de modificación, puede formar parte de otra episteme que, a su vez, genera nuevas relaciones y estas, una nueva red. Y así, se repite una y otra vez, en un ciclo interminable. Las epistemes pasarán a formar parte de las huellas que quedan tras los acontecimientos, no obstante, para este momento estarán influenciadas por un discurso de poder. Esto es evidente en la arquitectura y el urbanismo, emplazamientos comunes en este tipo de representaciones.

Foucault considera emplazamientos a los lugares donde ciertas prácticas son más determinantes que otras para las lejanías y las cercanías de elementos (los constituyentes de epistemes y estructuras); dicho de otro modo, sitios especialmente sacralizados. En estos sitios hay una serie de relaciones con diversas formas de orden y distribución que “se establece entre cuerpos, objetos y palabras, entre imágenes, discursos, sujetos y cuerpos, entre palabras y gestos, todos en una posibilidad infinita de relaciones y multiplicidad de emplazamientos posibles” (Toro, 2017, pp. 30-31).

Y es en que los emplazamientos hay movimiento constante de “elementos, códigos e información de un dominio a otro y, a su vez, la clasificación y técnica de almacenamiento, según el dominio que se especifique, de información de una relación a otra” (Toro, 2017, p. 31). Por ello, Toro, partiendo de la visión de Foucault, propone una clasificación en la que se contemplan al menos tres tipos de emplazamientos principales: moderno, virtual y externo.

El emplazamiento moderno, al que también llama espacio interior, es el de las relaciones sociales. Se identifican en los edificios y/o monumentos, lugares sacralizados que materializaron

el poder. Aquí se pueden encontrar oposiciones binarias del tipo espacio privado-público o familiar-social. No es inusual que los sujetos ubicados aquí estén reproduciendo saberes, normas y discursos. En palabras del crítico francés, son “oposiciones que admitimos como cosas naturales... espacios todos informados por una sorda sacralización” (Foucault, 2009, párr. 8).

El emplazamiento virtual tiene estrecha relación con la tecnología y es un concepto más actual. No es un espacio físico, sino que, como su nombre lo indica, está dentro del espacio intangible pero que propicia relaciones a distancia. Sin importar la ubicación, los elementos y los sujetos son disueltos y distorsionados, se vuelven parte de un plano inmaterial. Este lugar está más allá de un lugar lógico.

Finalmente, el emplazamiento externo. Este permite que se establezcan relaciones entre todos los emplazamientos del primer y segundo tipo, incluso con los no catalogados. Foucault considera que son los más cercanos a las dinámicas que crean los *acontecimientos* y son de particular interés porque representan lugares con “la curiosa propiedad de ponerse en relación con todas las demás ubicaciones, pero de un modo tal que se suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan por su medio señaladas, reflejadas o manifestadas” (Foucault, 2009, párr. 13).

A estos los considera *espacios otros*, por las aperturas y cierres en la red que dan paso a otros espacios y/o desplaza a los existentes. Se moldean hasta que es necesario recurrir a otro discurso, cosas y sujetos nuevos. El exceso de relaciones que se instalan ahí obliga al poder y a los sujetos a cambiar el espacio para encontrarse dentro del sistema (de nuevo). Es un emplazamiento flexible. Un espacio *otro* puede estar tanto dentro como fuera, en el presente y en el presente progresivo, forma parte de la actualidad de un tiempo particular o en un límite.

De igual forma, este tercer tipo de emplazamiento puede localizarse en los extremos: en lo material o lo abstracto, en un imaginario o en lo intangible. Las líneas que delimitan este emplazamiento están ubicadas en las periferias, al margen de las series, donde los discursos, prácticas y pensamientos son considerados por el sistema como otros y, por tanto, no pertenecen. Los otros son excluidos por ser ajenos, extraños o diferentes en un espacio. Los emplazamientos externos se pueden subdividir en dos tipos:

- Utopías: son espacios irreales, perfectos. No encuentran un lugar físico dentro de la realidad tangible. Es subjetivo.

Las utopías son los lugares sin espacio real. Son los espacios que entablan con el espacio real una relación general de analogía directa o inversa. Se trata de la misma sociedad en su perfección máxima o la negación de la sociedad, pero, de todas suertes, utopías con espacios que son fundamental y esencialmente irreales (Foucault, 2009, párr. 14).

También se les conoce como *no-lugares de algo no-realizado*. Buscan un espacio lejano en donde perderse y cambiar las condiciones del mundo real. Representan un anhelo o el deseo de alcanzar un paraíso, como lo son las ciudades utópicas o la morada de Dios. Para Foucault el espejo representa la utopía de la mejor manera. El reflejo devuelve una imagen del espacio, aunque el reflejo del sujeto y su espacio no es real, sino una proyección fuera del lugar y el tiempo.

- Heterotopías: son espacios fuera de todos los lugares. A diferencia del otro, estos se pueden materializar en un lugar dentro del plano físico. Son a los que Foucault llama *lugares otros*, vistos como:

todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados o invertidos, una suerte de espacios que están fuera de

todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización (Foucault, 2009, párr. 15).

Sin importar que sean localizables en una realidad, no están dentro del espacio de la hegemonía ni de los discursos del poder. Las heterotopías tienen una configuración que les permite mantenerse lejos de su influencia, “tiene lugar precisamente en el límite que ha excluido cualquier sistema o estructura regular, pero tiene la especialidad de tomar relaciones y elementos del sistema del cual fue excluido” (Toro, 2017, p. 36). Al tratarse de un lugar irreal y localizable no es posible tratarlo desde el esquema de la episteme usual. Entonces, Foucault señala una serie de principios de la heterotopía, en tanto que funcione dentro de un espacio y sea un espacio:

1. *Toda cultura es una heterotopía en sí misma.* La cultura es inherente al ser humano y por lo tanto a las sociedades. Un efecto del poder sobre estos espacios es la creación de dos grupos, que directamente los afecta: de crisis y de desviación.

El grupo de crisis, ejemplificado en las sociedades primitivas, tiende a la construcción de espacios sacralizados que representan la manifestación física de un espacio en caos. Son “lugares aforados, o sagrados o vedados, reservados a los individuos que se encuentran en relación con la sociedad, y en el medio humano en cuyo seno viven, en crisis” (Foucault, 2009, párr. 17). Representan espacios creados para enviar a ninguna parte a alguien para afrontar una crisis (entendida en varios sentidos). De ahí que existan templos, lugares prohibidos, tiempos dedicados y momentos específicos o la celebración de ciertos estratos o grupos sociales. Ejemplos más modernos son algunas escuelas o el servicio militar.

Los grupos desviación, por su parte, son lugares que han florecido tras la desaparición de las prácticas de crisis. Son “aquellas que reciben a individuos cuyo comportamiento es considerado desviado en relación con el medio o con la norma social” (Foucault, 2009, párr. 19). Este grupo

hace referencia a las instituciones que se han creado para separar a todo aquel sujeto que no siga la norma de la episteme, de manera que aíslan del resto a la ruptura del sistema. Son las clínicas psiquiátricas, las prisiones, la vejez (caso particular, pues entra en ambas categorías), por ejemplo.

2. *La sociedad puede hacer funcionar a la heterotopía de un modo muy diferente a su existencia.* A pesar de tener un rol específico dentro de la estructura social o del poder, a la heterotopía se le darán nuevas funciones. El ejemplo más representativo es el cementerio. Es un lugar ordinario y restringido, fuera de la ciudad, pero siempre ligado a ella. La curiosa situación se explica con los cambios que ha sufrido en el tiempo.

Hasta finales del siglo XVIII, el cementerio estaba situado en el centro mismo de la ciudad, en los alrededores de la iglesia, con una disposición jerárquica múltiple. Allí se encuentra el pudridero en el que los cadáveres terminan por despojarse de sus últimas briznas de individualidad, sepulturas individuales y sepulturas en el interior de la iglesia. Tales sepulturas eran de dos clases, a saber: lápidas con una inscripción o mausoleos con una estatuaria. Tal cementerio, que se situaba en el espacio sagrado de la iglesia, ha tomado en las civilizaciones modernas un cariz muy distinto y es, sorprendentemente, en la época en la que la civilización se torna, como suele decirse groseramente, “atea”, cuando la cultura occidental ha inaugurado lo que conocemos como el culto a los difuntos (Foucault, 2009, párr. 21)

Así, el cementerio deja de ser un lugar de la ciudad para volverse una ciudad en sí misma, pero sin salir de los límites de ella. Incluso hay jerarquías para los sujetos, aún dentro de ese espacio de descanso para la otra vida.

3. *Es capaz de tener en un solo lugar “real” más de un espacio.* Bajo este principio, el espacio es un juego de cajas chinas, donde un espacio está dentro de otro y este dentro de otro.

Hay múltiples emplazamientos que, por sí solos, no son compatibles y cada uno es contenido por un sistema mayor, sin hacerlos parte de ella. La distribución del jardín en la cultura persa es una representación de este principio, es una heterotopía antigua. Es un espacio con un significado sagrado profundo, con una distribución específica y figuras particulares.

El jardín tradicional de los persas consistía en un espacio sagrado que debía reunir en su interior rectangular las cuatro partes que simbolizan las cuatro partes del mundo, con un espacio más sagrado todavía que los demás a guisa de punto central, el ombligo del mundo en este medio (ahí se situaban el pilón y el surtidor); y toda la vegetación del jardín debía distribuirse en este espacio, en esta especie de microcosmos (Foucault, 2009, párr. 23).

4. Hay una asociación de las heterotopías con algunas interrupciones o cortes del tiempo.

A estos se les llama heterocronía. *Esto sucede cuando los sujetos están frente a una ruptura del tiempo como normalmente es.*

Las heterotopías están ligadas, muy frecuentemente, con las distribuciones temporales, es decir, abren lo que podríamos llamar, por pura simetría, las heterocronías: la heterotopía despliega todo su efecto una vez que los hombres han roto absolutamente con el tiempo tradicional: así vemos que el cementerio es un lugar heterotópico en grado sumo, ya que el cementerio se inicia con una rara heterocronía que es, para la persona, la pérdida de la vida, y esta cuasieternidad en la que no para de disolverse y eclipsarse (Foucault, 2009, párr. 24).

Además del cementerio, Foucault también ve en lugares como el museo la heterocronía; una muy compleja, por cierto, pues está en tiempo-espacio. El tiempo se vuelve infinito, se acumula y se amontona en forma del arte y objetos conservados. Las bibliotecas o centros de documentación histórica son otros ejemplos por la organización y conservación de archivos. Y aún más, hay heterotopías de tiempo efímero, tal es el caso de las ferias en las ciudades.

5. *Suponen ser un sistema de apertura y de cierre, que aíslan y las hace impenetrables.* No es posible entrar tan fácilmente a una heterotopía. Al ser un lugar de confinamiento o de ritos, para acceder a ella es necesario un permiso que se obtiene tras completar las ceremonias de aprobación correspondientes. También, hay espacios donde se ocultan exclusiones. “Todo el mundo puede entrar en los emplazamientos heterotópicos, pero, a decir verdad, esto es sólo una ilusión: uno cree penetrar pero, por el mismo hecho de entrar, es excluido” (Cabello, 2014, p. 24). Los moteles americanos ejemplifican una las sus funciones de esta condición y sus polos. Por un lado, son lugares que, por un momento, permiten a los sujetos cometer actos fuera del estatuto social, el tiempo se detiene. Y si bien oculta el hecho, por otro lado, es materia pública y objeto de críticas y juicios.

En resumen, las heterotopías son espacios que se encuentran a la vista y, a la vez, no están presentes. Cumplen una función, crean un espacio dentro del orden conocido y en la estructura, sin embargo, distorsionan la red del sistema, con lo cual provocan aberturas a través de las cuales los individuos pueden vivir lo que no es permitido en la cotidianidad.

Puesto que mediante el discurso la cultura logra transmitir y posicionarse sobre un *lugar-otro*, cabe pensar que el elemento lingüístico sin duda juega un papel importante. Mientras exista un espacio para los discursos y proyecciones del mundo de los sujetos, con códigos y percepciones, personales y compartidas. Es decir, desde el lenguaje comienza a crearse la red de los espacios y el sistema.

Por un lado, hay asociaciones en las descripciones, mediadas por una visión subjetiva, que son del conocimiento general en su espacio social. Por otro, hay una condición de verdad implícita, basada en la experiencia y percepción propia, siempre que sea un conocimiento compartido. Si esa condición no se cumpliera, los pensamientos e ideas serían confusos, ni siquiera podrían ser

tomadas como verídicas. El sistema, entonces, hará uso de elementos lingüísticos del discurso compartido para (re)interpretar o (re)presentar el espacio con sus intenciones o para romper con una tradición normada.

La heterotopía es un espacio que se encuentra en todo sistema existente, en cada sociedad, sin importar lo que decida el poder. Su presencia depende más de factores sociales y temporales que de una orden. Los relatos de viajes no escapan de estos espacios. Al encontrarse en una geografía distinta, en una sociedad nueva, el viajero interrumpe la rutina del espacio ajeno y el suyo. Alteran la estructura del sistema y la constante llegada de turistas o visitas crea una heterotopía distinta cada vez.

1.5.3 *Odepórica* y discurso poético

El tema de la *odepórica* en el discurso poético ha sido poco estudiado, si se compara con textos narrativos, cuyas investigaciones y estudios son más cuantiosos. Al realizar una búsqueda en relación con la poesía, apenas sí hay menciones, son escasos los registros que se acercan al asunto. Y estos pocos, presentan sus limitantes. Ya sea por un limitado acceso a documentos íntegros, más allá de su título; o por la barrera idiomática, los textos que sí se pueden acceder carecen de una traducción a otro idioma, incluso a uno tan conocido como el inglés.

Sin embargo, se rescata el artículo de Amanda Skamagka (2018), “Travelling poets during the Greek Dictatorship: Nikiforos Vrettakos and Titos Patrikios in Italy”. Esta autora hace una revisión de algunas obras ambos poetas griegos, las cuales nacen de sus experiencias tras emprender viajes forzados, por razones políticas de sus épocas respectivas.

También, Skamagka (2018) señala que estas obras presentan los caminos de estos escritores, desde sus tiempos y estilos propios. Son la recreación de una memoria y la

representación de su viaje, no solo físico sino también emocional, de reflexiones sobre la vida y el aprendizaje tras la experiencia.

Por ello, concluye Skamagka (2018) “*in this special subgenre of travel poetry, narratives of melancholy, discomfort, bitterness and homesickness are predominant, notwithstanding both poets’ gratitude for the opportunity to live in Italy, a country that, at least, felt like home*” (p. 66).

[en este particular subgénero de la poesía de viaje, las narrativas melancólicas, de disconformidad, amargura y anhelo por el hogar son predominantes, no obstante, ambos poetas agradecen la oportunidad de vivir en Italia, un país que, a pesar de todo, se sintió como un hogar]

La posibilidad que presenta este artículo, a pesar de los vacíos en el aspecto macro del asunto, es un ejemplo de cómo el viaje efectivamente puede encontrar un lugar en la poesía.

1.6 Metodología

El presente trabajo es una investigación de tipo cualitativo, es decir, se realiza principalmente una revisión bibliográfica. El objetivo es buscar y recopilar información de diversas publicaciones sobre la temática troncal del seminario y lo específico al tema a desarrollar. Para ello, se revisan referencias en las bibliotecas de la Universidad de Costa Rica, tanto en las instalaciones físicas como en las páginas web de las diversas revistas en las que pueda haber información útil para el tema, la autora seleccionada y sus obras a analizar.

Por otro lado, se hace una revisión en la web para recabar tanta información en línea como se pueda. Al tratarse de un espacio con un acceso casi ilimitado a otras bibliotecas y páginas de diversas instituciones académicas desde la virtualidad, el aporte y el enriquecimiento al tema se consideran valiosos. Una vez realizada la investigación bibliográfica, es necesario discriminar la información, para elegir la documentación realmente esclarecedora, que sea útil para la ampliación del tema o, incluso, que sirvan de guía para el camino. Finalmente, se realizará un trabajo de interpretación del corpus seleccionado aplicando las bases teóricas elegidas.

1.6.1 Descripción del corpus

Las obras elegidas para este trabajo son *Hora de lejanías* y *Una viajera demasiado azul* de la poeta costarricense Julieta Dobles.

El primero, *Hora de lejanías* (1983), es un poemario que nace de la primera experiencia de Dobles fuera de Costa Rica. Esta obra es su primer viaje y encuentro con España, y el testimonio de una extranjera. Los versos en los quince títulos que componen la obra presentan algunas experiencias de viaje y memorias de otra época, del presente y pasados tanto del país visitado, España, como de los suyos. La voz lírica es protagonista de cada recorrido y testigo del viaje; ya

sea desde una casa o desde el exterior, su voz se escucha en cada comparación y asombro. Esta es una experiencia totalmente nueva para el yo lírico *odepórico* de la obra. A lo largo de los poemas hay escenas de sus recorridos por las calles españolas, comarcas, campos y ciudades, jardines, puentes y antiguos edificios de Alcalá, Cádiz, Soria y otros. En cada poema hay un relato de la historia y el presente (dentro de la temporalidad de la voz), de las sombras de violencia, sangre, mitos y dolores que rodean a ese país.

Una viajera demasiado azul (1996), por otro lado, se centra en su viaje por Israel. Hay un recuento de sus recorridos, como turista y hasta algo peregrina, por esas tierras. La publicación se compone de diecinueve títulos, entre los que también se miran paradas por algunos lugares de Estados Unidos, como parte de su itinerario de paradas camino hacia Israel. En cada título y verso hay una pista de los lugares por los que transita, pues tal como sucedió en España, camina sobre el pasado mientras vive en el presente. En el país de Medio Oriente recorre calles, valles, desiertos, mares, montes, templos y otros. Los pasos de la viajera llevan al lector por lugares como el Mar de Galilea, el Templo de Jerusalén o Belén, entre otros. Todos estos son lugares revestidos de una mística religiosa e importancia histórica. Incluso, sus caminatas por espacios comunes quedan evidenciados en los versos. Hay un tono más solemne de las experiencias narradas en esta obra, lo que se podría explicar por la importante referencia del país para el cristianismo.

Por lo tanto, ambas obras se pueden considerar itinerarios y mapas de un viaje, relatados desde la voz lírica que es viajera en las dos tierras visitadas.

Capítulo II. El tópico del viaje en la lírica costarricense

Una de las primeras formas de transmisión y conocimiento de los viajes fue mediante los cantos líricos que se cantaban y contaban de pueblo en pueblo. Estos son considerados las primeras obras de tipo *odepórico*. La etiqueta, aunque más relacionada con la narrativa actualmente, en realidad, puede abarcar casi cualquier forma, desde lo más antiguo a lo más nuevo⁶, siempre que se cumplan al menos las tres características mencionadas por Albuquerque: la factualidad, la memoria y la descripción (2011, p. 16). Por ello, dado el precedente desde la antigüedad, no es extraño pensar que la lírica moderna pueda entrar al grupo.

Aunque hay pocos acercamientos al tema desde la lírica, la posibilidad está latente. En 2018, Maurizio Fantoni Minnella, escritor y periodista italiano, recopiló una serie de textos *odepóricos* para una muestra⁷. En ella hubo una sección dedicada a la poesía, en donde se mostró que también el viaje puede formar parte de los motivos de la lírica.

Si noti come pochi autori siano stati inseriti sia nei settori narrativi che in poesia: Goethe, Gozzano, Montale, Pasolini... Ed è bene sottolineare come la poesia odeporica non sia un sottogenere della letteratura di viaggio: il viaggio è un tema privilegiato dalla poesia, le appartiene tout court. Libera da vincoli di genere, la poesia può raggiungere il suo Assoluto in ogni momento, decidendo di astrarsi dai luoghi che l'ispirano e l'accolgono oppure affondando in essi le sue radici, inestricabilmente (Nocerino, 2018, p. 4). [Nótese cómo se han incluido pocos autores tanto en el sector de la narrativa como en el de la

⁶ Estamos acostumbrados a identificar como “literatura de viajes” una gran cantidad de obras muy diferentes entre sí cuyo único vínculo es la materia viajera en el sentido más amplio. Los títulos no defraudan normalmente las expectativas del lector, a pesar de encontrar agrupados bajo esta denominación tanto libros de aventuras, epopeyas, crónicas, como cuadernos y libros de anotaciones, guías de viaje, etc. (Albuquerque, 2014, p. 254).

⁷ Sobre el evento, Alberto Nocerino se refiere en “Una mostra bibliografica alla scorpeta del mondo”, nota que apareció en el Notiziario della Sezione Ligure dell'Associazione Italiana Biblioteche.

poesía: Goethe, Gozzano, Montale, Pasolini... Y es bueno subrayar que la poesía *odeporica* no es un subgénero de la literatura de viajes: el viaje es un tema privilegiado de la poesía..., pertenece a la Corte. Libre de constricciones de género, la poesía puede alcanzar su Absoluto en cualquier momento, decidiendo abstraerse de los lugares que la inspiran y acogen o hundiendo sus raíces en ellos, inextricablemente.]

Resulta llamativa la idea del viaje como un tema privilegiado en la producción poética. Incluso esta idea puede encontrar respaldo en la teoría, pues ve en el relato *odepórico* un género con capacidad de hibridez; de manera que, entre otras cosas, se apropia de los discursos, en este caso lírico y crea su propia expresión. Otros ejemplos se presentan en autores italianos, cuyas obras líricas han sido estudiadas por su acercamiento al viaje. Estas obras, en principio, hablan de conocer la experiencia de un peregrino. Sin embargo, el tema se ha expandido y las historias pueden presentar diferentes perspectivas. Siendo así, se tienen historias de turistas, peregrinación, diarios o, en casos más trágicos, de migraciones por causas políticas y persecuciones, por ejemplo. Todo depende del papel que tome el viajero en cuestión, quien es el narrador del relato por lo general.

En Latinoamérica, son mucho menos conocidas las producciones *odepóricas*. De hecho, Estuardo Nuñez⁸ apunta a que la producción existe o existió alguna vez. Sin embargo, de gran parte de ellos apenas queda una mención y el documento de referencia ya no es accesible. Algunos ejemplos que menciona son autores tan conocidos como José Martí y Alfonso Reyes. Sin importar el continente, viajar y recorrer nuevos espacios convierte al viajero o viajera, la voz en la obra, en un turista que visita (metafóricamente) una memoria. Es un *flâneur* ante una experiencia urbana y geográfica profunda, que deja una huella en su ser. La experiencia, por desconocida que le sea al

⁸ Mencionado en la tesis doctoral “Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: Cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX” de Federico Guzmán Rubio.

principio, pasará a formar parte de su persona, de sus memorias y de sus conocimientos a compartir con otros. Y Costa Rica no es la excepción. En el acervo literario existente a la fecha hay algunas obras líricas de tema viajero, que pueden considerarse cercanos a la temática.

2.1 Contexto costarricense: algunos ejemplos

La producción *odepórica* costarricense es poca, si se compara con otros países. En cuanto a narrativa, sin duda hay una buena cantidad de obras, inclusive de nombres muy conocidos, mientras que en el caso de la poesía, es escasa. Gracias a trabajos como los de Carlos Villalobos Villalobos, que han puesto la mirada sobre este tema, aunque desde la narrativa principalmente, es que este tipo de textos han tenido presencia en el escenario académico literario costarricense.

En artículos como “Las relaciones sobre el mundo utópico: crónicas de Joaquín Gutiérrez Mangel”, Villalobos (2004) expone sobre los viajes a suelo europeo descritos por Joaquín Gutiérrez en algunos textos, uno de sus propósitos es encontrarse con su inspiración comunista. Villalobos encuentra que en estos textos:

La exploración de Joaquín Gutiérrez es psicológica: mira la alegría, el valor y los apuros de la gente. Conversa con ellos, bromea y le apuesta a la libertad. Ofrece datos y estalla en júbilo o en enojo cuando la información le parece justa o injusta. Las crónicas de la conquista y aún las decimonónicas hablan desde una lógica imperialista; las de Gutiérrez se construyen desde los imaginarios del socialismo utópico. Esta diferencia ideológica es la que distingue los estilos discursivos, las agendas temáticas y sobre todo el carácter emotivo y axiológico. Sin duda las crónicas de Gutiérrez son mucho emotivas que la frialdad descriptiva que muestran las monológicas desde el imaginario de la superioridad (Villalobos, 2004, p. 144).

Quizá no es el acercamiento más conocido a este autor, sin embargo, es una pieza más de la herencia que dejó a la literatura nacional. Y además, es su mirada propia de un momento y época específica de la historia, incluso, de su historia personal.

En “La utopía socialista y el otro lado del ‘telón de acero’ visto por viajeros costarricenses en el marco de la Guerra Fría”, Villalobos (2020) revisa una vez más la obra de Carlos Luis Fallas, quien publica sobre su viaje a China; la de Adolfo Herrera García, también sobre China; y Mario León Rojas, quien escribe sobre su viaje a Corea del Norte. Las crónicas de estos autores tienen en común su pensamiento ideológico y las visitas a países afines a esta, durante la existencia de una de las barreras más férreas que se han conocido en la historia mundial.

El “telón de acero” es más que la famosa metáfora que propuso Winston Churchil. Para los viajeros de la utopía pasar esta frontera implica traspasar la diferencia entre el pasado y la oportunidad de asistir al imaginario del futuro. En la mayoría de los casos van investidos con el sombrero del periodista. La crónica del viaje se convierte en un reportaje publicitario: la propaganda que muestra y demuestra cómo será el futuro que le espera a Costa Rica cuando por fin llegue a este lado el efecto histórico de la utopía (Villalobos, 2020, pp. 88-89).

Entonces, las descripciones relacionadas a cada viaje, si bien para cada autor tienen un trasiego ideológico y, con intención, como lo indica la cita, acercan a los lectores a escenarios propios de cada cultura y lugar desde su testimonio particular.

Un tercer artículo de Villalobos (2019), “Escrituras del yo en los espacios del otro: relatos de viaje de autoría costarricense a final del siglo XIX”, revisa textos de Pío Víquez y Manuel Argüello Mora. De la obra de Víquez rescata sus experiencias de viaje a Nicaragua como miembro del grupo presidencial en un momento donde la visión que existe del país vecino no es la mejor,

por los recientes eventos bélicos de la Batalla de Rivas. Mientras que Manuel Argüello, relata las experiencias de un viajero en continente europeo durante una misión diplomática, con representaciones de un ambiente totalmente diferente al costarricense, de otros eventos y percepciones.

Concluye, entre varios puntos, que “el relato de viajes de los costarricenses en el extranjero, al menos en el contexto del siglo XIX, es un fenómeno poco común. Algunos de los relatos carecen de pretensión literaria y tienen una intención meramente documental” (Villalobos, 2019, p. 155).

Villalobos también señala que ese fenómeno de viaje en la sociedad costarricense, en lo referente a límites geográficos, tiene al menos dos intereses. Uno, en el que “el viaje al país vecino interesa por los hechos bélicos ocurridos en los años cincuenta de ese siglo y por la dimensión épica del logro militar” (p. 155). Por otro lado, “el viejo continente es un referente de prestigio que resulta obligatorio como destino para la oligarquía. En este sentido estos relatos de viaje representan la impronta de este grupo social” (p. 156). Finaliza Villalobos señalando que Mora y Víquez son los iniciadores de los relatos de viaje costarricense, al menos en la narrativa, aunque fuera un discurso poco común en el ámbito costarricense de ese siglo.

A pesar de que las investigaciones de Villalobos revisan especialmente la narrativa costarricense y los relatos de viaje, no limita la *odepórica* como temática única a este tipo. En secciones previas, se visualizó la incipiente oportunidad de acercar el género *odepórico* a la poesía. Sin embargo, sobre los viajes en la poesía costarricense en específico no se han localizado trabajos publicados a la fecha. Por lo que al ser un tema aún por desarrollar, de momento, se recurre a la revisión de títulos que evidencian algún tono temático de viaje, ya sean dentro o fuera del país, partiendo de algunas obras recomendadas por el profesor Villalobos.

Los autores y obras que se mencionarán en los siguientes párrafos se han seleccionado sin ningún sesgo especial, por lo ya indicado. Su común denominador es la afinidad con características de un relato de viaje, encontrados en su discurso lírico de manera muy general. Vale hacer la acotación de que, por el abordaje historiográfico de la literatura costarricense, estas obras se encuentran ubicadas en varias generaciones.

Siguiendo la cronología generacional⁹ literaria tradicional, dos autores se sitúan como los primeros en publicar obras con tema de viaje: José Basileo Acuña y Rafael Estrada. Ambos pertenecientes a la Tercera Generación que, de acuerdo con Álvaro Quesada (2010), se formó durante una época particular del país.

El período de formación de estos escritores cubre como se dijo las décadas de 1920 y 1930, época de grandes cambios: situada entre dos guerras mundiales con la crisis de 1930 en el medio, es un período convulso, signado por la corrosión de instituciones, principios y valores que parecían eternos e incommovibles; por la disolución y el desplazamiento de los sistemas de coordenadas y puntos de referencia tradicionales; por transformaciones radicales en casi todos los ámbitos del quehacer humano (Quesada, 2010, p. 57).

Quesada caracteriza a esta generación como un grupo que rompió con la tradición y causó la aparición de nuevos valores y luchas, nuevas voces, planteamientos y oposiciones, también como resultado del panorama mundial de conflictos bélicos. El espectro ideológico y cultural está cambiando y tomando nuevas direcciones. Para Quesada, la lírica específica de este período:

busca una reorganización discursiva y temática con referencia a un mundo de vivencias inmediatas y espontáneas, con un lenguaje poético que se orienta, en oposición crítica a la ampulosidad y el cosmopolitismo libresco del modernismo tradicional, a la simplicidad y

⁹ Se sigue la división de Álvaro Quesada Soto, uno de los trabajos más conocidos en la actualidad.

en algunos casos al localismo. Reaparece con frecuencia el tópico de la nostalgia de evasión a un mundo espiritual o al mundo interior de los sueños y anhelos del poeta en contraste con la prosaica vulgaridad del mundo real” (Quesada, 2010, p. 68).

Dentro de tal período de transiciones y cambios, se localiza la obra de José Basileo Acuña (1897-1992), quien fuera uno de los intelectuales más importantes del país. Él fue testigo de este tiempo de cambios, como evidencian algunos datos de su vida: cursó Medicina en Inglaterra y participó en la Primera Guerra Mundial como enfermero, camillero y soldado. Al finalizar esta disputa, Acuña regresa al país debido a problemas familiares. A su regreso comenzó a estudiar Leyes.

Acuña fue un hombre de muchas disciplinas, entre ellas las Letras. Publicó varias obras a lo largo de su vida, con temas diversos: sobre lo prosaico de la realidad inmediata, el arte, la hispanidad, el exotismo, el cosmopolitismo, la armonía y otros. Fue miembro de la Academia Costarricense de la Lengua en 1969. Además, recibió galardones como el Aquileo J. Echeverría, el Premio Áncora y el Magón por algunas de sus obras.

Su producción literaria es variadísima, erudita y extensa, e incluye ensayo, poesía, cuento y teatro, y traducciones del inglés y del francés. No obstante, aunque ha obtenido el reconocimiento institucional, sigue siendo prácticamente desconocida. Lo anterior, debido al desinterés de la crítica en torno a la obra del poeta, a su difusión restringida y al desconocimiento de tan importante producción poética (von Mayer, 2005-2006, p. 174).

De entre sus muchos intereses, la Teosofía es quizás una de las más importantes en su vida y en sus obras. En 1951 viaja a India, invitado para ser director de la Escuela de la Sabiduría. De este viaje nace el libro *Estampas de la India*¹⁰, texto que, por demás, habla de su experiencia. Esta

¹⁰ La versión utilizada para tomar citas corresponde a la primera publicación de 1962, manuscrita y sin números de página.

obra en particular recopila algunas de sus impresiones del país. Acuña se convierte en un viajero-turista, en habitante y en voz creadora que recoge las experiencias en versos simples, sin grandes rimas ni sonetos. *Estampas de la India* es un compendio de imágenes indias, descritas desde la mirada de una voz poética que se encuentra maravillado por la belleza y el misticismo del territorio.

Tradicionalmente, las estampas son recuerdos para los turistas, son impresiones fotográficas de paisajes o imágenes representativos de un país. Y es eso lo que hace Acuña con su obra: presentar en sus versos estampas de paisajes que ha observado, ya sea desde la ventana de un tren, de noche cuando el paisaje está cubierto de sombras o al entrar en lugares importantes para sus creencias y las del país o desde el afluyente de un río.

En “La planicie”, por ejemplo, hay elementos que lo acercan a la *odepórica* y a una condición de “otro-turista”. Aquí la voz poética da pistas de dónde se encuentra y cómo se mueve por el lugar. La escena que describe es nocturna y a través de la ventana de un tren, lo que ya es un indicio de tiempo.

Viene la noche sofocando brillos
por los desnudos campos polvorientos;
letargo beben los borrosos trillos
su adormecer los árboles sedientos.

Ya cárdenos se vuelven y amarillos
los brotes en los troncos macilentos.

En el collar de los callados vientos
trabando van, monótonos, los grillos (Acuña, 1962).

La fecha anotada al pie de los versos, de este y los demás poemas, funciona como una entrada de diario. En otras palabras, el lector puede seguir el itinerario de la voz viajera y conocer sobre el nuevo espacio. Autores como Papotti y Albuquerque han señalado que la experiencia de viaje implica un acercamiento inevitable a la cultura, para Acuña, ese acercamiento fue en un inicio desde su interés en el pensamiento teosófico. Para cuando se encontraba en India resultaba inevitable relacionarse con las personas y los lugares, y con el elemento religioso siempre presente. Especialmente, porque era director de la escuela en Adyar. En el poema “Vanarasi”, título que se refiere a la ciudad del mismo nombre, se puede percibir ese acercamiento, entre las referencias a lugares sagrados y a la historia de la ciudad misma.

Los cinéreos corceles de la aurora,
 fatigando del Ganges la carrera,
 arrastraron del sol la roja esfera
 por cima de las aguas. Soñadora,
 nuestra barca viajaba cual si fuera
 de la vida la barca pasajera,
 que sueña eternidad en cada hora
 y en cada objeto beatitud espera (Acuña, 1962).

En este poema, la voz se encuentra en plena ciudad, sobre uno de los sitios más importantes de India, el río Ganges, mencionado en los versos de cita. Acuña recorre el río como turista y filósofo, la admira y reflexiona sobre la historia que se cuenta entre silencios y las edificaciones ante sus ojos.

Al revisar los demás títulos, se ven otras referencias directas a lugares¹¹ (Adya, Vanarasi, Kuruchektra) o elementos de la cultura india (Buda, Valmiki, quien se cree fue el autor del Ramayana, y otros). Lo que claramente demuestra que el poeta conoció y recorrió el país durante su estadía mientras pudo.

Otra obra cuyo título refleja un viaje es del autor Rafael Estrada Carvajal (1901-1933). Estrada fue un poeta ramonense, que, a pesar de su corta vida, dejó huella en la literatura costarricense. Algunos lo consideran el primer incursor de la vanguardia, aunque por su aparente falta de aportes nuevos al movimiento fue relegado al (casi) olvido. De acuerdo con Quesada (2010), Estrada se ubica dentro de la misma generación que Acuña.

Otros autores lo colocan entre los postmodernistas, junto a figuras como Julián Marchena y Max Jiménez. Según Vargas (2014), este grupo se caracteriza por su interés en “la interioridad, lo inmediato, lo concreto, la patria, lo provincial y lo cotidiano, la presencia de lo urbano en contraposición a lo rural y la vuelta a lo primigenio asociado a la idea de nación” (Vargas, 2014, p. 17).

En los textos del poeta ramonense se ve un lenguaje simple, cotidiano y popular, más cercano a lo coloquial y familiar¹². La formación académica y cultural motivó en Estrada una estética que rompía con todo lo que hasta el momento se producía en Costa Rica, esta característica era muy defendida por Moisés Vincenzi¹³. Rodríguez (2017), por otro lado, señala que su obra ha logrado dialogar con las corrientes de su época y crear la propia; a pesar de que en el ámbito costarricense se menciona poco, es posible acercarse a sus propuestas estéticas. La

¹¹ Las notas que acompañan la versión revisada de la obra que publicó la Editorial Costa Rica ayudan a dar un mejor acercamiento al viaje. Estas, sin embargo, no se encuentran en la versión original.

¹² En el artículo de Gómez (2014) se mencionan estas características como parte de un grupo de escritores entre los que se cuenta Rafael Estrada.

¹³ Este novelista fue uno de los mayores defensores del estilo de Estrada, a quien consideraba innovador, contrario a lo que otros críticos decían del autor. De esta situación, Rodríguez (2017) dedica una parte de su publicación.

obra *Viajes sentimentales* es muestra de esa estética.

En el segundo poemario de Estrada, *Viajes sentimentales* (1924), la evidente distancia con las regulaciones métricas modernistas es aún más marcada. Dicho texto, que se aproxima a la narratividad y que refiere a un viaje de retorno del hablante lírico a su ciudad de la niñez, se convierte en lugar de rememoración y nostalgia por el pasado (Rodríguez, 2017, p. 96).

Pero es su relación con el tema del viaje, lo que interesa en este apartado. *Viajes sentimentales* es muy similar a un itinerario de viaje que empieza con la decisión de regresar al país y continúa hasta su reencuentro con todo aquello que estaba en su memoria. Cada uno de los poemas expresa sentimientos en aumento gradual, conforme se acerca más y más a su destino, donde lo esperan viejos conocidos. La voz lírica de esta obra construye su camino de anhelo desde diálogos con su yo de la infancia:

El alma –de diez años–

a la calle asoma curiosa (Estrada, 1924, p. 13).

O dirigiéndose al caballo que tira de su transporte, su compañero en el viaje:

Vamos ya, caballito;

baja esta pendiente, la más larga:

yo sé–no tú, que eres tan tonto–

que aún nos falta subir por aquella

que se vislumbra allá, lejos aún,

y que ha de llenar de lágrimas mis ojos (Estrada, 1924, p. 22).

Hay un dato interesante en esta obra: el transporte. Para la época, Estrada conocía el aeroplano como transporte, algo novedoso para entonces; y, por supuesto, está la tradicional

carreta costarricense como medio para trasladarse dentro del territorio. Ambos ofrecen perspectivas únicas del mundo para este viajero. Así, por ejemplo, se tiene a un ansioso hijo pródigo que regresa a su hogar, guiado por un transporte que incluso ha formado parte de su vida desde antes. No solo es la sensación del traqueteo de la carreta, son los paisajes recordados que ya se visualizan en el horizonte lo que exalta su ánimo:

Aquella techadumbre rosada –la iglesia–
 y así los otros techados,
 ha rato que se acercan brincando
 y no llegan.
 Cuántos, muy lejos, muy lejos,
 desearán bajar está pendiente
 como yo aquella;
 caos techados deben guardar ternuras
 para muchos, como aquellos otros
 –aquellos que me esconde esa colina–
 los guarda para mí! (Estrada, 1924, p. 24).

La otra parte de la experiencia se la brinda el aeroplano. Hay una impresión diferente, de asombro, ante la oportunidad de ver esos mismos paisajes desde lo alto del cielo, como escenas lejanas:

En la explanada guarecida,
 por las últimas colinas
 de dos altas cadenas que los Andes
 prolongan hacia el norte,

podríamos ver, desde muy alto, desde un aero-
esta ciudad en donde estamos ahora. [plano, (Estrada, 1924, p. 38)¹⁴.

En *Viajes sentimentales* no se tiene el típico relato de viaje, hay un viajero como voz lírica, narrando cada kilómetro de un recorrido que lo impacta e impresiona, física y emocionalmente.

Otra obra que arroja algunos indicios de relato *odepórico* es de Virginia Grütter (1929-2000). Esta poeta oriunda de Puntarenas fue escritora, actriz y directora teatral. Ella forma parte del grupo de escritores de la Segunda República o la Quinta Generación. De acuerdo con Quesada (2010), la escritura de dicha generación, vista como un grupo, reflejaba la situación de su época, pues estaban ante un modelo nacional de cambio político, de luchas sociales y económicas:

En el plano ideológico dentro del contexto “guerra fría”, la socialdemocracia costarricense, aliada a los Estados Unidos y el bloque capitalista internacional, mantuvo una posición ambigua, de precarias alianzas o enfrentamientos, con los grupos más conservadores (...) y los grupos más radicales o revolucionarios, afines al comunismo o el socialismo (Quesada, 2010, p. 100).

A raíz de estos cambios, en la poesía hay una división de líneas estético-ideológicas. En consecuencia, sobresalen dos grupos, el primero es al que pertenece Grütter. “Entre los poetas de la primera línea [a la que pertenece, por excepción, Grütter] predomina la reflexión sobre la situación inestable del sujeto en un mundo moderno en proceso vertiginoso de cambio y disgregación” (Quesada, 2010, p. 114).

Otras características de esta generación son, de acuerdo con Monge (1991), citado en el artículo de Vargas (2014):

¹⁴ La cita se ha reproducido tal como se presenta en la edición revisada.

Su estilo es prosaico con una marcada tendencia a la yuxtaposición y a la fragmentación; su lenguaje es inusual y ajeno al entorno, inédito y poco convencional, al tiempo que muestran un amplio registro léxico; sus imágenes resultan irracionales e insólitas. Privilegian las formas abiertas y libres, y rompen totalmente con las matrices convencionales relativas a la rima, el ritmo, el verso y la estrofa (Vargas, 2014, p. 19).

La vida de Grütter está escrita sobre episodios de escapes, constantes asedios y conflictos. La causa, sin embargo, tiene raíces en su padrastro, quien fuera un alemán –de ahí su apellido–, por quien conoció la separación y la persecución de guerra durante su juventud. Años más tarde, este tipo de eventos desafortunados aún la rodearían (Editorial Costa Rica, s.f.)

Su libro *Poesía de este mundo* engloba parte de estas experiencias de juventud y adultez, dentro del país y fuera de él. La obra consta de tres partes, cada una de las cuales muestra distintos momentos de la vida de Grütter: su vida personal, la vida cotidiana y vivencias alrededor de la política. En suma, son sus viajes por la vida y la realidad de cada instante. Por ejemplo, en el poema “Racionamiento” expone la situación cubana que experimentó en carne propia mientras se encontraba trabajando ahí.

Recordando mis dientes flojos

Por la ausencia total de vitaminas

Y las llaguitas en las orejas

Por el mismo motivo

Recordado el pan durísimo

La mermelada

De zanahoria rayada y sacarina

Recordando el vagón del tren

Con los vidrios reventados
Por las detonaciones de las bombas
Y el aire entrando a veinte grados bajo cero
Recordando los guantes
Demasiado livianos
Que me quitaba en el recreo
Para sacar el pan durísimo
Que me comía en la escuela
Donde se me hostigaba
Por ser de raza inferior
En Alemania
En la última guerra mundial
Recordando que todo eso condujo
A la destrucción de muchos pueblos
Recordando que aún vive la mano
Que ambición
Imponerle a la tierra
El hambre
El frío
Para seguir sentados
Unos cuantos
En sus sillones de oro
No dejo de soñar ni trabajar

Por montes de queso y mantequilla

Sin embargo

Con qué delicia

Me como hoy, aquí, mi potaje de chícharos

Cubanos y rebeldes (Grütter, 1973, pp. 75-76).

El poema es una visión en primera persona de una situación terrible que, incluso, compara con otras, en las que la voz lírica es víctima de la exclusión y del hambre nuevamente. Es la experiencia de un viaje externo e interno porque no está en su país y, en sus memorias, revive situaciones similares. La voz lírica es parte de la cotidianidad gris del paisaje físico y político.

Poesía de este mundo es un libro que muestra el viaje de la vida. Dado que es imposible viajar sin que quede algo del espacio o la sociedad *otra* en cada visitante, el contacto deja una huella en Grütter, como bien se puede ver en sus versos.

Carlos Villalobos (1968-), escritor de una generación literaria más joven, ofrece otro ejemplo de poesía cercana a una narrativa *odepórica*. A este autor se le ha ubicado en un grupo de escritores nacidos en la década de 1970, agrupados así no en términos literarios sino por similitudes etarias. Se ha señalado que la poesía de este grupo se encuentra en una especie de cruce de vías, palabras de Francisco Rodríguez (2006), debido a la diversidad de tendencias y generaciones de este siglo:

Hasta el momento, he identificado cinco poéticas del conversacionalismo costarricense: 1) una de énfasis individualista ligada a la narratividad; 2) otra de análisis social, 3) aquella de énfasis metapoético y culturalista, 4) una de carácter feminista y 5) la de tópico amatorio.

Estas poéticas que conforman la formación discursiva conversacional atraviesan el eje diacrónico apuntando a la constitución de un mismo objeto, de acuerdo con lo que planteaba Foucault, el espacio de lo cotidiano. A la vez, por el mismo dinamismo de esta constante discursiva, las poéticas apuntadas no aparecen en estado “puro”, sino en diálogo, con múltiples cruces entre ellas (Rodríguez, 2006, p. 150).

Con respecto a las generaciones anteriores y autores veteranos, hay diferencias notables. Aunque no se debe dejar de lado su influencia, pues son la base formativa de las generaciones jóvenes que presentan temas modernos.

La obra *El primer tren que pase*, de Villalobos, ocurre en escenarios cercanos al siglo XXI. En esta recorre vagones de tren, cuenta experiencias de vida de personajes que remiten a cualquiera en la realidad, largos viajes a Miami o recuerdos de eventos trágicos, como Tlatelolco. Villalobos es un viajero más en un mundo globalizado, en el cual se ha alcanzado un acceso mayor a la información.

El poema “En todas las ciudades hay palomas” le permite al yo lírico narrar sobre sensaciones como el frío o no poder entender un idioma, pues se coloca como ese viajero ante experiencias nuevas o hasta un poco conocidas.

Gorgojean frases muertas de la risa
en su slang de Chicago que no comprendo
mientras el lago Michigan,
/despistado,
les sopla friísimos piropos en el pelo
pensando de verdad que son muchachas (Villalobos, 2001, p. 37).

En el poema hay signos particulares de viaje. Las palomas, por ejemplo, son evocaciones a la libertad y ellas viajan a través del cielo. Curiosamente, estas aves son elementos comunes en muchas ciudades, lo que incluso da una sensación de familiaridad a la voz lírica y confortan su visita. La obra contiene otros temas que también forman parte de ese engranaje del tópico del viaje: marcas temporales implícitas y explícitas, descripción de paisajes y conciencia sobre un otro, solo por mencionar algunos elementos de la experiencia del viajero.

Una de las obras de Macarena Barahona Riera (1957-) se acerca a esta –buscada– lírica *odepórica*. Barahona es investigadora, poeta y ensayista costarricense-española. Sus obras tratan de diversos temas como política, lo místico y lo erótico amoroso. Es además naturista y viajera, lo que se refleja en algunos de sus títulos. Su libro *Mesoamérica* (2014) es una obra que parece tener ese tipo de verso viajero, de un modo muy particular. Su verso no recorre calles, muy al contrario, el recorrido que marca esta poeta es sobre la historia (que podría tratarse de la centroamericana de finales del siglo XX). Es una “narración” que forma parte del testimonio personal de una época. Un ejemplo es “Carretera interamericana”, que forma parte de este libro.

El desierto al frente

El auto se deshace con la arena

El agua de la piel refresca, hirviendo

Duermo

El sillón tibio el vapor del sueño

Te beso el humo de la boca

Deliro mareas y montañas verdes

La patria es una sombra una esperanza

La carretera brilla junto al sol

Derretida como el auto y mis pies

No sé dónde vamos

Nos envían correos sobre el río

Llevo cajas de armas y municiones

Días llevamos de arena

El viento guía la espalda

El desierto la patria

El calor que se sueña

El río que cruzamos

Casi a nado (Barahona, 2014, pp. 39-40).

La autora (re)imagina la experiencia de los sucesos pasados y se traslada al momento. No necesariamente se trata de un viaje físico, sino uno más del tipo de concientizar e interiorizar la historia. Barahona, como otra partícipe de este viaje interminable, presenta temas que, en el continente, evocan heridas aún abiertas y que siguen sanando.

Otro autor al que puede atribuírsele una obra sobre viaje es Jorge Chen Sham (1960-). Dentro de sus publicaciones se encuentran diversas investigaciones literarias en revistas académicas internacionales y nacionales. Además ha publicado obras propias (Universidad Complutense de Madrid, 2020).

Su obra *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*, desde su título, tiene una evocación de recorrido y de viaje. El narrador en la obra de Chen se muestra no solo como voz lírica, sino que es personaje testigo en primera línea de eventos comunes de un camino. Tal presentación se desarrolla de un modo muy peculiar: el tríptico. Este es un tipo de obra artística comúnmente

encontrado en pinturas, en las que hay una imagen dividida en tres. De igual manera, Chen construye su obra literaria en tres momentos de un evento.

En estos poemas, el campo operativo provee un contexto más amplio, que se activa cada vez que el poeta se acerca a lo pictórico para recrear con palabras en sus poemas la experiencia vivida. En otras palabras, consiste en describir al lector un retrato con palabras de tal manera que lo haga visible en su imaginación (Vallejos, 2020, p. 3).

Y es que al describir lo que ofrece el poeta al lector es la reproducción de una obra, escenas y momentos que experimenta en su camino. Su trabajo es un tipo de écfrasis, de acuerdo con Vallejos, de manera que ese lector se siente familiarizado con las escenas, que incluso le pueden ya ser conocidas. Así, por ejemplo, “Del Arenal a sus aguas termales” representa un típico viaje por carretera para los viajeros y una parada necesaria, ante la maravilla del horizonte, para todo aquel que ha recorrido esa carretera.

I

El camino se despliega con el calor de San Carlos.

La bullanguera población se activa en sus trabajos,

compras y actividades hacendosas,

mientras nosotros vamos camino al Arenal,

dispuestos a ganarnos con el sudor de la frente

un reposo merecido, con fin de semana

de descanso y de baños termales.

De repente, reconocemos la forma del Volcán:

es la suerte de que el día nos regale

su impresión guardada pero ascendente.

Los ojos

alzan un poco la mirada absorta.

El carro se detiene obligado,

alguien saca la cámara para ese momento,

mejor nos orillamos para prevenir un accidente.

Tomen ahora las fotos,

tal vez más tarde se tape el Volcán.

Entonces, no podríamos ver su figura

de enagua campanada,

o su trompa de esbelta chimenea.

Tómenla ahora,

¡Tal vez más tarde sea tarde! (Chen, 2015, pp. 31-32).

Esta primera sección del tríptico muestra un hecho de anticipación. Desde el momento en que los paseantes se van acercando a un kilómetro específico de la carretera ya esperan encontrarse con el coloso. Y es que esta maravilla natural, tal como se indica en los versos, es caprichosa. A veces se muestra en toda su majestuosidad, en otras ocasiones se oculta de la vista.

Muy común es al turista llevar una cámara consigo, tenerla a mano para capturar todo aquello que llame su atención y sea digno de recordar. Por lo que la imagen de alguien sacando la cámara se vuelve una parte inseparable de ese cuadro que Chen describe a su lector.

Incluso la voz forma parte del conjunto escénico. El narrador lírico se escucha en las secciones que bien recuerdan a líneas de diálogo, a apelaciones directas a un receptor.

II

De llegada al hotel,

las maletas invaden el lugar.

Las piscinas con aguas termales nos esperan,

esa es la rendición del turista hambriento,

pero alguien tiene la idea de que hagamos

un paseo provocador.

El carro vuelve a animarse.

con cámaras y botellas de agua,

algunas frutas y unos tacos chinos salvadores,

que sirven para matar el hambre desmayada,

emprendemos la osadía

de la tarde recién afinada.

Damos vuelta al Lago,

seguimos por el camino hacia el Tilarán;

El barro hacendoso hace su trabajo

y el vehículo se mueve inquieto

ante el Lago que nos acompaña seguro y distante.

De repente, el chofer se detiene dando un grito,

todos miramos hacia adelante:

una manada de pizotes en la carretera fangosa

intentan pedir auto-stop de milagro.

En un santiamén, estamos afuera,
Otros carros hacen lo mismo que nosotros,
disparan sus cámaras de domingo,
mientras los más osados sacan alguna golosina,
unos bananos que se pierden al instante
en las manos fogosas
del hambriento movimiento animal (Chen, 2015, pp. 32-33).

En la segunda escena, la voz lírica pone en foco otra situación muy cotidiana de este viaje. Los pizotes que aparecen en el camino no pierden su momento de lucirse ante los turistas y hacerse del buen corazón de los viajeros de carretera, esperando ser recompensados por su presentación, cual actores principales.

Ambas escenas, la I y II, aunque eventos fortuitos y cotidianos, son esperadas por todos. Volcán, paseo y pizotes son elementos de la llamada experiencia de ese viaje, sucesos de un tranquilo y normal recorrido por carretera nacional. Hasta aquí, se hace evidente que las obras tienen rasgos comunes con una narración, aunque de manera lírica, exponiendo así el testimonio y experiencia de los viajeros, las impresiones causadas por las visitas a ciudades desconocidas, momentos vividos y enseñanzas. Por supuesto, todo esto visto desde épocas diferentes y diversos quiénes y dónde.

Aunque se mencionó al inicio que no hay una línea específica de selección para estas obras, tras la lectura y el breve análisis, se puede pensar en una categorización sencilla. Por ejemplo

desde su temática específica acerca del viaje¹⁵:

- Viajes dentro del país, como en la obra de Chen, donde sucede un recorrido a lo interno del territorio.
- Viajes de regreso, como se ve en la obra de Estrada. El autor claramente se expresa sobre lo que representó volver a su patria tras años fuera y encontrarse con los recuerdos.
- Viajes fuera del país. Esta selección vendría a ser representada por Acuña, con su viaje a India; por Grutter con sus memorias de escape, o por Villalobos, al mostrar escenas de sus viajes por Estados Unidos.

Dentro de este último grupo, cabría otra una autora cuya obra también se acerca a una posible lírica *odepórica* y que ejemplifica esta tercera tipificación. Julieta Dobles, reconocida poeta del ámbito literario nacional, ofrece dos obras en las cuales ha plasmado su visión como viajera. En Dobles no hay similitudes de estilo discursivo con los mencionados, pero sí comparte ese impulso de aventura y sentimentalismo.

2.2 Julieta Dobles: poeta y viajera

Julieta Dobles (1947-) tiene una trayectoria extensa, en su carrera se contabilizan un buen número de títulos, varios de los cuales incluso han ganado reconocimientos nacionales e internacionales. De acuerdo con Quesada (2010), Dobles se ubica dentro del segundo grupo de la Quinta Generación. Este grupo ya no visualiza los viejos modelos literarios usados en Costa Rica hasta entonces, hay un cambio de temática. De hecho, la producción lírica de esta época

¹⁵ Esta categorización no se trata de una novedad, ya que son anotaciones tomadas de las narrativas *odepóricas*. Pero, dado que el tema aún no se ha extendido, da marco para una investigación futura.

se emparenta en alguna medida con las búsquedas emprendidas por la narrativa y el teatro. En la producción lírica se puede advertir dos líneas estético-ideológicas, que con frecuencia, sin embargo, se entrecruzan y fecundan la una a la otra: una más subjetiva, hermética o autorreferencial, y otra más orientada por la denuncia o la referencia a la realidad social y las transformaciones históricas, preocupada por la recepción y la accesibilidad a un público más amplio (Quesada Soto, 2010, p. 113).

En gran parte de la obra de Dobles hay un trasfondo de experiencias de vida o su realidad circundante. La lírica es su medio de expresión sobre el ámbito social-político o del género. Dobles cree en la función artística de la poesía y en la función social a la que aspira en ocasiones. Y sus varias temáticas han permitido el debate y el análisis que hasta ahora han llenado páginas académicas.

En una entrevista realizada en 2014 por el equipo de la página Amelia Rueda, la escritora habla sobre las múltiples funciones que, desde siempre, ha tenido la poesía. En ella alude a funciones tales como herramienta, arma (discursiva), un bálsamo y un escape, una expresión del alma y de vivencias, temores e impresiones (Dobles, 2014, 1'13"-1'38"). Y Dobles ha recurrido a ellas en sus obras, dentro de las que se incluyen las referentes a sus viajes. Dobles ha sido una viajera, un ser humano en busca de respuestas y nuevas experiencias, con la poesía y la palabra como sus instrumentos guía. En *Horas de lejanía* y *Una viajera demasiado azul* es donde es más evidente esta faceta suya; en las cuales ve Fernández (1996) que la poeta:

se inclinó decididamente hacia las experiencias cotidianas en *Hora de lejanías: 1979-1981* (1982), haciendo eco de las inquietudes dominantes por entonces. La voluntad de integrar lo personal en lo colectivo y elemental era también una búsqueda del sentido del ser: otra forma de conjugar su propio cuerpo en la naturaleza, de recuperar la armonía original. *Una*

viajera demasiado azul (1990) y *Amar en Jerusalén* (1992) transforman las diversas geografías recorridas en un paisaje interior apto también para sentir o captar la plenitud del mundo (Fernández, 1996, p. 52).

En una entrevista publicada por la UNED en diciembre de 2019, Julieta Dobles comenta a su entrevistador, el también poeta, Ronald Bonilla que es “la vivencia trascendental es la vivencia que alimenta la poesía. Lo que es trascendente es aquello que tiene importancia y duración en el tiempo” (Dobles, 2019, 2’58”-3’07”). Y es que, en un inicio, la poesía de Dobles aspiraba a tener una función social y ser comprendida, como se ha mencionado, y encontrar lo realmente importante, lo trascendental. Con el tiempo, Dobles ha innovado la manera de expresarse en sus obras, cuando ellas así lo requieren, sin perder su intención social. Ella comparte una anécdota con Bonilla en la entrevista sobre su libro *Costa Rica poema a poema*, con respecto a estos cambios sucedidos en su escritura:

Julieta Dobles: Sí, claro. Sí ha habido un cambio paulatino en mi poesía para poder decir más. Entonces a partir de *Costa Rica poema a poema*, es un libro de reencuentro con la patria, de amor por la patria, ahí planteo nuevas temáticas y por supuesto, incluso, algunos poemas son narrativos. Yo incluso tuve una discusión con Laureano cuando estaba haciendo ese libro, él era mi compañero y me dijo esa poesía es narración. **Digo yo, bueno es que la poesía también puede ser narrativa por qué no.** Me dice, bueno hagamos una apuesta hacete este mismo tema en un cuento y yo lo hice; y me dice “no, es mejor el poema” [el resaltado no pertenece al original] (Dobles, 2019, 7’14”-7’56”).

Si bien en la cita habla de un libro posterior de los que aquí se van a analizar, su idea de una poesía con cualidad narrativa apoya la hipótesis de la existencia de una poesía de viajes, que

es lo que se intenta demostrar en este trabajo. La idea apoya incluso la razón que da la misma poeta, años antes, en el prólogo de *Una viajera demasiado azul*:

¿Libro de viajes? Sí. De manera distinta a un diario o a una crónica de viajes, este poemario quiere expresar algo de lo mucho que los viajes a diversos países, y las a veces largas estadías en ellos, han dado a mi espíritu un poco montaraz e inconforme, pero sumamente sensible para captar el alma de las gentes y los pueblos (Dobles, 1993, p. 9).

En ese prólogo hay una consciencia de que sus estadías no fueron simples momentos de paso. Muy al contrario, sabe que, en cada uno, se ha encontrado con un trozo de cultura y de las personas. Y sin duda este poemario es una proyección de su alma aventurera y valiente. De esos viajes, comenta Dobles a Bonilla:

Ronald Bonilla: Has viajado mucho, Julieta, y eso ha (enriquecido) tu poesía...

Julieta Dobles: Sí, los viajes te ayudan. ... Claro. Claro. Tanto que tengo un libro llamado *Una viajera demasiado azul*.

Ronald Bonilla: Sí, no lo habíamos mencionado y es muy importante en tu recorrido.

Julieta Dobles: Claro, porque ahí están países como España, como Estados Unidos, como Israel. Sobre todo, Israel porque fue un libro que escribí cuando vivíamos en Jerusalén. Y ese descubrimiento de esa tierra, tan diferente y extraña, tan hermosa por una parte y tan dolorosa por otra, me hizo hacer un libro que yo amo mucho. Es... es la *Viajera demasiado azul* (Dobles, 2019, 16'12"-16'50")

De hecho, *Horas de lejanías* representa su primer viaje fuera del país. Desde los epígrafes de entrada se encuentran pistas de esta condición de viajera, hay alusiones a la distancia marcada por el mar y el encuentro con nuevos territorios, que pudieron ser hogar de sus antepasados. La

memoria de la madre, por ejemplo, mide una de las distancias de mayor peso, de manera metafórica. La madre es un elemento cándido en lo desconocido.

Existen otras marcas que indican un viaje, como las fechas y épocas concretas del año o lugares específicos, anotadas al final de los versos, cual diario. Toledo, 1979; Sierra de Guadarrama, 1980 o Cádiz, marzo 1981, por ejemplo. Y cada uno de los poemas, respectivamente, tiene evocaciones a las características propias de cada lugar.

En *Una viajera demasiado azul* son los títulos los que hablan de su camino, ya que cada uno ubica paso a paso a la voz lírica en lugares como el Mar de Castilla, Manhattan, Sound Bay en Long Island o el muro de los Lamentos, Jerusalén. Muchos de estos lugares son espacios fáciles de reconocer. Aunque a diferencia del otro libro, aquí no hay marcas de calendario. Curiosamente, ambos libros se enlazan, pues hay un encuentro y reencuentro con el suelo español. Inclusive se puede hablar de una contraposición de experiencias, puesto que cada viaje muestra diferentes perspectivas: el de un viajero primerizo y el de uno experimentado.

Dobles recorre los caminos del presente (su presente) y el pasado en cada página, mediante sus palabras, sencillas y llenas de significado. Por supuesto, muchos de esos recorridos son posibles por los lugares mismos, España e Israel¹⁶ encierran historias largas e incontables en sus edificios, calles y paisajes. De ahí que muchas descripciones involucren personas, la naturaleza o el clima, motivos recurrentes en los versos de Julieta Dobles. Es importante también recordar que ambos países tienen una larga tradición de peregrinos, por lo que esos paisajes recorridos por ellos y ahora, por la voz lírica y autora, no serán lo mismo. Con los años, estos espacios o paisajes van cambiando y evolucionando, como bien señala Davide Papotti.

¹⁶ Si bien la escritora menciona otras ciudades en las obras, estas son las principales de cada libro.

Respecto al contexto costarricense, las obras de Dobles ofrecen todo tipo de características, algunas de ellas ya vistas brevemente. Primeras experiencias y nuevos lugares, acercarse a lo desconocido y hacerlo parte de su propio camino de viajera; o por qué no, la nostalgia que la embarga al saberse lejos de su tierra y añorarla son solo algunas. Atesorar la historia que, en silencio se le ofrece, es también parte de la experiencia, parte de su aprendizaje como habitante temporal de otro espacio. Dobles no se detiene en tomar la experiencia, sino que la toma y va más allá, la desmenuza y expone para mostrar más caras de la realidad, más allá de la oficialidad.

Tal como hicieron y hacen otros autores nacionales, Dobles se vale de su perspectiva para adentrarse al nuevo mundo. Utilizando la mirada de la voz *odepórica* presente en ambas obras, *Hora de lejanías* y *Una viajera demasiado azul* hace un acercamiento único a espacios, construidos desde esta lírica narrativa del viaje. Y es a esa construcción espacial a la que se le prestará atención en las siguientes secciones.

Capítulo III. La construcción odepórica en *Hora de lejanías*

Hora de lejanías actúa como un diario personal, en el cual la voz odepórica cuenta algunos sucesos de su estancia en España. Y esto es importante porque es el primer viaje fuera del país de Dobles y su primer encuentro con el territorio español, por lo que la mirada del yo lírico sobre los espacios de viaje es particular, construye a través de las palabras su visión, lo que, por supuesto, podría coincidir, o no, con la realidad externa. Es ahí, en ese cruce de realidad y percepción, donde entran las heterotopías.

La heterotopía, también conocida como territorios otros, se refiere a espacios que existen dentro de un espacio mayor, sin necesariamente ser real. Sin embargo, esta imagen, según Foucault, puede cobrar vida. Se emplaza dentro de los límites ya establecidos, rompiendo el espacio previo y cambiándolo. Estos espacios son inevitables e inherentes a cualquier ciudad, pueblo o país, donde sea que exista una relación de poder. La heterotopía está en contacto con el ámbito de la memoria, con la cual es más evidente en donde el poder institucional y su influencia son expuestos; la cultura los tiene como referentes y suelen presentarse como atracciones turísticas.

La heterotopía más grande y, quizá no la más obvia, es la que representa el viajero. En este caso es la voz lírica o la autora, quien es turista y habla de su experiencia, y, además, lleva consigo un espacio propio que irrumpe dentro del nuevo lugar. Ella representa una ruptura en el sistema de poder, desde varias ópticas. La viajera infringe con su llegada un orden establecido en la vida cotidiana de la sociedad. Es un elemento otro que ha cruzado un espacio abierto en la red. Incluso, como efecto recíproco, dentro del espacio propio de la voz lírica hay una distorsión, pues se enfrenta a una nueva experiencia y a otra realidad y a una memoria colectiva. Considerando que la voz es una heterotopía en sí misma, dentro de un espacio donde hay un aquí y un ahora, señala García (2014) que:

Desde el punto de vista del caleidoscopio de los otros, cualquier sociedad y, por lo tanto, cualquier lugar que ésta ocupe, sólo puede pensarse desde la fragmentación, puesto que lo que llamamos “sociedad” es fundamentalmente una construcción intelectual cuyos límites son ambiguos y dependen de la escala que se aplique, de la ideología que tenga el que la aplique y de su grupo de referencia, que le impide ver lo que no está acostumbrado a ver... (García, 2014, p. 340).

Puesto que España es un país de historias que han impactado a los propios y extranjeros, podría haber varias heterotopías. La mujer viajera-voz lírica será la guía del (futuro) lector por diferentes paisajes; no todos tradicionales, pero sí representativos del espacio recorrido. Los lugares mostrados son ejemplos de heterotopías diversas, contenidos en diversas epistemes¹⁷. En “Todo el paisaje que regresa en mí”, la voz lírica comienza su viaje mostrando un espacio que se transforma frente a sus ojos. Pasa de normal a excepcional y causa sensaciones nuevas.

Cómplice es la ventana
de esta doble aventura:
aquí adentro, los amables motivos
que otorgan a la vida dimensión y relieves;
y allá afuera, las rutas murmurantes
del invierno y del ansía,
donde reclama el aire su mínimo calor
y no se escucha más sonido
que el estertor delgado de la vida,
bajo el enigma imperturbable

¹⁷ Estos no son únicos, sino que varios pueden convivir dentro de la red creada por el poder.

de la nieve y el sueño (pp. 25-26).

Mirar por una ventana es una actividad cotidiana, sin embargo, aquí la ventana no solo es un objeto. Es una barrera que separa espacios y momentos, la vida de fuera y la de dentro, el caos y el orden, la calidez y el frío. Es un elemento divisor entre dos realidades. De hecho, la voz habla de una doble aventura porque ella sabe que se encuentra entre dos espacios muy diferentes: aquí dentro y allá afuera. El primero se corresponde con un ambiente cálido y seguro, representado por el interior del hogar, donde el yo ve dimensión y relieves, vida y calor. Es el ambiente cotidiano y conocido para la protagonista. Este aquí dentro incluso es una protección contra el agreste clima de fuera. El segundo, allá afuera, es el dominio del invierno, esto se sabe por las pistas en los versos. Por ser un estado de la naturaleza que, *per se*, es una ruptura en la vida cotidiana y el espacio, obliga a las personas y toda forma de vida a pausar su actividad rutinaria. Asimismo, el invierno, para la voz lírica, es una experiencia totalmente nueva y de otro espacio.

Es entonces cuando, remontísimos, veloces,

los fantasmas renacen de las cosas triviales:

la alfombra otorga sitio a la planicie,

la pared se convierte en hojas, troncos,

húmedos ojos que abren la espesura,

y la montaña, herida de volcanes,

rememora su azulado perfil

de soles inventados detrás de los cristales ambarinos (p. 27).

En el silencio y el gélido ambiente la voz encuentra el recuerdo de un lugar más conocido.

Se abre su equipaje mental¹⁸, sus recuerdos, para sobreponerse en el reflejo de la escena externa,

¹⁸ Teoría de la Portabilidad de ideas y conceptos presentada en el artículo “Portability; or, The traveling uses of a Poetic Idea” de Stephen Burt.

como si se conjugarán los mundos. En ese sentido, se ha de recordar el ejemplo de Foucault del espejo¹⁹, ya que de igual manera la ventana es una superficie reflectante.

Los elementos comunes de la habitación son los que se transfiguran ante su vista. Así, en su ventana ve el reflejo de una planicie y no una alfombra; la pared se pinta con un espacio verde, boscoso, ve montañas. Mientras que, a través de la luz “de soles inventados” que entra por la ventana, se le muestra un cielo que no es azulado, como el de su memoria. Su condición de extraña en tierras españolas se hace evidente. Proviene de una tierra diferente y ahí se ha encontrado con una cultura que ha estrechado sus lazos con el crudo invierno. La geografía conocida por esta viajera es descrita como verde y con vida, contrapuesto al blanco que ven sus ojos.

Tiempo: sala de espejos
 pasados y futuros, innombrables,
 que sólo pueden darnos
 el reflejo letal de lo inasible.
 Y encuentro, araña milagrosa que soy
 entre sonoros hilos de la memoria,
 la vegetal certeza que me nutre:
 torre de dulce soledad ganada (p. 27).

A partir de una sala común, nacen estas líneas reflexivas sobre el tiempo y la distancia. El tiempo no es igual y los recuerdos afloran para mantenerla unida mientras es consciente de la lejanía de su espacio seguro, familia y amigos. De ahí que su imaginación teja sobre su espacio cercano una red de memorias dentro de otra red (en Valladolid, dato que brinda al final del poema).

¹⁹ Dice Foucault que el espejo es heterotopía y utopía por excelencia, pues al reflejar no solo está mostrando algo, sino que además adentra a un espacio que puede ser, es decir, no existe tampoco.

Mientras que en “Olivo invernal” la voz *odepórica* mira desde el exterior. El yo ha salido de su pequeño espacio “hogareño” y comienza a descubrir ese territorio. Llama su atención en este poema la visión de una planta, propia del espacio europeo y que ha sido afectada.

Desde la muda plenitud
 de las quemadas luces castellanas
 y su juego de escarchas
 que se apagan y se encienden
 como creando viento
 frente al amanecer.
 Donde el invierno es aire detenido,
 sólo tú aún, olivo,
 elevas el verdor,
 humilde testimonio
 de la vida guardada (p. 28).

Antes que nada, sería bueno comprender el contexto espacial del olivo. En España, al menos en el municipio de Toledo donde se encuentra la viajera, el olivo es cosechado al final del invierno o a principios de primavera. Esto porque suelen ser las épocas del año con las condiciones óptimas para una buena cosecha y asegurar una excelente calidad. Esa expresión de vida vegetal en medio de una agreste condición deja una impresión en el yo *odepórico*. Ante el invierno blanco, en el campo el olivo muestra un tinte verde; la viajera se siente frente a la revelación de un secreto. Donde antes parecía imposible siquiera una forma de vida llega el olivo como imposible visita. Es un espacio tradicional español, desconocido para la viajera.

Hoy llego a ti, desde una tierra

de cimas tropicales,
donde tu nombre único
es una evocación de soledad,
un antiguo suceso en que la noche
asumió el acre olor de la agonía (p. 29).

La voz continúa ahondando en la comparación nostálgica. Hay un recuerdo y un indicio de su posición de otro, frente a una fauna diferente. Estos primeros pasos por el exterior exponen a la viajera a emociones encontradas y contrapuestas. En el verso “la evocación de un antiguo suceso” hay un trasfondo cultural. La voz lírica sabe que detrás de esa imagen que, por demás, es impresionante para ella, hay una memoria colectiva, la cual ha tomado posesión del espacio. Una vez más el espacio es reflejo y, a la vez, una marca de tiempo.

Hoy llego, a conocer
la sombra que los siglos
abre tu follaje;
y a recoger un poco
de esa alegría
que das a la pobreza
de los lomos desnudos de la tierra (p. 29).

En la imagen espacial hay una irrupción. El olivo no solo aparece, sino que cambia el paisaje blanco invernal que la voz ha estado admirando, lo cual da un tinte de alegría muy diferente a los “lomos desnudos”, tristes y vacíos. García (2014) ha señalado que se pueden considerar los cambios de estación dentro de la heterotopía. La razón es que estos tiempos son particulares y, tal cual, rompen con el ritmo ordinario de la vida e irrumpen en los espacios. Suelen llegar en un

momento determinado y no siempre de la misma manera (por los diversos factores que pueda haber). La naturaleza no sigue otro orden que no sea el suyo. Aunque forma parte de un espacio o diversos espacios, es su propio espacio.

Mirando el tema del espacio desde un nivel mayor, se puede decir que, incluso, la viajera se encuentra con una de las heterotopías más grandes: la Tierra. Pues esta es una gran red con millones de epistemes y sistemas propios. El yo es consciente de su insignificancia y percibe que se encuentra bajo un espacio donde el aire oculta. El poema “Cosas que guarda el aire” parte de ese pensamiento, sobre lo que hay contenido bajo el cielo. También hace énfasis en un nosotros poético, localizado dentro de ese gran emplazamiento y con quiénes ha de encontrarse.

Nos deshace este azul,
esta esfera quemante,
burbuja de oxígeno glorioso
que acabará faltándonos,
pasión inmemorial
por comenzar todo
desde el borde invisible de la lluvia (p. 34).

El yo aquí es consciente de que se encuentra junto a otros, compartiendo y oyendo memorias de otros viajeros-habitantes. En frases como “NOS deshace este azul”, “Cuando nos acercamos adonde otros” (p. 34), por ejemplo, el yo se sabe dentro de un grupo del que, a su vez, se siente atrapada. La recurrente figura circular, cuyas inferencias pueden ser miles, en estos versos se refieren a ese gran espacio del nos que es la Tierra (esfera quemante, burbuja de oxígeno). La heterotopía se construye desde ver y reflexionar fuera del sistema, encontrar el punto de ruptura para salir y encontrarse con otra episteme. En este caso, al encontrarse el yo con el nos.

Todo tiene su línea
en la mano del aire
abierto antes del tiempo, como un cofre
lleno de desmemorias y ciudades,
de voraces instantes que se fugan, llevándose
el universo múltiple y ganado
de voces familiares como casas
de confesiones nunca pronunciadas,
como leves navíos
que alguien quemó en el viento (p. 35).

Hay una suerte de personificación del aire, una consciencia que permite revelar qué hay dentro de sus manos. Se le compara con un cofre de secretos que representa un espacio mayor, dentro del cual se construyen redes representadas, pero ocultas. Es un universo múltiple, con lo cual se piensa en muchos lugares y en muchos objetos acumulados en el interior de ese cofre, dentro hay muchos elementos, que cada día pueden cambiar y crear un nuevo espacio diferente al otro, o desaparecer.

En el verso “voces que se fugan, familiares” hay referencia a ecos de algo que fue y ya no está, aunque no del todo olvidadas. Son confesiones nunca pronunciadas, recordadas y presentes dentro de ese universo (como espacio), protegidas por largo tiempo entre las manos del aire. Toda la idea se relaciona con España desde la perspectiva histórica. Es un país de memorias borradas y conservadas, de manera que se exaltan aquellos sucesos que representan sus éxitos ante propios y extraños. Pero aún con esa intención, algunos eventos se niegan a ser encubiertos, con lo cual se demuestra que todo permanece y se puede visitar, muchas veces como heterotopías. Uno de los

espacios heterotópicos predilectos, de acuerdo con la caracterización dada por Foucault a los espacios otros, es el museo. Ahí se conservan memorias en diversas formas y el universo aquí referido cumple la misma función: conservar.

Está lleno de sitios y de océanos
y mapas invisibles que se apagan.
El aire que no vemos y que vela
sobre las cosas y sus agonías (p. 35).

El aire, como elemento natural, corre en cualquier lugar y momento, no tiene dueño o espacio fijo. Como figura, es rica en significados y la imagen del cofre que esconde y contiene miles de objetos y espacios, parece muy acertada. Pero el yo *odepórico* lleva su reflexión más allá. Se acerca a la filosofía de la verosimilitud de la realidad en “Retama”. Este poema se adentra en un tipo de lugar que en cierta manera se acerca a la idea del espejo de Foucault.

Entonces pronunciábamos retama
como quien dice olivo,
mazapán o romero,
presintiendo nostalgias escondidas
que a través del Atlántico
se fueron revistiendo de ropajes y mitos,
perdiendo su claridad vegetal y salobre,
desmaterializándose en sugerencias íntimas (p. 36).

La lejanía de lo conocido y la nostalgia se hacen presentes ante el encuentro con objetos imposibles, como el olivo, mazapán o romero que se materializan en su espacio personal y que, en España, son típicas. De igual manera, la retama es (o era) imposible en la imaginación de la viajera.

Retama, raíz de latitudes emigrantes,
savia olvidada en otra luz.
Por fin la vi nacer,
no de la tierra,
ni de la roca,
ni siquiera del agua,
como podría pensarse de un milagro
vegetal y magnífico.
Brotó del pincel,
suspendida en el aire
como un pájaro único
que con su vuelo despertara
memorias ancestrales,
absurdos dedos vegetales en el invierno,
o retazos labrados por el aire
cuando mayo y su sol enardecen (pp. 36-37).

Hay un nuevo referente al viaje: latitudes emigrantes. Esta frase es usada como adjetivo para describir la curiosa retama, objeto desconocido para la viajera. Cuando dice “por fin la vi nacer” se provoca una ruptura del sistema geográfico-cultural conocido. En otras palabras, la protagonista entra en una heterotopía cultural que existe, aunque no es real. El yo explica que no vio la retama en el campo, sino en un cuadro, emergiendo de un pincel como si fuera mayo, su época de exhibición. Este poema es una muestra de cómo se recrea y crea un espacio, por el cual también se puede viajar, sin necesidad de tenerlo presente.

La coexistencia de un tiempo pasado dentro del presente en lugares como España es muy común. Representan una heterotopía temporal expresada en monumentos, los cuales son señalados por Foucault como heterotopías que sitúan el tipo llamados heterocronías y que, además, son estructuras que la institucionalidad mantiene para ejercer su poder. El yo poético se encuentra ante esa atemporalidad con cada monumento en su camino.

Por ejemplo, en “Tanatos en la piedra” el yo se ubica dentro de una heterocronía, un espacio donde el tiempo no es o fue, que podría remitir a ningún tiempo particular o a algún lugar. Y sin duda, la viajera está ubicada dentro del tiempo presente. Desde el título hay referencias significativas. Tanatos es un dios de la muerte en el panteón griego, por ende, tiene relación con el tiempo y la vida. Además, la piedra es un elemento natural muy común, como imagen tiene significados entre los que se cuentan durabilidad, fuerza y resistencia. El poema se divide en dos partes. La primera parte muestra que la voz *odepórica* se ha movilizó, ya no se encuentra en el campo, ha llegado a la ciudad y es turista ante un lugar particular de la historia.

En España la piedra,
 canto que fue,
 preserva susurrante
 su altivez de mendiga prodigiosa,
 su beatitud y señorío de ruinas (p. 42).

En estos versos el yo está marcando la existencia de algo tan antiguo como el país mismo. Los adjetivos utilizados (altivez, beatitud, señorío) están dentro del contexto de lo pasado. Se debe en parte a que muchos de los espacios conservan el encanto de la historia, aunque no por ello hay renuncia al progreso, siempre que aquello les asegure la supremacía histórica. A pesar de ello, se conserva entre ruinas.

Temible es su solitaria intención
 desafiando la altura,
 aguja de cenizas que atesora
 como inmóvil augurio,
 en torreones, almenas y murallas,
 el esplendor fatídico del odio (p. 44).

La voz poética expresa su admiración ante las viejas construcciones y las palabras que utiliza para describirlas transmiten un pasado que sigue vigente aún para un viajero que camina sobre ese espacio (a)temporal. Permanece la voz de la historia en su camino, en paredes que han guardado memorias de guerras, sangre y enfrentamientos. De ahí que las palabras señalen un lugar rodeado de oscuridad emocional. Mientras la voz poética pisa el presente desde la piedra que aún se yergue, en la segunda parte de este poema reflexiona sobre el pasado y el presente. Ella la atestigua desde este puente, un monumento. En la superficie del espacio yacen fantasmas de luchas acontecidas y de sangre derramada, y, sobre todo, la presencia de una cultura que prevaleció ante los invasores.

¿CÓMO ahogar a la piedra
 bajo su soledad sin asideros?
 ¿Cómo tornarse inmune a la belleza
 que el pasado le otorga?
 ¿Cómo borrar definitivamente
 las rizomas sombríos
 de su eco que se aferra
 a nuestra móvil voz de cada día

y a la cruel fascinación del héroe? (p. 44).

Todas las imágenes son referentes al paisaje. La piedra ahogada son las columnas que elevan el puente soriano por encima de la corriente de agua que recorre la zona, sin más compañía que el tiempo, el cual también ahoga a ese testigo. Además, la vista se compone de rizomas, un tipo de maleza que se aferra a la tierra como una luchadora. La palabra héroe es un referente temporal histórico, es una figura que coloca al lugar en un intermedio de tiempos. El puente fue un sitio de paso para soldados y valientes hombres de batallas pasadas, cuyas huellas quedaron como marcas invisibles. El yo *odeporico* logra conectarse con ellos, desde la historia y como observadora. Hay entonces una heterocronía latente.

Pero ahí permanece,

erguida desde adentro,

la piedra y su alta aguja,

innumerable asedio

en torno al corazón

y a su esplendor quedo de mundo (p. 45).

La piedra es un objeto de larga existencia, lo que no quiere decir que sea eterna, sin embargo, una vida extensa implica una constante lucha contra los elementos. Ella forma parte de una heterotopía natural porque su mera existencia no está ligada a un período o un lugar particular. Existe, sin existir. La piedra crea espacios, ayuda a levantarlos o los marca para permanecer, o, en este caso, los une.

La red dentro de la que se encuentra esta porción de tierra se interconecta con otras muchas mediante isotopías, definidos como espacios comunes o espacios de lo mismo. Este emplazamiento está rodeado de una historia aún viva, que ronda incluso por los callejones de la

ciudad. Los adjetivos y su indudable relación con el espacio y el tiempo dibujan el camino de esta viajera. Siendo así que la narración lírica se acerca al *anchilla descriptionis*, explicado por Carrizo, es posible vislumbrar la misma mecánica en versos como estos.

Otro ejemplo de emplazamiento externo que, de igual manera construye una heterocronía, se encuentra en el poema titulado “La puerta imposible”. En el mundo hay estructuras arquitectónicas importantes, tanto por sus diseños como por sus representaciones. Un ejemplo son las puertas que suelen estar entre pasos o como divisores, en algunos países existen incluso algunas con atribuciones mágicas. De hecho, en Alcalá, se encuentra una puerta muy conocida, protagonista de canciones populares.

Cedro de pie,
 oscuridad que se retrae girando
 sobre sus lentos goznes imposibles.
 Honda puerta de niebla
 maciza hasta en los sueños.
 El tiempo la rodea
 de burbujas de asombro, sin tocarla (p. 46).

Las primeras líneas de este poema inician con una descripción de elementos (cedro de pie, retrae girado y lentos goznes) que forman parte de la puerta. Es el primer acercamiento al objeto. Así como la ventana, la puerta representa el límite entre espacios de adentro y afuera, y de momentos. En el verso “el tiempo la rodea” se hace una acotación de temporalidad, en la que el pasado está congelado a su alrededor. La situación es similar al puente, hay historia viva de un pasado en constante repetición. Además, marca la extensión de ahí.

La viajera, protagonista de este recorrido, se ha convertido en una *flanêuse*²⁰, mirando la ciudad y fuera de la ciudad, a diferencia de los primeros poemas, en los cuales se expresaba desde la cercanía de su residencia española. Todo queda expresado en unas pocas palabras, tan bellas como el panorama que describe. Y la voz no se limita a lo natural, también mira la arquitectura creada por el ser humano:

Por ella vuelve el agua
de los años recónditos,
el aliento veraz de los helechos
que trasmutan la sombra,
la máscara brillante del mosaico
recogiendo mis pasos (p. 46).

La imagen de los helechos que dan sombra es reveladora. No solo habla de una sombra natural, sino que también considera la que cubre la historia y se proyecta sobre el mosaico que pisa la viajera, sobre la que también se guarda historia. El mosaico es un diseño muy peculiar que data de épocas anteriores. Está diseñado para atrapar la luz, convirtiéndose así en un pequeño rescoldo donde la historia se esconde. Pero no solo se trata de historias del país, incluye la de miles de turistas que año tras año recorren este emplazamiento, quienes han visto su pasado y plasmado el suyo tras sus pasos, sin saberlo.

Mientras que el helecho, creador de la sombra, es lo contrario. Es un ente vivo con su propia heterotopía, la cantidad de luz que deja pasar muestra o esconde el espacio bajo su capa de oscuridad. Y aunque sea un aliciente bajo el sol, refleja el encubrimiento de una historia interna

²⁰ La participación de la mujer en esta actividad en la literatura moderna ha sido de más interés para de los críticos, porque la mujer paseante se ha vuelto un tópico relevante. Véase, por ejemplo, el artículo “La flanêuse en la historia de la cultura occidental” de Dorde Cuvardic.

desde lo externo. Los siguientes versos son evocaciones de lo que encierra el jardín y la edificación, lugares a los que se dirige la voz *odepórica*. Se refiere particularmente a lo que esconden las habitaciones de la residencia, misterios del pasado y secretos guardados, tras una puerta que parece imposible.

Todo golpea en su oscura
 muralla de sonidos.
 Porque detrás hay mesa
 con su olor a manteles habitados,
 y música que extiende
 sobre mi piel sus hilos augurales,
 como si el aire mismo de la danza
 fuera mi iniciación a la caricia (p. 47).

El espacio interno se tiene como un cuarto que ha sido resguardado y dejado atrás. Sin embargo, la viajera no lo ve de esa manera, sino que los sonidos se adentran y acompañan a esas viejas memorias a la mesa. Al ingresar, su propio ser se adentra al pasado, siente una caricia invisible que lleva sonidos antiguos a sus oídos. Dentro la oscuridad envuelve y aleja el presente, como una muralla. Detrás de la puerta se encuentran contenidas, en el interior, las historias olvidadas de lo que fue y pudo ser. Es a través de elementos cotidianos que asoman las evocaciones de esos huéspedes fantasmas; por ejemplo, con la mesa y los manteles, conjunto conocido y nostálgico. O el olor a habitado como una metáfora a los recuerdos que podrían conservarse entre las telas.

Sólo una puerta
 para volver atrás,

y enfrentar nuestra sed
 zaherida por los sueños.
 Una puerta que no pueda cerrar
 el viento desbocado hacia el olvido
 y entonces el féretro de mi padre
 retornará hacia atrás
 –queda es la noche sola–
 a reiniciar la vida (p. 47).

Pero no es más que una ensoñación del espacio. La puerta es el límite entre la realidad y la ilusión, hay una heterocronía con claras marcas que señalan el tiempo congelado dentro del presente de la viajera, ya sea en referencias implícitas o explícitas sobre la atemporalidad. Es dentro del juego del ahora y el entonces donde esta tajante división es más evidente. Especialmente al mirar palabras como “atrás”, “cerrar”, “volver” que pueden muy bien ubicarse dentro del campo semántico (poético) de la puerta. Los versos “sólo una puerta/ para volver atrás” sin duda remiten a esa separación. Hay un tiempo y otro tiempo en apenas una fina línea espacial. Con ello, le dice al lector que no se pueden borrar los hechos; “el viento” no cierra la puerta, su fuerza no es equiparable al peso interno.

La expresión “el féretro de mi padre” también encierra una connotación de tiempo y espacio. Desde la visión de Foucault, la muerte se encuentra en un emplazamiento peculiar. Está dentro de la ciudad, aunque no directamente relacionada con la sociedad, sino que se localiza fuera de la vida cotidiana. Aquí la voz *odepórica* la utiliza la expresión como una metáfora acerca de la genealogía, de ahí que llame a un padre que no está, pero cuya presencia siente de nuevo. Ese espacio, sin duda, parece haber retrocedido el tiempo para la viajera y actuar de nuevo frente a sus

ojos. La relación con la noche suma una nota nostálgica, a lo oculto tras la puerta y a las emociones de la viajera. Tristeza, dolor o pérdida, todas matizan el ambiente de su alrededor.

Frontera de la lluvia y el miedo
 que no podrá cerrarse
 a tanto viaje inmóvil,
 a la mano de tanto niño
 defendido en el tiempo
 que llama con los puños aterrados
 sobre sus solitarias cicatrices de madera solar (pp. 47-48).

De nuevo se recalca esa idea de espacios delimitados por la puerta, como guardián de la historia y el tiempo. Ambos son elementos que van de la mano en cada esquina de España, país en donde hay sitios de luchas (“puños cerrados”) y “cicatrices” en las personas y en las edificaciones. Esta puerta en Alcalá es un ente que no cambia con el tiempo, tiene decisión y memoria, y mantiene prisioneros. Gracias a la poesía que tiene el poder de transfigurar lo inanimado en algo vivo con voz propia.

Otro espacio increíble para la extranjera es la presentada en “Voluntad de milagro”. Ya desde el título está la referencia a un milagro, se espera algo inesperado y hasta imposible.

ENCENDIAMOS el viento,
 mariposa de polvo.
 Tallábamos la escarcha
 y sus breves esquemas cristalinos.
 Y de súbito, como estalla
 en añiles transparentes la tarde

ante los nuevos muros de la noche,
 descubrimos la oculta
 voluntad de milagro
 que nos habita (p. 52).

La primera palabra es una clara manifestación de un algo visualmente impactante. No solo por el paso natural del invierno a otra estación, indicio temporal que da la voz, sino que también se trata de un súbito evento que le mostrará a la viajera otro espacio controlado por humanos que rompe la naturaleza.

La primavera, lenta, nos invade.
 Somos espectadores
 de su lucha silente.
 Y como un despertar,
 ciclo del alba,
 se estremecen sus alas
 debajo de las nuestras (p. 53).

La heterotopía natural sigue apareciendo en su camino. Inesperadamente, los colores cambian, al ritmo que cae la noche comienza a revelarse lo que estaba oculto. Ese tranquilo espacio ahora se vuelve un campo de fuerzas en pugna, al menos así lo dibuja la voz. Para una mejor comprensión de este escenario se requiere seguir las pistas en los versos. Al haber un punto geográfico de referencia, Zaragoza, se descubre que se trata de un campo en donde aparecen amapolas. Para la voz *odepórica*, la escena podría parecer sorpresiva y extraña, incluso para el lector, sin embargo, dentro del paisaje español es típico de la época.

Hasta las viejas vides,

tendones imposibles de la tierra,
 delgados lázaros vegetales, reverdecen
 y los dedos del trigo
 redescubren cada poro del aire,
 cada pequeña estepa
 del terrón y del viento (p. 53).

En la escena hasta las vides tienen un papel. Estas toman la caracterización de lázaro²¹. Aquí la voz llama “lázaros vegetales” a las “vides viejas”, pues estas estuvieron ocultas bajo tierra durante el invierno y, contra la lógica, han brotado de nuevo. Haciendo parte del campo que vuelve a la vida y recupera color ante sus ojos, mezclándose con los trigos que habitan ahí.

De pronto descubrimos
 que la llanura
 se despierta de pie,
 que es un verde destello
 macizo y augural,
 y que las amapolas han tomado
 posesión del trigal y del olivo,
 de la roca fatalmente imprevista,
 del ladrillo que muere y del cascajo,
 dolientes esculturas
 de la hoguera del ansía (pp. 53-54).

²¹ Una idea derivada del imaginario religioso, referente al muerto que vuelve a la vida. Con el tiempo la palabra ha pasado de ser solo un nombre o personaje bíblico a un concepto aplicable en diversas áreas e ideas.

Los campos de Zaragoza se convierten en un campo de batalla de decisiones y voluntades (como alude el título). De este modo, está lo que dispone el hombre que debe nacer en esa tierra, el trigal y el olivo tienen un fin y siguen un plan. Mientras que el enemigo persistente, las amapolas, aparecen en medio de los campos, a pesar de que año tras año son eliminadas, consideradas una alimaña.

A pesar de ello, las amapolas, siempre puntuales, demuestra gran poder y una voluntad de roca. El espacio de la naturaleza se reafirma como una episteme que siempre se encontrará dentro y fuera de lo oficial. En el poema hay una descripción del tipo que Carrizo (2002) caracteriza como relato, visto desde la lírica de la voz *odepórica*. Aunque no se está ante un relato tal cual.

Y la fealdad no es sino
uno de los tantos mundos
que entrega la belleza,
cuando entre el reino ciego
del barro y sus raíces
emprende la semilla
sus ríos germinales (p. 54).

A través de la mirada extranjera se descubre la cara más cálida de ese espacio. El campo pierde su monotonía, se transforma, al mismo tiempo que lucha contra un paisaje no deseado. Lo que se denota es una consciencia sobre la fealdad y la belleza, lo necesario y lo vano, desde una percepción española que es diferente a la suya. Este ha sido un espacio desconocido y de experiencias nuevas. La viajera ha visto la ruptura de un campo, aparentemente, controlado; donde lo que se ve a simple vista, oculta mucho más. Es lo que llama “el reino ciego”. Ahí las amapolas

son habitantes pacientes que toman posesión de las tierras de modo repentino y crean su diseño, cual señoras poderosas.

Las heterotopías, al convivir con lugares comunes en donde el poder se representa, permiten al habitante interno y al extranjero tener diversas opciones de viaje y experiencias. Es por eso que esta viajera no solo se encuentra viajando por las calles de la guía de viajes, sino que se transporta más allá. Sale de la ruta que el itinerario marca. En Alcalá de Henares no solo se encuentran puertas para admirar o edificios históricos. Cada año sobre los techos de la ciudad se cumple un “Antiguo pacto”, título del siguiente poema, que todos los años trae un mundo totalmente ajeno a la cotidianidad de la sociedad.

CICONIA, cigonia, cigüeña...

Un nombre alto y redondo,
como una cúpula de catedral,
para su antiguo pacto (p. 60).

Tres palabras, el mismo sujeto: la cigüeña. La repetición en tres es como una invocación que propicia la aparición de este personaje fiel al antiguo pacto. Esta ave lleva un simbolismo de tiempo y espacio, y son parte de un mito cultural aún extendido en cuentos para niños. Las cigüeñas pertenecen a un mundo único que toma la realidad y se asientan sobre ella. Por su parte, la catedral, como referencia de tiempo/espacio, es una construcción que normalmente se asocia a espacios históricos, viejos o antiguos. Son elementos simbólicos y custodios de una tradición. Abre un nuevo espacio, fuera y dentro de los límites de los hombres, que da paso a un paisaje inusual.

También, es importante mencionar que esta presencia aviaria se ha ido adaptando a la grandeza citadina. Lo que está en consonancia con la teoría de la heterotopía, pues puede suceder

que la heterotopía encuentre un punto de unión dentro de la red y el espacio de poder oficial²². De este modo, deja de ser una ruptura y se vuelve un signo más del poder. Y esto pasa con las cigüeñas, aunque ellas aún se rigen por otro poder y tiempo.

Alcalá, Alcalá,
 bajo la lenta luz de las bandadas
 amarillean tus torres,
 se estremecen tus techos
 de pizarra y de aguja,
 poder del ala
 sobre la reciedumbre de la piedra (p. 61).

Se puede notar cómo la llegada de las aves cambia el paisaje de la ciudad e incluso la cotidianidad, tan solo desde la amplia descripción del momento. Su presencia es un espectáculo y en los techos todo está dispuesto para que ellas disfruten de su estadía. La ciudad de Alcalá prácticamente es invadida, aunque no por un poder militar, sino por bandadas que toman posesión de la ciudad, sin ningún otro miramiento que apostarse en sus nidos. La voz lírica siente el poder de esas criaturas de primera mano.

Asimismo, da cuenta de las construcciones, de las torres y materiales, que se ensombrecen ante el arribo de esas criaturas y que son perdedoras ante “el poder del ala”. Estos personajes se imponen sobre la magnanimidad de las torres de Alcalá, quedando reducidas a simples habitaciones. Las piedras no tienen mayor voluntad que ser reposaderos para los futuros padres.

Sobre el Henares,

²² Toro (2017) señala un ejemplo aplicado en tiempo actual. El curador belga Christophe Bruchansky en “The Heterotopia of Disneyland” (2010) “encuentra que Disneylandia es simultáneamente un espacio utópico y heterotópico, que represente e inventa la sociedad de consumo occidental” (p. 40).

como erguido reflejo que se rompiera
la óptica y sus luces,
se presiente la silenciosa
potestad de los vuelos,
y por unos instantes el río pierde
su austera soledad,
su inmóvil juego de aguas y de tiempos (pp. 61-62).

Todos los rincones sin excepción son perturbados por la repentina llegada de estos habitantes de plumas y por sus graznidos al viento. La tranquilidad que reinaba se acaba en un instante. Por tal razón, se puede decir que este momento es heterotopía simple y heterocronía a la vez, en un espacio muy específico en las alturas de la ciudad.

Luego prosigue, estático
a otra serenidad,
allí donde la arcilla se torna vertical,
y de los torreones solitarios
ceden desmoronándose,
fundidos a la arcilla
y a la noche que llega
cargada de presencias como siglos
y de voces ya nunca reclamadas (p. 62)

Como lo muestra este fragmento, tras el revoloteo frenético vuelve la calma a las ciudades, la humana y la de las aves. Incluso los elementos de alrededor, la vida encerrada en los materiales

y los edificios, están como si nada hubiera pasado en realidad. Los espacios construidos a través de los siglos se revelan en esos silenciosos minutos que corren ahora.

Desde el tiempo, cauce de las quimeras,
 y la vigilia eterna de la infancia encendida,
 desde el hollín de viejas chimeneas
 que dormitan entre su extraño embrujo
 de apagadas pavesas,
 saetas con el giro
 de alguna primavera entre sus patas rojas,
 casi sangre del aire,
 vuelven al Alcalá inmutable,
 y secreto y dormido, las cigüeñas (p. 62).

En los versos, Dobles y el yo *odepórico* dejan plasmada la belleza del momento. La experiencia de estas aves cambiando el horizonte sobre la ciudad, la cual casi se plantea como irreal. Como un “extraño embrujo” que sucede en Alcalá, un instante que rompe la tranquilidad y el orden del espacio. El tiempo es una concepción relativa, finalmente. Mediada por un poder y un espacio. Por solo unos minutos esta viajera formó parte del caos y fue testigo de la maravilla. Ella misma pudo entrar por la ruptura, como las aves de patas rojas que llegaron.

El último poema en esta obra se titula “Carta sin tiempo” y se corresponde con la estadía de la viajera en Cádiz, lo que se indica entre líneas y el pie de página como entrada de diario. Dicha ciudad resulta importante en la historia que conoce la viajera por la marca que dejó sobre toda una época y un continente al otro lado del mar.

HE regresado, abuelos,

a esta tierra de tiempo detenido,
 donde la uva crea,
 año a año, su antigua ceremonia,
 y la sed de arcilla
 toma formas extrañas
 en la oscura raíz de los olivos (p. 63).

La primera línea encierra un sentimiento familiar, de una espera demasiado larga. Es posible que el yo, al encontrarse en Cádiz, (re)conectara con un fragmento de su memoria pasada, bajo una sensación de cercanía a los abuelos. Claramente, es una referencia a antepasados, quienes pudieron o no vivir en esas tierras españolas. Hay una percepción, además, de estatismo temporal. Todos los elementos en los versos de este poema tienen una tintura de antigüedad: uva, año, ceremonia, arcilla y olivos. Hay elementos tangibles e intangibles que, semánticamente, encierran nostalgias e historias y, aún más, junto a otras construcciones que se encargan de reforzar la idea.

He regresado a esta roca encendida,
 de imposibles retornos en la espera de tantos,
 que fue quizás el último destello
 de la Patria guardado en vuestros ojos.
 Ahora voy, luz a luz,
 descubriendo estas costas de solitario trazo,
 extraña forma de repatriar a los ausentes
 desde atrás de la muerte y el océano (pp. 63-64).

La voz viajera ha entrado en una heterocronía, hay algo que la mantiene atrapada dentro de ese pasado. Entonces no se habla solo de un viaje físico, es también uno interno, de

retrospección sobre la historia que ha influido la construcción personal y actual. El yo *odepórico* imagina lo que pudo ser cuando dice que la piedra fue lo último que quedó en los ojos de “los abuelos” cuando zarparon al mar. Los elementos de luz son parte de este mundo, de un binario de luces y sombras involucrados en ese paisaje mental. Dentro del espacio heterocrónico hay un anhelo y recuento de hechos que, sin necesitar mención, recuerdan lo que sucedió.

Vuestros huesos no volvieron jamás
 a estas costas que fueron, en la niebla
 revistiendo distancias y distancias,
 hasta ser nada más
 un extraño reclamo del olvido.
 ¡Ah, las costas de España
 tan duramente amadas!
 Por eso, cada piedra tiene para mi oído
 la susurrante huella de algún sueño,
 la irrevocable sed de la renuncia (p. 64).

Aunque la memoria no es un espacio físico, se refleja en el paisaje a través de las palabras de la viajera. Ella sabe que la historia de los abuelos provenientes de una tierra extraña constituye parte de su construcción identitaria e, indudablemente, se encuentra dentro de su equipaje mental. Es casi como si estuviera ante un espejo y la voz *odepórica*, siendo el presente, ve al pasado a través de un reflejo; mientras el pasado, con su mirada ya lejana, mira el presente.

He dejado, como vosotros,
 mi casa en la otra punta del oleaje,
 con la puerta entreabierta

a algún posible vuelo de gaviota,
 y quizá no halle nunca
 mi túnel de retorno entre los vientos (p. 65).

El reflejo de la travesía, similar al mismo viaje de sus ancestros, poco a poco, se deja entrever y saca a flote que la vena viajera en esta visitante no solo es un deseo momentáneo, sino una herencia de esos abuelos a los que se dirige. Mientras pisa Cádiz y mira hacia el mar, la viajera se ha reencontrado con ellos y no sobre la construcción espacial real.

Tal vez dijisteis: diez años es bastante,
 y a los doce los árboles sembrados
 daban sombra a la casa,
 y la casa era roca fresca bajo los pies,
 y en los hijos las palabras tomaban
 suavidades desconocidas,
 ecos y aromas nuevos que bullían
 dando vida a los frutos y a los pueblos.
 Y poseísteis
 los nuevos frutos y los nuevos pueblos,
 aferrados a esa luz en que esplende
 la tierra propia en la palabra nueva (p. 65).

Mediante elementos de la naturaleza que marcan con precisión el tiempo, hay toda una alusión al viaje de vida. Llegar a un lugar y encontrar nuevas raíces, eso es lo que se describe. Es sobre lo que la voz reflexiona en su recorrido por la España que, alguna vez, fue tierra de sus

antecesores. No solo caminando por las calles, también por espacios ya no existentes donde se construyen vidas presentes y pasadas.

Por eso vengo hoy
a saborear el ácimo sabor
de estas costas de España
que todo lo atestiguan y todo lo recogen,
como si el tiempo aquí fuera sólo la niebla
con que la muerte finge sus viajes transitorios (p. 65).

Siendo este el último poema, los versos de cierre sin duda reflejan la nostalgia del encuentro con la vieja cultura. Y el dolor de un olvido aparente de la historia, una ilusión a conveniencia, conservado tras los silencios del territorio. La viajera se ha encargado de mostrar al lector espacios ciudadanos poco conocidos y otros creados por el dominio de la naturaleza. Al relacionar el tiempo con la niebla, sin duda, se encuentra ante la preocupación de toda la humanidad: desvanecerse sin huellas.

La obra *Hora de lejanías*, en la que Dobles cuenta sus recorridos por España, es un ejemplo de la poesía como expresión de un texto *odepórico*. Hasta aquí se han evidenciado elementos clásicos del estilo: memoria, experiencias y descripciones, todos aplicados en la construcción de espacios propios de la visión del otro.

Por supuesto, la autora y su voz lírica, como fluctuaciones en la red del sistema establecido, son ese otro con una visión y palabras que presentan una España única y fuera del tiempo; de la que también se cuenta a través de paisajes naturales diferentes de los que conocen, de cambios repentinos y en pugna constante con la población española. Son estos espacios de su itinerario los que justamente permiten visualizar y experimentar heterotopías, ya existentes además. De manera

que, aplicando la noción visión de Foucault sobre el espacio heterotópico a la teoría del viaje (de Albuquerque, por ejemplo), el discurso poético, en tanto una manera de contar una historia, puede crear espacios de viaje similares a los de la *odepórica* narrativa.

Capítulo IV. La construcción odepórica en Una viajera demasiado azul

Una viajera demasiado azul (1993) relata el viaje de Julieta Dobles hacia Israel. Al igual que el libro anterior, este es muy similar a un diario personal, con la diferencia de que aquí hay referencias a algunas de las paradas que realiza antes de llegar a su destino final. Este texto no indica fechas específicas, solo lugares que vagan entre el presente, un pasado cercano y el pasado. Tampoco hay un orden en el camino, la voz *odepórica* va y viene, fluctúa entre los recorridos antes de llegar a Israel.

Es importante señalar que, en esta ocasión, es una turista experimentada, razón por la que la realidad en estas páginas está atravesada por su mirada consciente de extranjera. Por lo que el espacio construido con sus palabras no necesariamente coincidirá con el externo, con lo cual se abre de nuevo la posibilidad de las heterotopías. La heterotopía encuentra un lugar en el discurso *odepórico* al recrearse la experiencia y ser un reflejo del viajero. Las palabras de la voz buscan (re)construir el espacio, aunque este ya sea conocido; Israel, por ejemplo, es tierra de historias contadas y por contar, de gran importancia para el turismo común y religioso. De ahí la presencia de heterotopías. En “Todos los caminos”, Dobles hace una introducción de su libro en la que indica:

¿Libro de viajes? Sí. De manera distinta a un diario o a una crónica de viajes, este poemario quiere expresar algo de lo mucho que los viajes a diversos países, y las a veces largas estadías en ellos, han dado a mi espíritu un poco montaraz e inconforme, pero sumamente sensible para captar el alma de las gentes y los pueblos (Dobles, 1993, p. 9).

Para Julieta Dobles su narración no necesita seguir el modelo común, el relato de su viaje merece versos. Porque de esta manera accede a un viaje más profundo, que no solo se queda en

los pueblos visitados, sino que la lleva a encontrarse con el alma humana. Y es que, al haber un crecimiento en su obra, la experiencia no es igual a la primera, aunque la motivación de su escritura sea similar.

El paisaje exterior se trasmuta en paisaje interior, y nos enriquece. En algunos de estos poemas no hay movimiento externo perceptible, solo el viaje hacia las profundidades, a partir de una circunstancia aparentemente inmóvil. Allí está la diferencia fundamental del poema con la crónica de viajes (Dobles, 1993, p. 9).

La reflexión se dirige al espacio, uno de los tópicos recurrentes en el relato de viajes por su injerencia sobre la experiencia del viajero, siendo este su primer contacto a su llegada, es la primera cosa que mira al llegar. Esto determina el resto de la experiencia. También, sigue presente el tópico del tiempo en la obra. Hoy, mañana, aquí y ahora, son los adjetivos más comunes del asunto y en los versos. Además, se usa el término forastero, otro calificativo para los viajeros, por tanto, es evidente la ruptura del tiempo y su constante ir y venir, y el cambio sobre los espacios.

Dobles ya aguarda por su siguiente aventura, ansía ampliar su horizonte y plasmar las experiencias en nuevas tierras. “Y en el futuro habrá otras tierras por descubrir y amar. Me he vuelto caminante, y esta es, quizá, una devoción para toda la vida” (p. 9). Es a partir de esta motivación que los espacios se revelan más amplios a los ojos de la viajera. El primer poema “Una viajera demasiado azul” habla de un espíritu viajero. En cada palabra del título hay una connotación de esperanza y sueños propio del ser. Y esto tiene una razón, es la abertura de su aventura.

Tengo, bajo mis senos,
entre mi cuerpo donde
todo moreno gesto palidece

en eterna tensión de danza y beatitudes,
 una impaciente huésped que palpita de ansia
 ante paisajes nuevos y ríos que inaugurar,
 una viajera demasiado azul,
 niña que fui, saltando
 en la espuma de gozo de los mares,
 mujer que soy, amando
 paisajes recién creados
 con todo el entusiasmo de los advenimientos (p. 11).

Estos versos representan el primer estadio emocional y físico del viaje, es la anticipación y la emoción de lo que pasará. La voz incluso parece desdoblarse en dos personas. Por un lado, está la voz lírica que habla, la viajera a la espera de los paisajes que la esperan. Y, por otro, un “impaciente huésped”, que es una personalización de su ser interno y emociones, es el ansia del viaje. La voz *odepórica* se define como “una viajera demasiado azul”, que es metáfora de la esperanza, el anhelo o los sueños que tiene como persona. La niñez a la que se alude es, sin duda, uno de esos estados más azules del ser humano. El mar, usualmente azul, es parte de una imagen del mismo ideario. Lo común en todos es el color, azul, muy representativo desde diferentes contextos.

Ella hace zozobrar mi corazón
 en cada muelle abierto que convida,
 con su salobre gusto a lejanías.
 En cada andén sin nombre,
 donde el silbido largo de los trenes del mundo

crea ventanillas que pasan velocísimas
y nos llaman y ofrecen los dones de la tierra.
Desde cada aeropuerto y su viento impuntual,
pie del aire profundo e infinito
que nos recogerá en su mano abierta,
traspasando latitudes, horarios,
diminutas señales del hombre y sus cuidados
para intentar asir el universo.
Así, pasajeros de la noche al día,
en un solo segundo de asombro y altitudes
nos sorprende allá abajo
la curva luminosa de la Tierra,
perfil de la alborada en el total silencio
de la noche y su música inconclusa (pp. 11-12).

En este fragmento hay varios elementos que semánticamente se relacionan con los viajes. Así el muelle y el sabor salobre del mar hablan de los viajes marítimos, de barcos. También, se encuentran los trenes con el andén, el silbido y las ventanillas de paisajes desdibujados. El aeropuerto, latitudes y altitudes, horarios y pasajeros se corresponden con las líneas que rompen el tiempo y las barreras espaciales, que finalmente están refiriéndose al avión. Cada una de esas palabras y transportes son particulares en la vida de un viajero y la voz lírica lo sabe. Pues no solo representan medios y lugares de transporte, sino que son un espacio único en cada tránsito de viaje.

Una viajera demasiado azul
que discurre parajes y caminos

y que va recogiendo voces,
 afectos, músicas humanas
 en su mochila de eterna caminante
 que no se detendrá,
 ni ante la puerta inmóvil de la muerte
 y su gozne secreto, inevitable
 como la misma vida,
 móvil, atónito, incesante río
 del que somos apenas viva espuma (p. 12).

La voz viajera es consciente de que en su “mochila”²³ quedan elementos culturales y humanos que son parte de la ilusión viajera e importantes en su experiencia. Ser un *homo viator* no es algo que desaparece, la voz declara segura que ni aún ante la muerte. De ahí que la imagen del río encuentre relación tanto con la muerte como con el viaje.

Por un lado, porque se encuentra dentro del imaginario mitológico²⁴. Muchas culturas alrededor del mundo ven la muerte como un viaje que deben hacer las almas, una vez que acaban su etapa de existencia física. Es entonces comprensible que esta voz *odepórica* no dé tregua al deseo de seguir siendo caminante.

Por otro lado, como elemento de la naturaleza, el río está en constante movimiento y atraviesa diferentes lugares. Su composición puede variar y, según su ubicación, se bifurcará en más vías que, finalmente, desembocarán en un único afluyente más grande y vasto. Así, también en la vida y los viajes, se recorren muchos caminos y se regresa a un mismo punto. En suma, la voz considera

²³ Esta figura está en consonancia con la idea de la portabilidad, en cuanto se remite a la idea de un equipaje para guardar experiencias.

²⁴ El río Estigia, por ejemplo, en el mito griego es el río por el que deben pasar las almas cuando muere el cuerpo. En otras palabras, deben viajar para llegar a su nuevo destino.

que la vida misma es un viaje. Uno en donde el viajero del presente puede encontrarse con diferentes lugares y tiempos, imágenes del pasado y de su actualidad.

“Mar de Castilla”, remite a un ambiente acuático ubicado en la zona de Castilla. Esta viajera se encuentra con el mar, aunque este no es como el que conoce, es diferente incluso de cualquier paisaje marino que hasta el momento había visto. El mar de sus ensoñaciones, el su infancia y normalidad, se vuelve solo una ilusión, algo lejano que conoció. La realidad de esa nueva geografía conmueve sus miedos, la ausencia de un algo que forma parte de su ser interno y externo. Ante el vasto paisaje se refleja nuevamente una lejanía tangible y nostálgica, la viajera se vuelve un ser sentimental como en el primer libro.

¿Adónde el mar en esta vasta playa
de arcilla interminable,
que perfila sus dunas frente a la lejanía?
La brisa aquí es salobre,
y lleva prisionero en sus belfos vibrantes
todo el olor que lanzan los oleajes
contra esta vidriera, detenida y sonora,
que es el aire orgulloso
de la meseta de páramo y trigal,
donde el azul es día y el azul es la noche (p. 13).

Estas son las primeras impresiones de la viajera, al encontrarse ante un mar desconocido y ante un horizonte lleno de tierras cercanas. A pesar del extraño paisaje, ya le son conocidos algunos olores y geografías. Pero su anhelo por el mar, la hace recorrer la ciudad en su busca, entre los vientos y olas, en las tierras de páramo o los trigales. Por otro lado, el color azul de nuevo es

símbolo de anhelos y sueños, presente de día y de noche, en un espacio que no existió hasta que el ser humano lo creó al intentar recrear una realidad beneficiosa²⁵.

De pronto, me parece que detrás de esa esquina,
 en la calle Coello donde respiro aromas
 de castaños lejanos, voy a hallar su infinita
 superficie de luz aglomerada.

Corro sobre la acera, como pisando fúlgidas arenas,
 pero, ¡ay!, solamente la aridez del asfalto
 se enfrenta con mi sed, y al doblar de la esquina
 las verjas del Retiro y su alivio terrestre,
 aplacan, a lo lejos,
 mi frustración de aguas y de soles marinos (p. 14).

La búsqueda de este elemento acuático parece conducirla a una especie de locura. El espacio exterior le parece casi un desierto, sin una fuente de agua, ni siquiera el Retiro²⁶, un jardín ubicado en las cercanías, con fuentes y otras atracciones llena su misión. Es una escena sin mar, no es lo que busca, es un espejismo. Los versos están llenos de sentimientos de decepción al no poder encontrar más que una ciudad árida. Teniendo por usual rodearse de naturaleza y poder tener al mar a su vista, ese poblado le parece incompleto y constantemente se pregunta dónde está el mar y sus sonidos tan conocidos.

¿Dónde, dónde está el mar, Dios mío?

¿Su titilar magnífico en las hojas del aire?

²⁵ Este mar son tierras castellanas que fueron anegadas para actividades agrarias. Sin embargo, con el tiempo, se volvió un atractivo turístico.

²⁶ Jardín histórico y parque público en Madrid. En él se encuentran una gran cantidad de elementos arquitectónicos, escultóricos y de paisajismo de diferentes siglos.

¿Su canto de campana mayor,
 inconcluso, represo,
 como un don que esperara
 tiempos aún más propicios? (p. 14).

Hay un tono desesperado cuando dice: “¿Dónde, dónde está el mar, Dios mío?. Ella busca ese lugar donde pueda oír ese “canto de campana mayor”, que no es otra cosa que el sonido del mar que inspira el sentimiento optimista de que habrá un momento mejor. Se pregunta por la marea, otra evidencia de la existencia del mar. Pero el precioso líquido está ausente dentro del espacio que recorre, no hay más que los afluentes contenidos en las tuberías bajo el control humano. La posibilidad de encontrarse con la fuerza y libertad del mar queda reducida a nada por la decepción, que cobra más fuerza, pues, si bien hay vida en las calles, para la voz *odepórica* es un lugar seco. Este escenario, desde la visión de la viajera, es de silencios, nostalgias y ausencias. Podría hablarse aquí de una imposición del poder, que determina la construcción del espacio y ejercicio total de control sobre él. Pero el yo *odepórico* no se da por vencido en su anhelo de encontrar ese mundo libre.

¿Será quizá la magia de la planicie baja,
 que se rompe en oleajes más allá de los ojos?
 No lo sé, pero cómo huele ese mar de montes
 aplacados cuando llego a Madrid,
 y qué bramido quieto, suspendido en el aire
 me recibe, como si este, mi mar de los espejos
 y de las tentaciones, me estuviera esperando
 desde las islas nítidas de mis propios recuerdos (p. 15).

Madrid la recibe, pero no llena sus expectativas del arrullo marítimo, según apuntan los versos. Este pequeño lugar no satisface su búsqueda porque es solo un espejo que refleja lo ausente y aparenta cercanía. Como este poemario no tiene un orden marcado, hay un salto de España a Estados Unidos, otro de los lugares que visitó Dobles. Es una parada muy típica de los viajeros entre mares y tierras. Y uno de los países que genera más expectativas, sueños e ilusiones. El título “Manhattan y cristales” abre otra página de su experiencia, previo al destino central.

Podría lanzar una piedra, Manhattan,
contra tus maravillosos brillos de Park Avenue,
una piedra sin un solo ángel,
una piedra sin una sola flor de escarcha,
contra el cristal sonoro y lucerino
de tu noche de estreno (p. 16).

Manhattan es una ciudad brillante y que atrae a miles de personas (como los insectos atraídos a la luz). Su lujo impresiona, las luces encandilan y obligan a ver la belleza de la ciudad y sus cristales. Esta ciudad es comparable a una dama neoyorquina en su debut, en estreno, siempre impoluta y con su mejor cara externa. Al mismo tiempo, la imagen parece ser tan delicada que la amenaza de la piedra es como una rebelión. O quizás es el impulso de borrar esa ilusión, una heterotopía que se ha construido sobre la base de la realidad tomada por el poder para su beneficio. Prevalece en estos versos el relato, al haber una descripción del espacio y de la heterotopía visualizada por la viajera, tal como en otros poemas. Es una reflexión desde su punto de vista, en un momento justo.

Pero conozco tu corazón,
y he oído tus lamentos y tus hambres

en las calles desconsoladas,
donde muchos ancianos giran penosamente
en su locura terminal
que acabará de bruces en tus parques mezquinos,
y las pobres drogadas se quedan estáticas,
sentadas junto al caño,
pozo de todas tus miserias sublimes,
hipnotizadas ante una luz de neón
que no puede, sencillamente, dar luz ninguna,
ni siquiera tocar un clarinete,
como el músico negro que empeñó el suyo
por un abrigo para su noviembre,
y ahora no tiene ni una nota de jazz
para enjugarse el llanto (pp. 16-17).

El emplazamiento externo que ha visto el yo *odepórico* no es el que venden las revistas, es una realidad gris, oculta tras la apariencia de la debutante (la ciudad). Las palabras en el fragmento se tiñen de desesperanza y tristeza ante la escena bajo el traje lujoso de la ciudad. Se evidencia de esta manera que hay dos espacios conviviendo. Cuando la voz viajera dice “conozco tu corazón”, demuestra que ha descubierto la cruda verdad que habita ese espacio. Tras el brillo, en la sombra, hay lamentos, hambre y calles desoladas; alberga ancianos que rondan con alguna locura dentro de sí. Hasta los parques se vuelven mezquinos y adoptan el tono de su ambiente.

La imagen baja de Manhattan rompe con la armonía brillante de las demás calles. La impresión de las luces es también motivo de penas y, como una droga, lleva al olvido, intentando

distraer a los pobres de sus problemas. Como dice el verso: “los hipnotiza con su luz neón”. Ni siquiera el músico puede conservar su sueño porque es necesario canjearlo para sobrevivir, en un lugar donde incluso su color es causa de indignación. Y aún más allá de los límites iluminados, una parte de la ciudad cae en el olvido y no solo por el paso de los años.

¿quién da más? La muerte o la locura
 son compañeras demasiado habituales
 detrás de las paredes desconchadas y negras
 de suburbios enormes y baldíos,
 esqueletos y fábricas del ayer,
 ventanas esfumadas sin cristales ni soles,
 donde no vive nadie, y muchos agonizan
 en sus delirios solitarios y ávidos (p. 18).

Los suburbios no aparentan ser más que cementerios de otra época, agonizantes. Hay odio, generado por el abandono en que han quedado habitantes y edificaciones. Incluso la viajera a su paso siente esa bruma de penas y olvidos.

Por eso, enfrente de tus teatros que abren
 su dentadura generosa en Broadway
 y dan y quitan vidas,
 como decir "premieres" y trofeos
 y frente a tus museos donde el mundo
 es prisionero entre tus colecciones
 exquisitamente montadas y magníficas,
 enarbolo la única bandera

que puede izarse en una
 ciudad toda sin niños y sin fuentes,
 y lanzo al fin mi piedra,
 impotente, iracunda,
 sobre todas tus cristalinas pretensiones,
 sobre todos tus oscuros diamantes (p. 19).

Es interesante la imagen del teatro que se presenta como una pesadilla. Los teatros son un tipo de emplazamiento que permiten cierta existencia utópica en la realidad, esta estrofa, sin embargo, habla de un espacio donde los sueños son –literalmente– devorados. Broadway, aunque nombre evocador de éxito, es ese monstruo de pesadilla que devora a los ingenuos aspirantes y sus sueños. Los retiene dentro de vitrinas brillantes que exhibe cual si fueran parte de un museo. En la heterotopía y utopía que conviven en el teatro, ellos seguirán existiendo, mas ya no en la realidad citadina o individual, sino como un ápice del éxito del monstruo, en su realidad espacial. Los transforma en faro de esperanza para otros ingenuos.

Las tierras americanas han quedado atrás, “Persistencia del romero” es el primer título que muestra a la viajera ya en suelo israelí. Y este inicio tiene un juego de palabras, pues el término romero se relaciona a diferentes ámbitos semánticos. En uno el romero está asociado al uso cotidiano en la cocina, para dar sabor o aromatizar. Mientras que, en otro, tiene una función de sujeto o adjetivo, denomina a una persona que hace recorridos a pie de un punto a otro con motivos, muchas veces, religiosos.

La extranjera no vio, la extranjera no supo
 por qué la tierra de Jerusalén
 abrió, como una ofrenda inesperada

en su puerta del monte,
 donde ella puso el pie, recién venida,
 un pomo como aquel de Magdalena,
 un pomo verde, y de profundo, amargo,
 con el frescor de un pozo que se abriese en sus aguas
 muchos años después,
 un pomo, sin embargo, familiar,
 tan humilde, que pasó sin mirarlo
 toda la caravana (p. 35).

La voz lírica ha llegado a una tierra de geografías muy distintas a las conocidas, donde es extranjera (palabra que acentúa en dos ocasiones). La vasta extensión que se abre ante sus ojos la hace plenamente consciente de su nueva locación y de una sensación familiar. Desde su primer paso, se encuentra con pomos y pomos de romero, cual alfombra verde de bienvenida a las tierras del cristianismo, de aroma y color familiar. Incluso a estos romeros los compara con los “pomos como aquel de Magdalena”, que son pequeñas flores blancas que crecen en la zona mediterránea, muy diferentes al romero, en todo sentido. Una imagen muy contradictoria, aunque con sentido, al pensar que quizá compara su presencia con la de cualquier otra planta llamativa de jardín.

Sin embargo, no borra su presencia como extraña y eso la convierte en heterotopía que afectará la presentación de los paisajes, dado su inevitable bagaje cultural propio. Provocará un juego entre la historia conocida por Dobles y el encuentro con el objeto real por parte de la voz lírica. Desde su llegada hay una duplicidad de espacios e ideas, por las referencias implícitas. La mención de Magdalena²⁷, por ejemplo, no se asocia a una flor, más bien el polémico personaje

²⁷ Como personaje, su figura de prostituta que se acerca a Jesús tiene sus polémicas dentro de los ámbitos religiosos. Mientras que actualmente se utiliza en expresiones populares como “llorar como magdalena”.

bíblico y su imaginario posterior son las primeras ideas. Sin embargo, se ve acá que, incluso su nombre, puede representar algo más bello y delicado, y que, tal vez, haya una historia tras su nombre común. Al hablar de un pozo que “se abriese en sus aguas”, en esa misma línea, se remonta al relato bíblico de Moisés²⁸. Por supuesto, en el tiempo real (de la viajera) es solo una sensación ante la explanada israelí a la que ha llegado.

Era el romero aquel que la extranjera
 estrujara en sus dedos y en su asombro
 muchos años atrás,
 el mismo aroma mediterráneo y salvo
 de las tierras más pobres en España:
 del Guadarrama duro, roca y aire
 en la axila aromosa de Castilla,
 de la Sierra Nevada y andaluza
 con sus despeñaderos infinitos,
 del páramo extremeño y sus espejos de pura soledad (pp. 35-36).

Continúan los versos ya no con asombro, sino con nostalgia al ver el romero de nuevo. Llama su atención ver esta planta desde su llegada, pues durante su estadía en tierras españolas encontró su *aroma mediterráneo* en ciertas zonas, incluso de difícil acceso, tales a despeñaderos o páramos. El romero israelí, por el contrario, es más amigable. No solo es su ubicación, es su visibilidad lo que parece indicar su importancia para cada cultura local. Mientras que una es abundante y recibe al visitante, la otra es solo algo más del paisaje.

²⁸ La historia de la liberación de los israelitas de Egipto, cuando Moisés los lleva ante el mar y el sopro divino divide las aguas para que cruzara el pueblo.

Jerusalén, en cambio,
 se prodiga, se extiende, se repliega
 en su romero victorioso.
 No es hijo del desierto de Judea,
 sino de las alturas,
 lo abriga la ciudad entre sus piedras,
 lo mece el campo:
 desde el yermo reflejo de sus montes
 hasta la verde boca de sus valles absortos.
 Cada macizo verde de los parques
 es una fiesta de aroma romeroso,
 un domingo de ramos extendido
 sobre la acera,
 un motín de esencias.
 Perfuma todo lo que toca, y tiene sobre la piedra,
 la vida de un oasis diminuto,
 la frescura de un huerto milenario,
 el aire todo del verano
 maduro y primigenio (pp. 36-37).

Ante este panorama, el mundo que crea el romero es otra cara de Israel. Para este yo *odepórico*, esta planta encierra al país dentro de una heterocronía que se mantiene viva a pesar de los cambios. Ha ganado su batalla en una tierra agreste y se extiende como un *domingo de ramos*. La viajera hace aquí una comparación con una tradición cristiana: la entrada del Mesías en

Jerusalén, de igual manera la victoria del romero sobre los pronósticos áridos. En Israel que no es una tierra de vistas frescas, el romero es parte de los huertos y llena con su aroma el camino de la viajera. De manera que entra completamente a su mundo.

Todo es romero, todo soledades
 de montaña reseca y milenaria:
 dos pueblos viejos, dos puntales del mar
 en un solo misterio de raíces,
 de cicatriz, de exilio,
 dos romeros que me aman,
 me envuelven y me acogen,
 me inundan y me duelen (p. 38).

La viajera no solo se enfrenta a un lugar extraño, sino también a recuerdos de un pueblo, aún presentes en el ambiente y que son proyectados sobre su presencia y ánimo. Mientras que el aroma del romero cuenta dos historias y guía al romero. Hasta acá, esta primera sección presenta al menos dos heterotopías posibles: una muy general, la del romero, pues su visión crea un ambiente suyo e irrepetible que existe solo ahí. Y la otra es la heterocronía, aunque la ciudad está en el presente, siempre aparecerá ese espectro del pasado con fuerza en sus calles y fantasmas vivos. Todo a partir de un solo objeto.

El romero irrumpe en el aire de Jerusalén
 y en la sed de los recién llegados,
 como una campanada que se multiplicase
 y se multiplicase sobre sí misma
 y sobre los jardines innumerables

a la puesta del sol (p. 38).

En esta segunda parte la viajera apunta a la presencia del romero en los hogares israelitas. Al caer el sol, el romero es comparado con una réplica de campana, de igual manera en los jardines esta planta se reproduce incontables veces.

A la puesta de los miles de soles
que crecen en Jerusalén
a las siete de la tarde de todos los veranos
que han sido sobre la Tierra,
a las siete de la tarde de todas las piedras
amarillas en su luz
que son Jerusalén,
a las siete de la tarde de todas las piedras
rojizas en su sangre que son Jerusalén.
El romero desborda los caminos de piedra,
el romero se yergue
en sus verdes candelas olorosas,
el romero estalla y se recoge,
incienso leve,
el más humilde incienso de este mundo, llevando
como un órgano vivo de múltiples acordes,
este, su aroma
casi sonoro, casi musical,
a todos los rincones de ese templo

cóncavo, azul, sonoro y aromático

que son los cielos de Jerusalén (pp. 38-39).

Entre las varias teorías sobre los espacios, existe una que habla de los espacios sagrados, que complementa en parte a las heterotopías de Foucault. Una de las obras más conocidas sobre el tema es la de Mircea Eliade, quien sobre estos lugares dice que:

Subsisten lugares privilegiados, cualitativamente diferentes de los otros: el paisaje natal, el paraje de los primeros amores, una calle o un rincón de la primera ciudad extranjera visitada en la juventud. Todos estos lugares conservan, incluso para el hombre más declaradamente no-religioso, una cualidad excepcional, “única”: son los “lugares santos” de su Universo privado, tal como si este ser no religioso hubiera tenido la revelación de otra realidad distinta de la que participa en su existencia cotidiana (Eliade, 1981, p. 19).

Por cuanto se tratan de lugares específicos, algunas veces propios de una cultura, el tiempo corre diferente del exterior, de igual manera la percepción de la realidad. Dentro de ese espacio, se encuentra Jerusalén, que asombra a la viajera al transformarse ante sus ojos en un templo al dar las *siete de la tarde*. La hora tiene una connotación importante en estos versos, desde el punto cultural. Suele ser cuando se enciende la menorá²⁹ y se inicia el momento de reflexión y se realizan los ritos que conlleva esta práctica en el judaísmo. De ahí que la voz *odepórica* haga hincapié en la hora. Por supuesto, el romero es partícipe solemne y silencioso de este momento.

En medio de todo este relato, se afirman las palabras de Carrizo (2002), para quien la descripción es parte importante del relato de viaje. Por supuesto, es un poema de viaje, cuyo discurso es de estilo narrativo, pues da cuenta de un encuentro inicial con una nueva experiencia para la voz *odepórica*.

²⁹ Un tipo de lámpara de siete brazos que se enciende desde la tarde hasta la mañana siguiente, según tradiciones judaicas.

En “Ascensión al templo” la viajera se ubica en un punto icónico de Israel: el Templo de Jerusalén. Ahí se encuentra el presente con la historia pasada del lugar y el pasado histórico.

Cuentan que David lo soñó
y que Salomón tomó el sueño de su padre
y lo construyó, luz a luz,
piedra santa, y no por ello salva,
destinada a la primera destrucción.
Con esclavitud se selló su mortaja
entre los hijos de Jerusalén.
Y dicen que Herodes lo levantó de nuevo
desde su plataforma de sol,
orgullo y amarga soledad,
en el centro de un antiguo sueño,
piedra sobre oro y sobre el oro, piedra.
Tal vez el pueblo de Jerusalén
olvidó por ello algunos de sus pecados
Y afirman que Tito mandó
que no quedara de él
ni una piedra sobre otra.
Y así se hizo la sombra,
el vacío de los siglos,
donde hasta los matojos sedientos
fueron intrusos demasiado vivos (pp. 40-41).

La voz lírica menciona a personajes importantes en la historia del templo como si, al ascender el viento, le susurrara el pasado. David y Salomón fueron dos reyes que soñaron con levantar un resguardo para la esperanza y la fe cristiana; hasta que ese sueño sucumbió “destinada a la primera destrucción”. Herodes la reconstruyó, “piedra sobre oro y sobre el oro, piedra”, con la intención de restaurar su gloria. Sin embargo, el imperio romano, representado por Tito, dio el punto final a su existencia. El templo se figura como un espacio imaginario, es una heterotopía y utopía. Aunque tuvieron que pasar años para ver la luz, se impuso en la realidad finalmente. Como recuerdo de la historia, en su condición de espacio heterotópico, encierra un elemento irreal e intocable, al que acceden los visitantes peldaño a peldaño hasta su entrada.

Un muro, solo un muro mutilado
contra el eterno día
que hay en todos los días
del sol de lumbre y del sol de hielo.
Y hoy palpita si le pones las manos
y el templo que sobrevive en él
sobrecoge de humano y de sagrado.
Por sobre la amalgama
de destrucción y sangres,
proyecta su música gozosa,
sobreviviente y salva.
Transparente palpita, sí,
en cada piedra viva que tú tocas, viajero,
como esos sueños hondos

que se aman demasiado para contarlos
 y limitar así sus infinitos trazos,
 en una torpe realidad sin vuelos (p. 43).

El único vestigio de ese sueño dorado es un rincón olvidado, un muro como último testigo de los crímenes. Es evidente que para el poder ese simple vestigio es una de sus mejores representaciones ante el mundo. Una víctima cuyo silencio grita un testimonio de sangre y heridas, que, a su vez, es una fotografía más para el álbum mundial. Al ser un espacio con voz propia, es una heterocronía instalada dentro de lo “común”: un monumento trágico que constantemente es recordatorio de la historia. Este muro es una memoria viva que conserva todos los recuerdos del pasado y del presente. Y como una lápida, se levanta in *memoriam* para la colectividad. Es tumba de ilusiones, de tristezas y de alegrías. De ahí que sea una heterotopía.

Eres libre, y recibes
 el júbilo de otras antiguas libertades.
 Eres libre cantando, desde el templo en que todos
 pueden cantar contigo, no importa la canción.
 Has subido hasta el templo,
 y ahora tu asombro canta (p. 43).

Subir hasta el templo es un logro: representa una victoria sobre las penas y todos aquellos que han intentado borrarlo para siempre. Y por supuesto, esto es importante para el pueblo cristiano de Jerusalén. El Templo de Jerusalén encierra su propio tiempo, le da la bienvenida a las almas cansadas y necesitadas de una libertad que solo encuentran ahí. Bien, podría verse como una heterotopía de crisis, donde el tiempo y el espacio no son más que accesos a un momento sagrado.

Otro lugar importante dentro del mito cristiano es Belén, pueblo donde se dice que nació Jesús. Es un punto de visita obligatoria, especialmente en la ruta de peregrinación de los fieles. Parte de la mitología de este lugar se relaciona con la aparición de una estrella, la que, según los libros del Antiguo Testamento, guió a los tres reyes magos y los pastores. Esa misma estrella es lo que busca esta viajera en “Peregrina en Belén”.

Una estrella,

dadme, alta y sola, una estrella.

Una estrella rotunda, como el nacer,
perenne, como el brazo inicial de cada cosa.

Una estrella de gozo y plata sola
contra el cristal profundo
de la noche sonora y azulísima.

Una estrella total,
deslumbramiento absorto que no llora,
porque en esta, su absoluta alegría,
no hay espacio de lágrima posible.

Una estrella sin tiempo,
hecha para el ahora perpetuo de su lumbre.

Una estrella de éxtasis dulcísimo
que lo recoja todo, y que todo lo ofrezca.

Seré una parte de su llama absorta,
y brasa libre al fin, todo al unísono (p. 47).

La estrella encierra a Belén dentro del mito eterno. Es faro de esperanzas para los creyentes y la llave de un mundo donde mito e historia sigue repitiéndose. Insistentemente, la viajera la llama recalcando que es el personaje principal de esas tierras. Esta estrella es clave para construir el espacio heterotópico en el que cae Belén cada vez que llega un visitante y revive el episodio bíblico. No solo por romper el espacio temporal, sino también porque hay una connotación histórica importante de luchas que aún resuenan.

Por un momento
se me ofreció en Belén aquella estrella,
destello de un temblor,
instante de la palabra que no acaba,
gloria de la sola presencia.
Quise llevarla bajo el lino doloroso y letal
con que nazco de todas las mañanas
pero la fibra burda no pudo sostenerla,
ni esta, mi mano torpe recogerla,
y se esfumó, dejándome tan solo
su perfume de espacios sin palabras,
su recuerdo de luz sin adjetivos
donde la muerte vive,
y la vida no tiene que transcurrir ni acabarse (p. 48).

La voz está dentro de un bucle temporal en el que hace un recorrido por el personaje más querido de Belén. Habla de la historia en pocas palabras, pero con tanta profundidad que duele su

ausencia, como si caminar sobre el polvo de Belén es igual que hacerlo sobre el olvido y el dolor. La viajera asegura haber tenido esa estrella por ese instante fugaz, pero la deja ir y desaparece.

Devolvedme mi estrella que quedó allá,
 en la gruta de arrodilladas sombras
 que es Belén. En los muros de humo,
 miles de manos la han buscado a tientas
 desde su oscuridad (pp. 48-49).

Ahora que no la tiene y, tras haberla encontrado, ella misma siente la sombra de desesperanza. La importancia de esta estrella yace justamente en esa función de dar luz a una Belén que se sume en un mundo sombrío, sin fe ni esperanza.

En “Voces en Qumrán” la voz camina por un valle localizado en el desierto de Judea, cerca del Mar Muerto. Qumrán es un sitio arqueológico³⁰ donde las voces del pasado han quedado atrapadas dentro en un espacio único y de tiempo enterrado y fijado. Por ello, este sitio es una heterotopía. Bajo la teoría de Foucault, aquí se cumplen algunas de las características de museo, donde el tiempo es conservado a través de ciertos objetos representativos como pergaminos, vasijas y utensilios de cerámica, metal o madera³¹. Qumrán ha sido custodio de historias y de una cultura grupal que fue atrapada en sus dominios.

De Qumrán no se vuelve.
 Algo nuestro se queda allí,
 pugnando por permanecer entre las grietas,
 acuclillado y salvo,

³⁰ En las cuevas de Qumrán se encontraron varios rollos de manuscritos que probablemente datan de tiempos bíblicos. Hay uno que especialmente llama la atención, es el Rollo del Templo. De 7.6 metros de largo, es uno de los mejores conservados (Redacción, 10 de septiembre de 2019).

³¹ Son solo algunos objetos encontrados dentro de este antiguo lugar (National Geographic, 10 de octubre de 2020).

algo terrestre y cristalino,
 que lucha por beber de sus cumbres,
 erosionadamente alas y verticales.

Qumrán,

palabra que suaviza y deshace y ablanda
 todo granito, toda soledad,
 erosión circular del viento roto
 que entra por cuevas de alta luz
 y descubre invisibles pasadizos
 y voces sumergidas en las voces del viento (pp. 50-51).

En estos primeros versos hay algunas descripciones físicas de Qumrán: un lugar con grietas, por donde entra la luz y de tierras erosionadas, hecha de granito, una construcción de cuevas y pasadizos. Y no solo eso, es un lugar donde las historias de cada visitante, pasado y presente, son retenidas entre sus muros de granito y las voces en el viento. Las voces de la historia ahí atrapadas se escuchan en cada recodo como fantasmas que siguen atados a sus vidas. La voz acerca al lector a esos “objetos guardados”, que son las memorias que toman forma en los objetos conservados ahí.

Me dueles, Qumrán de los esenios.
 Y me duelen tus muros,
 hechos de redondeces humildísimas,
 ansiando alturas que perdieron,
 rebajados en la argamasa infame
 de tantas invasiones.

Y me duelen tus baños y tus cisternas breves,
yaciendo en el límpido corazón del basalto,
donde los pies desnudos afinaron, día a día,
el tosco paso hacia la bendición
de las aguas profundas,
verde mundo que se niega a morir (p. 51).

Este ambiente impacta a la viajera y le causa dolor, siente empatía ante la historia del espacio y el olvido en el que se encuentra ese mundo. Parece ser que Qumrán se niega a dejar el pasado, atrapado por los restos de la violencia. Por lo tanto, el conjunto de cuevas es una heterotopía de tiempo de un pueblo esenio que se niega a un destino fatal. La viajera, al entrar en ese mundo, puede escuchar los testimonios y absorber, mirar y analizar.

Y hay un olor de corderillo asado
con sus huesos intactos,
y presencias de vino y de pan ácimo
en el aire indigente.

Tu pie de mar, Mar Muerto, mar sólido en su sal,
mar sin espuma ni olas,
contradicción de todos los mares de este mundo,
curiosamente vivo en su añil y en su historia,
lo único vivo y salvo después del aire,
y del verdor minúsculo y tan frágil
que las lluvias del otoño han donado
al corazón reseco del desierto,

y de los pájaros que graznan,
 extrañamente negros y luminosos
 en el espacio amplísimo, más allá del silencio (pp. 51-52).

Su recorrido la lleva por escenas cotidianas que pudieron ser (y que son) vistas y olores que forman parte de la cultura israelí desde tiempos antiguos, como el cordero, alimento típico de estas regiones. Otro aspecto que la viajera nota en su camino es que muy cerca de Qumrán se encuentra el mar Muerto, famoso no solo por la falta de oleaje y espuma, y su color particular. Curiosamente, forma parte de ese paisaje árido y sin vida; aunque comenta la voz lírica que toma algo de color solo cuando llegan las lluvias del otoño o por las aves que surcan el cielo.

Me dueles, Qumrán de los esenios.

¿Qué queda de ti después

de tanto polvo y tanto asombro?

¿Lo que fue escrito y no será borrado?

¿Lo que fue vivo y no podrá morir?

¿La palabra que es ley porque es amor de tantos,

con la que alguien levantó de su sueño

a pescadores hondos,

a violencias dormidas,

a amores que eran solo arenas aventadas del desierto,

aguas entre la roca del oasis?

¿La indefensa palabra que hizo de un hombre, un vaso

y de un paisaje, un mundo? (p. 52).

En los versos restantes, la viajera entra en un momento de meditación. Sus pensamientos se encuentran a tono con la frecuencia del ambiente, el que ha contemplado y admirado, por el que se ha dolido tras prestar atención a viejas voces. Por un instante, la voz *odepórica* deja su espacio fuera de la red del sistema y se encuentra ahí como una voz más. Pero esto es parte de una isotopía espacial, pues todos los pequeños espacios creados dentro de Qumrán, aunque diferentes, le pertenecen.

El título “Crónica de gatos” es una suerte de contradicción, pues habla de un tipo de relato muy diferente de la lírica y de una heterotopía difusa. Sin embargo, son los versos y no la crónica, mediante los cuales la voz retrata una ciudad muy diferente dentro de Jerusalén, localizada en las sombras, donde cada calle y techo ha sido tomado por dueños indomables.

Jerusalén es, además,
 dudoso paraíso, infierno breve
 de todos los gatos de este mundo, que aquí llegan,
 después de muchas vidas penitentes o indignas,
 a purgar sus pecados y sus noches de luna,
 sus lamentos de amor o sus robos infames
 en la dulce alacena de todos los olores
 que Dios puso en la tierra, como goce y tormento
 de golosos y ávidos (p. 54).

Parece ser que Jerusalén es el punto de reunión para todos los felinos en busca de una vida diferente de sus “vidas penitentes o indignas”. La idea no es tan descabellada si se piensa que la historia de la ciudad fluye en torno a la misma temática y representa un punto de encuentro para los que huyen y buscan un refugio. Tal vez se deba a que es una tierra “bendita por Dios”.

En su selva secreta, que apenas sospechamos,
 debajo de los verdes fantasiosos
 de yedras y macizos sorprendidos,
 y setos y jardines disfrazados
 de matorral anónimo,
 cientos de gatos buenos lamen leche de luna
 en las noches de abril,
 cuando la ubre inmensa derrama sin precisas,
 como todo alimento respetable,
 su tibieza azulada.

De día, esos gatos lactantes y mimosos
 abren sus dos espejos retadores y alertas
 bajo el palio rosado de los geranios breves
 y el cielo es para todos los que quieran mirarlo (p. 54).

La presencia de los gatos marca una heterotopía muy similar a la de las cigüeñas en España, puesto que ellos crean su propio lugar y tiempo. Aquí no son las horas o un calendario los que marcan los cambios estacionales, son estos gatos habitantes, ocultos en los jardines, su propia selva, siempre observantes. Por ejemplo, en “Las noches de abril” hay una transformación causada por estas criaturas, quienes se adueñan hasta de la ubre de la luna. La metáfora es sobre la luz y los gatos en los espacios iluminados durante las noches de luna, que sin duda vuelven suyos.

Junio se nos adentra con su oleada de soles.
 Miles de gatos crecen con el verano ambiguo,
 perezosos y lánguidos,

como rojos bostezos de un día interminable
 que no sabe de noches,
 ni de extraños maullidos fantasmales (p. 55).

Otro ejemplo de ese espacio temporal delimitado por los gatos es junio, con el sol más abrasador. Estos gatos son más visibles, pero, al contrario de otros meses, se tornan lánguidos. La ciudad antes fiera y en alerta ahora se silencia y no tiene energía. A pesar de ello, no importando la circunstancia, estas criaturas no abandonan su dominio.

Pero ay, desata octubre sus escobazos recios.
 Diez mil gatos se internan, sorprendidos,
 en los hondos laberintos lluviosos
 de un otoño que llega, vociferando heladas,
 y que sopla feroz
 sobre los nuevos inquilinos del frío,
 cuyo pelaje, entonces, se brillanta y encrespa,
 haciendo honor a todos los ancestros
 nobles, angorados e ilustres
 que yacen olvidados bajo todo plebeyo (p. 55).

Mientras que en octubre, se desprende de la lectura, es cuando se asoman los primeros días de lluvia. Los habitantes felinos buscan donde ocultarse de los fríos que se acercan a su ciudad. Hay un cambio en la apariencia del espacio, mientras los dueños de esas calles intentan sobrevivir a la estación que llega, de igual manera que los humanos. Los felinos domésticos son parte de una huella histórica relevante. Ahora reinan sobre las calles de Jerusalén, pero en otro tiempo y lugar

fueron señores de altas esferas sociales³². Muy diferente al hoy (en el presente del texto), donde son simples plebeyos en la cadena natural. Se trata de una cuestión histórico-cultural de estatus ganado y perdido.

Enero arrastra heladas y oscuridades tales
 que el sol comienza a parecernos
 artículo de fe.
 Solo los memoriosos
 mencionan el verano, tiritando
 y aquí, un millón de gatos pecadores
 languidecen, flaquísimos,
 parda sombra de gatos,
 destello oscuro entre una luz y otra,
 sobre los basureros del invierno,
 en donde la simiente adormecida
 de la putrefacción
 ofrece sus tibiezas, en nada despreciables (pp. 55-56).

Y entonces llega enero, un mes crudo. Nada queda que recuerde el calor o al sol. Dice la voz que esos recuerdos se vuelven como “artículos de fe”, bajo el principio de que es algo que se sabe existe pero jamás se ha visto o tiene una forma especial para los creyentes. El verano, el calor o el sol son un tal vez conocí y vi. La voz *odepórica* relata sobre el espacio del invierno donde

³² Hay una implicación histórica sobre el estatus de estos animales en épocas antiguas. La cultura egipcia, por ejemplo, los consideraba sagrados.

todo el color y calor ha desaparecido, incluso los gatos son apenas visibles. O viven cual moribundos, a la espera de un milagro que los regrese al hogar cálido. Sufren tanto o más que los seres humanos. Su vida es una constante lucha, cada día y en cada una de sus vidas:

Se lucha, sin saberlo, por una noche más
en esa selva altiva que es la vida de un gato:
un arañazo a tiempo, un ojo menos,
un lamento servil, un mutis rápido,
y has ganado una hora, quizá media, hermanito,
para pasear, orondo, por las tapias del mundo.
Esta ciudad, que ha mirado inclemente
la muerte de sus viejos profetas,
de sus profetas nuevos,
y de todos los que han llegado a ella para morir.
Esta ciudad que sobrevive a toda
la furia desatada
por las fiestas de sangre de su invasión de turno,
¿por qué va a conmoverse por uno u otro gato
que caiga deslumbrado, con los ojos vacíos
y la boca entreabierta por un grito imposible,
bajo ruedas, o heladas, o hambres menesterosas,
sobre la negra luna de este invierno de asfalto? (pp. 56).

El espacio de estos gatos es un reflejo del mundo real. Bajo la premisa de que la ciudad israelí es una heterocronía, la historia se sigue repitiendo ante los ojos felinos, pues ellos se han

vuelto también víctimas de la indiferencia y hacen testigo al extranjero de sus pesares. La crónica de gatos es un reflejo de ese Israel que lucha por mantenerse con vida un día más, entre hambres, frío, sangre, violencia y demás. El espacio habitado por estos animales es una muestra a pequeña escala.

En “Viaje sin guía a la Galilea”, la viajera se encuentra en otro lugar de su recorrido por el país, las tierras de un famoso punto bíblico. La palabra “guía” puede referirse a diferentes campos semánticos, entre sus acepciones³³ la que más se relaciona con el ámbito viajero resalta es la de ayudar a llegar a un destino. Así, el título abre un gran abanico de posibilidades antes de comenzar a leer.

En el Kineret, sabes,
ese esplendor de aguas antiquísimas
con su forma de lira irremediable,
con su música de lira irremediable,
con su aroma de lirio irremediable,
te rodea ¡tanta historia innecesaria! (p. 57).

Kineret está ubicado de la zona de Galilea, de ahí que, cuando la voz *odepórica* habla de “aguas antiquísimas”, se refiere al conocido mar de Galilea que, geográficamente, se encuentra cerca. Este poblado fue establecido hacia inicio del siglo XX y fue llamado así por un nombre hebreo antiguo de la zona, por lo que en comparación con otros pueblos no se considera tan vieja

³³ Definición en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española.

- ✓ f. Aquello que dirige o encamina.
- ✓ f. Lista impresa de datos o noticias referentes a determinada materia.
- ✓ m. y f. Persona que encamina, conduce y enseña a otra el camino.
- ✓ m. y f. Persona que enseña y dirige a otra para hacer o lograr lo que se propone.
- ✓ m. y f. Persona autorizada para enseñar a los forasteros las cosas notables de una ciudad, o para acompañar a los visitantes de un museo y darles información sobre los objetos expuestos. (Real Academia Española, s.f.)

o antigua. La viajera recorre la zona y apunta a varios espacios y referencias, sin ninguna guía en particular. Además, remite a tres objetos que son importantes en la zona: la pesca, la fe y la esperanza.

Si solo te sumergieras, plata y agua,
 en su marea pequeña y persistente,
 reloj de arena y sol que no termina,
 y flotaras en los brillos acerados
 de las sardinas breves (p. 57).

La primera línea se refiere a una actividad económica importante propia de la zona, la pesca de sardinas. Aunque es también conocido por un asunto cultural-religioso: el camino de Jesús y su milagro en ese mar.

Si solo bogaras lentamente
 en alguna barcaza que se nos hizo fósil
 en el lodo rotundo y milenario,
 ballena de costillar de cedro
 que aún retiene del Líbano sus resinas sagradas (p. 57).

Entre las referencias en los versos, se descubre que la viajera menciona un importante descubrimiento. El espacio acuático revela un secreto: se trata de los restos de una barca de pesca, que muchos han dicho es la misma utilizada por Jesús y sus discípulos en aquel episodio de la tormenta³⁴. Con este detalle, la viajera/peregrina recrea una heterocronía, con sus palabras enlaza el presente con un posible pasado. En otras palabras, el yo lírico *odepórico* es la representación de un presente que mira directamente al pasado, bajo una mirada atemporal y extranjera.

³⁴ Se pueden revisar notas al respecto de este descubrimiento y teorías en la red. La barca es parte del milagro, los discípulos sintieron miedo pues quedaron atrapados en la tormenta sin poder salir de ahí.

Si solo persiguieras
alguna estela morosa y profundísima,
que el Jordán multiplica
en su paso subacuático y laxo
sobre el mosaico antiguo
de aguas y laberintos sin bautizo,
por hondos, por oscuros, por silentes.
Allí en donde el río emerge de su sueño de lago,
fuerte y única aorta donde bebe Israel,
pozo eterno en Samaria,
caudal claro en Judea,
torrente en las ciudades,
vaso solo en la arena del desierto
que se nos multiplica
en huertas, y naranjas y sueños recobrados (p. 58).

La viajera ha llegado a otro lugar importante y revestido de fe, el Jordán, que no es simplemente un lago. Este punto tiene una predilección histórica insuperable (ficticia y real), se ha convertido en sitio por excelencia para llevar a cabo ritos de bautismo, una de las actividades más buscadas por el turismo religioso. Ubicada en tierras de valle seco, el Jordán no solo alimenta la fe, riega huertos cercanos y cultivos de naranjas también. Los sueños a los que se refiere la voz en los versos son las esperanzas de los productores, quienes esperan tener un buen año de cosecha en un valle con pocas vías para lograrlo (en apariencia). Hay dos espacios implícitos muy diferentes. Sin embargo, por las rupturas en las normas espaciales se puede hablar de un encuentro

entre ambos. Uno y otro se presentan como metas de una vida y están directamente ligados a ese precioso líquido.

Si miraras por una vez tan solo,
pero abriendo en tus ojos la ventana perenne
que hay detrás del cíclico estertor de los días,
al Monte de las Bienaventuranzas
que extiende su brazo largo y suave
como un sereno sábado de estío,
en el lento declive de las aguas
que aguardan cielo abajo,
podrías oír el eco de un milagro pequeño,
aire desde la arena,
solo el crujir de las sandalias breves
de un carpintero antiguo,
que llenó el aire quieto de estos predios
con su voz de bálsamo entusiasmado,
por consolar a todos los tristes de este mundo,
sabiéndonos interminables,
ávidos, eternos y oscurísimos (p. 59).

Cerca de esta área hay otro punto donde todo peregrino debería hacer una parada. El monte de las Bienaventuranzas. Revestido de una importancia religiosa especial, es considerado el lugar desde el cual Jesús pronunció uno de sus famosos sermones a miles de creyentes y curiosos, tocados espiritualmente por su voz y palabras. Por el solo hecho de señalarlo como el podio del

“carpintero antiguo”³⁵, el monte se convierte en una heterocronía, dentro del cual hay un tiempo pasado en constante repetición. La viajera revive la llegada del maestro como una más del grupo que escuchó la “voz de bálsamo”.

No será necesario nada más.

Habrás cumplido tu marcha peregrina
sobre la Galilea y sus prodigios.

La historia, con su torpe recorrido de sangres,
y su mentira fechada exactamente,
resulta inútil y procaz (p. 59).

Galilea es un lugar que atrae a miles de visitantes, creyentes y no creyentes. Siempre estará abierta a los peregrinos que solo necesitan oír, sin importar la historia y la sangre. Da alivio al corazón.

Un lugar que es su propio mundo es el desierto, protagonista del siguiente título: “El desierto empapado”.

Antes de ver y amar,
nadie me habló de lluvias,
ni de verdes estallidos,
ni de flores que claman debajo de la piedra
y súbitas, emergen con un reclamo fúlgido
donde la primavera
ata brisa al deseo inconfesado
que toda roca tiene de florecer un día.

³⁵ En referencia a otro de los epítetos que se le dan a Jesús.

Antes de ver y amar,
mi Israel era una tierra yerma,
donde el desierto ávido
devoraba sus pequeños sudores
de tierra perseguida por la arena incansable,
quizá porque hace siglos viví aquí,
y padecí la sed del nómada y del pobre,
o porque así se cuenta en las leyendas
que ponen un cardo o una lágrima
en el tiempo y su casa
de oscuros laberintos que se cruzan
sin agotarse nunca (p. 62).

La idea general que existe sobre el desierto es de sequedad, sin embargo, esta viajera se encuentra con una escena muy diferente. En ese desierto hay vida, todo florece, ella no esperaba ver verdes puntos o flores entre las rocas. Lo que juega aquí es su bagaje de conocimientos comunes, es decir, las típicas enseñanzas sobre ciertas tierras y espacios geográficos. Y no solo el asombro la captura, estar ante el desierto la lleva a un recuerdo de tiempo antiguo, como si hubiera estado con algún pueblo nómada sufriendo sed. Es tal cual una regresión, recuerdos de otra vida en la aridez.

Y por eso la lluvia me tomó de sorpresa,
como cuando encontramos
un frasco sellado por el tiempo y sus muertes,
y al abrirlo, nos azota en el rostro

un antiguo perfume, reseco y enervante,
 que nos habla de pasiones que fueron
 y alientos, voces, ecos diluidos en el viento (p. 63).

Hay sorpresa con la caída de la lluvia, no porque sea una novedad, sino por la creencia sobre el desierto. La imagen del frasco sellado que encierra aromas antiguos es parte de la escena, especialmente por los olores que se revelan, tan extraños a su sentido foráneo. Este desierto rompe con un establecido orden (natural) conocido.

Un día, es la mostaza silvestre
 que amarillea en los prados,
 sábana fantasiosa y festiva.
 Otro, las amapolas frágiles,
 recordando que la tierra está llena
 de rojeces y ocres hondísimos y leves.
 Aquí surge, como un canto doliente,
 el lila de los cardos.

Y el blanco de las inquietas margaritas,
 pequeño, pero lleno de impenitencia y alas,
 nos grita que allí está la pradera,
 impaciente de soles frente a la mar en punto
 y su bullicio azul y mañanero (pp. 63-64).

Y así, todo el paisaje cambia. La primavera explota, da la bienvenida a los colores: mostazas silvestres, amapolas, cardos y margaritas forman parte de la nueva alfombra del desierto. Aparece frente a los ojos de la voz *odepórica* una pradera que antes no estaba, revelado como un

secreto imposible al lector. Esto es gracias al elemento descriptivo del relato del que hablaba Carrizo (2002), no obstante, aquí se vislumbra desde un discurso lírico.

Todo se rinde, todo,
 a esta magia del aire y de la lluvia.
 Todo agradece la gota más volátil,
 la pequeña humedad que la duna recoge
 en su gozosa copa de hierbecillas breves,
 donde el beduino sacia
 toda su sed de polvo y lejanías
 y el mínimo narciso estalla, recién nacido,
 simulando praderas o jardines
 en la arcilla ardorosa (p. 64).

Hay un claro dominio del tiempo natural sobre el humano. Ni siquiera lo que parece controlado se mantiene en estricto orden, rompe el espacio y la realidad para imponerse. El desierto y sus componentes ocultos llenan la vista del horizonte de la viajera y tantos otros peregrinos, como si un jardín se hubiera materializado, cual ilusión repentina.

¿Jardines dije?
 Mi jardín sorpresivo, aquí, en Jerusalén,
 hoy, veintiocho de marzo entre las lilas,
 inaugura colores, y aromas y renuevos,
 enterrados en él desde hace años
 por manos que no sé y que agradezco
 tanto como a la lluvia,

su don inagotable, su himno hermoso
 para una forastera
 que sabe amar la tierra donde habita,
 porque suya es la Tierra toda,
 y besa, agradecida,
 el agua, el aire y el instante pleno
 que la sostienen viva y admirada (pp. 64-65).

Hay una única marca temporal: 28 de marzo. Esta fecha quedará en su memoria como el encuentro con el imposible espacio desértico y el día que le ha dado otra perspectiva a su viaje. Y hablando del tiempo, en el siguiente poema la voz marca un viernes en su itinerario. Mientras que en los poemas previos se presentaba como una peregrina, atrapada en las líneas del pasado y su presente, en “Caminata en viernes por la Vieja Jerusalén” se coloca como turista.

Una muralla más
 sobre la muerte de la antigua,
 la que se irguió sobre una
 aún más remota, y así hasta perderse
 en la angustiosa aurora del principio.
 Todas amalgamadas en la piedra y sus sangres,
 todas compañeras de viaje de la muerte,
 todos pueblos en fuga, rasgados vendavales
 que el hombre abate sobre el hombre y calla (p. 66).

La viajera ahora recorre la Vieja Jerusalén en un papel de *flâneuse*, sin escapar de la burbuja tempo-espacial sobre la realidad circundante. Su ubicación estratégica en lo alto de la ciudad es un

constante recordatorio de la pérdida y de la historia, se yergue sobre los añicos del pasado. Esta voz *odepórica* comparte sus pisadas con caminantes pasados en un espacio que vive en el presente real y el otro, los sueños de reyes, una utopía no realizada. Algunas de las pisadas retenidas sobre las piedras son de pueblos obligados a salir de su propio lugar con miedo y amenazas de muerte. Voces silenciadas. Aunque en ese país forman parte de una realidad que no se olvida y detiene el tiempo sobre cosas incluso insignificantes. Las calles, por ejemplo:

Camino por tus estrechas calles
 que parecen llevarnos al ayer
 por hondos callejones, como pozos sellados
 en el tiempo y sus musgos,
 Jerusalén de las alturas
 de las viejas sangres que convocan,
 en un conjunto antiguo e implacable,
 las sangres de este día (p. 66).

La voz viajera no ve calles simples, sino un camino sobre el ayer, puesto que guardan objetos y realidades similares a “pozos sellados”. En otras palabras, contenedores de historias aún no contadas, atestiguadas por esas viejas calles. Cuando la viajera llama a la ciudad “de las alturas”, podría estar refiriéndose a dos cosas: a la idea de la ciudad santa o a la altura en la que se encuentra. Cualquiera que sea la percepción, tanto la ciudad como la voz lírica siguen percibiendo y reviviendo el dolor de los derrames de sangre ahí sucedidos. La ciudad se rodea de pequeñas heterotopías dentro del emplazamiento externo mayor.

Subo por empinadas cuestas
 de piedra blanca, rosa desprendida en sus luces,

tu pobladora milenaria,
y solo veo habitantes de esta tierra,
amamantados por tu leche pobre y solemne,
ungidos por el óleo de tu olivo ancestral,
marcados por tu arena
y su largo verano impenitente.
No importa cuál sea el nombre de Dios,
ni cómo digan “madre”, o “amigo”, o “tempestad”.
El brillo de su tierra
es su propio esplendor (p. 67).

En su camino de cuevas se encuentra con más fantasmas de esas tierras. Son los recuerdos de un pueblo en cuya voz ella reconoce algunas viejas marcas. Algunas de ellas son por referencias que ella, la voz *odepórica*, lleva en su conocimiento cultural propio y aprendido. La “pobladora milenaria” es la historia y existencia de la cultura viva en la que se ha sumergido el yo lírico durante su viaje. Mientras que la expresión “amamantados por” podría hacer referencia a episodios del pueblo israelí rescatado de la hambruna y sed gracias a la intervención divina. Aquí también hay relación entre la marca de arena y el poder divino de tantos nombres.

Asimismo, la acción de ungir dentro de la cultura judía tiene una gran carga significativa. Desde la antigüedad ha sido empleada como símbolo de hospitalidad, bajo premisa medicinal o, en cuestiones de más sacralidad, para la limpieza y conservación de los difuntos. De igual manera, el olivo tiene un espacio importante en la cultura. Por siglos ha sido utilizado en representaciones simbólicas, por ejemplo, de paz y esperanza. Está muy relacionada con el pueblo por la historia y

los eventos cotidianos. Otro asunto que llama la atención del yo lírico es la multiculturalidad en las calles y su convivencia tranquila.

Llego a las calles árabes,
 y un enjambre de chicos sorprendidos,
 como lo es la alegría de estas austeras calles
 de piedra y laberinto,
 corre, riendo detrás de su estrella indefensa.
 Vendedores pregonan sus telas de otros sueños
 y una mujer ofrece uvas e higos maduros,
 desde el vaivén amable de una cesta
 que canta en su cabeza, como la misma vida (p. 67).

Las calles árabes son pequeños espacios dentro de Jerusalén con sus propias reglas y cultura extranjera. Dada la cercanía de ambos países, la migración (por razones bélicas o políticas especialmente) es una realidad. Los árabes también han sido víctimas de violencia y un pasado que los ha marcado, pero han encontrado una mano amiga en los judíos. Esas calles, entonces, son heterotopías, espacios de otros con costumbres y formas de vida propias. Han asentado un mercado en donde pueden ofrecer sus productos para sobrevivir, de ahí que la viajera vea “enjambres” (que no son otra cosa que multitudes). Se han adueñado del espacio, aunque bajo una ilusión de pertenencia.

Lo más destacable son los vendedores, representantes de una actividad que típicamente se asocia con esta otra cultura. Telas, sueños, uvas, higos o cantos son algunos productos de ese mercado extraño en el gran entramado israelí. Desde el inicio, la voz *odepórica* ha visto a los miles de peregrinos recibidos a diario y la mano amiga extendida para quienes necesiten de refugio. En

consecuencia, se ha ido construyendo una Israel donde existe multiculturalidad, donde propios y otros crean una red excepcional. Y esa convivencia necesariamente llama a la tolerancia. Cada cultura tiene sus particularidades, asunto que la voz ha atestiguado en las prácticas religiosas.

Una vela se enciende detrás de una ventana,
iniciando el *Shabat*.

Un almuecín anuncia la oración de la tarde
desde un alminar que ostenta su esbeltez
frente a los resplandores trágicos del poniente.

Desde el barrio cristiano y el armenio,
suben, estremeciendo el inmóvil estanque
del aire y sus mil brillos suspendidos,
las campanas del *Angelus*,
graves, sonoras, altas o gozosas (p. 68).

Una hora y un lugar diferentes para una misma práctica humana: la oración. Esta una tradición de suma importancia en diversas culturas. Cuándo y dónde se determinan a partir de la posición del sol, como marca de horas específicas. El sol delimita el tiempo de las interrupciones espacios-temporales (heterocronías) propios a cada cultura. Estas son fáciles de identificar a partir de elementos clave. Así, las velas son, para los judíos, el inicio del *Shabat*³⁶, un tiempo sagrado de rigor. Mientras el almuecín³⁷ indica a los musulmanes el momento de detenerse para cumplir con la hora de reunión y oración. Y las campanas del *Angelus*³⁸, quizá la señal más conocida en el Occidente, convocan a los cristianos a su propio ritual de comunión con su divinidad.

³⁶ Para los judíos el *Shabat* es el día de descanso. Una práctica que encuentra su origen en los mandamientos del Señor y que hasta la actualidad es un rito vivo.

³⁷ Hombre que convoca a los musulmanes a su tiempo de oración.

³⁸ Es el rezo de las 6:00 a.m., 12:00 m.d. y 6:00 p.m.

La viajera ciertamente es testigo de toda la pluralidad que ha constituido a Israel (la del momento de su viaje). Es un país que permite la reunión de diferentes culturas en un solo emplazamiento, sin limitar sus características propias. No hay conflicto, solo respeto y tolerancia hacia el prójimo, lo que facilita a su vez alcanzar paz y tranquilidad en la convivencia.

Tras el encontrarse con ese ideal de convivencia, surge en la viajera una pregunta: “¿De quién es esta tierra?”. Por cuanto ya no cabe la distinción de mío y tuyo, cuando todos forman parte de la misma tierra y una promesa por cumplir. Se responde diciendo que esta tierra común es esperanza y un refugio. La tierra pertenece a todo el que lo necesite:

Les pertenece a todos sus vencidos de amor.

Es tierra destinada a borrar el enojo

de los dioses humanos,

y sus mentiras tribales y mezquinas.

Tierra común para la vida plena,

tierra del hoy, del siempre compartido,

Jerusalén la tuya, Jerusalén la nuestra (p. 69).

La visita a ese país tan golpeado por las desgracias representa una experiencia única para la extranjera. No es solo un viaje es, en sí mismo, un viaje por las sombras del pasado, el encuentro con un amor sin condición y la amabilidad sincera, a pesar de las heridas. Israel es una gran reflexión de vida.

Es momento de acabar el viaje, tras haber recorrido calles, valles, desiertos y explanadas. “Las ciudades y tú” es un resumen de todos los viajes, tanto físicos como internos, muchas veces provocados por el ambiente de cada ciudad o por los residentes.

Las ciudades del mundo son estancias vacías,

escenarios inmensos donde cabe la noche,
 la palabra, o el vértigo del día
 y sus sorpresas de caminante exhausto (p. 75).

La viajera asevera que una ciudad aun siendo un conjunto de estructuras y personas, no implica que esté llena. En un sentido filosófico, todos viven en el mismo planeta, pero nunca juntos. Más bien, los espacios vacíos se llenan con “la noche, la palabra, el día o sus sorpresas”. O lo mismo decir, experiencias de cada uno y la ciudad. La viajera y su acompañante van en busca de los rincones en las ciudades y sus secretos. Desean experimentar por sí mismos los espacios y sus componentes, y hay un gran abanico de posibilidades.

Por eso, cada paraje, cada huella, cada
 ciudad atardecida que nos nace,
 proyecta en su perfume
 nuestro amor y sus aires
 de desierto, meseta, o soledades
 como si fuera un nuevo territorio en el mundo,
 combinación de estas, nuestras ansias
 con el ansia inasible de toda realidad (p. 76).

La ciudad significa una realidad particular. Cada mirada se proyecta desde diversas naturalezas, influenciadas por territorios nuevos y realidades propias. En otras palabras, “cada paraje, cada huella” cambiará el espacio y sus emplazamientos. De ahí las diferencias. Es importante señalar que, en este poema, la voz poética le habla a un tú que se encuentra con la ciudad también. Es un acompañante o, a lo mejor, un desdoble de ella misma.

Madrid y tú, conventos sigilosos,

esquinas medievales,
 con sus torres de aguja, o sus cúpulas albas,
 con sus aires que van de la hoguera a la escarcha.

Madrid y tú, bullicio en la Plaza de España,
 fuentes inapresables, castaños donde el sol
 nace cada mañana sin el mar.

Tú y el laberinto de calles sorprendidas
 angostándose, amándose, en el viejo Madrid,
 que ríen en sus geranios de aire naranja y ala,
 avenidas que cruzan velocísimas
 al corazón del tiempo, al lado de las torres cristalinas
 y los palacios del ayer en fuga (pp. 76-77).

En Madrid son inseparables la ciudad y el tú, la voz viajera los coloca en el mismo espacio y recorrido. Describe algunas vistas propias del lugar con ese sentimiento de un “ayer” vivo en el presente. Mayormente, se decanta por una relación con la arquitectura y edificaciones: torres de agujas, cúpulas, plazas y conventos; todos ellos sitios relacionados con un pasado en constante repetición. Son espacios heterotópicos y heterocrónicos. Las memorias y el tiempo se conservan en esas burbujas de piedra y teja.

Long Island y tu amor,
 soñándose despacio en sus costas del frío,
 en sus bosques de invierno y nieve conmovida
 por plata, conmovida por luna, conmovida
 por todos sus silencios mortales,

donde la ardilla y el mapache dejan
sus huellas temerosas, fugacísimas,
como las de los duendes,
que en la infancia se esfuman,
en el instante del descubrimiento.

Tú y Long Island, sus playas pedregosas,
donde escribiste tantos poemas diminutos
frente a la casa en nieblas,
convocadas por el viento polar
todas las tardes del misterio en punto (p. 77).

En Long Island (Estados Unidos) todo huye y desaparece. Hay un desvanecimiento que compara con la infancia, porque, de igual manera que el viajar, los espacios dejan de ser desconocidos al haber un encuentro y descubrimiento. Parece desprenderse que ese tú al que se dirige en las líneas es la escritora, pues dice que hay un momento de escritura “frente a la casa en nieblas”. Se da una comunión entre ese tú y el espacio con esa playa.

New York y tú, rebote silencioso
de la mutua orfandad.

Caminata en la calle treinta y cuatro,
hasta el agua, donde el East River salta
del asfalto al temblor,
en sus brillos tranquilos y domados.

New York y tú, New York y el desconsuelo
de sus calles absortas.

De día, torrente humano,
 de noche, páramo de concreto y lejanía
 donde el viento sin nadie lee periódicos rotos,
 y hojas muertas que le hablan
 del incendio en el parque
 y del crimen del metro, cosas viejas y tristes
 que el viento deseara ignorar todavía (p. 78).

Nueva York, ciudad principal entre las cosmopolitas, de acuerdo con las líneas, es un centro gris, cuyo principal objetivo es generar dinero. Para la voz este lugar no es maravilloso, es más bien sombrío. Mientras que sus rascacielos distraen los pensamientos con su luz y encanto, debajo de los edificios hay orfandad. Su brillo es señuelo para deslumbrar la realidad, en tanto en las calles la marea humana es acompañada por el viento y el crimen al orden del día.

El tú no puede quedar absorto por la luz brillante o los incesantes sueños millonarios, que finalmente son devorados. Nueva York es una ciudad silenciosa en su bullicio y abandonada a pesar de encontrarse habitada. La voz ha visto las dos caras de la moneda. También, hay un regreso a lo conocido, a ese lugar seguro y de mágicos paisajes suyos, de sus memorias.

San José, tú y yo, emigrantes que vuelven
 una vez más a la montaña mágica,
 peregrinaje puro en busca de la infancia,
 y sus fuentes del todo transparentes.
 Alimentos terrestres necesarios
 para algunos poetas perdidos en el mundo
 que de pronto reencuentran su raíz,

cuando un jilguero canta su libertad
 en la honda cañada del río sacro,
 y en el templo esmeralda de la selva silente
 no hay más música que su metal golpeando
 a la flor cristalina y livianísima
 que en el aire se queda, suspendida y vibrante (pp. 78-79)

San José es su punto de salida y de llegada. Para el yo y tú es su espacio mágico de descanso y un lugar conocido, donde no hay heterotopía ni utopía. Solo existe el espacio donde reencontrarse y sentirse cómoda admirando sus paisajes conocidos, esos con los que comparó insistentemente a los paisajes que encontraba en sus visitas. Tal comparación es un acto necesario para la viajera, pues, para comprender otro espacio, es necesario realizar el ejercicio de tomar el conocimiento propio y contrastarlo contra lo nuevo.

Jerusalén y tú, donde llegamos juntos,
 a encontrar el amor que habíamos extraviado.
 Por extraños caminos, Jerusalén, tú y yo
 hemos amanecido tiritando
 al borde del abismo,
 y nos hemos salvado con el beso del ángel
 que bebe, anochecido, en las fuentes secretas
 del desierto, sus celos, su pasión y su brío.
 Jerusalén, nosotros, y ese oro distante,
 casi rosa, casi ola de la piedra y su luz.
 Jerusalén y tú, y el hechizo sublime

que tienen tres manzanas en la mesa del alba.

Jerusalén y el romero angustiado en verano.

Jerusalén y el canto de la alondra

en Mevazeret Zion (p. 79).

En Israel encontró el amor, no es uno romántico, sino de humanidad. La voz y el tú, al que se dirige, conocieron el tono gris de esas calles y su historia, a pesar de ello, también fueron testigos de su generosidad. Ambos fueron envueltos por el abrazo de esa tierra que brilla con esperanza, con cantos y romeros (el juego de palabras). El espacio israelí es tan único como cada persona que lo visita, de vistas y relatos diversos.

El mundo y tú, nosotros y la vida

rica, móvil, vibrante.

Amor de latitudes para marcar paisajes,

amor de caminantes para ejercer el alba.

¿Dónde el mundo sin ti? Toma mi mano.

Mientras seamos dos, dame caminos,

el amor es la única ciudad (p. 80).

Esta última estrofa recuerda lo que Alburquerque y otros autores han dejado implícito en sus trabajos e, incluso, la misma Julieta Dobles: la vida es un viaje y el ansia viajera es inagotable. Y si bien la intención es aprehender el mundo, la ciudad y sus paisajes, siempre serán espacios cambiantes y afectados por el paso de cada ser vivo. Para Dobles, el viaje a Israel tuvo diferentes matices, no fue la misma persona que recorrió las tierras españolas. En Israel, se reencontró con un pasado más sacro, de ahí que su construcción sea un poco más referencial y con escenarios imposibles. La reconstrucción de los espacios, desde sus percepciones y sensaciones, dan vida al

concepto de heterotopía, así sea por un instante. Especialmente en un país como Israel, que tanta historia ha cambiado y escrito.

Y por otro lado, la característica descriptiva a la que aluden Albuquerque y Carrizo, una vez más se refuerza y es homologable con la existencia de la heterotopía presentada por Foucault, e incluso recalado como importante por otros autores, como elementos perfectamente consonantes en la relación.

Capítulo V. Conclusiones

Tras analizar los trabajos de Julieta Dobles queda claro que hay una historia y un viaje en sus poemas. Aunque la etiqueta de *odepórica* tradicionalmente se ha relacionado más con la narrativa, las obras *Hora de lejanías* y *Una viajera demasiado azul* son una muestra de que la poética, con su estilo narrativo también puede entrar en el tipo.

El discurso poético de los textos estudiados tiene similitudes con la narrativa, ya que, a través de los versos, no solo se transmiten sensaciones y percepciones o elucubraciones de una mirada estética, también se refiere a episodios de la experiencia de un viajero. Es un testimonio y como tal reproduce su encuentro con un otro, habitantes o paisajes, descrito en una menor extensión de líneas y, al mismo tiempo, construye cada espacio presentado en el viaje.

Tanto España como Israel, los dos espacios centrales de las obras de Dobles, son lugares donde la historia ha dejado una huella profunda, dentro y fuera de sus límites. Incluso en las ficciones e ilusiones. Las ciudades de las tarjetas de souvenir y los panfletos turísticos no son perfectas ni una única realidad, como evidencian las heterotopías.

Cada heterotopía señalada en el análisis de los poemas seleccionados tiene sus propias características, acorde al ambiente y culturas propias. Ya sea en un tiempo pasado o presente, todos esos puntos, por sí mismos, solo serían parte de la ciudad, pero ante la mirada de la viajera y voz lírica, son espacios únicos y con una historia viva, en repetición constante.

Y aunque este tipo de textos líricos como parte del acervo de la *odepórica* en el contexto costarricense aún es muy poco estudiado, Julieta Dobles y sus obras han demostrado la versatilidad del género y sus posibilidades. Ambas obras permiten un acercamiento al texto poético de viaje, mediante un testimonio personal y en primera persona. Cada obra refleja incluso épocas más allá de su formación literaria inicial como escritora y que permiten ver la evolución de su camino.

En *Hora de lejanías* la poeta costarricense transforma los versos en su diario. Se ve en los lugares claramente indicados en cualquiera de las páginas de los poemas, ya sea en “Olivo invernal” o “La puerta imposible” con lo que el lector se puede saber el lugar exacto de la memoria. De igual manera, como un diario que indica fechas y sucesos, y, aunque aquí no se han citado, al pie de cada poema hay un dato de año.

Este formato de diario también se ve en las opiniones expresadas por una voz lírica que muestra su asombro ante espacios nuevos, como lo es toda España. Por ejemplo, en “Tanatos en la piedra”, al referirse al estado del lugar. O en la particularidad de la mirada de viajera primeriza de “Todo el paisaje que regresa en mí”, al comparar lo conocido con lo nuevo. Las experiencias cobran un sentido espacial muy diferente para la voz lírica, de ahí que la existencia de heterotopías sean una opción muy viable, pues, al no ser nativa, su mirada es fresca y diferente. Va más allá de lo evidente. De ahí que un campo tradicional le parezca un campo de lucha en “Voluntad de milagro”, aunque para el habitante común sea un día cotidiano.

El tiempo cambia constantemente. Sin importar que la voz se encuentre en el presente, al entrar en cualquiera de los sitios referidos, la voz *odepórica* queda dentro de heterotopías simples o de heterocronías. Es decir, el espacio tiene su propio tiempo, cada lugar guía a los visitantes al pasado a través de decoraciones u objetos cotidianos o desde viejas arquitecturas sobrevivientes que, por lo normal, son parte del atractivo turístico. Tal es el caso de la escena en “La puerta imposible”. Si bien estos espacios temporales, regresivos o progresivos, no existen en la realidad física, son una memoria atrapada y de repetición constante en el éter de la historia dentro de un área específica.

Una heterotopía recurrente, de marcas muy evidentes, es el ciclo de la naturaleza. Esta cambia a su ritmo y contra toda voluntad humana, como lo hace un campo de cultivo que de repente

explota en colores o uno nevado cuya vegetación revive, lo que se ve ejemplificado en “Olivo invernal”. Muchas de estas escenas que presenta la voz lírica se refieren a mundos (naturales) ocultos que aparecen y desaparecen.

Otro caso es el de las cigüeñas, las cuales no solo participan de la escena en “Antiguo Pacto”, irrumpen el flujo de la cotidianidad. Estas criaturas son relojes muy precisos dentro de su espacio. Son otro tipo de heterotopía. Hay una ruptura de la realidad, que, aunque por un corto período, suele ser periódico. Estas son experiencias que, únicamente, el testigo visual puede transmitir e identificar y el yo *odepórico* lo hace desde un podio muy suyo.

Mientras que *Una viajera demasiado azul* presenta el mismo panorama, sin embargo, es una voz experimentada. Todas esas disrupciones en la realidad son presentadas como un hecho diario, en un país tan peculiar como lo es Israel. El nombre del país tiene una connotación relevante en la vida tanto de la voz como la de otros. Muchos de los sitios presentados, de la misma manera que en España, encuentran sus marcas heterotópicas en las reminiscencias históricas presentes. En edificios, tales a los presentados en “Manhattan y cristales”, donde la voz habla del trasfondo más brillante y conocido de sus avenidas al igual que de lo oculto. O en el muro de “Ascensión la templo” por ejemplo.

También, en valles o hasta en la simpleza del mar, como los presentados en “Viaje sin guía por Galilea”, donde los espacios no son solo lugares de visita. Tras las descripciones de la experiencia, queda la constancia de su relevancia en aspectos más profundos del visitante creyente. Cada paso la encierra en un episodio muy diferente del país, lejos de una ilusión, es un espacio más dentro de la guía del viajero. Hay marcas temporales y espaciales muy delimitadas, desde sus primeros pasos en las nuevas tierras. “Persistencia del romero” bien muestra ese primer asombro y captación del paisaje diferente, de tiempos culturales y sociales. En su interior el yo lírico

fácilmente se encuentra reviviendo o pisando un tiempo pasado, sufre junto a los fantasmas sus testimonios silenciosos. Incluso revive las penas de la guerra y la sangre en “Caminata de viernes por la vieja Jerusalén”. Y eso solo por citar algunas de las manifestaciones heterotópicas de esta rima *odepórica*.

Es importante mencionar que el país mismo, Israel, es una gran heterotopía, compuesto de un conjunto de redes de poder dentro de las cuales se crean otras miles de heterotopías. Muchas de estas son áreas que solo se reflejan desde la solemnidad y respeto, por el peso religioso que se les ha atribuido como signo de fe. Los espacios heterotópicos juegan un papel dentro de la ciudad misma y son inseparables. Es un tema que rehúye de la voluntad del sistema de poder interno, pues, como dice Foucault, son inherentes a la mera existencia de un solo espacio donde haya algún tipo de relación. Israel y España, tal como muestra la experiencia de la viajera, están llenas de ellas.

Como relatos, ambas obras líricas cumplen con características dictadas para la narrativa clásica *odepórica*. Dobles compone una historia de sus viajes a través de memorias claramente descritas y con hechos comprobables desde referencias conocidas y documentadas, lugares localizables en un mapa y de breves regresiones en el tiempo, igualmente documentados así sea en simples creencias. Y esto sucede sin dejar de lado su trabajo como poeta de impacto social.

Los tres elementos principales están presentes, algunos otros también, derivados incluso de los grandes rasgos. Los escritos de la costarricense son solo un ejemplo de otra manera de contar un hecho o momento. En resumen, una y otra obra son un acercamiento positivo a una poesía *odepórica*. Al respecto de los espacios y su construcción mediante la palabra, si bien se mantienen los métodos tradicionales, como las figuras poéticas, la presencia de una suerte de narrativa la hace

más interesante. Y, por supuesto, el yo poético se fusiona con un narrador *odepórico*, lo que abre posibilidades en cuanto al tema de la lírica y el relato de viajes.

Hay un desdoble del autor en una voz lírica para describir experiencias únicas. De esta manera se cumple el propósito de la *odepórica* como relato de viajes, así sea en versos. A pesar de ser una expresión muy diferente de la acostumbrada, sí se permite abarcar las características señaladas tanto por Albuquerque, el punto de partida, como las presentadas por otros autores, a saberse González, Peñate, Carrizo, entre otros, que brindan más detalles que ayuden a una mejor identificación del género.

Las obras aquí revisadas son una muestra de esa hibridez a la que hacía referencia Peñate, pues se ve no solo un discurso lírico, hay además una conjunción de otros estilos que determinan un tipo especial de narración a manera de versos. Aunque la lírica ha tenido sus límites claramente definidos, Dobles demuestra que no necesariamente se va a encasillar este discurso dentro de lo conocido. Es casi una heterotopía literaria, si se quiere ver de una manera. Y por otro lado, también son un ejemplo concreto del por qué pretender darle una definición al género *odepórico* resulta una tarea, quizá no imposible, pero que va a requerir un esfuerzo extra.

Gracias a esa vena inquieta de vida que caracteriza a Dobles, lo que ha demostrado entre sus múltiples temas e interés mostrados en sus obras, no sólo las analizadas, es que la óptica de lo qué es o no un género puede discutirse. Y jamás se terminaría, es un viaje mismo.

Al mirar las obras y su autora dentro del espacio literario costarricense, es evidente que falta mucho por explorar en cuanto al tema y sobre lo que puede ofrecer el campo creativo de los autores nacionales. La puerta que se ha abierto con esta investigación puede aportar mucho a la literatura nacional, por cuanto refleja otras voces y dimensiones, aún no escuchadas sin embargo, presentes y en espera de ser visibilizados. El cambio del paradigma nacional no sólo se dio, o se

sigue dando, a nivel de un modelo literario, como comúnmente menciona la historiografía, hay cambios más profundos y que se dan junto con el paso de la vida y experiencias de los escritores.

Durante la realización de esta investigación se presentaron muchos retos desde el inicio. La búsqueda inicial de materiales e ideas y el acceso a documentos completos obligaron a superar la barrera idiomática en aras de tener un punto de partida para la hipótesis planteada. Otro reto fue localizar documentos útiles o incluso existentes del tema específico, pues del tronco temático general de este seminario se tiene más información. Afortunadamente, los pocos documentos encontrados más el apoyo teórico dieron como resultado lo que ahora se presenta.

Se recomienda profundizar más en el tema a futuro, puesto que aún no todo se ha dicho. Es posible que con el tiempo aparezcan nuevos aportes. Pues todo cambia y aparecen visiones diferentes cada día, lo mismo para el viaje literario en la academia. Es importante no quedarse solo con lo obvio sobre el texto de viajes, hay mucho que revisar y profundizar. La narrativa siempre tendrá su espacio privilegiado, pero no se deben olvidar expresiones como la poesía, que es también una historia y una experiencia.

Referencias

- Acuña, J. B. (1962). *Estampas de la India*. San José: Trejos.
- Alburquerque García, L. (2014). La literatura de viajes a través de la historia: reflexiones sobre el género 'relato de viajes'. *HispanismeS* (3), 253-263. Recuperado de https://hispanises.fr/mages/PDF/HispanismeS/HispanismeS_3/SHF%20HispanismeS%203%20ALBURQUERQUE%20GACIA%20Luis.pdf
- Alburquerque-García, L. (2011). El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, 15-34.
- Barahona Riera, M. (2014). *Mesoamérica*. San José: B.B.B Producciones.
- Bou, E. (2013). «Bienvenidos a ninguna parte». Viajes a no-lugares. *Scritture plurali e viaggi temporali*, 111-136. doi:<http://doi.org/10.144277/978-88-97735-43-4/001>
- Burt, S. (2002). Portability; Or, the traveling uses of poetic idea. *Modern Philology*, 100(1), 24-49. Recuperado de <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:3693983>
- Cabello, M. (2014). Los espacios otros Michael Foucault. (43), 1-12. Recuperado de http://www.lugaradudas.org/media/pdf/2016/06/43_espacios_otros.pdf
- Carrizo Rueda, S. (2002). Analizar un relato de viaje. Propuesta de abordaje desde las características del género y sus diferencias con la literatura de viajes. En R. Beltrán Llavador, *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico* (págs. 343-358). Recuperado de <https://www-digitaliapublishing-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/a/34661>

Chen Sham, J. (2005). La comunidad femenina y la sabiduría popular en "Último aquelarre" de Julieta Dobles. *Filología y Lingüística*, 55-64. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/46759035-c68b-4af2-b7d6-e4b303eeb84c>

Chen Sham, J. (2015). *Por Costa Rica de viaje: sus trípticos*. San José: Editorial UCR.

Debord, G. (4 de diciembre de 2011). *Introduction à une critique de la géographie urbaine*. Recuperado de La Revue des Ressources: <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>

Dobles Yzaguirre, J. (20 de diciembre de 2019). Textos y pretextos - Julieta Dobles. (R. Bonilla, Entrevistador) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rJeUwVcTjwI>

Dobles, J. (1983). *Hora de lejanías*. San José: Editorial Costa Rica.

Dobles, J. (1993). *Una viajera demasiado azul*. San José: Editorial Costa Rica.

Dobles, J. (20 de enero de 2014). Julieta Dobles: "Espero tener vida para escribir mi mejor poema". (A. Rueda, Entrevistador) Recuperado el 20 de junio de 2020, de <https://www.ameliarueda.com/nota/julieta-dobles-espero-tener-vida-para-escribir-mi-mejor-poema>

Elíade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano* (4ta edición ed.). Recuperado de <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/eliade-m-1957-lo-sagrado-y-lo-profano.pdf>.

Estrada, R. (1924). *Viajes sentimentales*. San José: Centro Intelectual Editor.

Fernández, T. (1996). Actualidad de la poesía costarricense. *Espejo de paciencia*, 49-54.

Foucault, M. (1 de diciembre de 2009). *Los espacios otros*. Recuperado de <http://www.torredebabel.info/michel-foucault-los-espacios-otros/#more-219>

García Alonso, M. (setiembre-diciembre de 2014). Los territorios de los otros: memoria y heterotopía. *Cuicuilco* (61), 333-352. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592014000300015

Gherlenda, C. (2018). «Grandissime meraviglie et gran di»: itinerari, spazio, alterita nel genere odeporico. Uno studio sul viaggio fatto in Spagna et in Francia di Andre Navagero. Recuperado de http://paduaresearch.cab.unipd.it/10736/1/tesi_Carlo_Gherlenda.pdf

González Otero, A. (2016). Definiciones y aproximaciones teóricas al género de la literatura de viajes. *La Palabra*, 65-78.

Grütter, V. (1973). *Poesía de este mundo*. San José: Editorial Costa Rica.

Madriz Flores, K. (2009). La poética del espacio en Hojas furtivas de Julieta Dobles Yzaguirre. *Revista de Lenguas Modernas*, 153-173. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/9436>

Madriz Flores, K. (2011). La poética del espacio aplicada a los Poemas para arrepentidos de Julieta Dobles Yzaguirre. *Revista de Lenguas Modernas*, 115-147. Recuperado de <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/9607>

National Geographic. (10 de octubre de 2020). *Qumrán* Recuperado de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/qumran_7520

- Nocerino, A. (2018). Una mostra bibliografica alla scoperta del mondo. *Vedi anche, Notiziario della Sezione Ligure dell' Associazione Italiana Biblioteche*, 28(1). Recuperado de <https://riviste.aib.it/index.php/vedianche/article/download/11798/11177>.
- Palacios Robles, M. d. (2013). Tiempo cotidiano: El triunfo de cada día en la obra poética, Los pasos terrestres, de Julieta Dobles. *Revista Humanidades*, 1-26. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/c87055d6-b9d2-4c97-9745-683ac44cc99e>
- Palacios Robles, M. d. (2015). La palabra que hizo sentirse hermano al solitario, en la obra poética LOS PASOS TERRESTRES, de Julieta Dobles. *Revista Estudios*, 1-28. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/a1a1a230-ffa4-49c8-8cba-8dc01d04ceb8>
- Papotti, D. (2003). Attività odeporica ed impulso scrittoria: la prospettiva geografica sulla relazione di viaggio. *Annali d'Italianistica*, 393-407.
- Peñate Rivero, J. (2004). Camino del viaje hacia la literatura. En J. Peñate Rivero, *Relato de viaje y literaturas hispánicas* (págs. 13-29). Recuperado de <https://www-digitaliapublishing-com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/a/28180>
- Quesada Soto, Á. (2010). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Redacción (10 de septiembre de 2019). Rollos del mar Muerto: el secreto que explica la increíble preservación de uno de los más grandes de estos milenarios pergaminos. *BBC*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-49638393>

Rodríguez Cascante, F. (2006). La formación discursiva trascendentalista en la poesía costarricense contemporánea. *Filología y lingüística*, 107-119. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/56b2d01e-65a5-40f3-b062-ba715b730edf>

Rodríguez Cascante, F. (Julio de 2006). La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional. *Kañina*, 30(2), 145-161. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4628>.

Rodríguez Cascante, F. (Julio-Diciembre de 2017). Rafael Estrada y la distinción en el campo literario costarricense de la década de 1920. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 43(2), 85-101. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/30861>

Skamagka, A. (2018). Travelling poets during the Greek Dictatorship: Nikiforos Vrettakos and Titos Patrikios in Italy. *International Journal of Euro-Mediterranean Studies*, 49-67.

Toro-Zambrano, M. C. (2017). El concepto de heterotopía en Michel Foucault. *Cuestiones de filosofía*, 19-41.

Universidad Complutense de Madrid. (2020). *Jorge Chen*. Recuperado de <https://www.ucm.es/jmluciamegias/catedracervantes-xii-jornadas-cervantinas-jorge-chen>

Vallejos Ramírez, M. (2005). El valor de la intimidad: una constante en la poesía de Julieta Dobles Izaguirre. *Filología y Linguística*, XXXI (extraordinario), 9-22.

- Vallejos Ramírez, M. (2016). Ser poeta y mujer: una manera de revelarse y rebelarse en la poesía de Mía Gallegos y Julieta Dobles. *Cultura y pensamiento*, 99-111. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/04cb7c32-41d9-4955-bf60-6d8b5c0533f5>
- Vallejos Ramírez, M. (2020). Poemas que pintan en el poemario Por Costa Rica de viaje: sus trípticos de Jorge Chen Sham. *Revista Pensamiento Actual*, 20(35), 122-131. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/download/44240/44610/>
- Vargas Gómez, F. J. (2014). La imagen externa de la poesía costarricense a través de la traducción. *Letras*, 56(2), 11-34. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5619024>
- Villalobos Villalobos, C. (2001). *El primer tren que pase*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Villalobos Villalobos, C. (2019). Escrituras del yo en los espacios del otro: relatos de viaje de autoría costarricense a finales del siglo XIX. *Filología y Lingüística*, 45(2), 139-157. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/39105/39831/>
- Villalobos Villalobos, C. (2020). La utopía socialista y el otro lado del “telón de acero” visto por viajeros costarricenses en el marco de la Guerra Fría. *Revista Comunicación*, 29(1), 69-89. Recuperado de <https://www.scielo.sa.cr/pdf/com/v29n1/1659-3820-com-29-01-69.pdf>
- Villalobos Villalobos, C. M. (2004). Las relaciones sobre el mundo utópico: crónicas de Joaquín Gutiérrez Mangel. *Kañina, revista de Artes y Letras*, Vol. XXVIII (especial), 139-145. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4716/4530>

von Mayer, P. (2005-2006). Poemas de José Basileo Acuña. *ÍSTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 1(9-10), 173-192. Recuperado de www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/9814