

# LA ESCRITURA: PASION DE LA HISTORIA

(La poesía contemporánea de Costa Rica)

POR

CARLOS FRANCISCO MONGE  
*Universidad Nacional, Costa Rica*

La historia de la poesía contemporánea ha sido una repetida y colectiva reflexión sobre el lenguaje. La diversidad de sus resultados no le ha quitado a esta experiencia su unidad y sus identidades. En la costarricense, más que modelos y doctrinas han prevalecido, en sus momentos de mayor lucidez, la desconfianza en la tradición y la aspiración a una originalidad a ultranza. Aunque esto explica la relativa indiferencia que nuestros poetas han mostrado por fundar verdaderas escuelas o movimientos en el país, no indica en modo alguno el abandono de toda reflexión en torno al oficio poético. En la mayor parte de los casos estas reflexiones han estado más cerca de la autolegitimación que de un verdadero examen del fenómeno poético. El celo y la desazón que nuestros poetas padecen es el resultado natural de la falta de reconocimiento de su labor; no hace falta recordar aquí que ni los premios ni el estímulo editorial son las fórmulas de salvación; son apenas primitivos instrumentos de subsistencia, y aunque en los últimos veinte años han dado lugar a una cantidad inusitada de poemas y novelas, las verdaderas obsesiones del artista han sido de una naturaleza distinta: el reconocimiento pleno que pudiera sobreponerse al embate de la subliteratura y de los *mass-media* comerciales.

Por esta misma condición marginal, una parte significativa de nuestra poesía se ha convertido en un instrumento de defensa y legitimación. Extendida a lo largo de los últimos treinta años, la tentativa de encarnar una idea de la poesía ha ilustrado, con significativa precisión, los diferentes extremos del oficio artístico, desde una noción que apela nostálgicamente a los valores suprasensibles de lo inefable y ahistórico hasta la pasión por un lenguaje fiscalizador del acontecer histórico inmediato. En medio de contradicciones, reafirmaciones y metamorfosis, son visibles unas cuantas versiones que han visto en el quehacer poético una operación que ha re-

petido o contravenido unos modelos ideológicos en torno a la realidad desde los que han escrito nuestros poetas.

La poesía contemporánea se inició bajo el signo de la hibridez; fueron las propias obras de quienes iniciaron la revuelta en la lírica costarricense las que admitieron su ascendencia tan evidente como perturbante. Hasta los años cuarenta, la poesía costarricense fue oficio de elegidos. El lenguaje de la claridad, de la confrontación y de la crítica política se destinó a la novela y a la prosa periodística; la poesía se emancipó de la realidad cotidiana y ofreció una imagen sacralizada y no menos mistificante del ser interior. La irreconciliación entre la realidad y el deseo ha sido un modelo ideológico de muy larga trayectoria, cuyas raíces se encuentran prendidas en una separación no menos radical: la idea del arte como oficio selecto o el arte como testigo de lo común y cotidiano. La tarea de los poetas de la contemporaneidad fue doble: contravenir la noción de la poesía nobiliaria y eliminar la polarización entre un arte de *élite* y un arte proyectado a la realidad de nuestras urgencias concretas. Probablemente sean las obras de Rogelio Sotela, Manuel Segura Méndez y Julián Marchena las que mejor hayan cohesionado aquella primera versión de la realidad; desprendidos de aquella herencia, la poesía de Alfredo Cardoña Peña e Isaac Felipe Azofeifa fueron las encargadas de apropiarse de aquel proyecto de ruptura. La transfiguración, sin embargo, no siempre fue total. Algunos resabios de aquella primera práctica literaria quedaron disgregados entre los versos de Cardoña Peña y unas cuantas ideas de Azofeifa.

Dispersa en multitud de referencias, en la obra de Alfredo Cardona Peña (1917) la noción de la poesía como una imagen suprasensible de la realidad se emparenta con la certeza de que la palabra poética es posesión de los elegidos y manifestación de lo inefable. *Los jardines amantes*<sup>1</sup> cohesionan esta idea, mitad herencia modernista, mitad producto de la ambigüedad ideológica propia de su generación. Los momentos de desafío y reconciliación con esta idea han sido constantes en la obra de este escritor; los primeros puntos de separación son el *Poema nuevo*<sup>2</sup> y *Poesía de pie*<sup>3</sup>. Ambos pusieron en crisis la noción periférica y soñadora; la vocación nombradora de la realidad cotidiana y el verbo como acción ética y esperanzadora transfiguraron un poco los tiempos de la armonía y la placidez de los primeros libros. El significado de este cambio, empero, no fue más allá de un intento por contravenir lo establecido; aunque las novelas de los años cuarenta se encargaban de aludir críticamente a nues-

<sup>1</sup> Alfredo Cardona Peña, *Los jardines amantes* (México: Editorial Cultura, 1952).

<sup>2</sup> Alfredo Cardona Peña, «Poema nuevo», *Cuadernos Americanos*, LXXIX, número 1 (1955), pp. 233-256.

<sup>3</sup> Alfredo Cardona Peña, *Poesía de pie* (México: Ediciones de Andrea, 1959).

tra realidad social, la obra de Cardona Peña quiso testimoniar esa nueva coincidencia de la realidad con un grupo de poemas que, a diferencia de sus antecesores, aludía a la cotidianeidad. El «Prólogo» a *Poesía de pie* fue un homenaje a aquella convicción que, pese a su mutabilidad, se convirtió en un importante antecedente a lo que se daría algún tiempo después con los jóvenes escritores de los años sesenta. A mi juicio, Cardona Peña ha sido el poeta del despojo y de la hibridez, los dos extremos de su generación; por un lado buscó ejercer el derecho a la ruptura, que lo apartó considerablemente de la tradición modernista y postmodernista que regía al promediar el siglo, y por otra parte ha seguido participando, casi siempre con nostalgia y desazón, de la poesía inefable y cuasi-iluminada.

Si Cardona Peña representó la ambigüedad y la crisis, Isaac Felipe Azofeifa (1912) quiso recoger los frutos más sazonados de aquella primera experiencia de ruptura. Aunque ocasionalmente ha participado de ello, Azofeifa se ha mantenido alejado de la poesía de lo inefable e intangible. Algunos de los poemas de *Trunca unidad*<sup>4</sup> recogen la otra verdad poética: la palabra como testimonio fijo de la historia inmediata. *Vigilia en pie de muerte*<sup>5</sup> fue un intento más sistemático o coherente de aquella certeza. Las relaciones entre esta moral y la evolución posterior de la lírica costarricense no sólo son de complemento, sino también de dependencia. No estoy pensando en una relación filial de tipo generacional; más bien en una misma convicción artística que más nos habla de nuestra realidad social y política que de las influencias generacionales en el terreno literario.

Como un deseo de comunicación, nuestros poetas han participado en distintos grados de una noción igualmente atrayente y repulsiva: la inapelable autoridad del verbo poético. Mientras Cardona Peña encontró en esta convicción una forma de exaltación de la figura del poeta, Isaac Felipe Azofeifa buscó darle una dimensión gnoseológica al lenguaje artístico. Los 'poemas a la palabra' que inician cada sección de *Cima del gozo*<sup>6</sup> son una muestra de ello, como lo son ciertas actitudes del hablante lírico de diversos pasajes del volumen.

A diferencia de aquella primera, la generación siguiente no siempre transformó su desconfianza en el lenguaje en una verdadera reflexión. Los primeros libros de Mario Picado (1928), Carlos Rafael Duverrán (1935) o Jorge Charpentier (1933) fueron más instintivos; el proyecto de rom-

<sup>4</sup> Isaac Felipe Azofeifa, *Trunca unidad* (San José: Imprenta Vargas, 1958).

<sup>5</sup> Isaac Felipe Azofeifa, *Vigilia en pie de muerte* (San Salvador: Editorial del Ministerio de Educación, 1961).

<sup>6</sup> Isaac Felipe Azofeifa, *Cima del gozo* (San José: Editorial Costa Rica, 1974).

per con la tradición y la placidez retórica de nuestra literatura fue ejercido más que reflexionado. No ha sido por casualidad que, a un primer período de devastación, esta promoción literaria vio seguir una etapa de dudas renovadas y una actitud más reflexiva y diligente. Al ímpetu siguió la desconfianza ontológica. A un período de revuelta hubo de seguir otro de supervivencia y legitimación de una postura artística. Los libros más recientes de Mario Picado y de Carlos Rafael Duverrán son ilegibles si no se toma en cuenta la atracción que la joven poesía costarricense estaba ejerciendo sobre el gusto de los lectores; si a una poesía de las verdades interiores y de la contemplación microcósmica se empezó a oponer una lírica de la historia y de las urgencias cotidianas, esto no sólo revelaba el surgimiento de una nueva conciencia de la realidad, sino también el acabamiento de una práctica artística marginal e insuficiente de dar una imagen coherente del mundo concreto. El peso de estas circunstancias históricas explica el surgimiento de los *Poemas impares*<sup>7</sup>, *Poemas de piedra y polvo*<sup>8</sup>, *La piel de los signos*<sup>9</sup> o *Testimonio de entonces*<sup>10</sup>, de Picado, o *Estación de sueños*<sup>11</sup> y *Tiempo grabado*<sup>12</sup>, de Carlos Rafael Duverrán, así como el devenir poético de Arturo Montero Vega (1924), quien, luego de un silencio relativamente extenso, publicó una serie de poemarios sustentados por la misma ética denunciante del solipsismo y la vaguedad emotiva: *Rosa y espada*<sup>13</sup>, *Le digo al hombre*<sup>14</sup>, *Aquí están mis palabras*<sup>15</sup> y *Raíces*<sup>16</sup>. En vez de convertirse en una actitud defensiva ante el aluvión de una nueva moral artística, la obra de estos escritores asumió, primero, una postura crítica y, luego, un ejercicio más acorde con las circunstancias. El esfuerzo de separarse de una vieja concepción ético-artística significó un costo sustancial en la concepción del lenguaje; tanto *La piel de los signos* como *Testimonio de entonces*, de Mario Picado, tienen una apasionada atracción por el lenguaje discursivo y plano. La idea de la poesía como testimonio condujo a Picado y a Carlos Rafael Duverrán a

<sup>7</sup> Mario Picado, *Poemas impares* (San José: Editorial L'Atelier, 1980).

<sup>8</sup> Mario Picado, *Poemas de piedra y polvo* (San José: Editorial L'Atelier, 1972).

<sup>9</sup> Mario Picado, *La piel de los signos* (s. d.).

<sup>10</sup> Mario Picado, *Testimonio de entonces* (San José: Editorial Costa Rica, 1978).

<sup>11</sup> Carlos Rafael Duverrán, *Estación de sueños* (San José: Editorial Costa Rica, 1970).

<sup>12</sup> Carlos Rafael Duverrán, *Tiempo grabado* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1980).

<sup>13</sup> Arturo Montero Vega, *Rosa y espada* (San José: Imprenta Lehmann, 1969).

<sup>14</sup> Arturo Montero Vega, *Le digo al hombre* (San José: Editorial Costa Rica, 1971).

<sup>15</sup> Arturo Montero Vega, *Aquí están mis palabras* (San José: s. p. i., 1972).

<sup>16</sup> Arturo Montero Vega, *Raíces* (San José: Litografía Centauro, 1973).

replantear su propia retórica y, en cierto sentido, a una claudicación: a la poesía de la síntesis y de una simbología en exceso personal hubieron de oponer un lenguaje más llano, marcado por la obsesión de la comunicabilidad, contaminado de historia y de realidad.

Carlos Rafael Duverrán, en *Tiempo grabado*, admitió las contradicciones y las ambigüedades de aquella visión de mundo. El título del volumen no es caprichoso: el movimiento en medio de la fijeza; el tiempo fluente atrapado en la memoria y en la palabra. Yo diría que, pese a la heterogeneidad temática del volumen, es el conjunto de poemas que mejor refleja las circunstancias ideológicas de estos poetas. Los poemas que fueron de *Paraíso en la tierra*<sup>17</sup> a *Poemas del corazón hecho verano*<sup>18</sup> estuvieron sustentados en una idea fija: la irreconciliación entre el verbo poético y la historia. Esto terminó por unir, aunque temporalmente, al grupo; bajo aquella misma certeza escribieron Jorge Charpentier y Mario Picado *Diferente al abismo*<sup>19</sup>, *Rítmico salitre*<sup>20</sup>, *Hondo gris*<sup>21</sup> o *Humedad del silencio*<sup>22</sup>, respectivamente. Jorge Charpentier se encargó, con relación a su propio grupo generacional, de mantener la imagen del poema como contemplación y expresión de la realidad personal y privada. Picado y Duverrán se fueron alejando paulatinamente de esta noción y convirtieron sus poemas en una nueva convicción, en la que la palabra sagrada se volvió palabra comunitaria. Los dos extremos estético-ideológicos de esta generación han sido el solipsismo y la comunión; Duverrán, por ejemplo, no sólo se volvió contra sus propias convicciones juveniles, sino contra la lírica de la ensoñación y el abandono. El resultado más visible de este cambio de vías ha sido la cada vez más ostensible desvalorización de la poesía como ejercicio de psicoterapia y la creciente fuerza de la ética de la participación.

Aunque en otros aspectos las diferencias son radicales y significativas, muchas de las ideas en torno a la poesía no pueden ser atribuibles a un grupo o a una sola generación poética. Las relaciones han sido más de concomitancia que de separación, pese a que los móviles más visibles son muy diversos y a veces encontrados. Es explicable: todo ejercicio de la literatura subraya el carácter colectivo de cierta ideología que está determinada más por circunstancias políticas que por causas estrictamente bio-

<sup>17</sup> Carlos Rafael Duverrán, *Paraíso en la tierra* (San José: s. p. i., 1953).

<sup>18</sup> Carlos Rafael Duverrán, *Poemas del corazón hecho verano* (San José: Imprenta Metropolitana, 1963).

<sup>19</sup> Jorge Charpentier, *Diferente al abismo* (Madrid: s. p. i., 1955).

<sup>20</sup> Jorge Charpentier, *Rítmico salitre* (San José: Editorial Costa Rica, 1967).

<sup>21</sup> Mario Picado, *Hondo gris* (San José: Imprenta Vargas, 1955).

<sup>22</sup> Mario Picado, *Humedad del silencio* (San José: Ediciones Líneas Grises, 1962).

gráficas. No sin sorpresa hemos visto aquí cierta comunidad en la imagen que de la realidad se han ido forjando poetas de distintas generaciones. Y esto se aplica, aún más, a las nociones conscientes de la poesía como unidad de una visión de mundo. La poesía de la circunstancia, que buscaba la disolución de los textos como imágenes de lo absoluto, no fue ni una reacción exclusiva ni un rasgo de la segunda época de Azofeifa, Picado o Duverrán. Los contactos entre el legado poético de Jorge Debravo (1938-1967) y la poesía testimonial de aquellos poetas es evidente; la temprana desaparición física de Debravo no quebró su influencia sobre el movimiento poético costarricense, porque su obra fue, más que el resultado de un notable talento individual, la cohesión más lograda de una nueva ideología crítica. La conciencia de la identidad y la decisión crítica de parte de algunos de nuestros poetas imprimieron a la tradición de las letras nacionales la moral del recelo a las utopías. En las *Canciones cotidianas*<sup>23</sup>, Debravo confirmó una doble convicción: la poesía como un arma y el poeta como el develador de mistificaciones sociales; si en algo estuvo en la vanguardia de un puñado de poetas fue en la convicción de transfigurar las costumbres literarias del país y sobre todo en denunciar y desconfiar de lo establecido e inmutable. En un texto muy revelador, que aparecería en su obra póstuma, *Los despiertos*<sup>24</sup>, Debravo afirmaba: «Soy poeta de la esperanza, pero no soy ciego. No creo que la fraternidad y el amor nos sean dados de regalo. No creo que los antagonismos que nos desangran desaparezcan por artes milagrosos. La perfección es el resultado de la lucha. Hay esperanzas endebles, arraigadas por el dueño. La verdadera esperanza se sostiene y nutre en las realidades diarias. Porque la realidad es amarga, mis poemas a veces gotean angustias y sangres». De este recelo participó también Laureano Albán (1942); aunque su «Carta a los lectores», con la que abre *Las voces*<sup>25</sup>, es menos política que aquel texto de Debravo, sus preocupaciones respondían a una obsesión común. En aquella oportunidad, la preocupación de Albán era más estética que política; sin duda alguna, el perfeccionamiento de un sistema retórico que confrontara y rehuyera tanto la poética tradicional como unas cuantas truculencias de moda, podrían ser una muestra de una nueva conciencia de la ruptura: «Resulta realmente difícil, a veces, ser poeta —empezaba afirmando Albán— cuando la superficialidad prosaísta está de moda, cuando con un chiste barato y cómodo tanto intelectual y tanto público rehúyen el sano enfrentamiento a las realidades trascendentes del

<sup>23</sup> Jorge Debravo, *Canciones cotidianas* (San José: Editorial Costa Rica, 1967).

<sup>24</sup> Jorge Debravo, *Los despiertos* (San José: Editorial Costa Rica, 1972).

<sup>25</sup> Laureano Albán, *Las voces* (San José: Editorial Costa Rica, 1970).

hombre, cuando la cultura de masas, alimentada por un capitalismo desahogado, impone su superficialidad a las mayorías engañadas, cuando la mayor parte de la literatura contemporánea se ha reducido a un asunto de imaginaciones elaboradas y vacías...» Desmesuradas o no, aquellas afirmaciones tenían como punto de partida el poema como un coadyuvante de la transformación de la realidad. Esta concepción fue llevada a sus últimas consecuencias en *Solamérica*<sup>26</sup>, en donde la retórica tuvo un doble propósito: exteriormente sirvió para contravenir, de modo radical, la lírica conceptual, tan recurrente en nuestras letras; internamente fue una experiencia de concentración y purificación, que llevó a su autor a dos cosas: a retener las ventajas del perfeccionamiento expresivo y a la vez rehuir el peligro de la incomunicabilidad y la síntesis a ultranza. A la euforia de esta convicción, no obstante, siguió la certidumbre del fracaso y la frustración, que, con los años, tomaron forma en *La voz amenazada*<sup>27</sup>. En cierto modo, estos últimos poemas de Albán participan de la misma cohibición que tanto Mario Picado, Carlos Rafael Duverrán o Alfredo Cardona Peña padecían ante la pérdida de potestad del oficio poético. Aunque, hasta donde tengo noticia, en Albán el proceso no ha llegado a agudizarse, algunos poemas centrales de *La voz amenazada* (título revelador), ven en la palabra a la vez una conciencia de la frustración y una salvación ontológica.

Junto a aquellas preocupaciones de orden moral y político se hallaba la obra de unos poetas que andaban en procura de resolver sus vivencias personales. En vez de contravenir, yo diría que con ello estaban completando un proyecto generacional que, aunque se abrió con una crítica a la sociedad y sus instituciones, no había escapado del todo a la ideología que propiciaba la lírica egocéntrica. *Los reinos de mi mundo*<sup>28</sup>, de Alfonso Chase, es un buen ejemplo de esta corriente complementaria; su autor se inició con la idea de la palabra poética como redentora del ser; como parte de una nostalgia de legitimación frente a la sociedad de consumo que denunciaba Albán, nostalgia de la que hemos participado casi todos, la fórmula cartesiana fácilmente podría transfigurarse en una paráfrasis poética: «Hablo, luego existo.» Aunque, en sentido estricto, nadie ha escapado a esta fórmula, aquel libro juvenil de Chase logró reunir con precisión esta condición ontológica. *Arbol del tiempo*<sup>29</sup> pone en crisis la con-

<sup>26</sup> Laureano Albán, *Solamérica* (San José: Ediciones Líneas Vivas, 1972).

<sup>27</sup> Laureano Albán, *La voz amenazada* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1980).

<sup>28</sup> Alfonso Chase, *Los reinos de mi mundo* (San José: Editorial Costa Rica, 1966).

<sup>29</sup> Alfonso Chase, *Arbol del tiempo* (San José: Editorial Costa Rica, 1967).

*mundo a Los pies sobre la tierra*; Albán, de *Solamérica* o *Vocear la luz* a los *Sonetos laborales*; Ronald Bonilla, de *Las manos de amar*<sup>51</sup> a *Soñar de frente*<sup>52</sup>.

A mi juicio, el fantasma de fondo que actuaba entre aquellas actitudes y tentativas era la idea de que el lenguaje podría ser un fin en sí mismo. La reacción de reprobación dio por resultado un conjunto de poemas que aspiraron a desajustar los límites de la vieja tradición literaria. Este conflicto y esa ambigüedad no sólo fueron objeto de poemas; también lo han sido de entrevistas, declaraciones y manifiestos de escritores y grupos literarios. Creo que eso mismo nos movía, hacia 1974, a escribir en el *Manifiesto trascendentalista*<sup>53</sup> unas pocas ideas que nos daban una suerte de identificación:

En el verdadero poeta las complicaciones lingüísticas gratuitas no existen. La imagen literaria es precisamente la necesaria, sin retóricas artificiales, sin elucubraciones ni trucos calculados publicitariamente, sin juegos gratuitos. Ella es sencillamente la necesaria para la esencia interior que la sostiene y motiva. Se basta en su adecuación a la vivencia trascendental. La verdadera imagen poética es aquella que logra, cualquiera que sea su estructura, transparentar la vida que la motiva y destina, la que no opaca la vivencia, sino que la ilumina en la intuición del lector (p. 109).

Si uno de los extremos de la actividad artística de nuestros escritores fue ver en el poema una pasión verbal, no menos importante fue la reacción a aquel concepto; sin ser totalmente preciso el término, prefiero denominar como 'realismo poético' a esa corriente. Más que una actitud coherente y unitaria, fue aquella postura el resultado de dos interrogantes que mucho tenían de complementarias: una sobre el campo ideológico de nuestra historia social y la otra sobre la relación entre la literatura y su contexto histórico.

En primer lugar, más que un conjunto de poemas sistemáticamente ordenados bajo proyectos comunes, esta actitud fue una escisión de las

<sup>51</sup> Ronald Bonilla, *Las manos de amar* (San José: Editorial Costa Rica, 1971).

<sup>52</sup> Ronald Bonilla, *Soñar de frente* (San José: Editorial Costa Rica, 1979).

<sup>53</sup> Un centenar de páginas firmadas por cuatro poetas de una misma generación, Laureano Albán, Julieta Dobles, Ronald Bonilla y yo, son el *Manifiesto trascendentalista* (San José: Editorial Costa Rica, 1977), que en cierto modo fue el resultado de la actividad literaria de un grupo de escritores que en la década del 70 formaron el Círculo de Poetas Costarricenses. Aunque no es éste el espacio para referirme a ese escrito, vale la pena señalar que hasta ahora ha sido el único manifiesto aparecido en el país, con la intención de cohesionar —por lo menos estéticamente— una promoción literaria.



costumbres apolíticas de nuestra tradición lírica. Hubo que esperar algunos años para que no sólo la idea, sino su puesta en práctica, encontraran el momento propicio para adquirir cohesión y relaciones más profundas en el desarrollo de la poesía nacional. A mi juicio, *Nosotros los hombres*<sup>54</sup> y las *Canciones cotidianas* son los puntos de partida de la nueva tentativa por darle realidad y testimonio histórico al poema. Después de aquellos volúmenes aparecieron los *Días y territorios*<sup>55</sup>, de Azofeifa; *Estación de sueños*, de Duverrán; *Poemas de piedra y polvo*, de Picado; Montero Vega reafirmó su propia tarea con *Le digo al hombre* y *Aquí están mis palabras*; después de los cuales siguieron *El libro de la patria*, de Chase; *Consignas en la piedra*<sup>56</sup>, de Ronald Bonilla; *Poesía de este mundo*, de Virginia Grütter; *Los fértiles horarios*<sup>57</sup>, de Carlos Francisco Monge; *El viaje interminable*<sup>58</sup>, *Geografía invisible de América*<sup>59</sup> y *Biografías del terror*<sup>60</sup>, de Laureano Albán. Todos ellos atendieron la realidad cotidiana con una suerte de renuncia (y, en algunos casos, de condenación) a la condición semiolímpica del oficio del poeta. Pese a que ha habido una gran diversidad de formas y estilos, la fórmula ha confirmado, con el tiempo, su vigor y su vigencia.

En segundo lugar, la idea de la poesía también cambió sustancialmente. A la metáfora y la alegoría se contrapuso un lenguaje simplificado y directo; junto a ello también hubo una transmutación de temas, que implicó, sobre todo, un abandono de todo lo que recordara las experiencias de la poesía individual y egocéntrica. También esta postura tiene su explicación: aunque la situación del escritor en Costa Rica sigue siendo la misma de hace treinta o cincuenta años, su actitud ante la realidad histórica y, sobre todo, la conciencia de su propia circunstancia no son las mismas. A diferencia de nuestros novelistas, hasta bien entrados los años cincuenta, los poetas fueron artistas poco críticos; esta especie de asignación de labores en el orden de la crítica social y política, para los novelistas, pareció reafirmar la idea de que el poeta estaba destinado a explorar las fronteras de su propio ser, sin aludir a su circunstancia histórica. El afloramiento, cada vez más creciente, de las contradicciones y de la ver-

<sup>54</sup> Jorge Debravo, *Nosotros los hombres* (San José: Editorial Costa Rica, 1966).

<sup>55</sup> Isaac Felipe Azofeifa, *Días y territorios* (San José: Editorial Costa Rica, 1969).

<sup>56</sup> Ronald Bonilla, *Consignas en la piedra* (San José: Editorial Territorio, 1973).

<sup>57</sup> Carlos Francisco Monge, *Los fértiles horarios* (San José: Editorial Costa Rica, 1983).

<sup>58</sup> Laureano Albán, *El viaje interminable* (San José: Editorial Costa Rica, 1983).

<sup>59</sup> Laureano Albán, *Geografía invisible de América* (Huelva: Instituto de Estudios Onubenses, 1982).

<sup>60</sup> Laureano Albán, «Biografías del terror», *Imprévue*, núm. 1 (1984), pp. 1-84.

cepción narcisista del mundo, con una consecuencia central: se inicia un tránsito de la lírica autocontemplativa a la poesía de la comunicación. Esto no significa que aquella obsesión por darle valor y sentido a la palabra poética desapareciera; algunos años después, y bajo la tutela de una postura artística diferente, aquella noción persistía. *El libro de la patria*<sup>30</sup> no es sólo un homenaje al verbo poético testimoniante de la historia; es una nostálgica defensa del oficio como escritor. Tanto la versión inicial de la poesía como refractaria del ser individual como la aspiración a rescatar la figura del poeta forman parte de un mismo equívoco: la creencia de que la palabra poética ha de sacralizar y fijar en el tiempo la imagen de sus referentes (llámense éstos la amada, la historia, el personaje o la circunstancia). A este equívoco lo acompaña una ironía: los esfuerzos del poeta por encontrar reconocimiento y legitimidad sociales sólo los puede llevar a cabo con los mismos instrumentos en favor de los cuales apela: las palabras. La conciencia de esta doble desventaja ha dado libros que han denunciado este estado de cosas: *Poesía de este mundo*<sup>31</sup>, de Virginia Grütter; *El libro de la patria* o *Los pies sobre la tierra*<sup>32</sup>, de Chase; *Tiempo grabado*, de Duverrán; *La voz amenazada*, de Albán<sup>33</sup>, o *Cruce de vía*, de Isaac Felipe Azofeifa<sup>34</sup>.

Esta incompatibilidad ha sido interpretada de diversas formas; ante la impotencia y la frustración, algunos poetas han preferido transfigurar esta circunstancia social con un espejismo no menos equívoco: eludir en la poesía todo contacto histórico. Durante algún tiempo estuvo en apogeo, entre la joven poesía costarricense, una admiración y un ejercicio de la lírica interior; aunque sus resultados han sido muy diversos, todos aquellos intentos estaban cubiertos por un común denominador: una postura mística, reactivada por la idea de una separación entre la historia y la palabra. La obra de Rodrigo Quirós (1944) se encuentra unida y separada a la vez de aquella corriente interna a la poesía nacional. La une su inclinación a buscar en el absoluto y en los mundos inefables las respuestas a los enigmas de la historia y de la materialidad; la separa la fluctuación que aquella fe inicial muestra al acercarse y apartarse de las verdades cotidianas. El paso que va del éxtasis ante la divinidad en la realidad física que aparece en *Después de nacer*<sup>35</sup> hasta el ejercicio de la realidad

<sup>30</sup> Alfonso Chase, *El libro de la patria* (San José: Editorial Costa Rica, 1976).

<sup>31</sup> Virginia Grütter, *Poesía de este mundo* (San José: Editorial Costa Rica, 1972).

<sup>32</sup> Alfonso Chase, *Los pies sobre la tierra* (San José: Mesén Editores, 1978).

<sup>33</sup> Isaac Felipe Azofeifa, *Cruce de vía* (San José: Editorial Costa Rica, 1982).

<sup>34</sup> He dedicado amplias reflexiones al asunto en *La imagen separada* (San José: Instituto del Libro, 1984), *passim*.

<sup>35</sup> Rodrigo Quirós, *Después de nacer* (San José: Editorial Costa Rica, 1967).

cotidiana de *Del sueño a la jornada*<sup>36</sup> es testimonio no sólo de aquella convicción moral, sino también de una propiedad consustancial a ese ejercicio de la poesía: en vez de negarla, esta nostalgia de lo absoluto destaca la obsesión por la historia y sus circunstancias, y aunque el poeta quisiera excluirlas, no escapa a ellas.

El puente de las mistificaciones a los accidentes y las realidades terrenas ha sido recorrido por generaciones enteras de escritores en nuestro país. El movimiento continuo de acoplamiento y separación de ciertas imágenes de la realidad tiene su correspondiente repetición en las poéticas de la ruptura y en las poéticas de la placidez. El primer resultado de esto fue el abandono de la espontaneidad creadora y, con ello, la instintiva desconfianza frente a la realidad de todos los días. En la sociedad costarricense, la poesía no ha sido pan de todos los días, y la intención de muchos de nuestros poetas contemporáneos fue la de bajar del olimpo la lectura y el consumo de la poesía y convertirla en una confirmación de nuestra condición social. Esta idea, sin embargo, siempre llevó el estigma de la indiferencia y, a veces, de la reprobación. Aquí aparece el segundo resultado: la ironía que traza una parábola entre el deseo de otorgarle al poema un papel relevante y el usufructo que de los objetos artísticos hace la sociedad de consumo, que los puede enviar fácilmente al cesto de la basura o transformarlos en mercancía productora de ganancia inmediata. El poeta ha pasado de sujeto a objeto, y esta transmutación explica la importancia que los propios artistas le dan a su oficio y a su destino. No es de extrañar que bajo una aparente ingenuidad frente a las condiciones sociales y políticas se esconda una actitud defensiva ante el trato recibido en medio de una época de tecnologías y censuras ideológicas. En medio de estas condiciones, el poema no sólo es revelador del ser y sus circunstancias, sino también instrumento de trabajo e identificación.

Por estas razones, el poeta tiene una necesidad: configurar una poética que hable más de su verdadera condición social que de sus proyectos y aspiraciones morales y políticas. No es fácil ordenar actitudes y resultados, pero un sondeo marca la presencia de dos extremos básicos en torno a los cuales las preferencias artísticas y las posturas éticas que las motivan encuentran su sentido y sus términos. Ellos son: ver en el poema un objeto y una pasión verbales, al margen de toda circunstancia social (la fetichización del lenguaje); el polo opuesto exige del poema la utilidad y la eficacia inmediatas (la estética del realismo poético).

Aunque hemos visto que el lenguaje siempre es objeto de atracción y motivo de transfiguraciones y experimentos, ha habido, en algunos mo-

<sup>36</sup> Rodrigo Quirós, *Del sueño a la jornada* (San José: Editorial Costa Rica, 1979).

mentos del desarrollo de nuestra lírica, una radicalización de esta actitud. Las primeras muestras de ello aparecen en *Los jardines amantes*, de Cardona Peña, pero sus efectos pronto se esparcieron y afianzaron algunas posturas significativas; por una parte, la idea de que el poema es forma pura, artesanía verbal o joya lingüística, y por otra, la crítica al lenguaje y a las poéticas tradicionales. Dos actitudes opuestas que obedecían a una exaltación semejante: el poema como aventura verbal. Publicado a treinta años de distancia de aquél, *Anillos en el tiempo*<sup>37</sup> llevó a sus últimas consecuencias aquella postura inaugural. El libro no sólo muestra una evidente conciencia del escribir; toca los bordes de la sacralización del lenguaje.

Una singular crítica al lenguaje la ejerció Mario Picado, quien había inaugurado, con *Noche, en tus raíces un puerto están haciendo*<sup>38</sup>, una actitud más radical frente al conservadurismo retórico de la poesía costarricense. En otra ocasión afirmé que una diferencia esencial que separó a este poeta de la obra de Cardona Peña y de Azofeifa fue la herencia y los patrones literarios. Mientras Picado buscó afanosamente en los vanguardismos europeos e hispanoamericanos un modelo retórico más subversivo, Cardona Peña y Azofeifa miraban con cierta nostalgia su juvenil formación modernista, algunos de cuyos ecos aún persistían en su obra. Las relaciones entre una crítica al lenguaje y su propia fetichización son frecuentes y a veces de complemento. Un lenguaje, para el poeta, sólo puede ser combatido con otro lenguaje; el aspecto que ha tomado la experiencia de Picado ha sido la mostración de un novedoso objeto verbal, y tanto *Serena longitud*<sup>39</sup> como los *Poemas impares* culminan esta tendencia; el primero de ellos es otra versión de la escritura poética como narcisismo y fascinación; los *Poemas impares* querían destruir la idea de la poesía como habitación de la verdad y el orden existencial; fue una experiencia antirretórica que quizá haya sido la mayor contribución de Picado a la lírica costarricense, pero sus descubrimientos siempre han topado con la sombra de la fetichización. Por ello, el súbito recelo a esta doble condición crítica y oficiante del lenguaje lo condujo a la duda y a los conflictos que tomaron forma en *La piel de los signos* y en *Testimonio de entonces*. Como fe y como certeza, esta actitud examinadora y febril frente al lenguaje ha permanecido a lo largo de su obra; *Absurdo asombro*<sup>40</sup> es una

<sup>37</sup> Alfredo Cardona Peña, *Anillos en el tiempo* (San José: Editorial Costa Rica, 1980).

<sup>38</sup> Mario Picado, *Noche, en tus raíces un puerto están haciendo* (San José: Editorial Aurora Social, 1953).

<sup>39</sup> Mario Picado, *Serena longitud* (San José: Editorial Costa Rica, 1967).

<sup>40</sup> Mario Picado, *Absurdo asombro* (San José: Editorial Costa Rica, 1982).

síntesis de sus dos inquietudes principales: la ruptura retórica y el recelo existencial.

No todos los poetas de su misma generación fueron tan radicales; aunque Jorge Charpentier participó de la desconfianza ante la retórica tradicional, sólo ocasionalmente dedicó poemas que aludieran directamente a ella. Aunque fue escrito y publicado en España, *Diferente al abismo* ya estaba marcado por esas ideas, de las que un grupo de poetas hicieron su centro de actividades iniciales. En muchos sentidos, el libro buscaba descifrar varios enigmas: desde el punto de vista temático hay una coincidencia entre la 'agonía ontológica' y la crisis del lenguaje que envolvió las principales obras de esta generación. Charpentier accedió a expresar aquella condición, pero sólo lateralmente se refirió a la impotencia de fijar en la palabra su metáfora del mundo. Coincidió, con frecuencia, con Mario Picado, en reconocer al verbalismo como un modo de rescatar al poeta de su condición inconclusa. El espejismo que muestra al poeta como deudor exclusivo de la palabra está profundamente enraizado en una realidad política y cultural: con excepción de algunas tentativas de Arturo Montero Vega, el verdadero reconocimiento a la literatura de ideas y de testimonios estaba concentrado en las novelas de Carlos Luis Fallas, Fabián Dobles y Joaquín Gutiérrez; la salida de los poetas de los años cincuenta no fue ni la renuncia ni la indiferencia; fue la ruptura del poder retórico de la tradición, y una de sus consecuencias inmediatas fue la transfiguración del lenguaje en un objeto de redención y en cédula de identidad.

*Vendaval de tu nombre*<sup>41</sup> —poema a Rubén Darío— le dio una trayectoria diferente a la obra de Duverrán, luego de una larga tentativa poética por configurar una realidad mental (el mundo interior); con un referente explícito y una intención bien delimitada, el pequeño volumen ganó en diafanidad; el poema se convirtió en objeto y en tema, y buscó ser un intento por darle razón de ser a cierta noción de la poesía, cuya vigencia apenas podría darse por existente. De alguna manera, las dos pasiones que preocuparon al insigne poeta nicaragüense (la poesía como forma y el poema como acción social) le sirvieron a Carlos Rafael Duverrán para rendirle un nostálgico homenaje a la idea de que el poema es, ante todo, un artificio verbal y un logro del idioma; no obstante, al mismo tiempo le permitió a su autor conjeturar de un modo más decidido en torno a la vocación política de todo acto artístico, cuyas consecuencias habría que esperar algún tiempo a que tomaran forma en *Estación de sueños* y en *Tiempo grabado*. Esta bifurcación no es otra cosa que una

---

<sup>41</sup> Carlos Rafael Duverrán, *Vendaval de tu nombre* (San José: Ministerio de Educación Pública, 1967).

muestra de lo que estaba sucediendo en el interior de aquel grupo generacional y, de un modo profundo, en casi toda la poesía contemporánea del país. La coexistencia entre las ideas de la poesía como artesanía verbal y como testimonio histórico no es sino la representación de sendas metáforas de la realidad: una de ellas no tiene otra salida que refugiarse en la autocontemplación y en la ilusión de que sólo la realidad interior es el mejor recinto para abolir las contradicciones con el mundo material; la interpretación que la contradice procura resolver más un problema moral que artístico: el escritor ha de cumplir con un deber social, no exponiendo sus personales pasiones, sino convirtiéndose en cronista de su tiempo.

El culto al lenguaje y a la imagen poética llegó a otros recintos con la obra de Laureano Albán, sobre todo la etapa que comprenden *Las voces, Solamérica y Chile de pie en la sangre*<sup>42</sup>. A partir del segundo, el proyecto de referirse a una realidad concreta terminó convirtiéndose en un problema retórico. Aunque la fórmula era simple, los resultados no siempre lo fueron tanto: aludir a una realidad conocida con un nuevo lenguaje de ruptura y deslumbramiento. Irónicamente, buscando ser un esfuerzo por develar de la realidad relaciones y movimientos diferentes, el extenso poema *Solamérica* se convirtió, por sobre todas las cosas, en un trabajo sobre el lenguaje. Este 'trabajo sobre el lenguaje' explica el interés de Albán por el soneto como forma estrófica; la publicación de los *Sonetos laborales*<sup>43</sup> y los *Sonetos cotidianos*<sup>44</sup> fueron la aplicación de una fórmula con dos variables: la persistencia de una figura estrófica tradicional junto a un esfuerzo retórico novedoso.

Sin preocuparse por la imagen, y menos aún por la precisión semántica de ciertos giros y transfiguraciones idiomáticas, algunos poemas de Alfonso Chase fueron un reconocimiento de que el lenguaje es una zona de protección para el propio poeta. A diferencia de sus poemarios precedentes, *Cuerpos*<sup>45</sup> es menos nítido; Chase siempre ha practicado, de una manera muy consciente, la idea de que la palabra poética sustenta y justifica el ser, aun en aquellos poemas que han querido expresamente rehuir la lírica solipsista, tan grata a su obra juvenil. Este libro entrañó la demostración de que la envoltura lingüística es el verdadero asunto de la actividad del poeta, no un mero accidente. Aunque sólo parcialmente, esto explica la suerte de inflación retórica de los nueve poemas que componen el libro; otra de sus razones está en el propio contexto histórico-literario

<sup>42</sup> Laureano Albán, *Chile de pie en la sangre* (San José: Editorial Costa Rica, 1975).

<sup>43</sup> Laureano Albán, *Sonetos laborales* (San José: Editorial Costa Rica, 1977).

<sup>44</sup> Laureano Albán, *Sonetos cotidianos* (San José: Editorial Costa Rica, 1978).

<sup>45</sup> Alfonso Chase, *Cuerpos* (San José: Editorial Costa Rica, 1972).

del país: a la poesía concentrada y enjundiosa de sus primeros poemas hubo que oponer una poesía más explicativa, y recurrió al artificio de envolver las emociones y certezas con un lenguaje prolijo y redundante. Esta convicción condujo no sólo a su autor, sino también a una extensa legión de poetas, a un concepto más llano y directo del lenguaje literario. *El libro de la patria* y *Los pies sobre la tierra* no fueron sólo el resultado de una convicción política; a este sustrato ideológico lo acompañó una labor retórica cardinal, porque, en muchos sentidos, ha llegado a transformar la trayectoria de la lírica costarricense.

La representación de la realidad, para nuestra poesía contemporánea, se ha disuelto en un problema retórico. No obstante ello, nuestros poetas —salvo algunos escasos momentos ejemplares y breves— no se han dejado alucinar por la experimentación radical sobre el lenguaje. Hay tres grupos de problemas que tocan directamente la compleja red de relaciones entre una interpretación de la realidad y las transmutaciones lingüísticas que de ella resultan. Primero: la preeminencia de lo conceptual sobre lo figurado (o viceversa). Segundo: el rango concedido a los aspectos formales. Tercero: la inclinación a darle claridad al lenguaje. Todos ellos son parte de una misma tentativa: darle a la palabra el rango originario de ser principio y fin de la actividad poética. Falaz o no, esta noción ha pesado en la trayectoria de nuestra lírica, al punto de convertirse en uno de los polos de atracción desde los cuales se han defendido un concepto de la realidad y una idea del ejercicio literario.

Vista en su conjunto, hay un sistema de paralelismos en la historia de nuestros poemas que hace pensar en la coexistencia de dos operaciones: la que ve en el texto poético la posibilidad de expresar ideas y conceptos más allá de cualquier transmutación lingüística y la pasión por convertir en metáfora y símbolo el conocimiento de la realidad. Alfredo Cardona Peña se ha inclinado más por la primera a lo largo de toda su trayectoria; Laureano Albán ha preferido la segunda. Entre ambos poetas aparece una variada gama de estilos y tendencias que hacen aparecer la lírica costarricense como un campo abierto de ceremonias simultáneas y diversas en torno al lenguaje. A Cardona Peña más le han interesado las ideas y los temas de reflexión; esto ha convertido a su obra en un recinto de cavilaciones y circunloquios. La obsesión por darle forma a un pensamiento ha sido la nota característica y constante en su obra, y, a mi juicio, lo ubica en uno de los polos extremos de esta actividad. En sentido estricto, esta inclinación no ha sido un rasgo generacional; Isaac Felipe Azofeifa ha querido experimentar de un modo distinto. Toda su obra ha sido un esfuerzo por convertir un conjunto de ideas prefiguradas en metáforas y alegorías. Los poemas de *Trunca unidad* y, sobre todo, *Vigi-*

*lia en pie de muerte* fueron el resultado de la reflexión, pero sus consecuencias poéticas distan mucho del conceptualismo versificado que tan impregnado se halla en la obra de Cardona Peña. Azofeifa, sin embargo, no escapa del todo a la idea de la poesía como lenguaje de conceptos y especulaciones. Otra diferencia que lo separa de Cardona Peña es una concepción más moderna de la retórica; con excepción hecha de los sonetos de *Estaciones*, Azofeifa dejó de depender de las formas estróficas de la tradición literaria y más bien ha buscado en cada uno de sus libros experimentar con el relativo albedrío del verso libre.

Casi al mismo tiempo que Cardona Peña y Azofeifa trazaban su obra de madurez, los primeros poemas de Mario Picado, Jorge Charpentier y Carlos Rafael Duverrán dieron muestras de haberse separado completamente de la tradición que marcaba a aquéllos. No obstante su disposición a eliminar los eslabones con la promoción que ambos poetas representaban, padecieron contorsiones y ambigüedades semejantes en el ejercicio de su sistema retórico. La obra de Mario Picado se halla a medio camino entre el concepto y la metáfora; pese a que el suyo fue, desde el principio, un lenguaje de ruptura, los resultados prácticos no siempre significaron una renuncia total a la poesía discursiva. Prefigurada en algunos textos iniciales, esta tendencia tomó mayor fuerza, posteriormente, con la publicación de los poemas espectadores de la realidad histórica inmediata; la metáfora estafalaria perdió razón de ser y le dio a la obra de Picado una dimensión más reflexiva y menos espectacular. Los poemas de Duverrán iniciaron una notable separación del lenguaje conceptual en favor de una idea más plástica de las relaciones semánticas; *Lujosa lejanía*<sup>46</sup>, *Angel salvaje*<sup>47</sup> y los *Poemas del corazón hecho verano* son la negación de un lenguaje moralizante y, sobre todo, el antecedente estético de la generación siguiente (Debravo, Albán, Chase). Duverrán admitió la condición hedonista y artificiosa de la palabra poética, pero muy lejos se halla de convertir el lenguaje en un verdadero altar de ceremonias y homenajes. Su obra más reciente muestra la fidelidad a aquellos principios; pese a que *Estación de sueños* y *Tiempo grabado* hablan de otras cosas, tienen en común con aquellos primeros libros la decisión de despojar al lenguaje de todo ropaje conceptual y meramente discursivo. El breve volumen, publicado entre aquellos dos, *Redención del día*<sup>48</sup> confirma el lenguaje

<sup>46</sup> Carlos Rafael Duverrán, *Lujosa lejanía* (San José: Imprenta Tipográfica Comercial, 1958).

<sup>47</sup> Carlos Rafael Duverrán, *Angel salvaje* (San José: Editorial Aurora Social, 1959).

<sup>48</sup> Carlos Rafael Duverrán, *Redención del día* (San José: Ediciones El Azafrán, 1971).



como analogía y transfiguración. En el caso de nuestro país, más que relaciones de oposición son de complemento y de intercomunicación las que hay entre la idea del poema como lenguaje figurado y la pretensión de concebirlo como lenguaje simplificado y llano.

Esta doble condición de la retórica contemporánea ha tenido cardinal importancia en el desarrollo de nuestra poesía moderna. Por una parte ha permitido experimentar con las posibilidades semánticas y estilísticas de algunos lenguajes (llámense éstos la vanguardia o la tradición), con lo que, a su vez, se han dejado seducir por la obsesión de la originalidad y la ruptura. Y por otra parte, la ilusión de la claridad y la comunicabilidad ha sido un episodio de conflicto y disgregación entre nuestros escritores; ésta ha sido la circunstancia de fondo que ha conducido a muchos de ellos a la práctica de una retórica simplificada y directa. Con este entorno brotó la actividad literaria de los poetas de los años sesenta. Una muestra clara de ello es la obra de Jorge Debravo, quien, sin renunciar completamente al concepto de la transfiguración y la simbología, perfeccionó y ejecutó un proyecto retórico intentado por muchos y añorado por todos: la ruptura de una tradición poética acompañada (o más bien, apoyada) por una simplificación expresiva y sustentada por una refrescante visión de la realidad. La confluencia de estos factores dio por resultado una poesía de notable arraigo entre los lectores y, sobre todo, infundió un entusiasmo diferente. Muchos versos de Debravo son una muestra de que el lenguaje coloquial y el grado de inteligibilidad de un poema no están reñidos con las figuras literarias y la originalidad retórica. La verdadera razón de esto es que, en su poesía, Debravo nunca abandonó el ejercicio consciente y sistemático del lenguaje figurado; siempre creyó en la metáfora, y no pocas veces se valió de algunos recursos fonéticos para darle singularidad a su estilo. Si Azofeifa y Duverrán estaban convencidos del valor analógico del verbo poético, no menos decidida fue la actitud de Debravo de preservarle esas calidades a su propio lenguaje, aunque bajo un designio diferente: la comunicabilidad y la eficacia poéticas.

De esa generación, quien se ha mantenido fiel y ha llevado a consecuencias de mayor envergadura esta noción del lenguaje poético ha sido Laureano Albán. Un recorrido de su obra muestra que el predominio de la figuralidad y las transmutaciones verbales es notable y corresponde a una idea diferente de la ejecución de un poema. Si *Este hombre*<sup>49</sup> padeció de un verbalismo moral, para la retórica de *Solamérica* se constituyó en una crítica de aquel lenguaje elemental. La imagen y un complejo sistema metafórico se convirtieron en fines en sí mismos; se rehuyeron los concep-

---

<sup>49</sup> Laureano Albán, *Este hombre* (San José: Editorial Costa Rica, 1967).

tos en beneficio de una utópica tentativa: promover en el lector una nueva idea del poema, que mucho pudiera tener de conocimiento intuitivo y mágico y poco de la actividad racional en el proceso recreador de la lectura.

La nostalgia de la comunicación no ha sido sólo un problema existencial; también lo es literario. Casi todos los experimentos y tentativas de los escritores contemporáneos han tenido algo que ver con la esperanza de comunicar eficazmente las vivencias y sensaciones en torno a la realidad. Aunque hubo una relativa indiferencia en los primeros años de nuestra poesía moderna, la preocupación por darle claridad y eficacia al lenguaje se ha ido acentuando con los años. Azofeifa y Cardona Peña experimentaron una sensación de confianza; su motivación central fue separarse de la poética tradicional. No exentos de la herencia surrealista y creacionista, la actitud de los poetas que los siguieron fue de desentendimiento y de retiro; ni Picado, ni Charpentier, ni Antillón, ni Duverrán tenían una verdadera preocupación por popularizar su obra. Esto vendría años después, luego de las interrelaciones generacionales que se produjeron con el surgimiento de la poesía de Jorge Debravo especialmente. Con su ejemplo, un problema retórico terminó por confundirse con un problema ético. Debravo creyó en el lenguaje diáfano y directo; fue comprendido y aceptado y, además de ello, suscitó no pocos cambios de actitud en muchos poetas. No quiero decir con esto que fue su obra la que promovió estos cambios; sus poemas no fueron otra cosa que la formalización de un momento propicio en el que la idea de la literatura empezaba a cambiar. El cambio de actitud que pusieron en marcha tanto Mario Picado como Carlos Rafael Duverrán desde los años setenta, así como el apoyo y las consecuencias de orden generacional que tanto Laureano Albán, Alfonso Chase, Julieta Dobles y Ronald Bonilla (1951) le dieron a la postura ética y retórica de Jorge Debravo demuestran que lo que al principio fue confianza o indiferencia, se tornó en un verdadero foco de atención entre nuestros escritores contemporáneos. Todos ellos han querido experimentar con el tráfago que va de una poesía marcada por el personalismo y la vivencia elemental hasta llegar a un lenguaje cuyo acento principal interroga la materia inmediata. Sólo por el placer de comparar vale la pena oponer en algunos de ellos los dos polos de esa experiencia: Azofeifa pasó de la concentración filosófica de *Vigilia en pie de muerte* a la simplificación de *Cruce de vía*; Picado, de *Hondo gris* a *Poemas de piedra y polvo*; Duverrán, de *Angel salvaje* a *Tiempo grabado*; Virginia Grütter, de *Dame la mano*<sup>50</sup> a *Poesía de este mundo*; Chase, de *Los reinos de mi*

<sup>50</sup> Virginia Grütter, *Dame la mano* (San José: s. p. i., 1954).

dadera condición de nuestra vida política y económica dieron por resultado una relación entre el poeta y su sociedad. No sin cierta vacilación, aunque apoyado por el ejemplo de algunos novelistas coetáneos, Arturo Montero Vega fue uno de los primeros poetas modernos que quiso darle una dimensión crítica a sus poemas; la publicación de *Mis tres rosas rojas*<sup>61</sup> en medio de la compleja experiencia vanguardista de Picado, Charpentier o Duverrán denunció las idolatrías profesadas por ellos. La sencillez expresiva fue más que un rasgo estilístico; aunque indudablemente Montero Vega conocía la existencia y los senderos tomados por la poesía contemporánea de la vanguardia, su idea del poema era otra, más cercana a un problema moral que a una experiencia estética.

El ejemplo de Debravo sirvió para que un nuevo reventar de la ideología crítica irrumpiera, en forma de poemas, en el concierto de nuestras costumbres sociales y políticas. El trasfondo político de esta actitud no estaba en la crisis de los partidos políticos tradicionales ni en los efectos sociales que ella lentamente promovía, sino en la idea misma que del escritor se había tenido hasta entonces, sobre todo con relación a los poetas. Debravo fue un poeta elemental; así fue su origen social y sus actitudes políticas, y en cierto modo todo eso removió la idea del escritor como un ser asocial y elegido. En muchos sentidos, Debravo fue un poeta campesino. Aunque su temprana muerte contribuyó a popularizar más su figura y su obra, el verdadero centro motor de esta aceptación, entre una gran masa de lectores costarricenses, fue la aspiración de tener un poeta verdaderamente popular en la lírica nacional. Si bien, en sentido estricto, Debravo no lo fue, logró cumplir, en lo esencial, con aquella nostalgia y aquella certeza de convertir la palabra poética en un pan diario.

A partir de este cambio de actitud, sus desenlaces fueron previsibles. Pese a que a aquella disidencia artística siempre se opusieron obras que buscaban rescatar y restablecer las prácticas hedonistas y las vivencias quintaesenciadas de la poesía, el valor que cobró la estética del realismo poético fue sustancial. Sin ser una experiencia tan radical como la de Debravo, *Días y territorios*, de Azofeifa, fue un homenaje a aquella postura del poeta turrialbeño. Y aunque de más difícil clasificación, por su ambigua naturaleza y sus resultados finales, también deben tomarse en cuenta las tentativas de Duverrán y Picado. Entre los más jóvenes, una de las experiencias más interesantes ha sido la llevada a cabo por Ronald Bonilla; luego de un par de poemarios adolescentes, Bonilla publicó *Consignas en la piedra* y, un tiempo después, *Soñar de frente*. El no vio en la

---

<sup>61</sup> Arturo Montero Vega, *Mis tres rosas rojas* (San José: Editorial Aurora Social, 1955).

simplificación del lenguaje la solución al problema de la comunicabilidad y la eficacia política del lenguaje lírico. *Consignas en la piedra* es un ejemplo de que la llamada poesía política no está reñida con la metáfora y la noción del lenguaje como un tejido de alegorías. Esta postura ha puesto en contacto su obra con la de Julieta Dobles y Laureano Albán, quienes han seguido la fórmula de darle terrenalidad a los temas y vivencias bajo el que consideran indiscutible compromiso que todo escritor debe tener con su realidad inmediata, sin perder de vista que el lenguaje poético es, ante todo, analogía y transfiguración del lenguaje. No ha sido por azar que esos poetas hayan firmado un *Manifiesto* en el que, entre otras cosas, se defiende la idea de que el poema es el resultado de una experiencia de la realidad siempre en movimiento.

Toda vivencia trascendental —decíamos al respecto— se sitúa en una perspectiva infinita en que la realidad, y la concepción que el hombre tiene de ella, evolucionan constantemente. Por esto, sólo el lenguaje figurado puede, por sus infinitas posibilidades de combinación, expresar una realidad y una concepción de la misma, cambiante constantemente. El lenguaje llamado directo en su precisión tiene sus límites, en su exactitud semántica denota su ineficacia para expresar los significados evolucionantes de la realidad <sup>62</sup>.

El resultado de esta convicción y esta actividad ha sido media docena de libros: *Consignas en la piedra* y *Soñar de frente*, de Ronald Bonilla; *Chile de pie en la sangre* y los *Sonetos laborales*, de Albán; *Los pasos terrestres* <sup>63</sup>, de Julieta Dobles; *Los fértiles horarios*, de Carlos Francisco Monge, y alguna otra poesía inédita de la que tengo noticia.

La otra versión, quizá más frecuentada por los más jóvenes poetas de nuestros días, ha sido la práctica de la poesía exteriorista, y su verdadero énfasis ha sido instaurado por Alfonso Chase, desde la publicación de *El libro de la patria* y *Los pies sobre la tierra*. A medida que ha pasado el tiempo, su interés por experimentar con la poesía simplificada y directa no sólo es creciente, sino que corresponde con una aspiración diferente en su condición de escritor. La misma obsesión que preocupó, en otros momentos, a tantos poetas por la claridad y la comunicabilidad fue la manifestación de un problema de fondo: la existencia de una paradoja que consiste en la convergencia de una nostalgia de reconocimiento en nuestra sociedad y la crítica a ciertas instituciones sociales desde las que ha emergido la obra artística. El poema convertido en diatriba, burla, epi-

<sup>62</sup> Albán y otros, p. 60.

<sup>63</sup> Julieta Dobles, *Los pasos terrestres* (San José: Editorial Costa Rica, 1976).

grama, relámpago o dinamita verbal es el resultado de esta condición contradictoria e irónica. Con alguna frecuencia, la reacción de nuestros poetas ha dado lugar a un sofisma: cuanto más simple y directo sea el lenguaje, más críticas y eficaces se espera que se vuelvan las ideas y convicciones que con él toman forma. Al margen de los desenfoques o de los aciertos que esta postura ética haya producido, la fórmula de estas tentativas ha consistido en hacer explícita la unidad entre la palabra y la historia y, como consecuencia lateral, la exposición de un conflicto de conciencia política: el compromiso social del escritor. Entre la autoafirmación y la orfandad, el poeta contemporáneo ha empezado a dilucidar con más exactitud su verdadera condición social, y esto ha llevado a muchos de ellos a crear un proyecto ético que descongestione sus contradicciones y conflictos.

La relación entre un tiempo histórico y la materia verbal de un poema no sólo ha sido motivo de pasiones y reflexiones entre los poetas, sino parte integral de su idea del arte. Por rechazo o por afirmación, la invariable experiencia de sentir un poema como hijo de un tiempo y una circunstancia ha movido a los poetas a dos grandes actitudes: o suponerse fuera del tiempo y la realidad, o al reconocimiento de que el poema no es ni imperecedero ni completamente indispensable. A la convicción de que la historia debe estar en el poema siguió la inversión de la fórmula, lo que ha dado lugar a incontables consecuencias en el orden moral y artístico: el poema está en la historia. La idea de que el poema es sujeto y objeto de cierta ideología resulta para muchos poco menos que repugnante; se nos ha acostumbrado a la ilusión de que un texto poético sólo sirve para cubrir una necesidad psicológica, sea la del propio escritor o la del lector que se encarga de reproducirla. A la espera de un tiempo más justo, muchos se han dedicado a hacer utopías; otros han preferido restaurar la presunta inocencia original de un poema, y todos han dado por descontada su autenticidad y fe ciega en sus creaciones. Han sido muy pocos, sin embargo, los que, con los años, han descubierto que el poema está sujeto a la corrupción y a la contaminación (llámese ésta política, ideológica o moral), y sólo de la conciencia de esta condición del lenguaje artístico es posible entender la importancia o la fatuidad de la poesía.