

# TERRITORIOS DEL ASOMBRO: APROXIMACIONES A LA OBRA POÉTICA Y ENSAYÍSTICA DE



**Gabriel Baltodano Román (editor),**  
con la colaboración de  
**Magdalena Vásquez Vargas,**  
**Francisco Rodríguez Cascante y**  
**José Francisco Bonilla**

**UNA**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
COSTA RICA



# TERRITORIOS DEL ASOMBRO: APROXIMACIONES A LA OBRA POÉTICA Y ENSAYÍSTICA DE



Gabriel Baltodano Román (editor),  
con la colaboración de  
Magdalena Vásquez Vargas,  
Francisco Rodríguez Cascante y  
José Francisco Bonilla

UNA  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
COSTA RICA



Ediciones de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje  
Heredia, Campus Omar Dengo, Costa Rica  
Teléfono: (+506) 2562 4051  
Correo electrónico: [repcionelcl@una.ac.cr](mailto:repcionelcl@una.ac.cr)  
Portal electrónico: [www.literatura.una.ac.cr](http://www.literatura.una.ac.cr)  
Apartado postal: 86-3000 (Heredia, Costa Rica)

© TERRITORIOS DEL ASOMBRO: APROXIMACIONES  
A LA OBRA POÉTICA Y ENSAYÍSTICA DE  
CARLOS FRANCISCO MONGE

© Gabriel Baltodano Román (editor), con la colaboración de  
Magdalena Vásquez Vargas, Francisco Rodríguez Cascante  
y José Francisco Bonilla

Primera edición: 2024

Diseño: Programa de Publicaciones e Impresiones  
de la Universidad Nacional

Corrección filológica: Gabriel Baltodano Román  
y Carlos Francisco Monge

Ilustración de portada: Carlos Kidd

Imagen gráfica del coloquio: Oficina de Comunicación,  
Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica

CR864.44  
T327t

Territorios del asombro : aproximaciones a la obra poética y  
ensayística de Carlos Francisco Monge / Gabriel Baltodano Román  
(editor) ; con la colaboración de Magdalena Vásquez Vargas, Francisco  
Rodríguez Cascante y José Francisco Bonilla. -- Heredia, Costa Rica. --  
Ediciones Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Universidad  
Nacional, 2024.

1 recurso en línea (428 páginas) ; archivo de texto, pdf.

Incluye Bibliografía  
ISBN 978-9930-9833-0-0

1. ENSAYOS COSTARRICENSES. 2. LITERATURA COSTARRICENSE. 3.  
4. ANÁLISIS LITERARIO. 5. POESÍA COSTARRICENSE. I. Baltodano Román,  
Gabriel, ed.

# ÍNDICE

PRESENTACIÓN

## PARTE I. REVISIONES

11

**Capítulo 1.** «La develación del  
asombro en la poesía de  
Carlos Francisco Monge», de  
Francisco Rodríguez Cascante

23

**Capítulo 2.** «...entre el fuego  
labrando las señales que alguien  
ha de soñar... La conciencia  
metapoética en la obra de Carlos  
Francisco Monge», de Carlos Cortés

57

**Capítulo 3.** «*Nada de todo aquello* o la  
superación del trascendentalismo»,  
de Gustavo Solórzano-Alfaro

85

---

## PARTE II. INSTANTÁNEAS

**Capítulo 4.** «Risa y sátira  
en la obra poética de  
Carlos Francisco Monge», de  
Gabriel Baltodano Román

105

**Capítulo 5.** «Espacios de creación  
poética en Carlos Francisco Monge:  
la naturaleza, el individuo y  
la poesía en *Cuadernos a la intemperie*  
(2018)», de José Francisco Bonilla

135

**Capítulo 6.** «Carlos  
Francisco Monge, ¿un  
Horacio posvanguardista?»,  
de Yordan Arroyo Carvajal

161

---

### PARTE III. ENIGMAS

**Capítulo 7.** «La imaginación del agua en la poesía de Carlos Francisco Monge: del eros fecundo y dinámico a la memoria que fluye», de Jorge Chen Sham **207**

**Capítulo 8.** «El tiempo, el mar y la palabra en *Poemas para una ciudad inerte*», de Magdalena Vásquez Vargas **247**

**Capítulo 9.** «Poética del amanecer y temporalidad liminal en “Las sombras de la ciudad”, de *Enigmas de la imperfección*», de Dorde Cuvardic García **271**

---

## PARTE IV. DIRECCIONES

**Capítulo 10.** «Crítica e historiografía literarias en la prosa de Carlos Francisco Monge», de Gustavo Camacho Guzmán

299

**Capítulo 11.** «Reflexiones sobre los aportes de las obras compilatorias y ensayísticas del filólogo, crítico y escritor Carlos Francisco Monge», de Marianela Camacho Alfaro

323

**Capítulo 12.** «Representaciones del escritor y lo literario en la producción crítica de Carlos Francisco Monge: *Repertorio Americano* (1975-1978)», de Christopher Montero Corrales

345

---

## PARTE V. TRASLADOS

**Capítulo 13.** «Poesía costarricense en tránsito: traducción e imagen proyectada», de Francisco Javier Vargas Gómez

397

**Capítulo 14.** «Traducciones/Translations/Traductions de la obra de Carlos Francisco Monge», de Sherry E. Gapper

429

**Capítulo 15.** «Traducir poesía: entre decisiones, una nueva creación (a propósito de la poesía de Carlos Francisco Monge)», de Victor S. Drescher

463

## APÉNDICE

«Pequeñas revelaciones ante el papel en blanco (para una historia de mis libros)», de Carlos Francisco Monge

489



## PRESENTACIÓN

**E**ste libro recoge las conferencias, las intervenciones en mesas redondas y las ponencias que un destacado grupo de especialistas presentó en las sesiones del coloquio *Territorios del asombro: aproximaciones a la obra poética y ensayística de Carlos Francisco Monge*. Este coloquio se celebró entre el 18 y el 19 de octubre de 2022, en las ciudades de San Ramón y Heredia, respectivamente. Fue organizado por la Maestría en la Enseñanza del Castellano y la Literatura de la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica y la Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana de la Universidad Nacional. Ambos programas de posgrado auspiciaron este encuentro académico con la premisa de que todavía se requiere fomentar, mediante la colaboración interinstitucional y el adecuado aprovechamiento de los recursos, el estudio y mejor conocimiento de la obra de los escritores costarricenses, en particular,

de aquella que ha sido determinante en el devenir de las letras contemporáneas.

Para emprender semejante tarea, es necesario, al tiempo que dirigir la investigación académica hacia determinados objetos y problemas, acercar a los autores con el público. A propósito de este segundo empeño, el coloquio incluyó exposiciones bibliográficas y recitales poéticos en dos sedes concretas: la Biblioteca Arturo Agüero Chaves (de la Sede de Occidente) y la Biblioteca Joaquín García Monge (del Campus Omar Dengo). En sus salones y pasillos, estudiantes, docentes y lectores trabaron contacto —o lo reforzaron, según fue el caso— con el escritor y su obra. Esto habría sido imposible sin el apoyo decidido de las directoras de ambas bibliotecas, la señora D.<sup>a</sup> Graciela Quesada Pereira y la señora D.<sup>a</sup> Fabiola Campos Jara. En la preparación de las exhibiciones públicas fueron decisivos los generosos apoyos del Museo Regional de San Ramón, en la persona de su director, el señor D. Andrés Badilla Agüero; y de la Sala de Libros Antiguos y Especiales de la Biblioteca Joaquín García Monge, bajo el cuidado de la señora D.<sup>a</sup> Rita Araya Pereira. Por último, valga decir que el patrocinio del Programa de Publicaciones e Impresiones, de la Universidad Nacional ha hecho posible la edición de este tomo.

Ahora bien, ¿por qué se dedicó este coloquio a Carlos Francisco Monge? No faltan motivos ni razones, pero bastará tener en mente la doble y honda influencia que ha tenido entre nosotros: por un lado,

como escritor sutil y refinado; por otro, como crítico literario y maestro de varias generaciones; *poeta y profesor*, según la fórmula que él mismo acuñó para referirse a otros recordados hombres de letras. Sin lugar a dudas, el trabajo de Monge ha sido referencia de creadores e investigadores. Es natural entonces, que su obra poética y ensayística estimule debates estéticos y académicos. Este hecho fue el punto de partida para lo que esperamos que se convierta en una serie permanente de coloquios acerca de la literatura costarricense contemporánea y en los que se atenderían casos semejantes al suyo.

Monge nació en San José en octubre de 1951. Concluida su educación primaria y secundaria en instituciones públicas, cursó con éxito sus estudios superiores en Filología y Lingüística, en la Universidad de Costa Rica, que completó posteriormente, ya durante el ejercicio profesional, en la Universidad Complutense de Madrid, con un doctorado en la misma disciplina y en historiografía literaria. Si bien empezó a escribir desde su adolescencia, su trayectoria como poeta arrancó a sus veinte años, durante su paso por las aulas universitarias, cuando se integró a grupos literarios; uno de ellos, el Círculo de Poetas Costarricenses, de cuya interacción con otros escritores dio por resultado una interesante y excepcional proclama poética, el *Manifiesto trascendentalista* (1977), que firmó junto a otros de su generación (Laureano Albán, Julieta Dobles y Ronald Bonilla). Fueron también los años de sus primeros libros de poesía: *Astro y*

*labio* (1972), *A los pies de la tiniebla* (1972), *Población del asombro* (1975), *Reino del latido* (1978), *Los fértiles horarios* (1983). Su desarrollo posterior lo han alimentado otros títulos destacados entre la poesía contemporánea costarricense: *La tinta extinta* (1990), *Enigmas de la imperfección* (2002), *Fábula umbría* (2009), *Poemas para una ciudad inerte* (2009), *Nada de todo aquello* (2017), *El amanuense del barrio* (2018) y *Cuadernos a la intemperie* (2018).

Poemas suyos han sido objeto de atención de parte de traductores, que han llevado su poesía al inglés, al francés, al griego moderno, al italiano, al rumano, al japonés, al alemán y al húngaro, entre otros idiomas. También han sido recogidos y ordenados mediante antologías personales como *Biografía de unas palabras* (2000), *Recomposiciones* (2021) y *Sin ninguna explicación* (2021), todas ellas sin las pretensiones de la obra completa ni acabada, y con títulos elocuentes que ponen de manifiesto un empeño permanente de revisión y escritura conscientes. En febrero de 2023, poco después de haberse celebrado este coloquio, apareció en Rimini, Italia, una antología bilingüe italiano-español: *Paesaggi e labirinti*, preparada por el eminente traductor Emilio Coco, que circula ya en las librerías del territorio italiano.

Su andadura en el campo de la crítica y los estudios literarios se puso en marcha con su primer libro de ensayos *La imagen separada* (1984), un referente imprescindible sobre la poesía costarricense de la segunda mitad del siglo XX. Desde entonces la ha continuado con otros valiosos aportes a la historiografía

literaria sobre las letras nacionales como *La rama de fresno* (1999), *El vanguardismo literario en Costa Rica* (2005), *Territorios y figuraciones* (2009) y *Aproximaciones a las letras de Costa Rica* (2021), a los que hay que añadir varias recopilaciones antológicas, editadas y prologadas por él, algunas de ellas bilingües. Mencionemos *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* (1993), *Costa Rica: poesía escogida* (1998), *Contemporary Costa Rican Poetry* (2012, edición bilingüe español-inglés), *El poema en prosa en Costa Rica (1893-2011)* (2014) y *Poesía de Costa Rica* (2019, edición bilingüe español-japonés).

Como se comprende, Monge es un excepcional ejemplo de un intelectual que ha combinado con brillantez su vocación como creador, como pensador y como docente; en este último aspecto, con una larga trayectoria profesional de cinco decenios continuos en la Universidad Nacional. Por su obra poética ha recibido importantes reconocimientos, entre ellos el premio «Aquileo J. Echeverría», del estado costarricense, además de otros honores nacionales y en el exterior. Poeta, ensayista, filólogo, docente e investigador académico, Carlos Francisco Monge se puede tomar hoy día como un ejemplo del intelectual completo, comprometido con su tiempo y su circunstancia.

La memoria del coloquio aspira a dar cuenta de las diversas facetas del autor. Para ello, agrupa quince estudios originales en cinco secciones específicas o partes, a saber: (I.) «Revisiones», (II.) «Instantáneas», (III.) «Enigmas», (IV.) «Direcciones» y (V.) «Traslados». Al primer apartado, conformado por tres

capítulos que plantean sendas claves para comprender la poética de Monge, sigue otro complementario, en el que se retratan determinadas variantes del poeta, tonos y orientaciones presentes en sus libros de madurez. La sección tercera reúne lecturas minuciosas de algunos libros y poemas suyos, interpretaciones de sus símbolos más caros. La cuarta parte agrupa aquellos estudios que se detienen en la producción ensayística de Monge, en sus aportaciones efectivas a la historiografía y la crítica literaria, ora como investigador, ora como antologador, ora como agudo comentarista. El quinto y último apartado trata sobre la traducción de la poesía costarricense contemporánea y sobre las versiones, en otras muchas lenguas, de los textos de este escritor. Como apéndice, se publica el texto inédito «Pequeñas revelaciones ante el papel en blanco (para una historia de mis libros)», del propio Monge, escrito expresamente para esta edición.

En particular, el apartado «Revisiones» tiene, por capítulo primero, la conferencia «La develación del asombro en la poesía de Carlos Francisco Monge», de Rodríguez Cascante, quien propone como uno de los principales ejes de la obra poética del autor costarricense la articulación de la extrañeza del lenguaje y la desautomatización de los símbolos, por un lado, con la admiración y el afecto, por otro; del empleo de esa estrategia se deriva una poética específica: «el artificio de apuntar a una epifanía». En el capítulo segundo, «...entre el fuego labrando las señales que alguien ha de soñar... La conciencia metapoética

en la obra de Carlos Francisco Monge», Cortés hace hincapié en el carácter autoconsciente de la producción literaria del autor. Da término a esta parte, el capítulo tercero, «*Nada de todo aquello* o la superación del trascendentalismo», en el que Solórzano-Alfaro, con no poco afán polemista, propone que Monge ha sido el único poeta de su generación capaz de desarrollar, a la vez que transformar, el ideario trascendentalista.

En «Instantáneas», la segunda parte del libro, se ofrece primero el capítulo cuarto, «Risa y sátira en la obra poética de Carlos Francisco Monge», de Baltodano Román. Este estudio da continuidad a la tesis de que la obra del poeta costarricense se caracteriza por su índole autorreflexiva, expresada como sátira del escritor mismo, del medio literario y la condición humana. En el capítulo quinto, «Espacios de creación poética en Carlos Francisco Monge: la naturaleza, el individuo y la poesía en *Cuadernos a la intemperie* (2018)», de Bonilla se exploran las matrices que definen uno de los libros de Monge dedicados a la reflexión sobre la tradición poética y el lugar que el escritor contemporáneo ocupa en ella. Con el capítulo sexto, «Carlos Francisco Monge, ¿un Horacio posvanguardista?», Arroyo Carvajal añade una interpretación que complementa las anteriores: la referida a la imagen del escritor como poeta menor, náufrago en las aguas del tiempo.

«Enigmas», la tercera parte del volumen, explora las significaciones de los símbolos más reiterados en la poesía de Monge, emblemas móviles, aunque

atados a la tradición. El capítulo sétimo, «La imaginación del agua en la poesía de Carlos Francisco Monge: del eros fecundo y dinámico a la memoria que fluye», corresponde con la conferencia dictada por el profesor Chen Sham en la apertura de la segunda jornada del coloquio. En criterio de este investigador, con la materialidad de los líquidos, el yo poético se presenta como un ser determinado por el fluir de una experiencia en movimiento, una dinámica que el discurso poético procura captar. Vásquez Vargas, en el capítulo octavo, «El tiempo, el mar y la palabra en *Poemas para una ciudad inerme*», examina algunos de estos principios y los asocia con las vivencias de la urbe, otra de las obsesiones de la poesía de Monge. En el capítulo noveno, «Poética del amanecer y temporalidad liminal en “Las sombras de la ciudad”, de *Enigmas de la imperfección*», Cuvardic García define al yo poético como un urbanita, un paseante y un testigo de época, que comparte una serie precisa de rasgos con antecedentes literarios, filmicos y pictóricos.

La cuarta parte, «Direcciones», profundiza en la producción ensayística de Monge, la otra gran dimensión de su quehacer intelectual. En el capítulo décimo, «Crítica e historiografía literarias en la prosa de Carlos Francisco Monge», Camacho Guzmán señala las principales aportaciones de Monge a nuestra comprensión del devenir de las letras costarricenses. Con «Reflexiones sobre los aportes de las obras compilatorias y ensayísticas del filólogo, crítico y escritor Carlos Francisco Monge», Camacho Alfaro nos introduce de

lleno en la actividad editorial y de curaduría llevada a cabo por Monge como parte esencial de su oficio. El capítulo duodécimo «Representaciones del escritor y lo literario en la producción crítica de Carlos Francisco Monge: *Repertorio Americano* (1975-1978)», de Montero Corrales cierra este apartado con el análisis sobre el posicionamiento de Monge en los debates en torno al papel y las funciones del intelectual en un contexto como el centroamericano.

La última sección, «Traslados», versa sobre la proyección que, mediante las traducciones a diversas lenguas, ha tenido la poesía de Monge. El capítulo decimotercero, «Poesía costarricense en tránsito: traducción e imagen proyectada», de Vargas Gómez muestra un panorama razonado de la traducción literaria de poesía costarricense contemporánea, por lo que hace las veces de introducción a los problemas que desarrollan los dos capítulos subsiguientes. En «Traducciones/Translations/Traductions de la obra de Carlos Francisco Monge», Gapper se refiere, con minuciosidad, a las versiones que numerosos traductores han preparado de los textos de Monge. Para completar este apartado y dar término al tomo, en el capítulo decimoquinto, casi un estudio de caso, «Traducir poesía: entre decisiones, una nueva creación (a propósito de la poesía de Carlos Francisco Monge)», Drescher explica los problemas de la traducción literaria y las particulares e ingeniosas soluciones con las que tradujo determinados poemas de Monge.

Gabriel Baltodano Román





**PARTE I.**  
**REVISIONES**



# CAPÍTULO

## 1

### La develación del asombro en la poesía de Carlos Francisco Monge<sup>1</sup>

*Francisco Rodríguez Cascante*<sup>2</sup>  
Universidad de Costa Rica

- 
- 1 Este texto constituye la conferencia inaugural del Coloquio Territorios del asombro: aproximaciones a la obra poética y ensayística de Carlos Francisco Monge, leída el 18 de octubre de 2022 en el auditorio de la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica. Se ha mantenido el registro discursivo de dicha conferencia.
  - 2 Departamento de Filosofía, Artes y Letras, Sede de Occidente, Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: [francisco.rodriguezascante@ucr.ac.cr](mailto:francisco.rodriguezascante@ucr.ac.cr); ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3014-0828>

## Introducción

**C**onocí a Carlos Francisco Monge siendo yo un joven estudiante del bachillerato en castellano de esta sede regional a finales de la década de 1980. Lo conocí por sus libros. Primero por sus trabajos de investigación. Tengo presente en mi memoria las palabras de mi profesora de literatura costarricense, cuando nos decía que Carlos Francisco era el mayor especialista de poesía costarricense. Por ello nos dimos a la tarea de leer su estudio sobre los modelos ideológicos de la poesía nacional del período 1950-1980 que publicó el Ministerio de Cultura en 1984, bajo el título *La imagen separada*. Tenía mucha razón nuestra profesora. Gracias a ese libro se acercó nuestra generación de futuros profesores de español a la obra y la estética de muchos poetas costarricenses.

Luego supimos que el autor de *La imagen separada* también era poeta, y que tenía a su haber cinco libros de poesía publicados anteriormente: *Astro y labio* (1972), *A los pies de la tiniebla* (1972), *Población del asombro* (1975), *Reino del latido* (1978) y *Los fértiles horarios* (1983). Entonces descubrimos al poeta, quien en las páginas iniciales de su investigación sobre la poesía costarricense afirmaba una doble naturaleza del poema: ser palabra en el tiempo y nostalgia de perennidad»<sup>3</sup>.

---

3 Carlos Francisco Monge, *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense 1950-1980* (San José: Instituto del Libro, 1984) 9.

Esa noción de la escritura poética en tanto rostro bifronte que transita la historia y reclama la eternidad expresaba conceptualmente lo que ya Monge venía haciendo en su práctica literaria desde su primer ejercicio de 1972 titulado *Astro y labio*.

A la persona tuve la oportunidad de conocerla tiempo después, siendo ya profesor de la Sede de Occidente. Fue en las múltiples actividades que Carlos Francisco ha organizado en la Universidad Nacional y que continúa haciendo a lo largo de una amplia y fructífera carrera académica. En esas ocasiones, y otras, como miembros de tribunales de tesis, me di cuenta de otra arista de su trabajo: la del gestor cultural y la del profesor entregado a la docencia entendida como proceso recíproco de investigación.

Artista, investigador, docente, gestor cultural, editor. Carlos Francisco Monge es un punto de referencia en la vida cultural de este país. Por ello, agradezco enormemente a los miembros de la comisión organizadora de este evento (tanto de la Sede de Occidente como de la Universidad Nacional) y a las personas ponentes, por haber hecho posible este coloquio. No puede haber mejor homenaje para la labor poética y ensayística de Carlos Francisco Monge que una reunión dedicada al estudio de su obra, amplia y en permanente proceso de construcción.

Su poesía es heterogénea, experimental y pluriestilística, en constante búsqueda de formas y códigos expresivos. Su poética es una travesía autoconsciente, autorreflexiva; se manifiesta en variados

registros, todos ellos testimonios de una conciencia lúcida del tiempo y de su propia transitoriedad.

En los minutos que siguen quiero desarrollar la idea de que uno de los ejes fundamentales de la poesía y la poética de Carlos Francisco lo constituye la singularización de un universo verbal trashumante que instaure, en cada recodo del camino, el asombro.

## **El espejo del mundo: la experiencia sensible**

Desde *Astro y labio* Monge desarrolla una poética de la revelación que ocupa variadas constituciones discursivas y registros estéticos. En ese breve poemario inaugural, la relación sujeto / objeto distingue sendos escenarios de la sensibilidad que terminan arribando al mismo punto de origen. Es el sujeto lírico en tanto autorrepresentación el que activa uno de los campos estructurantes de la enunciación poética: el de la subjetividad, el cual abre la ruta del otro ámbito semiótico, el de la representación/construcción del universo.

La subjetividad está regulada lingüísticamente, en este texto inaugural, por dos fenómenos: la mostración y la anaforización. Decía Karl Bühler en su *Teoría del lenguaje*<sup>4</sup> que los demostrativos necesitan el

---

4 Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*. Trad. de Julián Marías. (Madrid: Alianza Editorial, 1985) 138.

campo mostrativo y de determinación de un caso a otro desde ese mismo campo, para dar cuenta de los momentos intuitivos de una situación verbal dada. En este poemario, la mostración de sí arriba desde la intuición del sujeto que, sorprendido, da cuenta de una exterioridad urgente, el mundo y la eternidad que se traslapan en el instante: «Esa mano cantando / (...) pregunta y late dentro / por un mundo que está y se desvanece»<sup>5</sup>.

Decir de sí mismo es, simultáneamente, hablar de una exterioridad heterogénea, enunciada a partir del convencimiento de la función utópica del lenguaje, actitud que se fundamenta en la creencia firme del afecto. Empatía y acción constituyen el marco performativo de la expresión poética que permite, por anaforización, establecer y mantener la isotopía discursiva<sup>6</sup> de la transformación: «Una palabra basta / y morirán los gladiadores»<sup>7</sup>.

Es un universo del hacer y el mostrar marcado por el asombro; distancia y sorpresa, cercanía y elaboración, los frutos se accionan mediante la modelación de la realidad, ejercicio donde el sujeto devela productos en sus manos.

5 Carlos Francisco Monge, *Astro y labio*. (San José: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1972) 2.

6 Algirdas Julien Greimas y Joseph Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. de E. Ballón y H. Campodónico. (Madrid: Gredos, 1990) 33.

7 Monge, *Astro y labio*, 3.

Si la sorpresa del mundo es latente en *Astro y labio*, la poesía inmediatamente posterior, da cuenta de la sistematización y el crecimiento orgánico de una textualidad que amplía su registro de percepciones para el sujeto de lectura/escritura, el amor-erotismo y las pequeñas historias de la cotidianidad.

*A los pies de la tiniebla* puede figurarse en tanto ensimismamiento reflexivo que muestra una conciencia desgarrada de la existencia y sus opuestos. Se trata de un retorno a la tragedia fundamental del tiempo, a la expresión del sentimiento que percibe el auto-devenir como destrucción de sí. No obstante, esta desventura existencial está imbricada dialécticamente con la necesidad de la iluminación, elementos opuestos que se desdoblan, se traslapan, se miran sus rostros bifrontes y se asumen en el espacio-tiempo del devenir de la cultura y la naturaleza. Escuchar la muerte, comprenderla, ver sus abismos es lograr la conciencia de sí en el tiempo y la única forma de acceder a la luz, porque la interrelación entre la iluminación y sus oposiciones simboliza el valor alternante de la evolución<sup>8</sup>.

La búsqueda de iluminación frente a la conciencia de la muerte provoca una separación de la mirada, un trabajo de apartar la materia decadente y escudriñar la eternidad donde la espera extiende sus brazos: «No es simplemente andar y andar / hasta

---

8 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1999) 585.

encontrar la muerte: / es levantar la mano / y detener la luz de cada estrella»<sup>9</sup>.

No se trata de la reificación de la conciencia, tampoco es una escritura que exhibe el solipsismo. Por el contrario, el sujeto está conformado por el otro, nosotros; está la segunda y la tercera persona de la enunciación, imaginada, asumida por la conciencia íntima del hablante. Recorre *A los pies de la tiniebla* la vida como permanente inicio, un eterno recommienzo que construye la existencia. Escribir, suplicar, decir, es escapar del abismo.

En un ensayo reciente sobre la poesía contemporánea, Mariano Peyrou dice que el poema surge del desconcierto no solo del lector, sino también de la voz que habla en él<sup>10</sup>, afirmando así un principio de incertidumbre como inherente a la expresión poética y a su recepción, fenómeno que se materializa en tanto iluminación determinada por segmentos temporales precisos.

Desconcierto e incertidumbre transitan en los modos enunciativos y en la construcción de unidades y redes sémicas de los versos de *Población del asombro*, *Reino del latido* y *Los fértiles horarios*. El pasmo implícito en el título del primer libro de esta tríada conduce a una forma de comprensión y empleo del lenguaje, la creación como defensa e historia de identidad individual y

9 Carlos Francisco Monge, *A los pies de la tiniebla* (San José: Ediciones Líneas Vivas, 1972) 19.

10 Mariano Peyrou, *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea* (Barcelona: Taurus, 2020) 359.

colectiva, así como recorrido por el mundo cotidiano, donde las relaciones entre naturaleza y cultura develan una dialéctica entre extrañamiento y normalización. Por un lado, el trabajo evidencia la riqueza de la tierra, geografía que alimenta un después promisorio, mientras que, por otra parte, el sentimiento de abandono, el estar en el mundo, cercena ese imposible *locus amoenus*, sobreviene la angustia, pero igualmente la esperanza en la construcción del futuro.

Es una dialéctica de inscripciones oscilantes. De la subjetividad que se cuestiona su soledad, al sujeto inmerso en las colectividades que se pregunta por la guerra y el lugar de la humanidad allí. Luego el sujeto regresa a los microespacios de la cotidianeidad para inscribir el afecto y la búsqueda amorosa de la felicidad, que es descubrimiento y sorpresa, alimento, luz, fruto y el lugar alejado del tiempo: «Un sitio habrá mañana en nuestra mano / donde podrá hacer su milagro el mar»<sup>11</sup>.

La poesía es conciencia y toma de posición en *Los fértiles horarios*. Las tres secciones en que se divide inician con sendas artes poéticas. En todas ellas, la subjetividad anclada en oquedades invoca la inmediatez del otro y la palabra deviene presencia, plenitud del fulgor, ascensión del tiempo. La escritura se trasmuta en faena para acudir a la Historia, mirarla y sacudirla, para dejar constancia de las huellas, las

---

11 Carlos Francisco Monge, *Población del asombro* (San José: Editorial Costa Rica, 1975) 69.

luchas, los duros senderos, las manos juntas de una humanidad que sangra sus heridas. La poesía está ahí como rayo que habla con la patria en pleno ejercicio de la esperanza: «¿Con qué alas locas volverán los ríos / a abrir el mediodía asesinado?»<sup>12</sup>.

La escritura es denuncia de la Historia entendida como modernidad incompleta, excluyente, construida por el signo de la expoliación y la injusticia. De ahí, la poesía deviene llamado por los caídos y un pacto memorial anclado en la tragedia, pero también en el recuerdo, la evaluación y la certeza. Todo ello conduce a la función afectiva por las heridas de una humanidad que no ha sabido hacerse, y también a la memoria convertida en culpa, en ira, en sed del tiempo, en necesidad de verdad y de semillas: «Amor, aquí yo espero tu blanca cicatriz, / tu arma de claridad, / tu fulgor martillando mis rincones. / Tú eres el sol temblante de mis pies»<sup>13</sup>.

En estos poemarios de las décadas del 70 y el 80, en sus espacios polimorfos, asoma con constancia su rostro la Historia. Igualmente, bifronte o triforme o más allá. La Historia como totalidad de las prácticas humanas, con sus conflictos y sus esperanzas, pero también como breves relatos de la vida cotidiana, sus pequeñas utopías y también las grandes, que quieren forjar el futuro como espacio de esperanza.

12 Carlos Francisco Monge, *Los fértiles horarios* (San José: Editorial Costa Rica, 1983) 54.

13 Monge (1983), 72.

## Una poética de los sentimientos

*Reino del latido* prosigue la construcción de la poesía amorosa planteada en la segunda parte de *Población del asombro*. En este último, Monge sigue una productiva tradición que asume el motivo de la casa: desde Charles Baudelaire, William Butler Yeats, César Vallejo, Paul Verlaine, Emily Dickinson, Pablo Neruda hasta Octavio Paz. La casa ha sido *axis mundi*, un espacio intermedio ubicado entre el microcosmos del cuerpo humano y el cosmos<sup>14</sup>, donde el sujeto resuelve su incompletud en las semillas, la floración, las manos de la mujer amada.

Textualiza la escritura amorosa de Monge lo que García Berrio<sup>15</sup> ha llamado un componente estético-sentimental de la poeticidad, puesto que la actitud sentimental representa «el depurado concepto de la existencia como expectativa y trasunto absoluto de las emociones»<sup>16</sup>. Y es que, efectivamente, en los textos poéticos transitan «corrientes de tensión sentimental e imaginativa que cruzan y comunican la afectividad y la fantasía del poeta y su lector»<sup>17</sup>.

---

14 Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. de M. Armiño (Madrid: Taurus, 1981) 231.

15 Antonio García Berrio y María Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura* (Madrid: Cátedra, 2004) 7-11.

16 Antonio García Berrio, *Empatía. La poética sentimental de Francisco Brines* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2003) 43.

17 Antonio García Berrio, *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén* (Limoges: Université de Limoges, 1985) 115.

Se trata, sin lugar a duda, de la poetización del afecto. Como lo plantearon para la filosofía Deleuze y Guattari, también la literatura es un ejercicio de abstracción y empatía compuesto por dimensiones conceptuales, perceptivas y afectivas. Es objetivo del arte despertar nuevas formas de pensar, de percibir los objetos y de sentirlos. Con base en paquetes de sensaciones que se mantienen en quienes los experimentan, afloran los afectos, las identificaciones. Al fin de cuentas es lo que queda en el lector, igualmente en el espectador. Una obra se convierte en arte cuando arranca, por medio del material (pinturas, palabras, sonidos), el percepto del cúmulo de sensaciones y el afecto de los sentimientos del lector/concurrente. No basta con separar un percepto, se requiere la identificación afectiva que se realiza mediante «la saturación que nos da un percepto»,<sup>18</sup> es el arribo al ámbito de la densidad expresiva. Es ahí cuando el artista logra la invención de afectos desconocidos.

La poesía amatoria construye abanicos de sensaciones donde el amor da nacimiento al mundo y el afecto transita de la subjetividad a los cuerpos, y de ellos al bosque, a la infancia, a la luz, al tiempo, en un viaje que descubre territorios, borra fronteras y funda el amanecer. El amor no solo es acto de iluminación y asombro, sino síntesis de la naturaleza donde vitalidad y afectos salvan la existencia: «Y en ti mi corazón

---

18 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, trad. de T. Kauf, 4ta edición (Barcelona: Anagrama, 1997) 174.

es ya premura, / leve extensión del sol cuando respiras / y un mundo en que los pinos, las palabras, / la flor abierta, laten, laten, laten»<sup>19</sup>.

## La poética como artificio

«La lengua de la poesía es así una lengua difícil, oscura, llena de obstáculos», decía Víctor Shklovski<sup>20</sup>, distinción que remitía tanto a los otros géneros literarios como a las demás formas discursivas. Esta condición anima el registro perceptual y desata las apropiaciones afectivas de la obra lírica. No se trata de la textualización denotativa, sino del vínculo entre estética y vitalidad, irreductible al acto comunicativo automatizado. Amplía su conceptualización el crítico:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer

19 Carlos Francisco Monge, *Reino del latido* (San José: Editorial Costa Rica, 1978) 52.

20 Víctor Shklovski, *El arte como artificio*, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. Tzvetan Todorov, trad. de A. Nethol. 3 ed. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1978) 69.

la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está «realizado» no interesa para el arte<sup>21</sup>.

Tomar distancia del habla cotidiana y detener el tiempo para dar espacio a la contemplación hacen posible la percepción estética por medio del procedimiento de la singularización de los objetos representados. Esta es la vía de acceso a la poética, fenómeno que deviene, empleando un concepto de Zubiri, *objetualidad*, en tanto modo de actualización de la cosa<sup>22</sup>. Dicha particularidad de la configuración semiótica del discurso fue planteada por Martínez Bonatti como distanciamiento entre modelos de empleo del lenguaje. En su crítica de Croce y Vossler, decía el teórico chileno que «Se desconoce así la esencia misma de la poesía, cuya posibilidad de ser objeto, de ser simplemente, está condicionada por un artificio fundamental: la frase imaginaria, la frase sin cuerpo sensible y sin ubicación real de frase, que la pseudo-frase comunica, objetiva»<sup>23</sup>.

Insubordinada a otras formas discursivas, la enunciación poética en tanto artificio devela una

21 Shklovski, 60.

22 Xavier Zubiri, *Inteligencia y razón* (Madrid: Alianza, 1983), 77.

23 Félix Martínez Bonatti, *La estructura de la obra literaria* (Santiago: Universidad de Chile, 1960) 114.

estructuralidad diferencial: «El efecto estético de poeticidad aparece en la forma provocado por una estructura verbal privilegiada, que se muestra irreductible por definición a toda previsión convencional previa»<sup>24</sup>. Ciertamente, el componente de la ficcionalidad es rasgo semántico y sintáctico que forma parte no solo del uso, sino también de la estructura misma del texto en tanto construcción artística<sup>25</sup>.

El fenómeno de la singularización es inherente a la totalidad de la obra poética de Carlos Francisco Monge. A modo de ejemplo, préstese atención al breve poema titulado «Marea final» de *Los fértiles horarios*<sup>26</sup>. Se trata de once versos distribuidos en dos estrofas en los cuales se procura definir el día a partir de la ruptura del principio de identidad. La concreción resulta imposible por la plasmación de un proceso acumulativo de siete identidades transitorias que reclaman, cada una, ejes semánticos metafóricos de amplia ambigüedad. Ello da cuenta de la no conclusividad del concepto y del fenómeno de la singularización expansiva y acumulativa de sentidos sugeridos que constituyen la estructuralidad sintáctica y retórica del poema. A esto hay que adicionar una determinación específica del género lírico: la indeterminación

---

24 Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura*. 2da ed. (Madrid: Cátedra, 1994) 121.

25 José María Pozuelo Yvancos, *La teoría del lenguaje literario* (Madrid: Cátedra, 1988) 95.

26 Carlos Francisco Monge, *Los fértiles horarios* (San José: Editorial Costa Rica, 1983) 41.

enunciativa<sup>27</sup>. El día es memoria del mar, herida de los sueños, peñas que perduran, horas del asombro, islas transcurridas, pies cegados y brillo que desata recuerdos. La singularización objetualiza los significantes, los actualiza, a la vez que reclama la detención del tiempo de la lectura para fijar la ambivalencia, proceso que rompe la expectativa de interpretación por convencionalidad.

## La metaliteratura

Con *La tinta extinta* (1990), la poesía de Carlos Francisco Monge transita un nuevo sendero que ya había adelantado en el prólogo a *Población del asombro*. Consiste en la exploración de la conciencia poética y en la reflexión sobre su proceso constitutivo y sus estatutos de codificación.

La metaliteratura, a pesar de su antigüedad, adquiere diferenciación y espesor en el camino de modernización de la literatura a partir de la segunda parte del siglo XIX. Se trata de un acto que hace partícipe al lector en la tarea de construcción textual en el que «se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto»<sup>28</sup>.

27 José María Pozuelo Yvancos, *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009) 31.

28 Jesús Camarero Arribas, «Las estructuras formales de la metaliteratura», en *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, eds

La reflexión metapoética ocupa dos espacios de enunciación en la obra de Monge, es poética explícita e implícita. La primera se presenta cuando existe «una coincidencia entre el sujeto de la reflexión y el objeto de la reflexión; es decir, el autor indaga en sí mismo como escritor o en su comprensión de la literatura, propia o ajena»<sup>29</sup>. Tal tarea se presenta en textos como manifiestos, ensayos, prólogos o escritos liminares. Mientras que la segunda, el ejercicio metapoético implícito se constituye como la concepción sobre la literatura que se practica y se ostenta en los escritos del autor, lo cual incluye los poemas-artes poéticas.

El pensamiento metapoético explícito de Monge se remonta al *Manifiesto trascendentalista*, firmado también por Laureano Albán, Julieta Dobles y Ronald Bonilla, escrito en 1974 y publicado tres años después. De la génesis de este texto, único en la historia de la poesía del país, y sus planteamientos, se ocupa Monge en *La rama de fresno* (1999), veinte años después de haber visto la luz el manifiesto. Indica el poeta que seis ideas del manifiesto siguen guiando su labor. En primer lugar, la convicción del concepto de poesía como acto verbal de la supraconciencia, en tanto gesto de trascender la inmediatez y «aspirar

---

Ignacio Iñarrea Las Heras y María Jesús Salinero Cascante (La Rioja: Universidad de La Rioja, 2004) 21.

29 Rocio Badía Fumaz, «Orígenes y evolución de la poética explícita: del manifiesto a la antología poética», *AnMal Electrónica* 46 (2019): 76.

a un conocimiento mayor de la realidad»<sup>30</sup>. En segundo lugar, la crítica al consumo y a la banalidad. Luego, la persuasión de que la poesía libera de los fanatismos de las ideologías contemporáneas, al ser esta una construcción imaginativa que busca develar el sentido profundo de los objetos y dotar de nuevos alcances al lenguaje. Posteriormente, la defensa del lenguaje figurado como mediador de la experiencia, en tanto forma mostrativa de revelaciones perdidas y distanciamiento con el nivel básico del empirismo. Finalmente, el convencimiento de que la literatura es capaz de comunicar los estratos latentes del idioma.

Comunicación y conocimiento, imaginación y trascendencia, experiencialismo y develación son los ejes de esta reflexión metapoética, la cual se expande en otros modos discursivos presentes en *La rama de fresno*: el ensayo de crítica literaria y la entrevista. Ejemplo del primero es el que lleva por título *La soledad de los centauros*. A propósito de la obra poética de Carlos Rafael Duverrán, Monge argumenta que la poética de Duverrán se posiciona en el ámbito de la intimidad, marcando distancia con la parafernalia del espectáculo. El poema, sostiene el ensayista, es clandestino, el retiro y el silencio son los lugares propios del artista, espacialidad como «reducto desde el que la imaginación creadora examina el mundo»<sup>31</sup>. El resultado deviene testimonio de la experiencia,

30 Carlos Francisco Monge, *La rama de fresno* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1999) 20.

31 Monge, *La rama de fresno*, 47.

poema, acto político de reivindicación del arte frente al ejercicio de las redes de poder/saber. La escritura es productividad, trabajo desde y con las posibilidades de los significantes, esos despertares de sedimentos latentes en la lengua.

Estos cometidos de la literatura adquieren espesor en las entrevistas ubicadas en *La rama de fresno*. En la primera, con Luis Bolaños Ugalde, y denominada «La vocación y el deber», se interroga al poeta sobre los dos componentes claves de la poética: a) la conceptualización de la poesía y b) sus funciones sociohistóricas.

En relación con lo primero, Monge reafirma la proposición de que el poema es un ejercicio que procura decir lo todavía no enunciado desde una perspectiva trascendente, o decir lo ya indicado de forma novedosa y diferente. Acerca de lo segundo, el poeta sostiene que es la iluminación el ministerio de escritura, carga que sostiene el ideal de transformar la tradición. Como aditamento, se encuentra la reafirmación del sujeto, la imaginación de nuevas verdades en el espacio / tiempo de la existencia provisional. Parte de tal acción sobre el mundo es su entendimiento de que cualquier acto de orden colectivo es un gesto político donde se funden estética y ética, moral e inventiva, palabra y referente. Escribir es salir al mundo.

En la segunda entrevista, con Margarita Rojas, se refiere Monge al contexto post-utópico posterior a la década de los 70 y a la ausencia de memoria de gran parte de la sociedad costarricense, así como a las modificaciones en la validación de referentes identitarios

que apuntan a la lógica deshumanizada de la globalización posmoderna. Frente a eso, sostiene, el arte y la ciencia deben comportar como axiología la búsqueda del conocimiento y la iluminación de los caminos del ser humano.

La estética debe tener como fin persuadir en la exploración de las capacidades creativas de la imaginación, en sus posibilidades de invención y representación de un entramado social diferente, de mayor dignidad para el sujeto, las comunidades y las culturas.

En estas disquisiciones, iluminar significa pasar de la sombra a la penumbra en la inmediatez de la Historia porque los procesos de significación y el establecimiento de sus simbologías son, casi en su totalidad, temporales, intrascendentes en el gran tiempo. De ahí, la urgencia de una literatura que muestre el presente.

La autoconciencia del tiempo presente en la lírica, claramente asumida por la poética de Monge, revela uno de los rasgos angulares del género. En su teoría de la lírica, Pozuelo Yvancos<sup>32</sup> afirma que cuando se lee un poema, se vivencia una costumbre que se convierte en experiencia presente que imbrica al lector. El ahora corresponde no al momento de escritura de la obra, sino al presente de la lectura. La enunciación lírica consiste en la creación de una brecha en el tiempo, una fractura de la temporalidad, un lugar creado para la conciencia del presente en

---

32 Pozuelo (2009), 19-47.

tanto vivencia temporal. Allí, el tiempo histórico se suspende y se reescribe como actualidad del existir. Es por ello que el espacio de enunciación lírico es un lugar de la *presentez*, porque trae al presente el pasado, el mismo presente y el futuro. La lírica convierte los objetos, los espacios y los sucesos en experiencias y presencias actuales,

Otra determinación del espacio enunciativo lírico es que en este el *yo* de la enunciación se apropia de las figuras de *tú* y *él*, las cuales se comportan como retratos del *yo*. En el espacio inaugurado por el poema *tus* o *ellos* son «imágenes proyectadas ficticiamente del propio yo, representaciones de la conciencia íntima del sujeto»<sup>33</sup>. De esta manera, el poema deviene construcción imaginaria y creación del mundo.

En una conferencia dedicada la poesía, Jorge Luis Borges dijo que «Cuando leemos un buen poema pensamos que también nosotros hubiéramos podido escribirlo; que ese poema preexistía en nosotros»<sup>34</sup>. Eso ocurre con frecuencia en los poemas de Carlos Francisco Monge. ¿A qué se debe? A que la *presentez* propia del espacio lírico posibilita «la comunicabilidad y traslación del yo al tú, como otro yo, y del tú al yo»<sup>35</sup>, lugar que permite la filiación del lector. El acto de la lectura se asume como experiencia propia, «identificación del tú no solo con lo dicho,

33 Pozuelo (2009), 38.

34 Jorge Luis Borges, *Siete noches* (México: Editorial Meló, 1980) 38.

35 Pozuelo (2009), 47.

sino con la experiencia del yo en lo dicho, en el acto de su vivencia»<sup>36</sup>.

La reflexión metapoética explícita se convierte en construcción metapoética implícita en gran parte de la producción lírica de Monge. Ya en *Población del asombro* había señalado el poeta que era básico conocer el lenguaje que convierte la poesía en hechos vivos. *La tinta extinta* y los poemarios posteriores muestran la constancia de esas exploraciones.

«La tinta extinta (historia de la poesía)» se intitula el texto de apertura de un poemario denso, cargado de ese lenguaje figurado que defiende el autor<sup>37</sup>. El enunciador lírico establece una separación, se instaura en un panóptico para describir la poesía transformada en sujeto. Dos sujetos ubicados en dos espacios: la poesía, prosopopeya en movimiento, el enunciador observante, evaluador. Ella es deseo, obsesión, sujeto de hacer, también imperfección y destrucción, pasajera del tiempo, lleva el peligro de sus espinas y los fragmentos de su ser. Pero también transporta el fuego de la luz. El enunciador se revela

36 Pozuelo (2009), 47.

37 Se lee en el *Manifiesto trascendentalista*: El lenguaje figurado ofrece posibilidades quizá infinitas de combinación. El uso poético del lenguaje es capaz de promover en el lector asociaciones interiores insospechadas, puede despertar vivencias adormecidas, activa y vivifica la sensibilidad trascendental del hombre, abre su conciencia a nuevas realidades intensas, profundas y realizadoras del ser en la plenitud. Es una de las respuestas más eficaces y adecuadas a la sed de plenitud del hombre». Laureano Albán, Julieta Dobles, Ronald Bonilla y Carlos Francisco Monge, *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores* (San José: Editorial Costa Rica, 1977) 70.

como nombre, hijo de la Historia que persigue a la poesía y mira sus manos de espejos, percepto iluminado por la escritura que, a pesar de sus roturas, es enigma que se retuerce y aflora, restaurando la vida y sus esplendores. Dice el texto: «me quedo en sus calles doradas, / entre los manantiales, / como el agua corriente, olvidadizo, / removiendo entre el ruido/ la palabra que pasa»<sup>38</sup>.

«*La tinta extinta* es un espacio semiótico ambivalente, pero principalmente móvil, es el agua como metáfora vital la que vehiculiza los fragmentos de esa espacialidad. De ellos forma parte la dimensión telúrica como signo del valor de estar en el mundo, la naturaleza como cuerpo, reino y camino. También la Historia como pérdida, rotura y transformación; la poesía, en esta estancia deviene búsqueda entre ruinas. El texto vuelve la mirada hacia los años 80 y testimonia las fragmentaciones del mundo, la incertidumbre de una época oscura: «Caen las verdades / las estatuas perdidas, las palabras, / la ciudad condenada a los asaltos/ del tiempo duro y vano»<sup>39</sup>. La poesía da cuenta de la Historia en llamas, de un tiempo que se cae en la inmediatez de la mirada, y el futuro no es más que una urdimbre que no ceja a la esperanza: «la palabra (...) en los rincones de la historia asciende / herida de esplendor entre las cosas»<sup>40</sup>.

38 Carlos Francisco Monge, *La tinta extinta* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1999) 12.

39 Monge, *La tinta extinta*, 23.

40 Monge, *La tinta extinta*, 27.

Conciencia e Historia donde la poesía nuevamente se muestra en tanto revelación del asombro.

*La tinta extinta* son papeles en los cuales el poeta lee el mundo. El poemario es un apóstrofe ritualizado por la simbiosis de la reflexión metapoética con la mostración de la historia contemporánea. La disquisición sobre la escritura no tendría sentido sin el segundo componente.

Esa condición autorreferencial se articula, también, con mayor o menor intensidad, en las estructuras de *Enigmas de la imperfección* (2002), *Poemas para una ciudad inerte* (2009), *Fábula umbría* (2009), *Nada de todo aquello* (2017), *El amanuense del barrio* (2017) y *Cuadernos a la intemperie* (2017). La primera condición es el registro perceptivo que el lector asume en el poema íncipit de *Enigmas de la imperfección*, Icor de la poesía»; dicha redundancia sémica se distribuye a lo largo del texto manteniendo la isotopía de la figuración poética en tanto fulgor que permite examinar el mundo: «Nada como el oficio de la poesía, claro y justo: no hay misterios ni trampas; no hay profecías ni mágicos jardines; no hay más que mil preguntas y sonidos, juramentos, consejos repetidas y plegarias y túneles sin fin»<sup>41</sup>.

A partir de *Poemas para una ciudad inerte*, la poesía de Monge privilegia la poetización del espacio ciudadano, tal como lo invoca el título. Este cronotopo se mantiene a lo largo de los poemarios recién citados y

---

41 Carlos Francisco Monge, *Enigmas de la imperfección* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2002) 39.

le permite el examen de la contemporaneidad bajo el precepto enunciado en el pórtico del poemario recién referido: la ciudad como signo en el tiempo. Este texto y los siguientes vierten imágenes, memorias sobre barrios, calles, plazas, edificios, amaneceres, bibliotecas, y todo un cúmulo de registros urbanos que van de lo inmediato a lo cosmopolita. Allí se encuentra, también, el poeta perseguido por palabras que lo aturden e iluminan, como en «Doncellas en el parque» del poemario recién mencionado: «Siempre al poeta / le dan vuelta las palabras; / lo aturden, lo atosigan, / pugnan por reclamar su derecho a la fama / y a los fatos mundanos; / lo obligan a pensar, a deambular / por los parques, por la habitación, / durante la vendimia, / en tiempos de aridez y carestía»<sup>42</sup>.

Se adiciona a los múltiples lenguajes y visiones del poeta la concepción post-aurática del arte y el desparpajo en *Fábula umbría* y *Nada de todo aquello*. En estos textos, la reflexión metapoética acude a la desacralización de la poesía, como en «Sinuosidades» del primer libro: «los poemas de pronto se envejecen / y no hay remedio más que el basurero»<sup>43</sup>. Sin embargo, es en *Nada de todo aquello* donde Monge recurre explícitamente a la carnavalización del aura. Desde el epígrafe de Quevedo, que alude a la malicia y la risa para el decir, los poemas consiguientes ironizan y

---

42 Carlos Francisco Monge, *Poemas para una ciudad inerme* (San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2009) 43.

43 Carlos Francisco Monge, *Fábula umbría* (San José: Editorial Costa Rica, 2009) 15.

desmontan la tradición ilustrada de la literatura. En «Conversaciones sobre la poesía» se lee: «Yo insisto, amigos, / en que escribir poesía no es más importante / que un buen partido de fútbol»<sup>44</sup>.

## Una literatura metamoderna

Anteriormente se planteó que la cavilación metapoética muestra lo signos de los procesos de modernización literaria desarrollados a partir de la segunda parte del siglo XIX. En Monge ese esfuerzo reflexivo y constructivo evidencia los caminos de renovación de la poesía costarricense contemporánea.

La poesía reciente de Monge, sin dejar de ser una literatura del *valor*, en cuanto cualidad que da significación ética y estética a las cosas, enfrenta la escritura escapando del hedonismo posmoderno y del fundamentalismo trágico moderno. Siguiendo a Vermeulen y van der Akker<sup>45</sup>, se podría decir que se trata de una literatura metamoderna, puesto que asume tanto la esperanza como la melancolía, la totalidad como la fragmentación. Esto es visible en *El amanuense del barrio* (2017) y en *Cuadernos a la intemperie* (2017).

44 Carlos Francisco Monge, *Nada de todo aquello* (San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2017) 89.

45 Timotheus Vermeulen and Robin van der Akker, «Notes on metamodernism», *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1 (2010), 5-6, DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677

En el primero de ellos, el espacio enunciativo está ocupado por una conciencia que registra los avatares de la existencia, los viajes, los caminos, las ciudades y sus signos ocultos. Encuentra la luz y la sombra, la amargura y el asombro, el reflejo del mundo, las pequeñas historias. El poemario se llena de preguntas y de desazones: «Aparte de las dudas, los placeres, / las palabras dichas, / ¿qué nos queda, si no tres, cuatro agravios, / una pasión oculta, / un día desesperado y sin propósito, / una vida tal vez?»<sup>46</sup>.

Pero la pérdida de la esperanza y la tranquilidad es componente no definitorio. En esos ejercicios reflexivos de la conciencia también hay espacio para mirar otros costados del mundo, de las acciones humanas, de lo real y lo posible, de lo dado y lo requerido. Dice el poema La piedad de *Cuadernos a la intemperie*:

Hay días en que uno quisiera sentirse hospitalario,  
desearlo con fervor, con solemnidad,  
abrazar al primer hombre, como decía el poeta,  
echarse a andar,  
amar con la paciencia necesaria,  
sacudirse de tantas dudas  
y dejar que se empolven.  
Hay días en que la soledad ni siquiera traspasa;  
es un poco de ruido y nada más<sup>47</sup>.

---

46 Carlos Francisco Monge, *El amanuense del barrio* (Almería: Editorial Círculo Rojo, 2017) 38.

47 Carlos Francisco Monge, *Cuadernos a la intemperie* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2018) 30.

## Un autor comprometido

De lo dicho hasta aquí, es claro que la poética de Carlos Francisco Monge es una literatura comprometida, con el presente, con la política, con la Historia, con la vida. Ya lo señalaba en el epígrafe tomado del *Manifiesto trascendentalista* para *Los fértiles horarios*: «La verdadera poesía siempre ha estado comprometida, de alguna manera, a partir de ella misma, con todas las circunstancias y los cambios que colaboran en el proceso de la evolución humana»<sup>48</sup>. La poesía es iluminación del ser y la Historia, al mismo tiempo que cadena de significantes capaces de mostrar el mundo y sus bocacalles, así como de preguntar por lo imposible.

Dijo Sartre en 1943 que el arte nada pierde con el compromiso porque «las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas»<sup>49</sup>. En lugar de conocer las cosas por sus nombres, el poeta silenciosamente las transforma en palabras y palpándolas descubre en ellas luminosidades, trampas para conjurar evasivas realidades, porque el lenguaje se ha convertido en el «Espejo del Mundo»<sup>50</sup>.

48 Albán, Dobles, Bonilla y Monge, 44.

49 Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?* Trad. de A. Bernárdez (Buenos Aires: Losada, 1950) 35.

50 Sartre, 29.

Los múltiples códigos, registros y motivos de la poesía de Monge evidencian una práctica en proceso, conjunto de ejercicios que invocan por su carácter dirigido y performativo. Al mismo tiempo, son rituales de la memoria que construyen y deconstruyen las representaciones de su extensionalidad, trayendo al presente la Historia y los otros. Por ello son, también, declaraciones morales, «no porque emitan juicios severos según un determinado código, sino porque tratan de valores humanos, de significados y propósitos»<sup>51</sup>. Imposible no leer en las preguntas-apóstrofe de *Sin ninguna explicación* estas urgencias éticas. Por ejemplo: «¿Cómo evitar que los puñales brillen ante el crimen perfecto, / que el aguacero inunde con pericia, / que el horror o el vientre satisfechos sucedan?»<sup>52</sup>.

## Conclusión

La enunciación poética es una construcción imaginativa que objetaliza el universo sensible. La poesía de Carlos Francisco Monge se manifiesta como discurso que detiene, para los lectores, el flujo mecánico del vínculo lenguaje / representación de la vida cotidiana. Su escritura, reacia a la inmediatez

---

51 Terry Eagleton, *Cómo leer un poema*. Trad. de M. Jurado (Madrid: Ediciones Akal, 2010) 39.

52 Carlos Francisco Monge. *Sin ninguna explicación* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2021) 173.

del automatismo simbólico, devuelve al sujeto al momento del rito, espacio contemplativo que estanca el tiempo para acceder al recogimiento. Desde muy temprano, sus poemas otean la densidad expresiva, reclamando la lentitud, la fijación de la mirada en su estructura. La poesía es ralentización. Así se arriba en sus textos a la singularización de la palabra, creatura no apropiada, vital, autónoma.

Su poesía asume la tarea de provocar visiones, percepciones múltiples en el lector y no el reconocimiento unívoco del símbolo. Es el artificio de apuntar a una epifanía, ver el mundo por primera vez mediante el afecto.

La conciencia del presente como vivencia temporal definatoria de esa enunciación lírica viabiliza que la lectura actualice variados horizontes comunicativos, y al hacer esto, permite una hermenéutica particular, aquella que hace posible distinguir los horizontes de extensionalidad del poema y, al mismo tiempo, la construcción del mundo del texto por parte del lector.

En este sentido, la producción de referencialidad en la poesía de Monge, tal como se ha procurado señalar, se genera cuando el lector, al contraponer el mundo de la ficción con el mundo de su experiencia vital, produce el mundo del texto. Por ello, este último es la referencia que se activa en el acto de la lectura, la

*refiguración* de la realidad que proponía Paul Ricoeur<sup>53</sup> un trabajo de pensamiento que opera en toda configuración textual de la experiencia temporal. De esta manera, los procesos de refiguración hacen factible la lectura de la poética en la medida en que la productividad textual simultáneamente regula la interpretación y se separa de ella.

La construcción poética del mundo efectuada por la voz enunciativa en la poesía de Carlos Francisco Monge propone como uno de los principios articuladores fundamentales el acto semiótico de la develación del asombro, en tanto figuración enunciativa que establece una separación y suspensión de la temporalidad para reclamar una ética de la escritura, de las relaciones humanas, del lenguaje y del mundo posible.

---

53 Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*. Trad. de A. Neira (México: Siglo Veintiuno, 2009) 635.

## Referencias bibliográficas

- Albán, Laureano, Julieta Dobles, Ronald Bonilla y Carlos Francisco Monge. *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*. San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- Arribas, Jesús Camarero. «Las estructuras formales de la metaliteratura». En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*. Editado por Ignacio Iñarrea Las Heras y María Jesús Salinero Cascante. La Rioja: Universidad de La Rioja, 2004.
- Badía Fumaz, Rocío. «Orígenes y evolución de la poética explícita: del manifiesto a la antología poética». *An-Mal Electrónica* 46 (2019): 75-94.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. México: Editorial Meló, 1980.
- Bühler, Karl. *Teoría del lenguaje*. Trad. de Julián Marías. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- Chevalier, Jean et Alain. Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1999.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Trad. De T. Kauf. 4 ta ed. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Trad. de M. Armiño. Madrid: Taurus, 1981.
- Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Trad. de M. Jurado. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- García Berrio, Antonio. *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*. Limoges: Université de Limoges, 1985.

- García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura*. 2da ed. Madrid: Cátedra., 1994.
- García Berrio, Antonio. *Empatía. La poética sentimental de Francisco Brines*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.
- García Berrio, Antonio y María Teresa Hernández Fernández. *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. de E. Ballón y H. Campodónico. Madrid: Gredos, 1990.
- Martínez Bonatti, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Universidad de Chile, 1960.
- Monge, Carlos Francisco. *Astro y labio*. San José: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1972.
- Monge, Carlos Francisco. *A los pies de la tiniebla*. San José: Ediciones Líneas Vivas, 1972.
- Monge, Carlos Francisco. *Población del asombro*. San José: Editorial Costa Rica, 1975.
- Monge, Carlos Francisco. *Reino del latido*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Monge, Carlos Francisco. *Los fértiles horarios*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- Monge, Carlos Francisco. *La rama de fresno*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1999.
- Monge, Carlos Francisco. *La tinta extinta*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1999.

- Monge, Carlos Francisco. *Enigmas de la imperfección*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2002.
- Monge, Carlos Francisco. *Fábula umbría*. San José: Editorial Costa Rica, 2009.
- Monge, Carlos Francisco. *Poemas para una ciudad inerme*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2009.
- Monge, Carlos Francisco. *Cuadernos a la intemperie*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2018.
- Monge, Carlos Francisco. *El amanuense del barrio*. Almería: Editorial Círculo Rojo, 2017.
- Monge, Carlos Francisco. *Nada de todo aquello*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2017.
- Monge, Carlos Francisco. *Sin ninguna explicación*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2021.
- Peyrou, Mariano. *Tensión y sentido. Una introducción a la poesía contemporánea*. Barcelona: Taurus, 2020.
- Pozuelo Yvancos, José María. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración III*. Trad. De A. Neira. México: Siglo Veintiuno, 2009.
- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Trad. de A. Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1950.

Shklovski, Víctor. El arte como artificio». En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Editado por Tzvetan Todorov. Trad. de A. Nethol. 3 ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1978.

Vermeulen, Timotheus and Robin van der Akker. «Notes on metamodernism». *Journal of Aesthetics & Culture*. 2, 1 (2010): 1-14. DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677

Zubiri, Xavier. *Inteligencia y razón*. Madrid: Alianza, 1983.

## CAPÍTULO

# 2

*...entre el fuego labrando las  
señales que alguien ha de soñar...*  
**La conciencia metapoética en la  
obra de Carlos Francisco Monge**

*Carlos Cortés*<sup>54</sup>

Universidad de Costa Rica y  
Academia Costarricense de la Lengua

*Vivía con una especie de contenida intensidad,  
como si en cualquier momento tuviera que  
afrontar la gran aventura de su existencia.*

---

CARLOS FRANCISCO MONGE<sup>55</sup>

---

54 Escritor, miembro de la Academia Costarricense de la Lengua y docente de la Escuela de Estudios Generales, de la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: [carlos.corteszuniga@ucr.ac.cr](mailto:carlos.corteszuniga@ucr.ac.cr).

55 Carlos Francisco Monge, *Territorios y figuraciones* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2009) 131.

**E**n una intervención reciente, Carlos Francisco Monge se hacía una pregunta que ha atravesado su *élan vital*, su impulso vital, desde que Carlos Rafael Duverrán le solicitó su primera arte poética a los veinte años. ¿Desde cuándo es posible hablar de poesía contemporánea en Costa Rica? Monge ha dedicado medio siglo de producción literaria y pasión crítica a desentrañar este problema estético que se encuentra en la base irreductible de su proyecto creador y del de su grupo coetáneo, en lo que podría considerarse un deliberado propósito autoconsciente en la lírica costarricense del último tercio del siglo XX. Me refiero a la búsqueda de una idea de contemporaneidad posible o (auto)realizable. Toda época fija un «espacio de posibles», según el sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu, un «repertorio de modelos (temas, estilos, opciones lingüísticas) disponibles en un momento dado»<sup>56</sup>, que circunscribe el acto de creación y los límites intersubjetivos, ideológicos y estéticos de un determinado proyecto creador. Estos límites implican una cierta noción de «conciencia explícita de su propia autonomía», tal y como la entiende Sartre<sup>57</sup>, y que se fija con respecto a la ideología y al predominio de otras prácticas discursivas, como podría ser la literatura nacionalista o formas de lenguaje poético

---

56 Gisèle Sapiro, *Sociología de la literatura* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016) 46.

57 Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura? Situations II* (París: Gallimard, 1948): 190.

considerados como anacrónicos, en el caso de la tradición costarricense. Sapiro explicita que:

el sentido de una obra no solo reside en su construcción interna... sino también en un espacio de posibles nacional o internacional, delimitado por el conjunto de las producciones simbólicas presentes y pasadas en el que se sitúa la obra en cuestión en el momento de su primera publicación o las subsiguientes. En ese sentido, la obra singular se define por su relación con otras producciones a partir del tema, el género, la composición, los procedimientos<sup>58</sup>.

Monge también se ha preguntado, en diferentes oportunidades y en intercambios personales, ¿qué hace que un escritor interprete de una cierta forma un determinado momento histórico? ¿Por qué se acoge a una o a otra poética? ¿Por qué responde a ciertos estímulos estético-ideológicos y rehúye de otros? ¿Qué hace que un individuo, más allá de una época y de un periodo históricos, específicos y concretos, sea un escritor y no uno distinto? Un escritor leído por la historia y, a la vez, intérprete autónomo —o con un cierto grado de autonomía— de una historia, que es tanto colectiva como subjetiva.

58 Sapiro, 13-14.

El periodo del cual Monge forma parte, entendido como un espacio sociocultural y estético de posibles, se caracteriza por una ansiedad autoconsciente radical o reactiva. Es decir, como una práctica de diferenciación en cuanto a la tradición precedente y a su inserción en ella. Es una toma de conciencia de sí mismo —en relación con los otros—, de la tradición literaria de la que se apropia y de su circunstancia temporal. Monge ha recurrido con frecuencia a la metáfora de la vigilia, como se verá más adelante, para simbolizar la tarea o función del poeta como aquel que, por intermedio de la autoconciencia, va de la oscuridad a la luz del autoconocimiento, y mantiene las palabras, la tradición y la historia en una actitud volitiva de vigilancia. El lenguaje poético, la tradición literaria y el discurso histórico participan, de esta manera, de ese proceso de autoconciencia, de vigilancia, de autorreflexión, de meditación, que caracteriza al poeta en su contemporaneidad.

Tal vez el propio Monge, siempre prudente al otorgar dimensiones categóricas a una tradición tan sosegada como la nuestra, desconfiaría del término *radical* aplicado a cualquier fenómeno sociohistórico o socioliterario relacionado con Costa Rica. En este punto me permito plantear una salvedad y aclarar que no utilizo adrede el término *generación* por varias razones: es problemático; el mismo crítico del que nos ocupamos se ha esforzado por deslindarlo con propiedad; y, especialmente, la temporalidad de la

obra lírica de Monge ofrece resistencia a un encasillamiento fácil<sup>59</sup>.

Más allá de las posibles razones, estético-ideológicas unas, personales otras, sería baladí discutir si Monge es el poeta más joven de un cierto momento tardío de la generación de 1960, o si ha servido de transición y cruce de vías estético entre aquella promoción, por demás significativa en la literatura nacional, nucleada en el Círculo de Poetas Costarricenses, y la circunstancia poética de 1980, cuando se muestra con claridad el proyecto creador de un conjunto de autores, tendencias y estilos que coincide con la primera madurez de Monge como escritor, crítico e historiador de la literatura. Si nos atenemos a la clasificación canónica de Florit y Jiménez<sup>60</sup>, Monge vendría a formar parte en un sentido amplio de la tercera generación de posvanguardia. Empero, más que ofrecer respuestas definitivas a estas cuestiones, lo que me

59 En este sentido, es interesante advertir que su obra poética no figura en *Antología de una generación dispersa* (San José: Editorial Costa Rica, 1982), de Carlos María Jiménez et al., eds.; ni en *Las armas de la luz. Antología de la poesía contemporánea de la América Central* (San José: Departamento Ecueménico de Investigaciones, 1985), de Alfonso Chase, ed., a pesar de la presencia de poetas estrictamente coetáneos como Ronald Bonilla. Fue incluido en «Una panorámica de la poesía costarricense actual» (1987) y *Poésie costaricienne du XXe siècle* (1997), así como en antologías de referencia (Monge 1992), tanto nacionales como centroamericanas (Albizúrez Palma 2003; Ramírez 2011).

60 Ver Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, eds., *La poesía hispanoamericana desde el modernismo* (Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1968).

interesa es problematizar el lugar que ocupa nuestro autor en el contexto de la poesía contemporánea costarricense y cómo se relaciona con la tradición por intermedio de una rigurosa autoconciencia del lenguaje y del discurso histórico.

## Gestos de afirmación

El grupo o movimiento del que formó parte Monge —denominado por él mismo «proyecto generacional», si bien reconoce que «no constituía un monolito ideológico, y ni siquiera una capilla literaria»<sup>61</sup>— se caracteriza por una serie de gestos de autoafirmación metapoética plenamente conscientes.

Es interesante releer entre líneas la conocida presentación de Carlos Rafael Duverrán a *Poesía contemporánea de Costa Rica* (1973) para entender el significado de lo que pretendo argüir en el contexto de la década de 1970. En la introducción, el poeta de la generación de 1950 niega que el volumen sea una antología o, en todo caso, una buena antología, y propone en su lugar el término «reunión» para caracterizar lo que considera que «no es un trabajo completamente satisfactorio»<sup>62</sup>.

---

61 Carlos Francisco Monge, *La rama de fresno* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999) 147.

62 Carlos Rafael Duverrán, ed., *Poesía contemporánea de Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1973) 9.

No deja de ser curioso para la historia de nuestra literatura una antología —la primera que se autodefine como contemporánea— que, como punto de partida, se niega a ser lo que convencionalmente debería o pretendía ser. Lo que termina por explicarnos Duverrán es que no es una antología en la que predominen los valores formales, porque sería brevísima, ni una en que se recoja la evolución histórica de la tradición poética nacional, que tendría que ser mucho más extensa al punto de incluir las concherías de la lírica nacionalista y los indicios premodernistas.

El antólogo —que le pone todas las advertencias y señales que puede al lector— señala con áspera honestidad intelectual: «La poesía costarricense se resiente de falta de sólida densidad, de rigor y de conciencia poética. Predomina en ella lo espontáneo, con sus virtudes y desaciertos»<sup>63</sup>. Subrayo la alusión a la conciencia poética como un momento de inflexión en las preocupaciones estético-ideológicas de la época. Este tipo de argumento, en el que aún se percibe la aversión a la temible versificación —que se impartía en las clases de castellano hasta mediados del siglo pasado—, es el que nos permite comprender a cabalidad la frase más citada del paratexto: «Esta no es, en sentido estricto, una antología de la poesía costarricense contemporánea representativa, sino una antología representativa de la poesía costarricense

---

63 Duverrán, 10.

contemporánea»<sup>64</sup>. Es lo que hay, parece decirnos Duverrán, si lo traducimos al lenguaje coloquial.

Es evidente, entonces, que el estatuto de contemporaneidad, para aplicarlo a la poesía costarricense, se encontraba entonces en crisis; e incluso el término mismo de poesía, opuesto, como dije, al de versificación. Por eso mismo, la *no* antología se cierra con un apartado de artes poéticas que expresa la voluntad histórica, o la del antólogo y sus colaboradores —dos de la generación de 1950 y Laureano Albán, el más conspicuo representante de la generación posterior, después de Jorge Debravo—, de darle asidero formal y conceptual a una tradición que busca reconocerse a sí misma como débil.

Es probablemente ese gesto dubitativo, esa sospecha ante el hecho poético, puesto en el abismo autorreflexivo de la duda, uno de los rasgos más contemporáneos y decisivos de la *no* antología. Un gesto de rotunda contemporaneidad ante la incertidumbre estética de un ciclo de transición.

Otros gestos de afirmación y marcas de época quizá pueden parecernos banales en la actualidad o superficiales, a la par de la publicación del *Manifiesto trascendentalista* (1977)<sup>65</sup>. Empero, son parte del esfuerzo por evitar que la poesía fuera exclusivamente considerada como un hecho privado y no colectivo o político,

---

64 Duverrán, 9.

65 El *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores* fue publicado por Laureano Albán, Julieta Dobles, Ronald Bonilla y Carlos Francisco Monge (San José: Editorial Costa Rica, 1977).

en el contexto de una época que propugnaba —a contrapelo del trascendentalismo, por cierto— por la poesía urgente, comprometida o civil.

El *Manifiesto*, que se presenta como una ruptura con la tradición precedente, remite a un pretendido lugar que la poesía había perdido en la modernidad tardía —«la moderna cultura de masas» a la que alude el *Manifiesto*- y cuyo rescate reclama un grupo de escritores. Otras manifestaciones en el espacio público, dignas de mención, son los talleres literarios, proyectos editoriales —colecciones Líneas Grises y Líneas Vivas del Círculo, y Mesén Editores, ligado a un grupo literario rival—, revistas antológicas, publicaciones periódicas, lecturas —la poesía en voz alta, la poesía que entra en acción—, proclamas y acciones artísticas —la más recordada es el grafiti *Lea poesía* sobre los muros de San José—. En una época de consignas, la poesía se convierte o intenta convertirse en una consigna pública —a diferencia de la narrativa, por ejemplo, que se mantiene básicamente como un hecho privado<sup>66</sup>—.

El *Manifiesto* es también una muestra poética y puede considerarse como la reacción a la antología de Duverrán y a la posvanguardia que había derivado en la antipoesía, el coloquialismo suramericano, la poesía conversacional cubana y, en especial, el exteriorismo centroamericano y sus epígonos locales. Una

---

66 Si bien, entre 1960 y 1990, la narrativa latinoamericana gozó de una recepción unánime en el sistema literario mundial.

respuesta programática y doctrinaria ante la dispersión estética del muestrario reunido por Duverrán. A diferencia de la *Poesía contemporánea de Costa Rica*, el *Manifiesto* pretende ser breve, concentrado en una apuesta explícita por el lenguaje, característica del grupo de poetas que lo firmaron, polémico y crítico.

Queriéndose controversial, quizá su mayor virtud sea que la poesía deviene un acto consciente de lenguaje. El término mismo de trascendentalismo parece oponerse a obras que desde el título predicán otra postura, como *El libro de la patria* (1976) y *Los pies sobre la tierra* (1978), de Alfonso Chase. Paradójicamente, revela tanto un gesto de autoafirmación estética como una creciente desconfianza en el poder omnímodo de la palabra, que debe ser defendido y justificado ante las amenazas internas y externas. Justamente, Monge entenderá esta fragmentación del discurso poético en *La tinta extinta* (1990). La tensión entre la «creencia» en las palabras —el deseo, como también lo llama— y la realidad de la historia —la historicidad— será la materia prima del poemario.

Para los firmantes del *Manifiesto*, la poesía no es más una práctica espontánea, natural, de mezclar palabras y sonidos —como en la temida versificación posmodernista—, dada por hecho, con buenas intenciones y heterogéneos resultados. Esta actitud se refleja en la poética de García Lorca, que encabeza la primera edición de las *Obras completas*: «Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la

técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema»<sup>67</sup>.

La inspiración quiere ser sustituida por la intuición metafórica y la imagen visionaria de las que hablaba Carl Jung<sup>68</sup>. Vista de forma retrospectiva, esta propuesta de ruptura —o consecución de un estilo, como alguna vez el propio Monge se ha permitido señalar—, equivale a la pérdida de la inocencia para una parte de la tradición poética posterior a Jorge Debravo.

La poesía, antes que nada, es la conciencia ante los límites del lenguaje, pero también ante los límites de una visión histórica, como entendería a plenitud Monge en su poesía de madurez. Y como lo expresa cuando afirma: «Historia y poesía no son más que formas de denominar nuestra conciencia del tiempo»<sup>69</sup>.

Lo declara en forma explícita en una entrevista también recogida en *La rama de fresno*: «El escritor tiene conciencia de la escritura, porque sabe que es un hecho momentáneo. La historia produce signos que cambian con el tiempo; por ello el escritor no escribe para el futuro, ni para un infinito inexistente. Homero es una ficción que cada época recrea»<sup>70</sup>.

67 Federico García Lorca, *Obras completas*. Edición de Arturo del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1954) 93. Una poética que se transforma en una consigna para los integrantes del *movimiento trascendentalista*, según Laureano Albán, en comunicación personal de 1994.

68 Ver Jacqueline Russ, *La marche des idées contemporaines. Un panorama de la modernité* (Paris: Armand Colin, 1994) 103.

69 Monge, *La rama de fresno*: 75.

70 Monge, *La rama de fresno*: 191.

Así se desembaraza de una de las más peligrosas tentaciones del esencialismo, la intemporalidad, la búsqueda atemporal y vacua de lo inefable. Monge recuerda que la retórica también es una máscara, un espejismo históricamente construido, y entiende la poética del proyecto sociohistórico del que forma parte como «conciencia del mundo y de la historia»<sup>71</sup>, que va más allá del mundo y de la historia, «en un conocimiento mayor de la realidad»<sup>72</sup>.

Una cierta historicidad analógica, un sistema simbólico de confluencias históricas que podemos emparentar con el pensamiento antropológico de Octavio Paz, tan caro a Monge, e incluso a la imagen de Lezama Lima, el *potens*, quien interpreta el hecho poético como posibilidad histórica.

Estas correspondencias no solo problematizan los orígenes del complejo programa estético de Monge sino también la raigambre utópica y simbólica del trascendentalismo, entendido de este modo no como una propuesta ahistórica —como a menudo ha sido visto— sino en confluencia, dialéctica y múltiple, como a menudo ocurre en la historia de la literatura, con una época marcada tanto por la revolución social como por la exploración lingüística y la contracultura.

---

71 Carlos Francisco Monge, *La tinta extinta* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1990) 24.

72 Monge, *La rama de fresno*: 20.

## Conciencia y supraconciencia

En repetidas ocasiones, en una práctica autorreflexiva ligada al ejercicio consciente de la palabra —la poesía tiene un pasado, como no se cansa de repetir—, Monge vuelve sobre la historia de la poesía costarricense y sobre su proyecto sociohistórico en ensayos y entrevistas. Es un procedimiento riguroso de «pasado en claro» al que se somete, para decirlo en los términos de Paz, y que enmarca su práctica poética y metapoética dentro de un programa de escritura que también se plantea como reescritura —por ejemplo, en la publicación periódica de antologías y revisiones de su obra, en el replanteamiento de tópicos y poéticas—. Una obra, parece recordar, existe en la reescritura y en la relectura, en un palimpsesto de textos, «sombras de obras», que se autodescubren.

A la vez, como historiador de la literatura, cuando habla de otros, como de los «poetas profesores», a los que denomina «profesantes de poesía» —en referencia a la frase de Abelardo Bonilla—, parece hablar de sí mismo y de su propia organicidad poética al considerar que «...escribir poesía es, al mismo tiempo, una propuesta estética, un ejercicio de la libertad y un acto de vigilancia de la propia palabra. Es decir, inspiración, aspiración e introspección. Pero algo más: una defensa sostenida del poema como

convergencia de una tradición literaria, la historia del idioma y el conocimiento del presente»<sup>73</sup>.

En páginas suyas como «Un manifiesto veinte años después» y «La vocación y el deber (Entrevista con Luis Bolaños Ugalde, realizada en diciembre de 1990)», recogidos en *La rama de fresno*, Monge postula que «a partir de la década de 1970, en la que nace y empieza a desarrollarse mi generación, las condiciones se hicieron cada vez más propicias para desplegar esa conciencia histórica en Costa Rica»<sup>74</sup>, una «conciencia del tiempo presente»<sup>75</sup>.

Como le explica al crítico brasileño Floriano Martins, casi didácticamente: «la poesía es un acto verbal de la supraconciencia; es decir, un intento de trascender los signos de las circunstancias; esa era (y es) nuestra conciencia de la historia»<sup>76</sup>.

El término *supraconciencia*, de resonancia junguiana, nos lleva a una especie de vigilia, al paso mítico de la penumbra a la iluminación del conocimiento: «Develar un nuevo sentido significa situar en un nivel superior la conciencia»<sup>77</sup>. Jung lo relaciona con el inconsciente colectivo<sup>78</sup>, el cual «se expresa por medio de mitos, obras de arte, creencias religiosas y crea-

73 Monge, *Territorios y figuraciones*: 45.

74 Monge, *La rama de fresno*: 176.

75 Monge, *La rama de fresno*: 26.

76 Floriano Martins, «La lírica y las vanguardias en Costa Rica». *Altazor. Revista electrónica de literatura*, 4 (2022).

77 Monge, *La rama de fresno*: 22.

78 Ver Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine* (Bruselas: De Boeck, 2005) 265.

ciones simbólicas»<sup>79</sup>. Monge lo interpreta como una conciencia histórica que pretende «Iluminar. Sobre todo en esta época de transformaciones históricas, y en este fin de siglo en el que parece que los signos se desintegran, y el sentido del mundo se transforma de manera radical. La poesía tiene que dar fe no solo de la reafirmación del ser; debe nutrirnos, imaginar nuevas verdades con las que podamos vivir nuestra existencia siempre provisional»<sup>80</sup>.

En su caso, la autoconciencia no se entiende tan solo como conciencia del lenguaje sino también como un discurso introspectivo y autocrítico que se construye desde la historia y desde el lenguaje, construido y atravesado por esta doble interpretación de la materia prima de la que emerge. En este sentido, parte de la redefinición de *formalismo* tal y como la entiende Sucre: «la conciencia de que la palabra es una con lo que enuncia, de que toda visión de la realidad depende, en última instancia, del lenguaje»<sup>81</sup>.

Monge se define a partir del lenguaje y establece una subjetividad consciente que enfrenta, por un lado, la tradición de la modernidad, en un gesto claramente contemporáneo —podríamos también llamarlo posmoderno si bien rehúye de forma cuidadosa y deliberada el relativismo ideológico característico de

79 Russ, 103.

80 Monge, *La rama de fresno*: 176.

81 Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 1985) 21.

la condición posmoderna—, y, por el otro, el devenir histórico interiorizado, tanto de la experiencia humana como de la experimentación lingüística.

El escritor costarricense es un poeta de su tiempo, en su tiempo y por su tiempo, plenamente consciente de las condiciones que impone un discurso autoasumido y, como se dijo, históricamente limitado y delimitado. Y, a la vez, consciente de su propia autonomía o relativamente autónomo con respecto a esa misma tradición lingüística y lectura histórica. «Somos inevitablemente históricos», como él mismo proclama<sup>82</sup>. La historicidad impone limitaciones al mismo tiempo que se libera de ellas, como dije, en un horizonte de posibles. Monge entiende que dichas condiciones son las reglas del juego verbal, que explicita, de manera consciente, en sus textos.

Monge entiende el lenguaje poético como «verbalmente autoconsciente». Eagleton asimila este concepto al *extrañamiento* de los formalistas y lo define como «lenguaje que dirige la atención sobre sí mismo, o que se centra sobre sí mismo». En el caso del poeta costarricense, esa mirada atenta, vigilante, se dirige también a la tradición —a su inserción dentro de su obra precedente y de la tradición de la que busca apropiarse— y a lo que él mismo llama la conciencia histórica de la poesía. La creación poética es lenguaje histórico simbolizado.

---

82 Monge, *La rama de fresno*: 178.

## **La tinta extinta**

Un punto de inflexión para asumir la conciencia subjetiva de la historia se produce con la publicación en 1990 de *La tinta extinta*. La fecha no puede ser menos casual. Monge habla de las ruinas y desde las ruinas, con plena consciencia de encontrarse ante el vértigo: el fin de la historia —de una noción de la historia, si se quiere— y de un comienzo. Entre uno y otro descubre los sellos rotos de la modernidad y los antiguos símbolos. La respuesta no es el mutismo sino la emoción reposada. Como él los llama, los símbolos se transforman en enigmas. Y los enigmas lo llevan de vuelta a la energía primigenia del lenguaje. A redescubrir el poder del lenguaje entre las cenizas del significado.

Reaprende su propia tradición poética cuando habla de una historia marcada por el agotamiento de las palabras y renace en una escritura primordial. Una escritura analítica, casi transparente, que sorprende por su concisión rítmica y conceptual. A partir de *La tinta extinta*, Monge es un poeta del lenguaje o, con mayor precisión, de la conciencia del lenguaje, en una perspectiva histórica que abarca tanto la percepción del objeto poético como la experimentación verbal y la experiencia sociohistórica. Las grandes certezas ceden su predominio ontológico a la precariedad temporal y retórica.

Esta fragmentación de la palabra poética queda de manifiesto en los versos de «Crónica del deseo»:

...y las palabras, como carlangas rotas  
nos marcarán las puertas y muy tarde se irán<sup>83</sup>.  
o en los de «Creencia y refutaciones»:

Caen las verdades,  
las estatuas perdidas, las palabras<sup>84</sup>.

Las palabras se derrumban al igual que «las verdades»; las ideologías, los grandes relatos históricos de la modernidad. Las palabras son *tinta ex/tinta*. La poesía no es más una tentativa absoluta de explicar la condición humana. No puede serlo. La obra, como residuo de significación y exploración lingüística, es consciente entonces de los límites del lenguaje y del lenguaje poético. El poeta es representante de un momento en que «la utopía es sustituida por la interrogación, y el futuro hierático por el presente voluble... la tentativa de descifrar los enigmas que el presente nos ofrece; ¿Somos la encarnación de unas palabras sostenidas por dioses ya cegados?», como argumenta en el prólogo a *Costa Rica: poesía escogida* (1998), en una cita que retoma los versos iniciales de «Prueba de semillas» (*La tinta extinta*).

Los dioses son los de la historia derrotada a finales del siglo XX; el verso alude de forma tácita a la sustitución del pensamiento religioso por el histórico, en la modernidad. «¡El Gran Pan ha muerto!», parece decir Monge con Plutarco, en un gesto que

---

83 Monge, *La tinta extinta*: 18.

84 Monge, *La tinta extinta*: 23.

sabemos cargado de resonancias a Pascal, Hegel y Nietzsche. De los dioses solo quedan las palabras que los conjuraban, y de estas plegarias vacías solo quedan los signos de un alfabeto olvidado.

La autoconciencia y la práctica autorreflexiva —la poesía crítica de sí misma, el poeta que recela de toda palabra— parecen constituir entonces la verdad última de la modernidad y de sus restos. En *La tinta extinta* el tópico es el lenguaje; de los treinta poemas que lo constituyen, divididos en dos partes, al menos veintidós se refieren a la condición histórica de la palabra poética y del lenguaje, que se nombra de diversas maneras: poesía, palabras, nombres, signos, memorias, papeles, ruinas, plegarias, cantos, «mole de historias», «sombras de palabras», «legendarias canciones», «mascarón del día», «música torpe», «vestigios», «piedras de sombra y ruina», «la musiquilla triste del farero», «pozo de letras».

*La tinta extinta* es el resultado de dos años académicos en Madrid — dos años como dos siglos, entre 1987 y 1989, pero también entre la Revolución francesa y la caída del muro de Berlín— y de una rigurosa exploración lingüística que lo lleva a de/cantarse en una dicción precisa y contenida para recuperar lo que reclama como el sentido visionario de la palabra poética:

Damos nombre a las cosas,  
bajamos a la música del tiempo  
sin otro río que el cuerpo;  
y heridos de penumbras,

como galeotes de una historia rota  
por las últimas voces  
que somos del amor,  
levantamos las puertas de otras ruinas  
y de nuevo reunidas columnatas se sueñan en el  
tiempo y lo besan<sup>85</sup>.

En esta segunda estrofa de «Creencia y refutaciones» se corporiza la relación física con las palabras —o, más bien, con la historia de las palabras, la herencia de una lengua perdida— al apelar a una idea que expondrá más adelante de forma reiterada. En un mundo sin nombres, ¿cómo podremos significarnos? ¿No es el poeta —en un sentido suprapersonal como la supraconciencia junguiana— el llamado a nombrarnos? La historia se transforma o se reconoce en un paisaje de ruinas. Pero Monge habla de ruinas simbólicas, de palabras, conceptos, megarrelatos y explicaciones generales del mundo que se encuentran desligadas de la voluntad y de la acción individual, en una radical transformación del humanismo. A la vez, como un demiurgo condenado a seguir inventando el mundo, un mundo platónico en el que ya nadie cree, el poeta se sabe preso del lenguaje y de su espejismo inasible.

Tres meses después de haber publicado *La tinta extinta*, Monge conversó con Bolaños y fue explícito y consciente del resultado:

---

85 Monge, *La tinta extinta*: 23.

En él quise plantear esa nueva conciencia de la historia... Los signos de nuestro tiempo son, inevitablemente, efímeros. Si antes los valores de la historia nos hacían conscientes de que ‘todo pasa y todo queda’, al modo de Machado, ahora sabemos que nuestros valores fundamentales están sujetos al cambio y la disolución, porque la historia avanza. Y porque somos parte de ella, debemos dar cuenta de ese perenne fluir de nuestras imágenes de la realidad<sup>86</sup>.

Además del título, que resplandece en una suerte de lograda y elegante conceptualización del tiempo líquido —¿cómo sino expresar lo que ya no está y sigue estando, el texto que se volvió palimpsesto en la superposición de capas de significado?—, tan conciso como concisos son muchos de los poemas, lo sorprendente es el rigor casi elegíaco del lenguaje.

Ese mismo año, en 1990, Paz publicó su *Pequeña crónica de grandes días. La tinta extinta*, de modo semejante, aunque bajo un signo ideológico contrario —Paz veía la derrota del comunismo sin divisar entonces lo que aquella arrastraba en su caída—, es una pequeña crónica ajena a cualquier ampulosidad estilística. Los poemas son breves —en el futuro tenderán a ser epigramáticos, como en *Nada de todo aquello* (2017— y condensados, en una cualidad de lenguaje que los lleva a la alusión. Los adjetivos escasean conscientes

86 Monge, *La rama de fresno*: 181.

de la sentencia de Huidobro: «el adjetivo, cuando no da vida, mata».

Los elementos paratextuales son mínimos y tienden a desaparecer —como se manifiesta en la muestra antológica *Recomposiciones. Poesía 1990-2020* (2021)— en favor de la limpidez textual. Se trata de una escritura meditada, autorreflexiva, introspectiva, en la que siempre asoma detrás una realidad largamente asimilada, reacia a la descripción, el tono patético o la moraleja, fruto de un cuidadoso escrutinio, cercana a unas formas clásicas de estricta factura.

Ante el agotamiento semántico de las palabras, *La tinta extinta* reproduce los gestos de conciencia metapoética así como lo hará una década más tarde en la introducción y segunda parte de *Enigmas de la imperfección* (2002). Otros ejemplos se encuentran en la tercera parte de *Fábula umbría* (2009), en algunos de los epigramas de corte marciliano de *Nada de todo aquello* así como en el cuarto cuaderno de *Cuadernos a la intemperie* (2018).

## Coda

La conciencia metapoética en Monge no es un tópico sino una clave para interpretar un proyecto estético complejo, que lleva el lenguaje hasta sus últimas consecuencias, al tratar con lucidez y rigor estilístico tópicos que van del amor erótico a la fugacidad

del tiempo, la ironía, el divertimento intertextual y la cotidianidad trascendente. A esta vocación introspectiva y autocrítica se debe la publicación de propuestas de relectura como *Biografía de unas palabras. Antología personal* (2000) y de las recientes *Recomposiciones* (2021) y *Sin ninguna explicación. Selección poética* (2021). De esta manera, a partir de una propuesta de relectura de su propia obra, el poeta se funde con el crítico y con el lector, en una puesta en duda del autor. Relecturas, re/composiciones, di/versiones que recuerdan que, desde Baudelaire, la conciencia de la modernidad consiste en «el ejercicio de la autocrítica por principio»<sup>87</sup>, en la exploración introspectiva y meditativa de la subjetividad.

*La tinta extinta* es quizá uno de los pocos libros de nuestra tradición lírica dedicado a vislumbrar no tanto una circunstancia histórica determinada, en el que surgió el texto, como el trazo fulgurante y efímero de la palabra en la historia.

Amanuense. Profesante. Ese que enciende la luz cuando las tinieblas caen sobre el mundo. Ese que enciende las lámparas. El que alumbró el camino. Estas son definiciones, fatalmente simplistas o parciales, para acercarse a la complejidad del proyecto creador de Monge y que quizá condense con mayor propiedad la estrofa final de «Como el farero»:

---

87 Peter Gay, *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett* (Barcelona: Paidós, 2007) 25.

Como un ángel de sombra  
sé que eso es el amor: este claustro de espejos,  
estos números casi sagrados que se pierden  
suavizando los rostros,  
endureciendo el aire,  
azuzando el trinitillo que en el otoño dejan  
los pájaros aquellos.  
Como un ángel de sombra, mi delito está aquí:  
entre el fuego labrando las señales  
que alguien ha de soñar,  
como el farero.

## Referencias bibliográficas

- Albán, Laureano *et al.* *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*. San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- Albizúrez Palma, Francisco, ed. *Poesía contemporánea de la América Central*. San José: Editorial Costa Rica, 2003.
- Chase, Alfonso, ed. *Las armas de la luz. Antología de la poesía contemporánea de la América Central*. San José: Departamento Ecuménico de Investigaciones, 1985.
- Cortés, Carlos, ed. «Una panorámica de la poesía costarricense actual». *Poesía* 29 (1987): 143-156.
- Cortés, Carlos, ed. *Poésie costaricienne du XXe siècle*. Ginebra-París: Patiño y Unión Latina, 1997.
- Duverrán, Carlos Rafael, ed. *Poesía contemporánea de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Florit, Eugenio y José Olivio Jiménez, eds. *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1968.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Edición de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1954.
- Gay, Peter. *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Hottois, Gilbert. *De la Renaissance à la postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*. Bruselas: De Boeck, 2005.

- Jiménez, Carlos María, Jorge Bustamente e Isabel C. Gallardo, eds. *Antología de una generación dispersa*. San José: Editorial Costa Rica, 1982.
- Martins, Floriano. «La lírica y las vanguardias en Costa Rica». *Altazor*. Revista electrónica de literatura, 4 (2022). Versión electrónica: <https://www.revistaaltazor.cl/carlos-francisco-monge-2/>.
- Millares, Selena, ed. *Antología. La poesía del siglo XX en Centroamérica y Puerto Rico*. Madrid: Visor, 2013.
- Monge, Carlos Francisco. *La tinta extinta*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1990.
- Monge, Carlos Francisco, ed. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.
- Monge, Carlos Francisco, ed. *Costa Rica: poesía escogida*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1998.
- Monge, Carlos Francisco. *La rama de fresno*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999.
- Monge, Carlos Francisco. *Territorios y figuraciones*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2009.
- Ramírez, Sergio, ed. *Puertas abiertas. Antología de poesía centroamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Russ, Jacqueline. *La marche des idées contemporaines. Un panorama de la modernité*. París: Armand Colin, 1994.
- Sapiro, Gisèle. *Sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Sartre, Jean Paul. *Qu'est-que la littérature? Situations II*. París: Gallimard, 1948.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.



# CAPÍTULO

## 3

### ***Nada de todo aquello o la superación del trascendentalismo***

*Gustavo Solórzano-Alfaro*<sup>88</sup>

Universidad Estatal a Distancia

*Sí hay un hecho incuestionable: ni una sola línea de poesía se ha escrito al margen de nuestra historia y de sus instituciones políticas [...]*

*Uno de los conflictos centrales que ha padecido la poesía costarricense contemporánea ha sido la casi ignorancia de su condición histórica.*

---

CARLOS FRANCISCO MONGE<sup>89</sup>

---

88 Director editorial de la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia y profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: [gsolorzano@uned.ac.cr](mailto:gsolorzano@uned.ac.cr); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4024-9535>.

89 Carlos Francisco Monge, *La imagen separada* (San José: Instituto del Libro, MCJ, 1984), pp. 9 y 35.

**E**sta exposición es un esbozo que parte de dos problemas o preguntas. Cuando me planteé este texto creí tener claro que Monge, sin duda alguna, había superado su época trascendentalista y su estética se movía en otro terreno. Pero en las últimas semanas, empecé a cuestionarme esta certeza. ¿Superó Monge el trascendentalismo o más bien, por el contrario, fue el único trascendentalista capaz de cuestionarlo y de transformarlo? Es decir, ¿es Monge finalmente el único trascendentalista que logró realmente trascender su circunstancia histórica, con sentido autocrítico, capaz de replantear sus presupuestos y llevarlos a otro nivel?

## Un poco de historia

El trascendentalismo ¿es una estética, una escuela? ¿Sigue vigente o es tan solo un vestigio de los años 70? Hará poco más de treinta años, apenas llegando a los cuarenta años él mismo, el firmante más joven —al menos por escasos dos meses— del *Manifiesto trascendentalista*<sup>90</sup> ya había abandonado con claridad y decisión los arrebatos fundacionales de aquel grupo de poetas que se había propuesto cambiar la literatura nacional.

---

90 Laureano Albán, Julieta Dobles, Ronald Bonilla, Carlos Francisco Monge, *Manifiesto trascendentalista, y poesía de sus autores* (San José: Editorial Costa Rica, 1977).

En 1990 publicó *La tinta extinta*<sup>91</sup>, quizá el primer poemario que mostraba una nueva faceta.

Para 1992, Laureano Albán había regresado al país luego de su exitoso decenio en Europa y había retomado el Círculo de Poetas Costarricenses y su sello Líneas Grises. De igual forma, Julieta Dobles era una de las poetas más reconocidas. Ronald Bonilla parecía haberse dedicado a otra cosa y el protagonista de este relato, Carlos Francisco Monge, estaba muy lejos de aquellos horizontes trascendentales, enfrascado en su propia poética y en su exploración del canon costarricense.

La historia había empezado en Turrialba a mediados de la década de 1950. Luego de la muerte de Jorge Debravo y llegados a la década de 1970, con otros nombres que se ligaron al grupo y fueron y vinieron, se constituyó el núcleo que en 1974 redactaría el famoso y nunca bien ponderado *Manifiesto*, publicado en 1977. Con poca gloria y mucha pena, el texto sirvió de base para retomar y asentar una estética cultivada por las cuatro plumas que lo firmaron. Desde ese momento, hubo un cisma en la poesía tica: los trascendentalistas contra todos los demás. Quizá esto parezca caricaturesco, pero puedo dar fe, de primera mano, de que para mediados de los 90 esto era un debate entre las nuevas generaciones, representantes de una u otra corriente.

---

91 Carlos Francisco Monge, *La tinta extinta* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1990).

Lo que sin duda resulta interesante es que uno de sus firmantes, por esos mismos años, ya estaba en otra sintonía, elaborando otros materiales con otros recursos y herramientas. Sobra decir que hablo de Carlos Francisco Monge, el autor que hoy nos convoca. Con sobrados méritos académicos y una amplia obra poética y ensayística, la figura de Monge —quizá hasta hoy, que tenemos un más que merecido coloquio dedicado a su gran trabajo y aportes a las letras costarricenses— no ha brillado todo lo que debería frente al público lector y en el imaginario de lo que, a falta de un mejor nombre, podemos definir como el *ecosistema literario nacional*. Achaco esa situación a dos asuntos fundamentales: uno, su dedicada carrera académica, lejos de los reflectores —si bien siempre escasos— de la palestra de los autores consagrados o venerados; y otro, la separación estética e ideológica de su generación, la del *Manifiesto trascendentalista*.

Es precisamente ese mi punto de partida para hablar de su trabajo: de qué manera la obra de Monge representa un salto cualitativo y, por ende, una superación de ese movimiento que se autodefinió como «trascendentalismo», lo cual fue posible gracias a lo que denomino el gesto crítico, ausente en los otros tres firmantes del manifiesto y, en general, en la mayoría del medio literario costarricense.

No podemos saber las razones por las cuales los otros tres firmantes del manifiesto se mantuvieron y se han mantenido tan apegados a los presupuestos

estéticos e ideológicos que abrazaron en su juventud; lo que podemos identificar, únicamente, es el hecho de que esos presupuestos han sido revisitados y reelaborados por Monge, quizá desde los años 80, lo cual se muestra en el primer estudio realmente importante, de hondura crítica y renovación de pensamiento sobre nuestra poesía, *La imagen separada*<sup>92</sup>, momento en que Monge da un giro que me atrevo a llamar radical y que, a la postre, lo marginó, me atrevo a decir también, de los premios y reconocimientos, aunque estos fueron llegando poco a poco. Pensemos, por ejemplo, en el llamativo hecho de que es el único de los cuatro firmantes del *Manifiesto* que no ha recibido el premio Magón, pese a tener una obra más robusta, más meditada, más sutil, más sopesada, más particular.

### ***La imagen separada***

En 2006, el académico Francisco Rodríguez Cascante publicó sendos artículos en torno a la poesía nacional. Uno de ellos aborda lo que define como «la formación discursiva trascendentalista» (de carácter figurativo y abstracto y tono aurático-esencialista); el otro, «el campo discursivo conversacional» (coloquial y narrativo). Con gran lucidez, y de forma sistemática

---

92 Carlos Francisco Monge, *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984).

como pocas veces se ha dado, establece los dos proyectos estéticos que han guiado nuestras letras; asimismo, señala sus diferencias.

Ya en 1984, Monge había señalado con claridad, quizá por primera vez, estas dos vertientes:

[...] esta 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 poético nombrador y fiscalizador del acontecer histórico inmediato<sup>93</sup>.

Algunas líneas antes, Monge señala también que los gestos críticos han sido escasos y por lo general han tendido más al ejercicio de autolegitimación. En ese sentido, dos de los ejemplos más flagrantes serían precisamente el *Manifiesto* y el volumen *Poesía contra poesía*, de Laureano Albán, un conjunto de reseñas de poetas que en el fondo busca contraponerlo a él y a sus coetáneos contra el resto de los representantes de la poesía local.

Si el trascendentalismo concibe la poesía como un lenguaje sagrado, para iniciados, que se revela, y deposita su confianza en un supralenguaje capaz de abarcar las experiencias inefables del ser

---

93 Monge, *La imagen separada*, 165-166.

humano, su opuesto es una poesía que se sabe finita, atrapada en el tiempo, histórica y, por ende, concreta. Esta perspectiva es la que Monge ofrece en su «imagen separada», aspecto que Arnoldo Mora observa muy bien:

Es por eso que, a partir de entonces, Carlos Francisco llama la poesía con el calificativo de «imagen separada», pero no separada de la realidad, sino todo lo contrario. Los poetas postmodernistas se sienten separados de la sociedad o, más exactamente, del rumbo que esta ha tomado. Su desencuentro con la realidad implica, al igual que en el caso de los románticos del siglo anterior, un rechazo explícito y dramático del (des)orden establecido; su soledad constituye por sí misma una protesta, la expresión apasionada de un desengaño.

[...] En su más reciente poemario titulado *Enigmas de la imperfección* (2002), Carlos Francisco Monge va más allá de su reflexión en torno al quehacer poético y del alcance de las palabras. Las palabras sólo son, porque los hombres son palabras y las cosas son palabras y las palabras son cosas. Pero precisamente por eso, porque las palabras son cosas, también sirven para algo. Por eso nuestro poeta vuelve a un lenguaje más directo, ya no hay una dimensión de metalenguaje para definir la poesía. El lenguaje poético también

dice algo más que sí mismo, algo más que las palabras<sup>94</sup>.

*La imagen separada* retoma los mejores momentos, o al menos los más rescatables, del *Manifiesto*, los desarrolla y los expresa con más tino y con más enjundia. Pero no sugiero con esto que estemos frente a una secuela, en lo absoluto. Su mayor virtud radica precisamente en lograr superar, por un lado, las limitaciones de aquel primer esbozo, y por otro, avanzar en nuevas direcciones, que ofrecen otras perspectivas y posibilidades.

Así tenemos, en este ensayo fundacional de Monge, una idea que podría colegirse del *Manifiesto*, pero expresada de forma más contundente: «La palabra poética no es el recipiente destinado a archivar los contenidos históricamente comprobables de la vida social»<sup>95</sup>. Más adelante, también rechaza lo contrario: «la literatura no es ni un ente abstracto ni se aloja en el manido concepto de la inspiración»<sup>96</sup>.

A partir de este punto, la conciencia de Monge cambia: no es la poesía un lenguaje revelado, separado del mundo, sino palabra en la historia, sujeta a los avatares sociales, a las condiciones de producción. La lectura crítica que Monge emprende lo aleja de las fuentes románticas del *Manifiesto* (lo inefable, ideal e

94 Arnoldo Mora Rodríguez, «Carlos Francisco Monge, poeta y ensayista», *Comunicación* 16, n.º 1 (2013): 57–63.

95 Monge, *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense*: 15.

96 Monge, *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense*: 16.

inspirado) y lo pone del lado del materialismo y de la escuela de Frankfurt, aunque no se puede negar que esta diferencia es más evidente en su trabajo crítico que en su trabajo poético, sin negar que este último ha pasado por un sostenido ejercicio de reevaluación y de revisión.

Ciertamente, a lo largo del tiempo los firmantes del *Manifiesto* han expresado que su intención nunca fue negar la relación entre la poesía y la realidad social, y que su única condición estética es que cualquier tema es válido siempre y cuando pase por el tamiz de la construcción metafórica tal y como ellos la concebían. Bonilla, en los últimos años, ha insistido en que su poesía bebe de las corrientes conversacionales y más aprosadas, con matices irónicos o paródicos como recurso. Sin embargo, una cosa es lo que se pretende y otra el resultado, porque en la ejecución su estilo se mantiene fiel: una propuesta estética cuyos materiales son fácilmente intercambiables. Entonces, un poemario que se anuncia como humorístico o de temática social, por poner dos casos, formalmente no ofrece diferencias o particularidades. El mejor ejemplo de ello es la *Enciclopedia de las maravillas*, de Albán, un libro que pretende «contar el mundo con poesía» y cuyos títulos programáticos son simples y directos: «La silla», «El harapo»; pero que en muchas ocasiones el contenido no se distinguiría entre uno y otro poema sino fuese precisamente por los títulos.

Muy diferente es la aproximación a la poesía por parte de Monge, quien en los últimos años ha

dotado de humor a sus poemas, por un lado, o les ha dado insumos metaliterarios, para reflexionar sobre el oficio poético. Si los otros tres firmantes se han acercado al discurso metaliterario, es para sostener la idea de que la poesía es un lenguaje revelado y el poeta su sacerdote. Monge, por el contrario, mantiene un respeto tan alto por el lenguaje, que sabe que no puede ni debe petrificarlo, de ahí que sus cuidadosas construcciones contengan a la vez un profundo sentimiento autocrítico, que descrea de los ornamentos superfluos y las solemnidades.

## ¿Qué es el trascendentalismo?

En su ensayo «Un *Manifiesto* veinte años después», con que se abre *La rama de fresno*<sup>97</sup>, Monge repasa los presupuestos ideológicos de aquellos años 70. Al leerlo, nos podríamos preguntar qué fue necesario superar, pues Monge sugiere que aquel *Manifiesto* fue un típico producto del fervor juvenil; es decir, ya superado. En una entrevista más reciente con Floriano Martins, Monge sintetiza lo que expresa en aquel ensayo:

---

97 Carlos Francisco Monge, *La rama de fresno* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999).

[...] no partíamos de otras referencias más que de unas pocas lecturas generales, y un conocimiento si se quiere escaso de la evolución de la cultura. [...] Desde luego, sabíamos que existían corrientes de pensamiento con ese nombre; Kant, Emerson, Heidegger, pero nuestros disparos se dirigían a otros sitios. [...] Sé que muchos de quienes re-  
 crimaban nuestro presunto escapismo ni siquiera leyeron el *Manifiesto*, en el que tratamos, con claridad y decisión, el papel que debería cumplir la poesía en nuestra historia presente. Pero no sin rubor, debo admitir que a nuestros veintitantos años teníamos más entusiasmo que cultura literaria, y no conocíamos en detalle la literatura hispanoamericana contemporánea, salvo los grandes hitos de entonces<sup>98</sup>.

Se observa claramente el beneficio de la distancia temporal que permite a Monge una mirada crítica sobre su quehacer de aquellos años, distancia que no se detecta ni en Albán ni en Dobles ni en Bonilla, lo cual además se comprueba por el hecho de que ellos continúan citando el *Manifiesto* tal cual fue concebido. Sigue Monge en la misma entrevista:

98 Floriano Martins, «Carlos Francisco Monge. La lírica y las vanguardias en Costa Rica», *Altazor*, 2022. Publicación electrónica: <https://www.revistaaltazor.cl/carlos-francisco-monge-2/>.

¿Qué sosteníamos en el *Manifiesto*? Visto en su conjunto, son unas cinco o seis ideas [...] la poesía es un acto verbal de la supraconciencia; es decir, un intento de trascender los signos de las circunstancias; esa era (y es) nuestra conciencia de la historia. La segunda: que había que hacer una crítica a la cultura de masas y al culto a la banalidad. La tercera: que la poesía nos libera de los fanatismos de las ideologías contemporáneas. La cuarta: que la especie humana vive en constante evolución y ampliación del conocimiento [...]. La quinta: que el lenguaje de la poesía, fundado en un orden y un concepto distintos que el de la prosa, es el instrumento verbal para apropiarnos de la realidad oculta e ignota que vivimos<sup>99</sup>.

Lo que podemos constatar en esa perspectiva de Monge es su propio gesto de superación. De los cuatro firmantes, es realmente el único que ha pensado al respecto; el único que expresa que aquel Círculo de Poetas «no era una capilla literaria» y que tampoco «fundó una verdadera escuela ni dio impulso a una estética particular»<sup>100</sup>. ¿Cómo afirmar tales ideas, cuando algo que salta a la vista es la cantidad industrial de primeros poemarios surgidos al calor del

99 Martins, «Carlos Francisco Monge. La lírica y las vanguardias en Costa Rica».

100 Monge, «Un *Manifiesto* veinte años después», *La rama de fresno*, 15-26.

Círculo, bajo su égida y su venia, con un estilo que repite todos los vicios estilísticos de Albán?

Las palabras de Monge demuestran que ha sido él quien percibe aquel grupo como una banda de amigos con intereses en común, como un destello de los primeros años, como algo que ya pasó, porque para nosotros, la evidencia revela que Albán, luego Dobles y después Bonilla lo perciben como algo presente, de ahí que hayan continuado reproduciendo las palabras, citas y frases del manifiesto.

Un repaso por los libros publicados bajo el sello Líneas Grises bastaría para identificar cuántas veces se repiten las mismas citas. Una investigación estadística sería suficiente para demostrar que salvo Monge, los otros tres firmantes sí consideraban su grupo una escuela y una estética, una ideología, una manera de ver el mundo, y que con el pasar del tiempo no han cambiado ni su visión ni su perspectiva ni sus lecturas. Al contrario, han alimentado al menos a tres generaciones de poetas con estas ideas y con los giros lingüísticos y metafóricos propios de una estética, que si bien no es propia ni original ni novedosa, sí acusa signos muy claros que la convierten en una expresión perfectamente identificable. Pensemos en la poesía de Ronald Campos o en la de Juan Carlos Olivas, por poner dos de los ejemplos más claros y recientes.

Siguiendo esta línea de pensamiento, veamos la manera en que Monge ha pensado y repensado también su proyecto poético, visto en dos grandes épocas: 1972, cuando publica sus primeros devaneos

(quizá apresurados, como él mismo admite) y 1990, cuando ve la luz *La tinta extinta*. Luego, dejará pasar diez años, y en 2000, en lugar de publicar nuevos poemas, lanza una antología personal: *Biografía de unas palabras*, un título revelador como el que más. Por un lado, una hoja de vida; por otro, la conciencia metalingüística de su trabajo. No sería hasta 2002 cuando vería la luz un nuevo poemario y a la vez una nueva faceta. *Enigmas de la imperfección* es probablemente el texto más acabado de su obra poética<sup>101</sup>. En los últimos veinte años ha publicado únicamente cinco títulos más de poesía, todos breves, más dos antologías. La distancia entre uno y otro refleja medida, incluso cierto sano pudor: sus palabras son pensadas meticulosamente y merecen respeto. Jamás un mercenario del verbo.

En un artículo de 2017, G. A. Chaves observa los cambios y la evolución en la poesía de Monge, siempre permeada más por las influencias españolas que por las de Albán. De igual manera, se refiere a la tensión que la obra de Monge siempre ha experimentado y que se devela en su estudio de la tradición y la vanguardia, de lo español y de lo local. Dice Chaves:

---

101 Carlos Francisco Monge, *Enigmas de la imperfección* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2002).

Se trata, en el caso del primero [*Nada de todo aquello*] de un gran despojo estilístico, pero también de la expresión, a veces sarcástica, de una amargura vital [...] Por su parte, el segundo libro [*El amanuense del barrio*] parece burlarse de la altivez de esos gestos para volver a lo concreto, a lo urgente y lo real.

En 2021, Monge publica dos antologías personales. Una de ellas apropiadamente titulada *Recomposiciones*<sup>102</sup>. De nuevo asoma la voz crítica, la revisión, el repaso, la pausa metódica, la duda cartesiana, incluso, pero dotada de luz, de fino humor, frescura y hondura filosófica.

No encontramos, en los otros tres firmantes, una revisión de su obra. Albán, lamentablemente, no llegó a replantearse su proyecto<sup>103</sup>. Dobles y Bonilla han emprendido recientemente sus proyectos antológicos, pero estos son recopilatorios, obras — aunque en marcha —, pensadas como completas. Como bien apunta Chaves, «Es difícil encontrar en los libros de Monge un vicio estilístico del cual él mismo no esté consciente».

102 Carlos Francisco Monge, *Recomposiciones: poesía 1990-2020* (Heredia: Letra Maya, 2021). La otra antología, *Sin ninguna explicación* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021).

103 El poeta Albán falleció en febrero de 2022 (N. del E.)

## Conclusiones

Monge es el más contemporáneo de su generación, el que ha sabido elevar la apuesta crítica y reconocer y reconocerse en sus aspiraciones y limitaciones. Sus aportes críticos constituyen el acervo más rico de exploración poética en nuestro país. Nadie como él ha sabido sostener esta especie de llama doble de la poesía y el ensayo, es decir, de lo que históricamente se ha visto como lo sensible y lo racional, pero sabiendo llevarlo por terrenos novedosos donde ambos mundos forman uno solo: la conciencia crítica de Monge es quizá uno de los ejercicios intelectuales más sólidos de nuestra literatura. Salvo las excepciones de rigor, pocas voces se le comparan o han llevado a cabo un proyecto como el suyo.

Su perspectiva y agudeza críticas no solamente se perciben en sus ensayos o en sus trabajos crítico-editoriales, sino que también están presentes en su proyecto poético, un proyecto pensado, con giros y cambios notorios: de la inmadurez y la juventud típicas al manejo acerado de sus recursos estilísticos y temáticos. De aquel joven, de todo aquello que se fraguó al calor de los años de juventud, realmente no queda nada, o más bien, queda transformado, lo cual es más importante. Monge ha continuado revisando su trabajo y reinventando su verbo, potente y luminoso.

## Referencias bibliográficas

- Alban, Laureano, Julieta Dobles, Ronald Bonilla y Carlos Francisco Monge. *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*. San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- Chaves, G. A. «Por una luz necesaria: la poesía de Carlos Francisco Monge». *Ancora, La Nación*, 2017. En <https://www.nacion.com/viva/cultura/por-una-luz-necesaria-la-poesia-de-carlos-francisco-monge/KBJJDCANSFB5JNGZADLILJUOEU/story/>
- Chaves, G. A. «La poesía costarricense contemporánea y el campo discursivo conversacional». *Káñina. Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica. XXX (2): 145-161, 2006.
- Martins, Floriano. «Carlos Francisco Monge. La lírica y las vanguardias en Costa Rica», *Revista Altazor*, 2022. En <https://www.revistaaltazor.cl/carlos-francisco-monge-2/>
- Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.
- Monge, Carlos Francisco. *La tinta extinta*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1990.
- Monge, Carlos Francisco, ed. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1992.
- Monge, Carlos Francisco. «Un *Manifiesto* veinte años después», *La rama de fresno*, Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999, 15-26.

- Monge, Carlos Francisco. *Enigmas de la imperfección*. Heredia: Editorial Universidd Nacional, 2002.
- Monge, Carlos Francisco. *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005.
- Monge, Carlos Francisco. *Recomposiciones. Poesía 1990-2020*. San José: Letra Maya, 2021.
- Mora Rodríguez, Arnoldo. «Carlos Francisco Monge, poeta y ensayista», *Revista Comunicación* 16, n.º 1 (2013): 57–63. En <https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/933>
- Rodríguez Cascante, Francisco. «La formación discursiva trascendentalista en la poesía costarricense contemporánea». *Revista de Filología, Lingüística y Literatura* XXXII, n.º 2 (2006): 107-119.
- Valdeperas, Jorge. *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1979.
- Villalobos, Carlos Manuel. «Trascender: un dilema para la poesía en costarricense». *Ístmica* 5-6 (2000): 88-93.



**PARTE II.**  
**INSTANTÁNEAS**



# CAPÍTULO

## 4

### Risa y sátira en la obra poética de Carlos Francisco Monge

*Gabriel Baltodano Román*<sup>104</sup>  
Universidad Nacional

## Introducción

**L**a obra poética de Carlos Francisco Monge está compuesta, hasta la fecha, por trece títulos y tres antologías personales, publicados a lo largo de cinco decenios. Como no podía ser de otro modo, su comprensión implícita de la escritura literaria se ha transformado profundamente a lo largo de los años, se ha nutrido de

---

104 Docente e investigador de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, y coordinador de la Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana. Correo electrónico: [gabriel.baltodano.roman@una.cr](mailto:gabriel.baltodano.roman@una.cr); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2100-302X>.

la formación profesional y académica en el campo de la filología y del ejercicio literario y de la crítica; las lecturas acumuladas y la experiencia misma han desembocado necesariamente en una mudanza de ideas y hábitos, en ajustes y reconversiones de su visión particular de las cosas, en la profundización y depuración de sus ideales de base. Puesto que he decidido ocuparme de las relaciones entre la poesía de este autor y la risa —una materia poco atendida por los estudios literarios y, en general, reñida con el retrato adusto de este intelectual costarricense—, les ruego que me permitan comentar —detenerme en, digamos— uno solo de los cambios de dirección descritos por su trayectoria.

Me refiero, en específico, a la creciente presencia del ingenio y el humor —a veces, asoma también la sátira— en la poesía de este autor, al paulatino abandono de la solemnidad y el patetismo lírico que caracterizaron sus escritos de juventud para dar lugar al crecimiento de la conciencia poética y artística. Dicho con toda claridad, a las conexiones del devenir de la obra poética de Carlos Francisco Monge con la risa; más en específico, a la conexión que guarda la una con la otra, en tanto la conciencia metapoética de la primera se intensifica con el uso de la segunda. A todas luces, este movimiento está asociado a una renovación del entendimiento de la actividad artística y literaria, tendencia en la que no solo percibo una metamorfosis esencial de su poesía reciente, sino una de las vertientes que definen el curso común de las

letras costarricenses contemporáneas. Para explicar esta tesis general, estimo pertinente realizar un breve recorrido por la producción literaria de este escritor y, en especial, por tres concepciones específicas del oficio del poeta: la creación de símbolos, el compromiso del arte y la poesía menor.

### Tres concepciones del oficio

Los primeros poemarios de Carlos Francisco Monge oscilan entre dos comprensiones determinadas del oficio literario. Sin disimular los reduccionismos en que incurriremos, podríamos afirmar que un texto temprano como *Astro y labio* (1972), nos introduce de lleno en una primera conceptualización del poeta, entendido, en este caso concreto, como un productor de objetos destinados a la meditación, cuyo consumo depende necesariamente de altas facultades intelectuales, cuando no de una sólida cultura letrada. Aunque se trata de una propensión de la poesía contemporánea, el imperio del verso libre, junto con el preciosismo, la renovación de las formas y los géneros literarios establecidos y la creación de simbolismos trascendentales —cuatro señas de la obra inicial de este autor—, adscriben este breve poemario al ámbito de la escritura minuciosa y la lectura detenida. A pesar de ello, la conciencia misma del poeta ocupa un espacio relativamente

menor en los textos líricos de aquellos años, mucho más proclives al patetismo asociado a las tensiones, como sugiere el título, entre lo material y lo espiritual, entre el cuerpo y el cosmos, entre lo momentáneo y lo perdurable.

Algunos de los poemas recogidos en *A los pies de las tinieblas* (1972) confirman estas impresiones. En ellos, predomina también el tono patético, aunque, dicho sea de paso, sin la incidencia del biografismo, auténtica aversión del poeta en la obra literaria de Carlos Francisco Monge. En este libro, el escritor es representado como un ser abatido y, en consecuencia, severo y nostálgico que descubre y descifra las numerosas señales del drama humano, más puntualmente, aquellas que apuntan hacia la imposibilidad de alcanzar la completitud. Tal tesis figura ya en el título del opúsculo, un verso tomado del romance «Antes del odio», de Miguel Hernández. Publicación póstuma de 1958, *Cancionero y romancero de ausencias* fue compuesto por Hernández entre 1938 y 1941, esto es, en el sombrío periodo que inició tras la muerte de su primogénito y estuvo determinado por la derrota del bando republicano y el paso por las prisiones franquistas. Canto al ansía de libertad y plenitud, la lectura hernandiana tuvo un potente efecto en el joven poeta costarricense, un lector asiduo, por aquellos años y por influencia de sus maestros, de los nuevos clásicos hispánicos, de los autores de la Generación del 27. Repercutió, sin duda, tanto en la conformación de una imagen específica del

poeta, una figura en pos del conocimiento interior del mundo y la anhelada depuración del ser humano, como en el paulatino desarrollo de nuevos problemas e interpretaciones.

Por limitaciones de extensión y tiempo, no me referiré, más que someramente, a dos poemarios de temática amorosa en los que se consolidan las tendencias ya señaladas. De manera puntual, podemos señalar que *Población del asombro* (1975) y con mayor contundencia, *Reino del latido* (1978) —cuya temática aparta la mirada del lector del logro artístico— vuelven sobre la idea de que el entendimiento del mundo se circunscribe a la acción —limitada y siempre insuficiente— del lenguaje poético. Como consecuencia de ello, la actividad misma del poeta es descrita, por un lado, como una tarea ardua e infructuosa y, por otro, como un apetito incontrolable, mas distintivo de los vates, comparable en sus distintos extremos con la faena del amante, quien decepcionado y escéptico se refugia en el cuerpo del otro, un universo de significados posibles, y rebusca la unidad perdida, cuando menos de forma pasajera, de la misma forma en la que el autor de un madrigal aspira a capturar el huidizo instante de belleza mediante las palabras. A claras, es innegable la impronta del programa estético-ideológico del trascendentalismo en este poemario, toda vez que el motivo amoroso es utilizado como pretexto para tratar los empeños de la poesía por convertir las vivencias cotidianas y contingentes en emblemas de la experiencia humana. Asimismo,

podríamos afirmar que el gradual perfeccionamiento de la técnica se correspondía, a cabalidad, con las convicciones del escritor acerca de la autonomía de la poesía como artefacto verbal y como saber acumulado mas renovable.

En segundo término y sin que ello suponga el reemplazo de una concepción del quehacer poético por otra radicalmente distinta —puesto que ambas se superponen, complementan y articulan en este texto—, el poemario *Los fértiles horarios* (1983) ensaya nuevas definiciones del compromiso intelectual, en especial, en su sección intermedia, aquella que sigue a los textos iniciales, sentimentales y eróticos, y anuncia una nueva búsqueda de simbolismos esenciales. Tal división del volumen pone de manifiesto una estrecha unión entre fenómenos históricos y socio-culturales como la desintegración de las utopías y el ensimismamiento, por una parte, y los fines superiores atribuidos a la poesía, por otra. Podemos advertir en este poemario una profundización de las tesis centrales del trascendentalismo, para comenzar, porque el compromiso de la poesía —contra la inclinación de la época y de nuestra convulsa región— no debía reducirse a la mera militancia política ni ideológica, sino que consistía en un deber consigo misma, con sus valores y tradición; según lo sintetiza Mora Rodríguez, con «[ ]a reivindicación del papel imprescindible de

la poesía como instrumento de humanización de la sociedad actual»<sup>105</sup>.

El epígrafe de *Los fértiles horarios* retoma uno de los lemas del *Manifiesto trascendentalista* (1977), según tal: «La verdadera poesía siempre ha estado comprometida, de alguna manera, a partir de ella misma, con todas las circunstancias y los cambios que colaboran en el proceso de la evolución humana». Este enunciado compendia la controversia de los firmantes con su tiempo, la afirmación intempestiva de un grupo de intelectuales profundamente politizados —como muchos de sus contemporáneos— y por ello, agobiados por las simplificaciones ideológicas y partidarias. Desde esta perspectiva, al compromiso del escritor y al compromiso del arte se los presenta como cosas distintas en su índole. Una digresión: en este último aspecto, allende el vano empeño historiográfico por perfilar generaciones y contraponer, a fuerza de maniqueísmo, efectismos o didactismos, las unas con las otras (las establecidas con las *irruptivas*, las rancias con las flamantes); allende, incluso, las dicotomías entre trascendentalismo y joven o nueva poesía, descritas y discutidas por Bocca-nera, Retana Alvarado y Corrales Arias, para citar tres ejemplos concretos, percibo la continuidad de los desarrollos y procesos de la poesía costarricense contemporánea, una continuidad localizada en el

---

105 Arnoldo Mora Rodríguez, «Carlos Francisco Monge, poeta y ensayista», *Revista Comunicación*, volumen 16, número 1 (2007): 58 (57-63). DOI:

istmo centroamericano y enfrentada a éste, tocante, sin duda, al problema que Rancière denominó como la «política de la literatura»<sup>106</sup>.

Con ello digo, sin desconocer las especificidades de los diferentes proyectos estéticos, que en la encrucijada de las dialécticas de la heteronomía y la autonomía y de lo público y lo privado, esta obra poética de Carlos Francisco Monge —un libro roto en partes, al cabo— pone de manifiesto determinados problemas constitutivos del campo literario actual. Problemas que su autor no resuelve a satisfacción y que persisten en algunos de los debates y polémicas que siguieron a aquellos años y

---

106 «La política de la literatura no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales de sus respectivos momentos. Ni se refiere a la manera en que estos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades. La expresión “política de la literatura” implica que la literatura hace política en tanto literatura. Supone que no hay que preguntarse si los escritores deben hacer política o dedicarse en cambio a la pureza de su arte, sino que dicha pureza misma tiene que ver con la política. Supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definitiva del arte de escribir». Jacques Rancière, *Política de la literatura*. M. G. Burello, L. Vogelfang y J. L. Caputo, trs. (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011[2007]) 15. Antes, he mencionado respectivamente a Jorge Boccanera, *Voces tatuadas. Crónica de la poesía costarricense (1970-2004)* (San José: Perro Azul, 2004); Camilo Retana Alvarado, «“La poesía no sirve para nada”: poesía joven costarricense como discurso contrahegemónico», *Revista de Lenguas Modernas*, número 10 (2009): 27-35. DOI: y Adriano Corrales Arias, «La nueva poesía costarricense», *Revista Comunicación*, volumen 23, número 2 (2014): 47-59.

sus refundaciones. Obra de inflexión en la carrera de su autor, *Los fértiles horarios* plantea una acepción amplia de los conceptos de ética y política del escritor, rasgo por el que dicho libro se resiste a las generalizaciones con las que se suele explicar la escena poética centroamericana de la década de 1980. Este poemario de transición y ensayo —y quizá por ello, de tensiones irresolutas— tiene, desde nuestro punto de vista, un mérito adicional: el marcado interés por lo inmediato, que deja de ser mera experiencia contingente para convertirse en oportunidad artística, en vía regia para sobrepasar los límites del compromiso, pero también los del trascendentalismo, al que acaba por ampliar y redefinir.

La rica vertiente metaliteraria de *La tinta extinta* (1990) nos introduce en la tercera concepción del oficio del poeta, si bien su definición precisa no se alcanzará con este título. El paso hacia una nueva idea de la poesía estuvo mediado por las andanzas españolas de su autor, quien a finales de la década de 1980 vivió e hizo estudios doctorales en Madrid, donde tuvo contacto con recordados poetas y críticos, tanto españoles como hispanoamericanos, así como conocimiento de los derroteros de la poesía española y regional<sup>107</sup>. Algunos de los poemas reunidos en

107 Al respecto, sin ser un recuento biográfico, conviene examinar su discurso de ingreso a la Academia Costarricense de la Lengua, leído el 24 de febrero de 2006; en especial, los pasajes recogidos en las págs. 83 y 84: Carlos Francisco, «Andanzas españolas de la poesía costarricense», *Letras*, número 40 (2006): 75-91.

este libro tratan acerca de lugares, personajes e hitos de la historia de la literatura; rinden homenaje a Fray Luis de León y Borges, a la vez que interrogan a la tradición literaria peninsular y occidental, a la memoria y la propia escritura literaria; contrastan, como los relatos de viaje, el entorno descubierto con los orígenes del excursionista, la permanencia de determinados vestigios en el paisaje con el cambio y la disolución permanente de la conciencia. A diferencia de lo planteado en sus libros previos, el paso del tiempo ya no causa angustia, sino autorreconocimiento, ampliación de la conciencia respecto de lo hecho, con sus méritos y defectos.

Mientras componía la mayoría de los textos agrupados en este poemario, el autor preparaba la disertación doctoral *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica*, dos labores complementarias por las que, a la vez que se reorganiza una visión particular del oficio de las letras, se revisita la trayectoria de la poesía local. Antes que arrobamiento, prevalece el diálogo del poeta con la tradición y sus posibilidades. *La tinta extinta* no solo constituye un poemario de madurez, sino que exhibe una conciencia más lúcida respecto de los alcances y las limitaciones de la propia escritura literaria; como resultado de ello, emerge la distancia, fundamento de la subsiguiente deriva hacia el ingenio, el humor y la sátira. Expliquemos, en primer término, en qué consiste el distanciamiento del programa del trascendentalismo y el tímido y poco convencional flirteo con lo político, por un lado, y

la poesía que emerge tras el periplo español, por otro lado. En términos generales, la voz del poeta se emancipa de la seriedad a la que la obligaban los esencialismos, la historia y la política; de ello resultan la inversión de determinados valores y una singular retórica de la sinceridad; en suma, alejamiento reflexivo de su producción previa y desdoblamiento del escritor, quien advertido ya del tope de la poesía, deja de tomarse en serio a sí mismo y reconoce, ahora sin amargura, sus falencias.

Dos de los poemas finales de este volumen se refieren a tal cuestión. Rojas y Ovares han comentado brevemente el caso de «El poeta lee sus manuscritos» (*La tinta extinta*, págs. 73-74), texto que propone una reflexión sobre los instrumentos de la escritura, vistos ahora como una más amplia gama de posibilidades<sup>108</sup>. Yo diría: como numerosos recursos dispuestos para el ingenio. El otro texto que quisiera traer a colación es «Como el farero» (*La tinta extinta*, vv. 1-17, pág. 69), puesto que alude, por una parte, a la misión del poeta y, por otra, al hecho de que, en nuestra época, no se puede llevar a cabo tal empresa sin indulgencia hacia el artista:

Yo fingí la memoria, el heroísmo,  
el devaneo de la tristeza,  
la cita con el puerto o el exilio.  
Fingí que la mirada, entre la niebla huyendo,

---

108 Margarita Rojas y Flora Ovares, *100 años de literatura costarricense* (San José: Farben, 1995) 226.

era de irremediable soledad. Y las espinas  
dulzonas y alocadas del juvenil amor  
fueron eso: palabras, diminutas hogazas  
que el tiempo apresuró.

Vale decir que el mundo, antes maraña,  
baldón, torpe astrolabio,  
brevisimo pasó entre mis papeles, y allí han quedado  
soles, embrujos, muecas,  
corazones torcidos, horarios esplendores.  
Y que a veces los leo, los releo,  
con la leve sonrisa,  
con la luz que ha borrado, como un río de desechos,  
aquellos viejos signos.

## En contra de la solemnidad

Junto con otras causas, es hipótesis plausible atribuir el mutismo del poeta a la profunda transformación de su conciencia de escritor. El periodo comprendido entre 1990, año de publicación de *La tinta extinta*, y 2000, momento de aparición de la antología personal *Biografía de unas palabras*, estuvo dedicado al análisis de las letras nacionales e hispanoamericanas y dio como resultado, entre otros, *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica* (1999), una mirada particular de las letras nacionales. En el prólogo del compendio antes citado, Carlos Francisco Monge alude a los dos universos de su creación literaria, el amor y el transcurrir temporal, y advierte que la evolución

de su propia escritura hizo que ambos temas confluyeran<sup>109</sup>. Con *Enigmas de la imperfección* (2002), estos asuntos se funden y desarrollan con una tercera esfera: la vida cotidiana, circunstancial y siempre provisional, aunque no por ello menos auténtica que los dilemas mayores del ser humano y la sociedad.

A propósito de este descubrimiento, se profundizaron ciertas tendencias y emergió una singular poética del ingenio que caracteriza la producción literaria de este poeta a lo largo del siglo XXI. La aparente levedad de las agudezas, el humor y los juegos de palabras y formas puede llamarnos a engaño; sin embargo, en este caso, el ingenio consiste en el ejercicio pleno de la libertad creadora y el rechazo descreído de los cánones artísticos e ideológicos, pero también de las poses e imposturas. Lipovetsky<sup>110</sup> ha distinguido tres etapas sucesivas en la trayectoria del humor occidental: a lo grotesco, de marcada naturaleza popular y simbólica, habría seguido, en la modernidad, un humor satírico, modélico, civilizado y disciplinario, de carácter crítico y destinado al individuo y la subjetividad; este segundo tipo de humor derivaría, desprovisto de su vertiente ideológica, negativa y transformadora, en un humorismo liviano,

---

109 Carlos Francisco Monge, *Biografía de unas palabras* (San José: Editorial Costa Rica, 2000) 10.

110 Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. J. Vinyoli y M. Pendaxn, trs. (Barcelona: Anagrama, 2000) 139-140.

dispuesto para el consumo y típico de las *sociedades humorísticas* contemporáneas.

Emancipación de la inteligencia y combate de las aburridas fórmulas, el ingenio sondea el mundo y el lenguaje en busca de hechos insólitos, sorpresas y revuelo, con los cuales aplacar los temores. No es solo una risa dirigida al consumo, como plantea el filósofo francés, sino un alivio ante la adversidad. De ello se sigue su interés marcado por lo cotidiano e incluso, por lo absurdo, su proclividad a trivializar ciertos asuntos. Consuelo para la conciencia existencial, las ocurrentes palabras del escritor de ingenio guían al lector mientras bordea el abismo por un pavimento formado de naderías. No obstante, en la obra poética reciente de Carlos Francisco Monge, el ingenio y el humor, una variedad suya, no conllevan necesariamente a una devaluación de los valores y los fines de la poesía; en realidad, es el poeta quien se pinta a sí mismo como desprovisto de las condiciones indispensables para alcanzar sus propósitos. Este problema atraviesa el poemario entero, pues el soneto que lo abre, «Icor de la poesía» (*Enigmas de la imperfección*, pág. 9) ya plantea las dificultades del oficio, sin por ello, descreer de la poesía misma. Expone la cuestión, dicho sea de paso, mediante un ingenioso juego de aliteraciones, por el cual el hablante que se queja de los escollos de la escritura literaria, maneja con soltura el lenguaje, hace alarde de ingenio con la materialidad del discurso poético:

Icono irreverente invoca, indócil,  
 como cordial camino constelado;  
 ocupa oscuridades, oye, oficia  
 rituales refulgentes; rompe rejas.

Dime, danzante, ¿das dolor, desvíos?;  
 ¿eres, entonces, émulo espejismo,  
 lúdico, láudano? Lenguaraz lumbrera,  
 aleve azor, amante, así avizoras:

Palabra, piedra, polvo, pesadumbre,  
 orfebrería, oráculo, ojeriza,  
 espejo, especie, esperma, espantapájaros,

sonaja, serenata, sombra, siembra,  
 incertidumbre, irradiación, injuria,  
 altar, adipsia, aturdimiento, azar.

A la par de otros textos, incluidos dos de carácter elegíaco («Retrato de un poeta» y «Ofrenda»), tanto «Instrucciones para escribir un poema» (págs. 53 y 54), dispuesto a la mitad del libro, como «Nuevas instrucciones para escribir un poema» (págs. 90 y 91), que pone término al poemario, dan nuevos desarrollos al tema antes descrito. El último de estos textos recoge, no con poca ironía, un listado de ingredientes necesarios para componer poemas y recomienda, en su remate (vv. 21-22): «No olvidar lo mejor: / palabras y palabras y palabras». El intertexto shakespeariano está cargado de mordacidad, puesto que alude a la poca credibilidad que le merecen a Hamlet las definiciones de Juvenal. En «Pequeñas revelaciones ante

el papel en blanco (para una historia de mis libros de poesía)» —útil documento recogido en este tomo—, Carlos Francisco Monge explica la intencionalidad detrás de *Enigmas de la imperfección*:

«Con su título procuré la conciencia, que no una certidumbre, de la esencial limitación humana: vivimos en la historia y con ella nos disipamos. Las leyes naturales que nos engendran permanecen mientras nuestra existencia no se resuelve sino en circunstancias pasajeras que nos compelen a vivir y nos acaban; no solo como individuos, también como grupos sociales, como civilizaciones, como regiones del planeta. Son los misterios de nuestra esencial provisionalidad» (ver parágrafo IX).

Este programa poético, de marcada ascendente quevediana, se funda en la exhibición de los contrastes: fragilidad y continuidad de la palabra, doble sentimiento en el poeta. El ingenio y el humor presentes en la segunda poesía de Carlos Francisco Monge constituyen la contracara de la angustia que caracteriza a su temprana obra poética. La risa literaria, divertida o satírica, constituye el medio idóneo para explicitar, ya sin patetismo, el desacuerdo entre el tiempo huidizo de la experiencia humana y del poeta, por un lado, y la permanencia de la poesía, por otro. En este sentido, el ingenio no es otra cosa que la refutación del malestar primero, de la poesía



Con ironía, el hablante ensaya una segunda definición del poema, caricaturizado —según interpretamos— como «la resaca del amor» (v. 13). A claras, la poesía dista de ello, por cuanto su flujo procede no de la voluntad ni de las pasiones, sino de la intuición, una forma de conocimiento muy bien descrita por la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, de la que el autor es depositario. Desde esta perspectiva, la realización del poema depende de las circunstancias y sus inesperadas coincidencias con la memoria y la comprensión, según se plantea en la sección tercera y final (vv. 23-37):

¿Qué más puedo decir?  
Que esta mañana, cuando la luz puntual  
ya no amenaza,  
y entre sus madrigueras nos otean  
los días colegiales,  
se anegan los paisajes,  
las palabras se agolpan, corren,  
se precipitan,  
queman laderas, mástiles, techumbres,  
y aquí se plantan, frente a mí, voraces,  
llegadas de otros tiempos,  
rotas, temblantes, ateridas,  
no pidiendo perdón,  
sino desfallecidas, como exangües soldados,  
sedientos y amorosos caballeros del tiempo.

Si bien no fue publicado hasta 2017, *Nada de todo aquello* fue compuesto en 2005, por lo que sigue, en estricto sentido cronológico, a *Enigmas*

*de la imperfección*. Los motivos tras su concepción y demorado parto son igual de divertidos que aquellos poemas en los que se cumple la proposición de Quevedo, que recoge el epígrafe de este poemario satírico: «Oyente, si tú me ayudas con tu malicia y tu risa, verdades diré en camisa poco menos que desnudas» (*Nada de todo aquello*, pág. 7). A pesar de que, a ojos de su escritor, este libro resulta marginal, quisiera sugerir que, desde nuestra perspectiva, pinta de cuerpo entero el último y tercer giro de la trayectoria de su obra poética, aquél por el cual, en el poemario subsiguiente, *Fábula umbría* (2009), el hablante se proyecta en la figura de «El poeta menor» (vv. 1-9, pág. 57):

Soy el poeta menor. Hablé, canté, emané  
 palabras sacras como pude, aviesas,  
 tristes, alegres, dulces, eminentes,  
 pero no las oyeron, no les resultaron  
 ceremoniosas ni hondas ni redondas.  
 No acudí a los salones, no hubo premios,  
 ni un exacto retrato, ni estatua ecuestre,  
 ni solemnes vahídos,  
 ni acechanzas ni aplausos ni academias.

## El auxilio del ingenio

Volvamos, para finalizar nuestra exposición, sobre las palabras aviesas del poeta, las malintencionadas, torcidas y malvadas, pero también sobre las jocosas, indulgentes o paradójicamente divertidas, todas aquellas que nos introducen de lleno en el universo de la poesía ingeniosa y satírica y delimitan, desde definiciones negativas, una concepción distinta del oficio, porque el poeta menor no es otra cosa que un escritor consciente de sus medios, siempre escasos, y limitaciones particulares, pero comprometido, al cabo, con los fines de la poesía; tal y como se lo representa en «Conversaciones sobre la poesía» (*Nada de todo aquello*, vv. 1-14, pág. 89):

Yo insisto, amigos,  
en que escribir poesía no es más importante  
que un buen partido de fútbol,  
un hallazgo arqueológico en el desierto de Gobi  
o un buen alunizaje en busca de piedras preciosas.  
Como veo los árboles ahora (frase de un poeta  
[español]),  
es tan solo un oficio divertido,  
gratificante a veces, eso es cierto,  
pero un oficio más, sin otro rédito  
que este afán  
de atar cadenas y cadenas,  
combatir, conocer, destemplarse,  
arredrarse ante la cosecha,  
ante el generoso comprador.

La graciosa alusión al poema de Claudio Rodríguez nos plantea una serie de preguntas: ¿cuáles experiencias y conocimientos transforman la mirada del yo poético a través del tiempo?, ¿cómo supera la poesía lo contingente y nos devuelve el mundo más allá de sus formas definitivas y engañosas?, ¿en qué punto el poeta discierne lo verdadero de lo falso? Respecto de estas y otras interrogantes análogas, el texto es claro: «los poemas son conjuros, llamadas desde la distancia / señales de humo, signos de salvación» (*Nada de todo aquello*, vv. 16-17, pág. 89). Aunque pueda sorprender que a la desacralización del oficio del poeta siga una reivindicación de la poesía, en tanto práctica elemental de la humanidad y cántico de lo auténtico y vital, esta actitud se corresponde cabalmente con la visión del poeta contemporáneo como un «emisario torpe»:

Sin mayor descrédito  
 que aventar las palabras como semillas desconocidas  
 a la distancia, lo más lejos posible;  
 sin otra alternativa que no dejarse destemprar  
 por la magia, el misterio, las explicaciones.  
 Sin más calor que el tiempo de verano,  
 fíate de mí, de este emisario torpe,  
 de estas manos que saben suturar, que si es del caso  
 persiguen la corneja rapaz,  
 las alimañas inhóspitas,  
 con tal de desbrozar este pequeño predio,  
 hasta darle la luz que se merece.

(«Tareas del poeta en una tierra de lobos»,  
*Nada de todo aquello*, v. 1-12, pág. 115).

Resulta de tal contrapunto, una mezcla de descreimiento y trascendentalismo: la poesía permanece, si bien el poeta es un accidente, un mensajero incapaz de cumplir con su cometido, aun cuando ponga la vida en ello. Al valerse de la risa en el primer texto citado, Monge sugiere que la existencia del escritor es trivial y, en ocasiones, incluso patética; haciendo eco del ideario poético del Romanticismo, puede que su vida y trabajo adquieran un valor transitorio merced a instantes de ebriedad y lucidez. Si el poeta menor tiene devoción por su oficio, puede que no vea disminuida su reputación —un riesgo permanente—; con todo, habrá de solicitar el favor de los lectores con humillación, tal y como nos advierte el yo poético del segundo texto citado.

Dicho esto, precisemos —con algo de fisga— que en la poética de Monge tan precarias circunstancias solo las experimentan los buenos poetas. Muchos de los poemas que componen *Nada de todo aquello* y, por qué no decirlo, sus poemarios más recientes —me disculpo, pues no puedo en este momento detenerme en todos ellos—, tienen por objeto la censura, mordaz y picante, de los vicios de otros poetas, de aquellos que carecen de oficio, sucumben al egotismo, las imposturas, el poder cultural, los excesos retóricos y hasta las jergas. Consecuente con su alta estima de la poesía, el hablante de estos textos se muestra implacable al juzgar a los poetastros incautos. En «Aplausos» (*Nada de todo aquello*, pág. 17), se ridiculiza a los versificadores ingenuos, sin iniciación alguna en los misterios de la poesía, y a su público:

Dichosos los que apenas, con un cuarto de lápiz,  
 consiguen escribir sus versos, sus versículos,  
 sus cuadernos enteros;  
 dichosos porque el mundo es como un mapa,  
 un pequeño pañuelo  
 donde apenas los temas nos dan para unas líneas,  
 unas manchas de tinta,  
 una coplilla apenas.  
 Dichosos los que saben hablar y hablar y hablar,  
 levantar monumentos, libros en varios tomos,  
 enciclopedias, directorios completos de dedicatorias  
 y reseñas y elogios en las contratapas.  
 Y dichosos también quienes aplauden,  
 sin siquiera leer aquellos versos, versículos apenas.

Sin lugar a duda, uno de los mayores riesgos  
 consiste en caer presa de la poesía egotista, aquella  
 en la que las emociones y la biografía del escritor acaba-  
 ban por colarse entre las páginas para alejar irreme-  
 diablemente a la auténtica literatura de ellas. Sobre  
 esta cuestión, quisiera traer a la memoria de ustedes  
 el texto titulado «Los egoemas» (*Nada de todo aquello*,  
 vv. 12-22, pág. 23):

Los poemas del yo nacen como alimañas,  
 se quejan, se consumen,  
 solo ven por doquier los cuartos solitarios,  
 el humo del pitillo, los fantasmas,  
 las luces minusválidas, la carroña del otro,  
 la inmundicia de quienes no te ven, no te contemplan,  
 la decepción de que no te hacen caso  
 con tus versos dramáticos, inertes,  
 que escribes para ti,

que solo existes solo,  
sin demás, sin demases.

Puestos a delimitar una caricatura del mal poeta, es necesario prestar atención a dos poemas referidos a los excesos y la grandilocuencia. En el primero de ellos, «Celebidades» (*Nada de todo aquello*, pág. 41), se amonesta a aquellos intelectuales que, en sus escritos y conferencias, no logran desprenderse de los referentes prestigiosos:

Hay quienes insisten  
en mencionar los grandes nombres  
en sus discursos, en sus poemas,  
en sus alocuciones:  
Gauguin, Beethoven, Rimbaud, Villon;  
o lugares ilustres: Londres, Mesopotamia,  
el Ganges, Nueva Delhi, París,  
Dusseldorf;  
o fechas importantes: la caída del Muro,  
la independencia patria,  
el día de su cumpleaños;  
incluso palabrillas que impresionan: mutra,  
[deconstrucción,  
cismático, postdata, airbag, deflagración.  
Prefiero decir martes, qué tal, café con leche;  
citar a mis amigos, leer lo que han escrito,  
recobrar sus abrazos,  
confirmar que hay edad a cada cosa y tema  
y confiar en la sobria sobriedad.

Frente a tales desmanes, el yo poético hace apología de lo ordinario, lo cotidiano y la

moderación. Su lengua carece de adornos superfluos, pero no de elaboración cuidadosa. Si bien algunos confunden una cosa con la otra, es claro para el hablante que se trata de aspectos de distinta índole: mientras los primeros son vanos, la segunda es consustancial a la poesía. En el segundo ejemplo prometido, el poema «Los expertos» (*Nada de todo aquello*, vv. 11-18, pág. 61), el yo poético pone de manifiesto las manías de algunos intelectuales:

Hay los seres devotos a la Virgen,  
 los ínclitos reconocedores de los zapatos franceses  
 de estilo dieciochesco,  
 los catadores de sardinas, los bailarines de fox,  
 pero nadie como los expertos  
 en foucault, en derrida,  
 en los símbolos inmarcesibles de la posmodernidad.

Como se descubre pronto, *Nada de todo aquello* contiene una sátira mordaz contra los poetastros y la crema de la intelectualidad. Desvirtuados, apartados de su rumbo, el oficio del poeta y la labor del crítico devienen en remedos, no solo porque dejan de estar al servicio del ser humano, sino, además, porque se convierten en medios para afianzar la propia personalidad; nada resulta más contrario al fluir de la verdadera poesía, siempre histórica, social y colectiva. En «Carta a un poeta amigo» (*Nada de todo aquello*, vv. 1-11, pág. 101), el hablante increpa a sus contemporáneos:

Diestras fueron tus ínfulas de adolescencia;  
tu envidiable audacia,  
tu voz de actor en cierne, buen lector,  
buen decidor de versos ante el contrito auditorio;  
y decididamente bien lo hiciste,  
con tus deberes bien cumplidos de caballero galán,  
de entusiasta donjuan,  
de honrado bailarín.  
Pero, ¿qué has hecho hasta ahora,  
a tus cincuenta añitos, con tus lerduras a cuestras,  
con tu ávida mirada a las vitrinas de trofeos?

Puesto que se agota el tiempo del que disponemos en este coloquio, me apresuraré a esbozar un último asunto. En la tradición de la poesía satírica, han sido comunes dos formas de proceder: señalar los vicios que se busca erradicar y castigar la torpeza y la rigidez mediante la risa. Con ello, el poeta asume una autoridad ética, una posición de superioridad —podríamos suponer—; más importante todavía: el poeta se instala en su propio tiempo y hace la crítica de la actualidad que conecta con la pretérita experiencia de lo humano. He señalado antes que distintos poemas de Monge, en particular los recogidos en *Nada de todo aquello*, pintan de cuerpo entero al mal poeta y el falso intelectual, ora porque son incapaces de entender, en su justa dimensión, sus cometidos, ora porque sucumben a la vanidad, ora porque se aíslan o caen en la incuria. El texto ingeniosamente titulado «Dariana» (*Nada de todo aquello*, vv. 1-10, pág. 13) plantea otro peligro, me refiero a la mala vecindad del escritor y el poder cultural.

Ya viene el cortejo, ya viene el cortejo;  
todos los poetas corren  
tras el augusto premio, tras sus trastos tristes  
porque vienen los célebres, los ínclitos, los  
[esclarecidos  
a dictar sus dictámenes,  
a decir quién es quién,  
a profesar, a imponer manos, a ungir  
a los que buscan incidir, influir, famar,  
buscar un rinconcillo en las historias literarias  
y fumarse un pitillo en una esquina oscura.

## Referencias bibliográficas

- Arias, Adriano Corrales. «La nueva poesía costarricense», *Revista Comunicación* 23, 2 (2014): 47-59.
- Boccanera, Jorge. *Voces tatuadas. Crónica de la poesía costarricense (1970-2004)*. San José: Perro Azul, 2004.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. (J. Vinyoli y M. Pendanx, trs.). Barcelona: Anagrama, 2000.
- Monge, Carlos Francisco. *Astro y labio*. San José: Departamento de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1972.
- Monge, Carlos Francisco. *A los pies de la tiniebla*. San José: Ediciones Líneas Vivas, 1972.
- Monge, Carlos Francisco. *Población del asombro*. San José: Editorial Costa Rica, 1975.
- Monge, Carlos Francisco. *Reino del latido*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Monge, Carlos Francisco. *Los fértiles horarios*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- Monge, Carlos Francisco. *La tinta extinta*. San José: EDUCA, 1990.
- Monge, Carlos Francisco. *La rama de fresno*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1999.
- Monge, Carlos Francisco. «Andanzas españolas de la poesía costarricense», *Letras* 40 (2006): 75-91.

- Monge, Carlos Francisco. *Fábula umbría*. San José: Editorial Costa Rica, 2009.
- Monge, Carlos Francisco. *Poemas para una ciudad inerme*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2009.
- Monge, Carlos Francisco. *Cuadernos a la intemperie*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2017.
- Monge, Carlos Francisco. *El amanuense del barrio*. Almería: Editorial Círculo Rojo, 2017.
- Monge, Carlos Francisco. *Nada de todo aquello*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2017.
- Monge, Carlos Francisco. *Sin ninguna explicación*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2021.
- Mora Rodríguez, Arnoldo. «Carlos Francisco Monge, poeta y ensayista», *Revista Comunicación* 16, 1 (2007): 57-63.
- Rancière, Jacques. *Política de la literatura*. (M. G. Burello, L. Vogelfang y J. L. Caputo, trs.). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011[2007].
- Retana Alvarado, Camilo. «“La poesía no sirve para nada”: poesía joven costarricense como discurso contrahegemónico», *Revista de Lenguas Modernas* 10 (2009): 27-35.
- Rojas, Margarita y Flora Ovaes. *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben, 1995.



## CAPÍTULO

# 5

### Espacios de creación poética en Carlos Francisco Monge: la naturaleza, el individuo y la poesía en *Cuadernos a la intemperie* (2018)

*José Francisco Bonilla Navarro*<sup>111</sup>  
Universidad Nacional

*Yo solo sé, señoras y señores, que los poemas  
son —cómo decirlo— pequeñas escrituras,  
proyectos para premios, entrevistas, revistas,  
homenajes, reseñas, aplausos asordados por  
los guantes blancos, silencios infinitos para oír  
mis poemas...*

---

CARLOS FRANCISCO MONGE

---

111 Docente de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: [jose.bonilla.navarro@una.cr](mailto:jose.bonilla.navarro@una.cr); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0234-7780>.

## Apuntes liminares

**C**uadernos a la intemperie<sup>112</sup> es uno de los últimos poemarios publicados por Carlos Francisco Monge. Salió a la luz en 2018, bajo el sello de la Editorial de la Universidad Nacional y constituye una clara muestra de la madurez artística e intelectual del autor, pues lejos de caer en repeticiones, condensa, por medio de la palabra, una de las actividades humanas más importantes para la especie humana: develar el registro escrito, develar la memoria, intenta conocer(se) a través de la escritura; tarea que, a mi juicio, no es específica de este poemario, pero que profundiza y logra aún con más claridad.

Conviene empezar por detenernos en dos ideas iniciales con respecto al título del poemario. Por un lado, la carga semántica del término *cuadernos* está completamente relacionada con la idea de ser un lugar para el registro, un registro que a su vez crea, delinea, describe, condensa todas aquellas palabras que dan existencia y nombran al mundo a través de la percepción de alguien que contempla algo; por otro, se muestra lo que, desde mi percepción, empieza a construir, desde el mero título, el plano metafórico y simbólico de todo el texto: *intemperie*.

---

112 Carlos Francisco Monge. *Cuadernos a la intemperie*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2018. Todas las citas a este texto proceden de esa edición.

Esta es una palabra que se encuentra asociada a aspectos semánticos como la plenitud, la desnudez, la vulnerabilidad ante algo que es superior, un entorno, un espacio pleno en su condición de inmensidad y entrega absoluta a la voluntad de las fuerzas que controlen ese espacio.

Desde estas consideraciones previas, Monge ofrece un poemario que (re)elabora poéticamente tres de los principales temas de importancia para los poetas contemporáneos. Con cada cuaderno propone un tema y, a veces problema, en que media la poesía como vehículo para encontrar explicaciones y, al hacerlo así, modeliza la realidad humana que pretende explicar. Deja a la intemperie aquellos espacios de delicadeza y vulnerabilidad humanas y concluye, con la poesía como fuente de *lo real*, en tanto cuestionamiento y duda. Abandona, en este volumen, las verdades absolutas y hace de la duda una realidad más cierta, pero más compleja también. Son tres los espacios poéticos que materializan los alcances estéticos del poemario: la naturaleza, el individuo mismo y la poesía. Tres campos cuya fuente de existencia es la pluma y la percepción sensible y estética del poeta como observador y transformador de la realidad humana.

## El primer espacio: la naturaleza

En relación con el primer espacio —el natural— el yo lírico configura un código comunicativo que, en algunas ocasiones, se relaciona con el tono de la oración católica *Padre nuestro*. Desde esta perspectiva moldea un tono de súplica y agradecimiento a la Tierra en su función de madre y, consecuentemente, construye la imagen del poeta desde una humanidad que contempla lo divino: la naturaleza. En «Oración verde», por ejemplo, el hablante lírico hace un recorrido por los cuatro elementos que intervienen en la configuración ancestral de la naturaleza como espacio: el agua, el fuego, la tierra y el aire. Todos codificados desde una relación armónica y que refuerza la idea de lo natural como ingrediente necesario para la existencia de los seres humanos. Existe, en este poema particularmente, una intensa exhortación hacia la sensibilidad de quien lee, apela a los sonidos y sensaciones propias de los elementos, «deja tus ríos / correr o remansarse / la tempestad clamar..., la música estelar, / el bosque iluminado de palabras [...], danos madre tu suelo, ese ángel tibio / que nos besa y nos besa; / la brisa sosegada, el soplo de tu aliento...»<sup>113</sup>, son versos que caracterizan positivamente la relación ecuánime que debe existir entre el individuo y la naturaleza de la que el primero es también parte y un elemento más.

---

113 Monge, 13.

En la codificación particular de la relación entre la naturaleza y el individuo, el poeta muestra un *yo* consciente y crítico no solo de su papel, sino también de sus efectos en el espacio natural, trasladada sus preocupaciones filosóficas y existenciales a otros seres para buscar, infructuosamente, respuestas. Como un individuo que coexiste en el espacio con otras especies, el hablante interpela a otros seres para caer en cuenta de la vulnerabilidad frente aquellas fuerzas que le recuerdan su impotencia y su incapacidad para entender y dominar al mundo material que lo contiene. A este respecto, el poema «Gnomo al atardecer» apunta: «*Tú sabes lo que hacen, lo que hacemos. / Rugen los ríos, se agitan las acacias, / y tú, avechucho, pajarraco mísero, / no dices nada, sedicioso adán, / nido escondido. Dime*»<sup>114</sup>. No hay respuesta alguna, solo aquella ausencia de palabra que es también ausencia de criterio y de poder para controlar aquello que es símbolo de amenaza, de desaparición de la existencia y del tiempo mismo como garantes de una vida y espacios para contemplar.

En «Observaciones sobre la ceniza» hay un cambio en la estructura comunicativa:

ya no es el *yo* lírico quien habla a Natura, es ella quien con su gran poder y trascendencia pretende comunicar al ser humano. Esto resalta una particularidad del discurso poético de Carlos Francisco Monge: las relaciones entre el espacio natural y el

---

114 Monge, 17.

individuo son tema de su poética y estética propias, pero se abordan desde lo cotidiano como eje transversal. Dicha transversalidad no busca más que señalar todo aquello que no vemos, que se escapa de nuestros sentidos por la inmediatez y celeridad de una vida industrial planetaria.

En este poemario, lo natural es asumido por el hablante como un espacio de continuo cuestionamiento. Aspecto que configura un principio elemental en la poesía de este escritor: el poeta es un *observador* del entorno, pero es un entorno que la voz poética usa como motivo para crear un mundo paralelo donde lo cotidiano y lo efímero alcanzan dimensiones de trascendencia existencial y el sujeto es tal por su capacidad de detenerse a contemplar todo aquello que su inmediatez le hace obviar y hasta olvidar, de ahí la propiedad reflexiva y coherente de la poesía que se propone en el tomo.

Esta propiedad reflexiva, que no es exclusiva de este primer cuaderno, sino que se extiende a lo largo del poemario, toma aquellos aspectos de nuestra inmediatez cotidiana y los (re)significa con aspectos simbólicos de nuestra propia realidad. Al hacerlo, saltan las propiedades estéticas y formales de una poesía que supera la biográfico, para ser más claros, lo propiamente autobiográfico, por ello, el hablante del poeta Monge no sucumbe ante las tentaciones de una tradición poética con tintes biográficos que, ya desde muy antes, ha considerado intrascendente. En otras palabras: los problemas, los enigmas, los misterios, la

búsqueda de verdades —no las grandes—, son tareas casi universales, nunca individuales; Monge construye una personalidad poética que se dimensiona como parte del mundo, nunca sobre o fuera de él.

## El segundo espacio: el individuo

El *segundo cuaderno* se presenta como una poesía codificada a través de un tono más bien de índole antropológica: la figura y el rol del individuo en sociedad, todo esto visto y construido desde la soledad individual. En un momento de la historia en el que pareciera que nada nuevo puedo sorprender al ser humano, se inscribe esta poesía de Monge para brindar una clave certera de que la materialidad, aunque muchas veces banal o trivial, es lo único que da cuenta cabal de la existencia de nuestra especie. En «Apología de los días terrenales», el hablante lírico defiende, precisamente, la banalidad de lo terrenal como la única posesión de los individuos que existimos. Con una profunda indeterminación espacial y temporal que solo reafirma la universalidad de lo cotidiano, un *calor irrespirable*, una *puerta movediza*, un *bosque laberíntico* son la posesión real de la existencia, de lo cotidiano que se aleja cada vez con más celeridad ante aquel ojo que solo puede observar y dejar pasar. Ante la ausencia de toda esta muestra de lo cotidiano, el poeta solo puede preguntar(se) qué haríamos sin

cada uno de esos pequeños pero condicionantes detalles de nuestro mundo material.

Con un tono sugestivo, al modo del mejor maestro espiritual, la voz poética de «La flauta» se aparece en el volumen para reafirmar la importancia de detenerse en todo aquello que cede ante la velocidad de lo cotidiano, dentro de lo que también se incluye la poesía misma. En estos dos últimos poemas mencionados lo cotidiano —espacio en el que reside también la palabra— se configura como un abanico de posibilidades de existencia en el que lo único seguro y real es la convivencia mutua entre lo sublime y lo trivial, de ahí que, como menciona el yo lírico:

conviene amar también estas palabras / esta  
menesterosa fabulilla / que procura ensam-  
blar este sonido aquí / aquella percusión por  
encima del tiempo, / la vocal olvidada o mal  
dispuesta; / este cargante oficio que nos cur-  
va el lomo, / de anotar, de apuntar cada pala-  
bra / que nos sale al paso, / *por si la flauta le  
suena al burro*<sup>115</sup>.

En este segundo cuaderno, el poeta sitúa al individuo frente al espacio, que es lo mismo que situarlo de frente al mundo y lo carga de interrogantes cuyas respuestas se encuentran en él mismo. En otras palabras, la existencia misma es la respuesta a todo

---

115 Monge, 27. El destacado es mío.

enigma y, como consecuencia, deja ver la independencia que existe entre la naturaleza con respecto al ser humano, ya que esta se asocia con todo aquello que deja al margen la búsqueda de solemnidades vacías, nimias y se vuelve hacia ella misma para encontrar la grandeza y la esencia de ser y existir. En la comprensión de este proceso, se delinea en todos los poemas un individuo que cuestiona, otras interpreta y, en algunas ocasiones, emplaza al mundo mismo y sus fuerzas. De esto se deriva una afirmación más: antropológicamente, el individuo —sujeto capaz de contemplar un mundo— no es una construcción fija; la incertidumbre, el tedio, la inacción, la contradicción son algunos de los rasgos que lo caracterizan, tal vez por efecto mismo de la contemplación que hace del mundo.

Puede que uno de los comportamientos más claros y definitorios de la posmodernidad ha sido la abulia de una sociedad que no quiere —y tal vez no precisa de ello— construir espacios en los que la interrogante, fuente de todo conocimiento, tome un papel fundamental. Esta abulia existencial también es tema de reelaboración poética en *Cuadernos a la intemperie*. Precisamente, «Teorías de la intemperie» muestra la incapacidad humana para explicar ciertos momentos de la existencia del ser humano, por triviales, nimios o hasta enigmáticos, como si la ciencia tuviera, aún en este siglo, fronteras impenetrables donde tanto misterio solo pueda ser nombrado como *raro*. En este poema, la palabra *intemperie* desarrolla una semántica más clara

que permite dar un sentido global a todo el poemario. Así, quedar a la intemperie es quedar vulnerable, petrificado, sin ninguna capacidad de movimiento, más que la posibilidad solo de contemplar, donde todo conato de explicación es negado. En este poema, el hablante lírico describe los momentos de impotencia humana, casi de impavidez involuntaria frente a lo que solo tiene como tarea transcurrir: el tiempo.

Cabe destacar que, en la poesía de Monge, si tuviéramos que hablar del tiempo, el pasado y el futuro carecen prácticamente de relevancia simbólica, es el presente el que se erige como tiempo y espacio de lo real, de aquí la vigencia de un poeta que se vincula con la sociedad del presente para explicarla a través de un verbo genuino y consciente que viene vehiculado por un cuerpo cuya condición material es frágil frente al paso del tiempo.

En «Para un autorretrato», aparece una dislocación del yo que configura un modelo autocontemplativo cuya funcionalidad recae en señalar los espacios de sensibilidad íntima del individuo. El «yo privado» toma relevancia como cómplice secreto de aquellas penas, dolores o gozos, que son la esencia de ese individuo frente al mundo. «Tú eres el único que me conoce, / que me reconoce en cualquier forma y lugar [...] y para los demás / preferimos no hablar de los recónditos días/con sus noches [...] yo tu fantasma, / tú mi cuerpo entero»<sup>116</sup>. La realidad

---

116 Monge, 33-34.

misma del yo es cuestionada o traslocada, y en esa lógica, lo íntimo se asume como el espacio de las verdades y las esencialidades.

Carlos Francisco Monge es un poeta que parte de la realidad material de los individuos y, a través del discurso poético, crea una realidad paralela sublime, en la que lo social, lo histórico y lo político se reordena para convertirse en un espacio desde el cual tejer los parámetros con los que se analizan las preocupaciones existenciales del individuo. La modelización primaria, el antecedente histórico y material son solo el (pre)texto para crear un código metafórico que muestra la vulnerabilidad física, en general biológica, del ser humano. Esto último es lo que se presenta en un poema como «La corrupción», en el que se reconstruye el momento cuando el mismo poeta, consciente de la inmortalidad de la palabra—su gran artificio—, debe cargar con la sentencia natural de lo perecedero de su cuerpo frente al paso del tiempo. Menciona el hablante: «A la voz corrupción hoy la han puesto de moda / los políticos, los antipolíticos, / los profesores honrados y los otros, /los historiadores y hasta —mire usted—los banqueros. / Pero olvidan la otra, / la más cruel y temible: la del cuerpo»<sup>117</sup>. De nuevo aparece la idea del presente como la única pertenencia segura del individuo durante su estancia en este mundo; el poeta, creador de un artificio inmortal como lo es la palabra está condenado, paradó-

---

117 Monge, 41.

jicamente, a una mortalidad que nada tiene que ver con su arte, una mortalidad que es parte de su vida prosaica, pero también que es motivo y fuente de su misma excepcionalidad artística. El *tempus fugit*, aquel tópico heredado por una tradición literaria extensa es, en *Cuadernos a la intemperie*, la amenaza real de todo lo que concierne al ser humano, de ahí que el poeta se atribuya la «responsable» tarea de recordar, con sus palabras, lo efímero de la materia corporal, de esto se desprende la necesidad de cuestionar al gnomo, de observar al yigüirro, de preguntarle al cocuyo, y de entender que «con cada octubre / el tiempo resplandece y se oscurece»<sup>118</sup>.

En este segundo cuaderno, Monge nos pone a dialogar con lo que a simple vista pareciera intrascendente frente a nuestros ojos, hace un alto y nos (re) elabora poéticamente todos aquellos elementos que hemos olvidado como consecuencia del eterno afán posmoderno en que nos sume la sociedad día tras día y, al hacerlo, despierta una conciencia existencial que nos permite dimensionar no solo la importancia del arte en nuestra historia, sino también nuestra vulnerabilidad biológica innata frente a la intemperie de este mundo en el que envejecemos y, en algún momento, desapareceremos. Nos hace tomar conciencia que, poetas o no, desde nuestra mortalidad, moldeamos y creamos aquello inmortal que ha hablado y hablará a través de los tiempos: la palabra.

---

118 Monge, 37.

## El tercer espacio: la poesía

Los cuadernos siguientes se estructuran desde un tono más metadiscursivo, el poeta reflexiona sobre el mismo arte de crear poesía, sobre el poema como concepto y la ontología e influencias mismas en la poesía como oficio. El *tercer cuaderno* específicamente constituye un verdadero monumento a la poesía como arte verdadero, como discurso de trascendencia humana, como umbral para entender el tiempo y la misma existencia del mundo.

Con respecto a lo primero, se configura la poesía como un *tú* al que el poeta recurre, un *otro* inescapable, cuya presencia es fundamental y su relación con el poeta se manifiesta desde lo erótico. Aquí la poesía es entendida como aquella fuente que lo transforma todo, en especial la realidad del poeta que pretende comprender el mundo y explicarlo por medio de la palabra, cuya esencia es, a su vez, brindar respuestas parciales e inciertas frente al gran misterio al que se enfrenta. En el poema «La sensualidad», por ejemplo, se configura un hablante que se postra ante la Poesía como una diosa sensual, poderosa, infalible, ignora si es una realidad palpable y le fabrica discursos, la interroga y venera por ser fuente de belleza y poder. Así, menciona: «Qué duda cabe, eres ese mar ondulante, / esas borrascas, ese polvo estelar, / y yo, espantado del tiempo, / sin verdades ni aromas,

amoroso, / voy por tus movimientos/ como un fantasma sin su madriguera»<sup>119</sup>.

Si Bécquer exclamaba que «no digáis que, agotado su tesoro, / de asuntos falta, enmudeció la lira; / podrá no haber poetas; pero siempre / habrá poesía»<sup>120</sup>, hoy Carlos Francisco Monge reafirma «te pareces no tanto a este ceibo amarillo, / poderoso de historia y de misterios, / sino al volcán que lo rodea, / que lo amenaza siempre y lo hace arder»<sup>121</sup>. En «El volcán», al que pertenecen esos versos, se pone de manifiesto, mediante el recurso de la intertextualidad, el hecho de lo minúsculo que se concibe el poeta frente a la poesía cuando debe, o al menos intenta, explicarla, definirla, ponerle epítetos que siempre resultan insuficientes. El poeta es, entonces «este ceibo afilado, cenceño, / inadvertido entre nogales y robles, / y siempre amenazado, amenazado/ por tu rumor oculto»<sup>122</sup>, estas palabras son construcciones metafóricas que significan lo vulnerable y temporal de la existencia del poeta frente a la propiedad inmortal de la poesía como arte. Monge, desde este código simbólico, empieza a mostrar una lógica temporal que permite la comparación entre el poeta y la poesía. Aquel se asume mortal, vulnerable, perecedero, esta inmortal, omnipresente, imperecedera y eterna.

---

119 Monge, 57.

120 Gustavo Adolfo Bécquer: *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1969), 405-406.

121 Monge, 58.

122 Monge, 58.

Esta lógica de comparación hace que el discurso poético de Carlos Francisco Monge permita explicar la relación natural entre el arte y el individuo. El arte es la muestra clara de la existencia —temporal sí— del individuo; es el canal por el que interroga al mundo y busca su sentido. Aunque temas de *ars poética*, el poeta Monge pretende llevar la discusión aún más allá, al punto en que se debe tener conciencia clara de las fronteras de lo humano, pero también señalar los alcances históricos, casi inmortales, de la creación humana, en síntesis, de la poesía. «Vicisitud de unos cuerpos» constituye una muestra clara de lo que afirmo. En el poema, que representa casi como *performance*, el proceso de contemplación de la Poesía frente a la imagen del poeta que la idolatra —ambos hechos cuerpo—, se construye una lógica de comparación que reafirma aquellas propiedades anteriormente señaladas para la poesía, asumida como «*perfección desconocida*»: arte genuino, intemporal, inmortal, sobreviviente al tiempo en su forma, que no en su contenido. Escribe Monge: «Ante la perfección desconocida, / sin circunstancia alguna, de tu cuerpo, / cómo el mío envejece con más celeridad, / atado a los sucesos, requiriendo perdones, aromas, / posturas más alertas contra el tiempo. / Ante estas curvas de la salvación / con que tú me conminas a prevalecer, / desde tus pies, tus piernas, tu cintura, / cómo va la carcoma de tus miedos / consumiendo una a una / las sombras a mi paso, las articulaciones, los ademanes cada vez más cargados / de furias que

me arrastran y me arrasan. / Cómo eres cuerpo y además fulgor, / perpetuo movimiento donde la mar no acude, / mientras la noche avisa, los ruidos amenazan, / las palabras huyen de necesidad, / entre esta *mi* materia, mi sustancia, / ante esta perfección desconocida / que esplende en ti, desnuda»<sup>123</sup>.

Emerge aquí, una vez más, la condición mortal del individuo-poeta que presencia la imagen de una diosa que es arte. El poema construye un proceso complejo en el que el poeta, al contemplar, va construyendo una imagen de sí, pero solo a través de la percepción y aprehensión de la imagen del *otro*: la poesía. Solo a través de esta asume una corporalidad con sentido; es la fuente misma de lo que, con la palabra, construirá como un mundo, un espacio.

En relación con lo demás, el poema como concepto y la ontología misma de la poesía y sus influencias, en el cuarto cuaderno Monge lo aborda, pero marcando intertextos claros con algunos de los poetas más representativos de la América hispana y peninsular. Este cuaderno constituye una suerte de homenaje con el que se ayuda para demostrar un axioma de la literatura: la creación poética no nace de la inspiración ni la suerte, nace de la palabra misma, de la literatura misma como producto cultural e histórico; en otras palabras, la poesía nace de la poesía ya leída, ya entendida, ya premiada; por tanto, reivindica su condición de discurso, la necesidad de la técnica y sus

---

123 Monge, 60.

—algunas veces fútiles— ornamentos ceremoniales. En mi criterio, esa conciencia metadiscursiva y ontológica que Carlos Francisco Monge maneja sobre la poesía es una de las principales cualidades de su discurso poético, con esto intenta subsanar algo que él mismo, pero desde la perspectiva del crítico literario, ya señalaba años atrás en su discurso de ingreso a la Academia Costarricense de la Lengua titulado «Andanzas españolas de la poesía costarricense»:

Si emprendiésemos una crónica de la poesía costarricense sería necesario considerar tanto esa condición histórica ancilar como las limitadas arcas de su herencia literaria. Salvo escasos y fugaces momentos, en la poesía costarricense no hay una crítica al lenguaje, a una estética o a una tradición poética; hay tentativas por impugnar modelos de cultura, hitos históricos, arquetipos morales; en fin, modos de entender la realidad y el presente. Existen tendencias y estilos, pero el ejercicio de la poesía no se ha concebido, a mi modo de ver, como una actividad estética sino como una convicción ética, lo que explica la acogida entre muchos lectores costarricenses de la poesía de Jorge Debravo. Carecemos todavía de reflexiones sobre la poesía, porque hemos preferido detenernos no el *cómo* sino en el *qué* de los poemas<sup>124</sup>.

124 Carlos Francisco Monge. «Andanzas españolas de la poesía costarricense». *Letras*, 40 (2006):75-91. <https://doi.org/10.15359/rl.2-40.4>

Desde esta consideración, la poesía de Monge está permeada por un discurso de autocrítica, reflexiona sobre el acto mismo de lo que significa escribir y, al hacerlo, reivindica la esencia de un arte visto como técnica y abandona la idea romántica —creo que más bien *romantizada*, si cabe el término— tanto de la figura del poeta como de la poesía misma. En este sentido, debería tenerse en consideración la función doble —que para el caso específico de Carlos Francisco Monge no puede escaparse de los ojos de ningún crítico— que ha desempeñado el escritor durante toda su carrera. En este sentido, el Carlos Francisco-crítico literario ha sabido trasladar aquellos pilares fundamentales desde los que se debería construir una verdadera crítica literaria —hablo de principios estéticos, historiográficos, ideológicos, filosófico-existenciales— a su propio discurso poético. Acudimos a la obra de un poeta civil, como ya lo ha llamado desde antes Juan Durán Luzio<sup>125</sup>, que escribe consciente de la relevancia histórica del arte, de sus alcances para la crítica, pero también para el lector, y para los anales mismos de la historia de la poesía nacional y mundial. Así crea las bases para criticar, actualizar, debatir, reprobado, todo desde su discurso poético, a sus fuentes literarias, las cuales, ya en este volumen, no son abordadas de la misma manera como en sus años experimentales; sino desde la consciencia que le

---

125 Juan Durán Luzio. «*Enigmas de la imperfección*, de Carlos Francisco Monge, el poeta civil». *Revista de Filología y Lingüística* 31 (2005): 73-78.

permite entender las nociones de cierta «responsabilidad» que asume el escritor maduro y crítico con su propio medio.

En el *cuarto cuaderno* en general, pero específicamente en los poemas «¿Son los poemas pequeñas odas al yo?» y «Las cosas como están» afloran las influencias poéticas de Carlos Francisco Monge. Por mencionar algunas, de la poesía mexicana a Octavio Paz y Rosario Castellanos; de la chilena a Pablo Neruda; de la española hace una alusión directa y clara a poetas como García Lorca, Carlos Bousoño, Francisco Brines, Claudio Rodríguez y Leopoldo María Panero. Todos poetas que en sus respectivos contextos geográficos e históricos marcaron una verdadera revolución en la poesía escrita en español y quienes buscaron en la palabra la materialidad como esencia de lo humano y su consustancial existencia. Para el caso específico de Monge, la relación cercana con la poesía contemporánea española se tejió ya desde hace bastantes años cuando residió en Madrid como estudiante de doctorado, espacio en el que, sin duda alguna, debió encontrar referencias claras y directas con poetas de la Generación del 27, grandes representantes de la vanguardia española de principios de siglo XX.

Al igual que el recién fallecido poeta valenciano, Francisco Brines, Carlos Francisco Monge invita a contemplar, desde la descripción de la imagen de unos ciclistas, el paso del tiempo y las transformaciones de los espacios en que existimos como individuos.

Es necesario recordar ahora aquel poema de Brines, «Mere road»<sup>126</sup>, en el que el poeta señala, con una frase contundente, las reglas de la cotidianidad a las que estamos anclados; decía el poema de Brines: «Todos los días pasan». Hay en sendos poemas, tanto en el de Monge<sup>127</sup> como en el de Brines, una necesidad de abstraerse de la realidad y, como si fuera posible, colocarse por encima del tiempo para, casi como una advertencia, hacer notar las diferencias, o, mejor dicho, las consecuencias del paso del tiempo en los individuos que lo hemos inventado. Hay, en ambos, una renuncia a la celeridad, a la inmediatez; se retorna a la imagen de la vida como ciclo, cada individuo con un tiempo único para señalar lo ya perdido por el tiempo como sombras de lo que creemos ser. No es casual que el poema del Brines termine señalando: «Y ahora lo mira, ajeno, cómo sube / feliz, encendiendo la brisa, / y ha sentido tan fría soledad / que ha llevado la mano hasta su pecho, / hacia el hueco profundo de una *sombra*»<sup>128</sup>; mientras que el de Monge concluya así: «Y aquel deseo de huir, / el hechizo

---

126 Francisco Brines. *Selección propia* (Madrid: Cátedra, 1984), 99-100.

127 A pesar de que en esta ocasión se alude esencialmente al poema «Los ciclistas», perteneciente al volumen *Cuadernos a la intemperie*, el lector puede consultar también «De paseo», un poema que es parte del libro *Nada de todo aquello*, de (San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2017), 113. El tema de la contemplación y las bicicletas se convierte en un todo un *topos* de enunciación en la poesía de Carlos Francisco Monge, pues se constituye simbólicamente como ejemplo

128 Brines, 100.

de hacer del equilibrio un acto / de contrición por la belleza que obliga, / de sostenerse en vilo / y fijar la mirada en esa *sombra* impávida / que viaja en la impericia, que nos llama / desde una bicicleta» (destacados míos)<sup>129</sup>. En ambos poemas se sobrepone una intención filosófico-existencial cuyo principal objetivo es hacer notar el futuro del individuo como sombras de lo que un día creyó ser. De nuevo, ante nosotros, la imagen de la naturaleza como eterna, pero marcada por la consecuente transformación del individuo al existir. En este tipo de coincidencias, más que lo meramente temático, son las corrientes estéticas y discursivas comunes las que enmarcan la noción de una estética global que le permite a cualquier escritor, no solo a Monge, conectarse y con ello entablar un diálogo entre la tradición literaria nacional y regional con los cánones estético-formales de la poesía mundial, en este caso particular. Esto último, sin ser un objetivo enteramente consciente de Monge, es uno de los rasgos esenciales que transversalizan toda su obra: esa necesidad de conectarse con el espacio global, es decir, un cosmopolitismo necesario para el diálogo entre formas del arte. Estamos ante los alcances de concebir a la literatura como una *práctica social*, según lo señalaba Stuart Hall<sup>130</sup>.

En general, en estos últimos dos cuadernos aparecen las propiedades metadiscursivas del

129 Monge, 92.

130 Stuart Hall. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (Popayán: Envión Editores, 2010).

discurso poético de Monge; propiedades que afirman la condición social y hereditaria de la creación poética. De esta manera, Monge es un poeta que deja al margen la ampulosidad rimbombante, la inspiración y la improvisación como elementos para hablar y crear. Esto último lo aleja de otros poetas que no crean, sino que lo pretenden y al hacerlo obvian la herencia y lo natural del discurso poético y en general literario.

Cada poema del libro asume la misma función de una instantánea: registra momentos efímeros y anodinos de la vida del ser humano y los captura por ligeros, fugaces, intrascendentes, cotidianos, en fin. Se pugna por la necesidad de una escritura que dé cuenta de lo que tradicionalmente es nada, de lo que se pierde y diluye en el tiempo y, en medio de eso, el sujeto, el individuo que existe como un elemento más de ese entramado; un elemento que no entiende, no observa, no piensa ni quiere hacerlo. De todo eso que «desecha» lo cotidiano por intrascendente vive la poesía de Carlos Francisco Monge, pues fotografía todo aquello que el afán y celeridad de la posmodernidad no nos permite registrar y le asigna una dimensión simbólica que construye planos estéticos de capital importancia para el arte literario nacional.

## Conclusiones

*Cuadernos a la intemperie* constituye uno de los poemarios de Carlos Francisco Monge con los que, por medio de su lectura, el lector puede acercarse a una etapa más madura de la creación artística del poeta costarricense. Escrito con un tono más filosófico-existencial, el texto tiene alcances que muestran, entre otras cosas, las influencias literarias del poeta, quien resignifica, cuestiona, rediseña los motivos tradicionales de la poesía costarricense contemporánea y la coloca en una posición de diálogo con las corrientes literarias tanto de América Latina como de otras latitudes del planeta. En este sentido, deja al margen la elaboración de imágenes ególatras, la búsqueda de los grandes temas de la humanidad y la lógica solipsista para entrar plenamente en un mundo de representación poética en el que importan las pequeñas cosas del mundo material y espiritual en el que el individuo coexiste con otras especies.

El individuo modelado por Monge en sus poemas constituye un elemento más del entorno que observa, no es capaz de sustraerse salvo en momentos de contemplación en los que la pregunta directa o el reclamo ante la inacción son los recursos que le permiten emitir un juicio claro sobre el espacio que lo contiene. Sin la necesidad de encontrar las verdades, este sujeto premia la contradicción, la incertidumbre; la necesidad de seguir viviendo provoca que la vida misma,

aunque sin explicaciones, sea la única muestra de su existencia, de ahí nace su historia, que se aleja de las grandes construcciones narrativas, por ello lo anodino, la anécdota, lo cotidiano es su hecho irrenunciable.

En la poesía de Monge hay una condición metadiscursiva que le permite delinear uno de los rasgos más distintivos de su obra artística: la capacidad autorreflexiva que entiende los problemas y fenómenos de los que habla desde la asunción de una colectividad. Así, se trasciende del modelo biografista plano que toma al poeta mismo como eje único de creación y de inspiración. La poesía de Monge está mediada por la búsqueda constante de la técnica, deja al margen, en la medida de lo posible, la reiteración y la construcción de imágenes solipsistas que no pueden ver más allá de sus propias realidades interpretativas y creadoras. Así, es necesario destacar la importancia que adquiere la literatura entendida desde su condición social; como práctica, no nace de un acto de ensimismamiento del yo; por el contrario, su fuente se halla en las relaciones sociales, en las lecturas previas, en las influencias conscientes o inconscientes que se instalan en la mente de quien crea modelos de arte que cuestionan, reinventan, redimensionan y amplían las ya existentes. Monge no niega, como lo dije antes, este axioma de la literatura, sino que lo reafirma libre de todo prejuicio, al margen de toda imagen autobiográfica.

## Referencias bibliográficas

- Brines, Francisco. *Selección propia*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Durán Luzio, Juan. «Enigmas de la imperfección, de Carlos Francisco Monge, el poeta civil», *Filología y Lingüística* 31 (2005): 73-78.
- Hall, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envió Editores, 2010.
- Monge, Carlos Francisco. *Cuadernos a la intemperie*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2018.
- Monge, Carlos Francisco. *Nada de todo aquello*. San José: EUNED, 2017.
- Monge, Carlos Francisco. «Andanzas españolas de la poesía costarricense». *Letras* 40 (2006): 75-91.
- Monge, Carlos Francisco, ed. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1992.



# CAPÍTULO

## 6

### Carlos Francisco Monge, ¿un Horacio posvanguardista?

*Jordan Arroyo Carvajal*<sup>131</sup>  
Universidad de Salamanca

*«[...] muchos han querido ver en el poeta  
y en el profesor de literatura  
dos modos opuestos de llegar a la poesía.  
Nada más lejos de la verdad, amigos».*

---

CARLOS FRANCISCO MONGE

---

131 Máster en Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia, por la Universidad de Salamanca y aspirante a doctor. Correo electrónico: [idu17933@usal.es](mailto:idu17933@usal.es).

## Carlos Francisco Monge, alfarero de palabras

**C**arlos Francisco Monge nació un 14 de octubre de 1951 en San José, Costa Rica. Es poeta, antologador, ensayista e integrante de la Academia Costarricense de la Lengua, ocupa la silla C<sup>132</sup>. Su discurso de ingreso fue emitido el 24 de febrero de 2006, se titula «Andanzas españolas de la poesía costarricense» y permite relacionar, para efectos de este artículo, sus ideas acerca de la poesía costarricense y su evolución en el oficio poético<sup>133</sup> luego de haber obtenido, como profesor, estudiante y poeta, un mayor acercamiento con poéticas españolas de finales del siglo XIX (la promoción del 98), pero principalmente, principios (la promoción del 27), mediados (la promoción de los 50 y los novísimos) y finales del XX (poesía de la experiencia)<sup>134</sup>.

---

132 Mora (2007) hace referencia a la labor de Monge como poeta, docente universitario, ensayista y crítico literario.

133 En su discurso de ingreso a la Academia Costarricense de la Lengua, Monge dice: «Como algunos de ustedes deben de saberlo, he vivido la literatura surcando dos ríos paralelos: la creación y la docencia. Hay quienes todavía piensan que son oficios excluyentes, y muchos han querido ver en el poeta y en el profesor de literatura dos modos opuestos de llegar a la poesía. Nada más lejos de la verdad, amigos» (párr. 24).

134 Con gran predominio en gran parte de la poesía española publicada en los recientes años.

Interesa, particularmente, establecer relaciones de la poética mongeniana<sup>135</sup> con ciertas claves horacianas del *Arte Poética* (circa 23-13 a- C)<sup>136</sup>. La presencia de Horacio en la poesía española es una afirmación comprobada desde estudios con una visión estructuralista y de saber arqueológico (A en B) como la de Marcelino Menéndez Pelayo (1885) hasta investigaciones, con métodos más actuales y dialécticos (A y B; A y B: C), como las de Fátima Rueda (2021) y Juan Antonio González Iglesias (2016)<sup>137</sup>. Horacio es el Píndaro romano y Fray Luis de León<sup>138</sup> el Horacio español, pues no solo leyó a Horacio, sino que lo tradujo, razón por la cual ilumina, con su mano derecha, en símbolo de enseñanza, y con enorme tamaño, tributo simbólico a su legado, el espacio ubicado al frente de la antigua biblioteca de la Universidad de Salamanca, también conocida como la Alejandría española, esfera del conocimiento y resplandor de las humanidades<sup>139</sup>. Los

---

135 Término propio para referirse a rasgos particulares de la poesía de Carlos Francisco Monge.

136 Otra denominación es *Epístola a los Pisones* (*Epístola ad Pisones*).

137 También, se recomienda consultar la bibliografía utilizada por Juan Antonio González Iglesias en su edición crítica del *Arte Poética* (2012), donde aparecen citados otros trabajos suyos.

138 Alabado por el Brocense, a quien se hace referencia en la segunda parte de este trabajo. Su obra poética, además, es parte de traducciones y relaciones no solo con Horacio, sino también con Virgilio y con toda una tradición bíblica.

139 Se rememoran y agradecen los conocimientos compartidos, con una pasión admirable, por mi profesor, el poeta Juan Antonio González Iglesias, durante mis estudios de máster en la

clásicos, cuya mayor referencia son autores griegos y latinos, siguen mutando, por eso, esta investigación se pregunta si las ideas de Horacio se conservan o se readaptan a la segunda época de las posvanguardias costarricenses<sup>140</sup> en las que se ubica la poesía de Carlos Francisco Monge<sup>141</sup>.

La labor oficial de Carlos Francisco Monge como poeta inició temprano. Publicó su ópera prima, *Astro y labio* (1972)<sup>142</sup>, cuando tenía 21 años de edad y recién había ingresado, dos años antes, como estudiante, a la Universidad de Costa Rica. Justamente, su paso por la educación pública superior permite entender por qué hubo un fuerte cambio en su escritura creativa al entrar al siglo XXI y por qué se terminó convirtiendo en uno de los más

---

Universidad de Salamanca. Tener profesores como él fue de gran ayuda; el escalofrío de mis sombras se refugió en las piedras y columnas, que del dorado extraen el color de la felicidad.

140 Para un acercamiento a características de la poesía posvanguardista costarricense, véase Vargas (2012, p. 53).

141 Téngase en cuenta la publicación de su *Antología crítica de la poesía costarricense* (1992), donde el propio Carlos Francisco Monge se ubica en la segunda generación de las posvanguardias costarricenses.

142 Tras cumplir cincuenta años de escritura, formalmente dicho, su extensa obra poética se encuentra conformada por los siguientes dieciséis títulos: *Astro y labio* (1972), *A los pies de la tiniebla* (1972), *Población del asombro* (1975), *Reino del latido* (1978), *Los fértiles horarios* (1983), *La tinta extinta* (1990), *Biografías de unas palabras. Antología personal* (2000), *Enigmas de la imperfección* (2002), *Fábula umbria* (2009), *Poemas para una ciudad inerte* (2009), *Oración verde* (2013), *Nada de todo aquello* (2017), *El amanuense del barrio* (2017), *Cuadernos a la intemperie* (2018), *Recomposiciones: poesía 1990-2020* (2021) y *Sin ninguna explicación: selección poética* (2021).

representativos estudiosos de finales del siglo XX y hasta hoy, primeros veintidós años del XXI, de la poesía costarricense.

Tras referir cambios y mutaciones, *La tinta extinta* (1990), por ser una obra de transición, entra en este diálogo. En su discurso de entrada a la Academia Costarricense de la Lengua, Monge (2006)<sup>143</sup> es consciente de que en 1977 quizás tomó una decisión apresurada, pues ideas del Manifiesto Trascendentalista, como sustento discursivo<sup>144</sup>, ya se encontraban desde los idealismos filosóficos de Platón:

A despecho de los platónicos, la poesía no es universal, ni cósmica, ni eterna. Está hecha de acontecimientos, aunque busca extraer de ellos algo parecido a la inmortalidad; seguramente porque nuestra cultura nos ha llevado a aspirar a la trascendencia (párr. 26, los subrayados son propios).

Dicho Manifiesto no era una novedad, ya había nacido, a inicios del siglo XIX, como

143 «Un poeta español del siglo XVII escribió inolvidables sonetos sobre la fugacidad de la vida y la incertidumbre del destino humano. Tal vez lo hizo desde un oscuro desván y a la luz de un candil. Un poeta costarricense, siglos más tarde, lee con emoción aquellos versos; los repasa, vuelve sobre ellos una y otra vez: está dialogando con el poeta castellano. Ni el tiempo ni la patria los reunieron; han sido las palabras» (párr. 27, los subrayados son propios).

144 En Costa Rica, Francisco Rodríguez (2006) se ha referido a este tema.

movimiento literario en Estados Unidos e igual como sucede hoy en Costa Rica, aunque algunos poetas, a falta de criterios y lecturas grupales y homogéneas, sigan permitiendo anquilosamientos, surgió una ruptura y esto tiene su lógica, porque según Carlos Francisco Monge, al igual que los movimientos y manifiestos, ciertos temas en la poesía están condenados a la caducidad<sup>145</sup>.

La presencia de Monge en la península ibérica, durante y luego de doctorarse, marcó un antes y un después en su labor como docente, investigador y poeta. Muy al respecto, en su discurso de ingreso a la Academia Costarricense de la Lengua (2006), se refiere a la importancia de la salida de diferentes poetas costarricenses a España, entre ellos cita a Ricardo Ulloa Barrenechea, Jorge Charpentier, Carlos Rafael Duverrán, Laureano Albán (ganador del premio Adonáis), Julieta Dobles (Accésit del premio Adonáis), Carlos Cortés, Ana Istarú, Rodrigo Soto, Óscar Álvarez, Armando Antonio Ssacal, Vernor Muñoz y él (Carlos Francisco Monge). Frente a ello, plantea un indiscutible encuentro de voces españolas con costarricenses e hispanoamericanas. Asimismo, menciona la importancia de que autores costarricenses publicaran en España y toma en consideración la relevancia de librerías costarricenses que empezaron a traer publicaciones desde el extranjero.

---

145 A este punto ya se refería también Horacio en una sección que Juan Antonio González Iglesias (2012) denomina, muy acertadamente, «La renovación del lenguaje» (vv. 63-72).

Todo lo anterior, quizás de manera consciente (véase nota 2), lo vivió Carlos Francisco Monge como poeta. Incluso, la compra de su versión del *Arte Poética* es gracias, quizás, a librerías como Nueva Década o Internacional<sup>146</sup>. Por su parte, estudiar la poesía costarricense en su tesis doctoral *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907-1967)*, defendida en 1991 en la Universidad Complutense de Madrid, en donde recibió clases de crítica literaria por poetas y maestros como Carlos Bousoño, quien estudió, además, a Francisco Brines<sup>147</sup>, se convirtieron en un puente para comenzar a escribir textos más íntimos (lo que constituye tópicos particulares en su obra: la soledad, el silencio, la luz y las sombras) en diálogo con la experiencia. Esto lo hace con emociones pensadas y reflexiones inteligentes acerca de otras artes, tradición de Horacio<sup>148</sup>, aunque, en los poemas de Monge se observa un fenómeno híbrido de tradición y de recepción.

Además, debido a que la selección de crítica textual tuvo que delimitarse al poema «Previsiones de biblioteca», extraído de *Poemas para una ciudad inerte* (2009), es necesario decir que, en comparación con otras obras, principalmente, escritas a finales del

146 Actualmente, destacan librerías como Andante o ciertas compra y venta de libros de segunda mano.

147 Uno de los autores españoles que hacen eco en la poesía de Carlos Francisco Monge.

148 Dato también confirmado por Juan Antonio González Iglesias (2012).

siglo XX, este libro permite leer y sentir una voz más madura, íntima, pero a su vez, en diálogo con la exterioridad y con matices culturalistas desde la palabra misma, como un acto sensible de inteligencia<sup>149</sup>. Sin duda, el Manifiesto Trascendentalista<sup>150</sup> quedó en una época de su juventud donde todavía no era totalmente crítico de la labor de orfebrería mediante las palabras, de sus mutaciones y vínculo con referentes horacianos como *labor limae* y el *lucidus ordo*. Su obra poética comenzó a tener mayor madurez en el siglo XXI, luego de doce años de reposo<sup>151</sup>, dedicado mayormente a otras labores, entre ellas, el ensayo y las antologías<sup>152</sup>.

---

149 Romano (2010), en referencia a la poética brineana (Francisco Brines) que tiene gran incidencia en la poesía de Carlos Francisco Monge, principalmente en cuanto al intimismo, la recurrencia temas vinculados con la soledad, el silencio, las sombras y la luz (claroscuro), constantes en su obra. En el caso de *Poemas para una ciudad inerte* (2009) sobresale la oscuridad, aunque la luz, así sea menos, sigue presente

150 Se hace referencia a este punto debido a que Carlos Francisco Monge firmó, en 1977, cuando apenas tenía 26 años, junto a Julieta Dobles, Laureano Albán y Ronald Bonilla (los tres, Premio Nacional de Cultura Magón), el Manifiesto Trascendentalista, que para el punto de vista del exteriorismo y de algunos intelectuales, entre ellos poetas, bloquea y bloqueó a muchos escritores y por eso, no hubo una evolución de la poesía costarricense como la sentida en países cercanos al istmo, ejemplo, Nicaragua.

151 Sobrepassando los nueve años que Horacio recomendaba reposar las obras (*membranus positus*) para no pasar ridículos o vergüenzas frente al público: «*prematuro in annum, membranas intus positus*» (vv. 388-389).

152 Quizás, si Horacio viviera hoy, también hubiera tenido su faceta de ensayista, antologador y hasta hubiera sido integrado, piénsese

Se hallaron textos íntimos como «Constancia del aquí» (2009, pp. 11- 12) y «Estudio sobre Madrid» (2009, p. 13), cuya carga temática posee recuerdos a Madrid, lugar donde estuvo Monge a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Es imposible no recalcar, para la labor filológica, que su permanencia en este sitio marcó una etapa de relevancia en su carrera profesional, pues le sirvió para estudiar la poesía costarricense de inicios y mediados del siglo XX y empezar a tener un mayor y más cercano contacto con la poesía española que la crítica ha encasillado en las promociones del 98, del 27, del 50 (principalmente el caso de Francisco Brines)<sup>153</sup>, los novísimos (que tienen gran incidencia en su escritura más reciente, principalmente, en el alimento que reciben de la tradición y en su culturalismo, mismo que ya se venía asentando en los años cincuenta)<sup>154</sup> y los escritores, al mando de Luis García Montero, del movimiento denominado «poesía de la experiencia».

---

en términos ficticios, de juego para provocar catarsis por medio de las risas, a la Academia Romana de la Lengua; no caben dudas, por eso, este estudio busca fundamentar razones suficientes para presentar a Carlos Francisco Monge como un Horacio posvanguardista, con sus similitudes y readaptaciones.

- 153 Como se acierta en un artículo, sin autor claro, sobre la poesía de Carlos Francisco Monge, publicado en *La Nación* (2017).
- 154 El culturalismo que ya venían demostrando poetas de la promoción de los cincuenta es un asunto en el que acierta el artículo de Álvarez (2015).

*Poemas para una ciudad inerme* (2009) remite a una voz mucho más madura, con mayor trayectoria y entendimiento de la escritura creativa como un trabajo constante con la palabra (*labor limae* y *lucidus ordo*), con otras lecturas, campos y tradiciones. Además, se ficcionalizan espacios que forman parte de algunas experiencias del autor, pero sin caer en la egolatría<sup>155</sup>. Se hace referencia al polvo de las bibliotecas, cuyo significado alegórico remite al destino de la poesía, el olvido. En términos generales, hay una simbiosis retórica, se camufla la vida de Monge como estudioso de la poesía costarricense, como poeta y como ciudadano de la urbe. Esto ha permitido determinar una propuesta estética que incluye dos aspectos importantes para el saber filológico.

Por un lado, se aleja de la estricta idea del arte únicamente por el arte o del arte únicamente como manifestación sublime y trascendentalista del alma. Para ello, la voz lírica se aproxima, por medio del ejercicio con las palabras y la construcción de espacios poéticos, al urbanismo, punto cercano a la experiencia de Monge<sup>156</sup>, pero sin dejar

---

155 El mismo autor, años más tarde, en *Nada de todo aquello* (2017), se refiere al problema de la egolatría en los poetas, un ejemplo claro se tiene en su texto «Los egoemas» (p. 23), pero también, en *Poemas para una ciudad inerme* (2009), particularmente, en «ególata y romeros» (p. 45) atiende dicho asunto.

156 Téngase en cuenta su paso por San José, en donde estudió (Universidad de Costa Rica), es decir, en la urbe costarricense. Actualmente, vive en los Lagos de Heredia e imparte lecciones en la Universidad Nacional.

de interesarse en el encuentro con su ser, mediante una fuerza que recae, con mayor énfasis, en la oscuridad. Pero no solo se puede hablar de ese punto, pues lo que este autor propone es la idea de ciudad como espacio ficticio (*fingere*)<sup>157</sup> o, mejor dicho, como arquitectura que introduce dos grados semióticos por considerar.

Desde el título, el adjetivo «inerm» encierra una acción de desnudar al arte y sus manifestaciones (poesía, música y pintura)<sup>158</sup> y a la voz lírica, inconsciente de Carlos Francisco Monge, enfrentándola a un espacio poético urbano, para dar a conocer los alrededores de una ciudad interna (amante de la soledad y el silencio), punto que provoca un constante diálogo entre la luz y la sombra.

El libro utiliza un lenguaje cuidadoso, propio de un poeta culto e intelectual. Por eso, se requiere de una lectura atenta para comprenderlo, contrario a la ligereza y delgadez de muchas «poéticas» actuales, orientadas y dirigidas a un público lector lleno de vacíos, con carencias de comprensión lectora, cada vez menos críticos, atrapados por los espejismos de la globalización y con sesgos culturales cada vez mayores. Los textos del poemario en mención se leen y sienten

---

157 Etimológicamente asociado, en latín, con la idea de dar forma a algo, en este caso, en el libro *Poemas para una ciudad inerm* (2009) hay textos que se relacionan con la enseñanza y abre reflexiones sobre manifestaciones sublimes del arte como la poesía, la música y la pintura.

158 Estas tres manifestaciones son clave en el libro *Poemas para una ciudad inerm* (2009).

relacionados con los novísimos españoles, quienes rescataron tradiciones asentadas por la promoción del 27, pero a su vez, hacen eco en la «poesía española de la experiencia»; por eso, la criticidad, bagaje cultural y preocupación poética de Monge se convierten en una estética civil, ella es parte de una extensa tradición literaria costarricense contra el mito de la arcadia tropical, aunque sin caer en una politización ideológica<sup>159</sup> ni en decadentismos, pues en la poética mongeniana existe ejercitación con las palabras (*labor limae* y *lucidus ordo*).

Por otro lado, y lo que más interesa para la argumentación dialéctica del análisis final, según se observa desde el título de apertura «Pórtico»<sup>160</sup>, hay una clara alegoría de la ciudad para referirse a la poesía<sup>161</sup>. Para ello, este género literario se decodifica no solo como monumento, clave totalmente horaciana, en donde trabajan diferentes factores para su culmi-

---

159 Para seguir observando cómo Carlos Francisco Monge conjuga, desde sus inicios, la labor de académico con la de poeta, es recomendable leer Monge (1984), en donde el autor no es devoto de la ideologización poética y por esto, busca no ponerla en práctica, sino trabajar sobre su lengua, como si una vasija fuera, haciendo eco a Horacio mediante el estilo de Sophia de Mello Breyner Andresen.

160 No es un poema, sino, según nuestro parecer, una clave o una pista, elemento propio de los poetas posmodernos (véase Guichard, 2021). Zonana (2007) lo llama «peritexto». Carlos Francisco Monge coloca este signo para acercar al lector a uno de los fines que él propone en su libro: *Las ciudades son signos en el tiempo, como el poema* [...]

161 Aunque, Carlos Francisco Monge, igual que Horacio en su *Arte Poética*, no solo se interesa por la poesía, sino también por la pintura y de manera agregada, la música.

nación, sino como dispositivo discursivo<sup>162</sup>: autor, lectores, editoriales, crítica literaria, épocas y por qué no, el estudioso de la poesía de un país y docente de literatura; Horacio y los Pisones<sup>163</sup>.

En sí, la idea de poesía, particularmente en este caso alegórico, como ciudad, remite, según nuestra interpretación, a una lista de paralelismos retóricos y ficticios en donde los lectores son los ciudadanos, las editoriales los automóviles, los movimientos literarios los restaurantes, las tradiciones las carreteras y los críticos son los delincuentes o los policías. Esto permite exponer a Carlos Francisco Monge como un poeta de la ética y de lo civil, tal cual lo fuera Horacio gracias a su compromiso por medio de la palabra, del rescate de la tradición griega y documentar la ya asentada, para su época, tradición romana, por medio de menciones ejemplares de poetas mayores (*poetae maioris*) como Virgilio, de quien bebe Dante en la Edad Media.

A partir de este desciframiento alegórico de la ciudad como arquitectura y por ende, como poema e interior humano, surgió el interés de escudriñar manifestaciones estéticas actuales con el *Arte Poética* de Horacio, propiamente, en la traducción de José Luis

162 Para un amplio, sociológico y a veces poético panorama (lenguaje), véase Hoyos (2012).

163 En el contexto de Horacio, estudiantes de literatura o poetas menores. De manera más concreta, según Moralejo (2008): «Los destinatarios de la epístola son, según Porfirión, Lucio Calpurnio Pisón (c. 48 a. C.-32 d. C.), cónsul en el a. 15 a. C. y a la postre pontífice máximo, y dos hijos suyos de los que no hay otra noticia» (p. 384).

Moralejo<sup>164</sup>, Premio Nacional de la Mejor Traducción, 2008, publicado con la Editorial Gredos<sup>165</sup>. Frente a la duda, cercana a la falta de estudios al respecto, si se podía realizar un análisis de la poesía de Carlos Francisco Monge en el marco de investigaciones de tradición y recepción de los clásicos<sup>166</sup>, al detectar autopoéticas<sup>167</sup> y poemas que remiten a la reflexión, estudio o diálogo sobre otros tipos sublimes de arte, se establecieron sólidas relaciones con el *Arte Poética* de Horacio.

Además, debido a que a Carlos Francisco Monge se ubica en la segunda lista de posvanguardias

---

164 En un principio, se pensó que era la traducción de Juan Gil, de 2010, pero luego de consultarle a Carlos Francisco Monge, no solo se acertó con el hecho de que tenga el *Arte Poética* de Horacio en su biblioteca, sino que reveló cuál edición tenía, la de José Luis Moralejo (2008).

165 Como parte de un autor con una personalidad de ciudadano crítico, aunque no lea directamente del latín, era fácil inferir que tenía en sus manos una considerable traducción en lengua española.

166 Por clásicos, este trabajo refiere autores griegos y romanos. Se hace la aclaración porque, como bien lo indica García Jurado (2016), cada país o grupo tiene sus autores llamados «clásicos». Este trabajo se concentra en la recepción de un autor latino, Horacio. Por otro lado, en la poesía de Carlos Francisco, aunque no sea un recurso constante, se han encontrado referentes clásicos, como sucede en el poema «La mole» (en *Amanuense de barrio*, 2017) cuyo motivo mítico es Sísifo.

167 Reflexiones, cuestionamientos y análisis de la poesía, como género literario, desde el texto mismo, remitiendo, a su vez, en los casos más actuales, a la escritura de su propio autor. Al respecto, se le ha conocido, tradicionalmente, como metapoética, pero ha tenido largas discrepancias. Debe entenderse como una modalidad subgenérica y matriz pragmática del *Arte Poética*. Aproximaciones mayores se encuentran en Scarano (2017).

costarricenses, se hallaron puntos de ruptura, entre ellos, si Horacio habla del poema como lija o piedra por pulir (vv. 289-294; 303-311) y Sophia de Mello Brayner Andersen como tinaja<sup>168</sup>, Carlos Francisco Monge utiliza la alegoría de la ciudad como poema, es decir, lugar u objeto que requiere de un proceso arquitectónico. En su edición crítica del *Arte Poética* (2012), Juan Antonio González Iglesias encuentra, en Horacio, dicho punto como parte de «[...] una perspectiva más larga que la de la vida humana, ya que la vuelven parecida a la eternidad» (p. 169). La alegoría detrás de la construcción de una ciudad, un ánfora o «[...] un monumento que duraría más que el bronce» (González, 2012, p. 171), en el caso de la poesía de Carlos Francisco Monge remite al ejercicio con las palabras (*lucidus ordo*, v. 41, *Arte Poética*), su uso cuidadoso, extenso, enriquecido, de *officium*, de búsqueda y duda como una estética de la inteligencia (*sapere aude*) busca crear, construir y dar forma al bronce. Todo esto articula la labor de poeta y de estudioso de la poesía costarricense hasta convertirlo en un alfarero de palabras.

---

168 En su máximo sentido horaciano. La tinaja hay que moldearla o darle forma, igual que al poema, a la ciudad y a las palabras.

## Claves horacianas en la poética de Carlos Francisco Monge

El marco teórico se divide en dos partes, en la primera de ellas, para definir variantes en donde se enfrentan traducciones, censuras, invisibilizaciones, imitaciones, variantes epistémicas<sup>169</sup> y resemantizaciones, se realiza un breve repaso diacrónico alrededor de algunos movimientos que ha tenido el *Arte Poética* de Horacio desde la antigüedad hasta llegar al siglo XX<sup>170</sup>. Esta última época da paso a una tradición horaciana aún vigente desde dos polos, como continuidad y como ruptura o adaptación a los tiempos actuales (recepción). Para ello, se utiliza la edición crítica de Juan Antonio González Iglesias (2012) y se enfatiza en las versiones españolas. En el segundo apartado se exponen algunas nociones sobre los conceptos tradición y ruptura, pues según nuestra propuesta y la de Javier Aparicio (2013), funcionan como símiles concertados; no puede existir el uno sin el otro (tradición y recepción; recepción y tradición).

---

169 Como lo es el cambio del *Arte Poética* como texto literario a su uso como teoría literaria (retorno a Aristóteles). Surge un necesario traslado para que dicho texto vuelva a tener presencia en sitios de poder y legitimación, ejemplo, universidades.

170 En caso de interés por el siglo XXI y el mundo virtual, véase la edición crítica de Juan Antonio González Iglesias (2012).

## **Breve repaso diacrónico del Arte Poética de Horacio (imitaciones, traducciones y alteraciones)**

Según Juan Antonio González Iglesias (2012), el *Arte Poética*, a vista de hoy, podría considerarse una obra canónica, pues «[...] incluso en época tardía se mantiene entre los poetas respetados» (p. 30)<sup>171</sup>. Luego, tal cual sucedió en el siglo XX, posterior al siglo III d. C. decayó, hasta que, con el *aetas horatiana* recuperó fuerzas<sup>172</sup>. Gracias a un copista de Bruselas del siglo XII, en «[...] las artes medievales hay ecos del modelo de Horacio, aunque no sean literales» (p. 30). Horacio empezó a convertirse en el modelo de las poéticas de aquel entonces. Posteriormente, el Renacimiento colocó, como grandes autoridades, a él y a los retóricos latinos, y cuando se redescubrió la poética de Aristóteles (más técnica y teórica que poética), los seguidores tuvieron que decantarse por una de las dos o por crear modelos mixtos.

Por otro lado, las traducciones tienen un papel importante y a la vez tenso, pues no solo pueden ni deben verse, la mayoría de ellas, como reescrituras (propriadamente académicas o más poéticas). La mayoría permiten el acceso a los clásicos a personas que no

171 Se cita el ejemplo de Porfirión a finales del siglo III d. C.

172 «[...] son numerosas las citas y referencias en el periodo carolingio» (González Iglesias, 2012).

leen en lenguas como el latín y el griego o en ediciones bilingües, tal es el caso de Carlos Francisco Monge, cuya traducción del *Arte Poética* a la cual tuvo acceso es la de José Luis Moralejo (2008), publicada por Gredos<sup>173</sup>, editorial que, por lo menos en Costa Rica, ha tenido mucho movimiento, sea por llegada directa a algunas librerías o bibliotecas costarricenses o porque ciertas personas viajan a México o a España, donde son de más fácil acceso. No obstante, normalmente, a estas ediciones acceden docentes, investigadores o bibliófilos; la mayoría de personas, por asuntos de un mejor precio, recurren a ediciones publicadas por la Editorial Porrúa, cuyas traducciones no siempre son las mejores ni las más recomendables.

En el Renacimiento aparecen, en una de las cunas del humanismo, traducciones del latín al italiano, y un poco más tarde, tras la publicación en Salamanca del *De arte dicendi* (circa 1591) por parte de Francisco Sánchez de las Brozas, mayormente conocido como el Brocense, el *Arte Poética* llega a España<sup>174</sup>.

---

173 Se funda en 1944 en Barcelona, España. Pero la sección de clásicos grecolatinos nace por medio de Carlos García Gual, quien se encargó de la parte de Grecia y dejó como encargado a Sebastián Mariner, que luego de su muerte, dio espacio a José Javier Iso y al ya referido José Luis Moralejo.

174 Conviene mencionar la lectura de Martínez (2003), quien para aproximarse al impacto de la retórica horaciana durante el renacimiento y a el Brocense como comentarista del *Arte Poética* de Horacio, recomienda, como nota al pie de página número 120, la lectura de Antonio García Berrio (1977).

A lo anterior se suman el *Tratado de poética* de Juan Vives<sup>175</sup>; la traducción de Vicente Espinel (1591) y en 1608 «[...] la primera actualización moderna de Horacio, el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva» (p. 32). Seguido de ello, durante la primera mitad del siglo XVI apareció la traducción de Tamayo de Vargas. En 1737<sup>176</sup> se publicó la poética de Luzán, de gran importancia porque, desde una postura clasicista, «[...] reconoce la autoridad de Horacio, junto a la de Platón, Aristóteles y Quintiliano, combinada con la de los modernos» (p. 32-33).

Dentro de otros casos por considerar se encuentra Jovellanos, quien da conocer ideas horacianas respecto a la decencia y la virtud y en cuanto a su labor neoclásica, la traducción y comentario de Tomás de Iriarte. Posteriormente, para la época decimonónica destacan las traducciones de «[...] Pérez del Camino, Martínez de la Rosa (autor de una Poética propia) y Javier de Burgos» (p. 33). También, sobresale

---

175 El humanista valenciano Juan Luis Vives, en su *Praefatio* construye una retorización de la poética a partir del legado de otros autores, entre ellos, Horacio y Cicerón, pero interesa, principalmente, exponer la importancia que tiene para él Virgilio, presentándolo, al igual que Horacio, como el *summus poeta*, el *Romanum Homerum*, convirtiéndose de esta forma, según Rodríguez (1998), en el «[...] poeta arquetípico del Renacimiento europeo» (p. 406).

176 Se omite el *Arte nueva* de Lope de Vega, porque, según González Iglesias (2012), «[...] tiene de horaciana poco aparte del título y el formato» (p. 32).

el impacto, acreditado además por sus citas en latín, del *Arte Poética* de Horacio en la obra de José Martí<sup>177</sup>.

Punto aparte merece el siglo XX, porque sufrió, similar al contexto de finales del siglo III d. C, un declive considerable en los clásicos grecolatinos, entorpeciendo la recepción del *Arte Poética* de Horacio, aunque luego, así fuera de manera distinta, gracias a vanguardistas y románticos, recuperó su presencia «[...] subsumida en los ámbitos teóricos» (p. 35), un ejemplo esencial es el de Jorge Luis Borges<sup>178</sup>, pues en un volumen póstumo de este autor aparecen seis conferencias impartidas en inglés en la Universidad de Harvard. Poco más adelante, ciertos artistas, en prosa o verso, como es el caso de Carlos Francisco Monge, comenzaron a utilizar esta obra fundamental de Horacio para reflexionar<sup>179</sup>, mayormente, sobre sus propias creaciones, y en algunos casos, alrededor de otras artes como la música y la pintura (*Vt pictura poesis*), aspecto en donde se reconoce a Horacio como su fundador.

---

177 Muy similar al caso de Carlos Francisco Monge, José Martí apostaba por «[...] la renovación culta del lenguaje» (González Iglesias, 2012, p. 33) y como punto aparte, la emoción y la sencillez, todo ello, en palabras de González Iglesias (2012), con el fin de evitar un monstruo, sinónimo de desorden, como el que menciona Horacio.

178 Aunque no en español, pero sí con una destacada transmisión por medio de traducciones a esta lengua, es el caso de *Cartas a un joven poeta* de Rainer María Rilke (1929).

179 Cabe decir que ha pasado por diferentes términos: metapoésía, autorreferencia lírica, metaficción, autorreferencialidad, autorreflexividad, poética implícita y poética explícita. Véase Scarano (2017).

## **Tradición y recepción de los clásicos: continuidades frente a rupturas**

Definir tradición y recepción podría ocupar un espacio enorme, más, si se hace referencia a ambos conceptos en relación con el mundo, autores<sup>180</sup> y textos grecolatinos<sup>181</sup>. Para este caso, se decidió delimitarse a parafrasear y a su vez proponer nuevas ideas a partir de algunas consideraciones de Javier Aparicio (2013), quien comprende los procesos de creación en las artes generales y Francisco García Jurado, quien es uno de los más reconocidos y laboriosos investigadores actuales en este campo de estudios.

---

180 Imposible olvidar el ensayo *Tradition and the Individual Talent* de T. S. Eliot (1919 / 2000), en donde ya propone que el presente es presente en tanto es consciente de su pasado, así igual el texto o la obra de arte, que mira y construye a partir de la tradición, lo cual, a su vez, borra toda pretensión ególatra del artista, pues al final, el monumento «acabado» no es individual, sino, gracias a otras voces, muchas de ellas, de personas ya muertas. Dichos apartados teóricos siguen dando de qué hablar y por eso siguen teniendo vida, tal es el caso de la reciente novela *Lo que dijo el trueno* de Fernando Díaz San Miguel (2022), que indaga en la vida personal de Eliot.

181 Muy recomendables son los trabajos de Francisco García Jurado, particularmente, se recomienda García Jurado (2016) en donde se mencionan maestros como Eliot, Borges y Pedro Salinas. Y sobre la idea de simultaneidad, como un pasado continuo en donde autores y textos antiguos están en diálogo constante con los actuales, véase García Jurado (2017). Por último, sobre recepción, recomendable es Jurado (2021), en donde se incluye a un experto de los estudios de recepción de los clásicos como lo es Javier Espino Martín.

Frente a este panorama, aunque tradición y recepción, sinónimos de continuidad y ruptura, responden a panoramas diferentes, son cajas concertadas por un mismo hilo, si este cordón umbilical se corta, ambas sufren daño, pues la tradición puede entenderse como un ser humano cuya necesidad principal es el alimento. En este caso particular, la tradición es la fuente de la que beben, se alimentan o nutren muchos artistas y la forma de hacerlo, distinto a como lo han hecho otras personas, es la recepción.

La recepción está, principalmente en el caso de poetas posmodernos, manipulando la tradición y jugando con ella. Se encuentra en un infinito ir y venir. Todo artista puede utilizar la tradición desde diferentes panoramas, como *imitatio*, para representar un aspecto cuya relación es muy fuerte con su época o como *innovatio*, para refrescar aguas de las cuales se espera sigan bebiendo y por las cuales, debido a que, siguiendo las ideas de Heráclito, nunca volverán a ser las mismas, también se anhela, sigan navegándolas otros artistas. De hecho, los textos grecolatinos son clásicos en tanto no dejan de mutar, de citarse, de hacer eco y de enriquecer una respectiva tradición. Si dichas obras dejan de readaptarse, manipularse o sufrir procesos de banalidad (como se da mucho en la contemporaneidad) o de apropiación, pueden perder fuerza y hacer que el monumento caiga e incluso, la caída, por sí misma, implica una ruptura, un acto de recepción vanguardista.

La recepción es una especie de rito. Actualmente, autores posmodernos<sup>182</sup> hacen uso de ella con el fin de conservar la idea, para algunos mítica, de que los clásicos grecolatinos son inacabables. Y quizás esto sea cierto, pues los mitos, desde sus estructuras simbólicas occidentales, siguen sobreviviendo en el inconsciente humano y mutando cada vez más, en nuestros tiempos, hacia la cultura de masas, como sucede con la expresión *carpe diem* que muchas personas citan o se tatúan sin saber quién es su autor, Horacio, autor sumergido en una dimensión llamada pasado, pero que la literatura convierte en un tiempo sin tiempo, en una temporalidad continua, ubicada en dos o más dimensiones.

En este caso y para precisar la propuesta de esta investigación, si Carlos Francisco Monge no hubiera leído el *Arte Poética* de Horacio<sup>183</sup>, así sea en traducción o la recepción de Horacio y su recepción discursiva, por medio de tópicos, en poetas españoles e hispanoamericanos, el traslado de sus ideas ensayísticas respecto al estudio de la poesía costarricense no se hubieran movilizado, con tal fuerza retórica, como imán, hacia su oficio poético, y de esta forma, no se hubiera indagado si se estaba o no frente a un Ho-

---

182 Existen definiciones acertadas sobre qué es un autor y una obra posmoderna, recomendables son De la Riva Fort (2016) y Guichard (2021).

183 Cabe decir que nunca se consideró dicha posibilidad debido a la rigurosidad de este autor como académico (docente) y como poeta, dos oficios que ha complementado a lo largo de su carrera.

racio que muta una y otra vez, por medio de las palabras, las ideas y a través de nubes a veces blancas, a veces grises, que el ser humano, atado a él, suele llamar tiempo.

### **Claves horacianas (música, poesía y pintura) en *Poemas para una ciudad inerme* (2009) de Carlos Francisco Monge**

El objetivo de este análisis filológico<sup>184</sup> es determinar puntos de continuidad y ruptura, tradición y recepción, encuentro y desencuentro, entre el libro *Poemas para una ciudad inerme* (2009), en donde se hallan textos referentes a la música, la poesía y la pintura, y el *Arte Poética* de Horacio, leído por Carlos Francisco Monge por medio de la traducción de José Luis Moralejo (2008)<sup>185</sup>. No obstante, a pesar de contar con material bastante extenso, para este artículo hubo que delimitar la muestra de estudio, únicamente, al análisis textual del poema «Prevencciones de biblioteca», en donde se rastrea el uso del tópico horaciano de poeta mayor frente a poeta mejor y anclado a ello,

---

184 Los textos se analizan por individual y se hace una conclusión general.

185 El hecho de saber cuál fue la traducción a la que tuvo acceso Carlos Francisco Monge obliga a utilizarla para el análisis, de lo contrario, se hubiera seguido la de Juan Antonio González Iglesias (2012) que, según nuestro gusto, es más agradable.

el tema del rescate y el olvido, como parte de una continua estética, la de la memoria, en escrituras y reescrituras poéticas de la tradición y recepción de los clásicos.

## **Poeta mayor frente a poeta menor (tradición, ruptura y olvido)**

### «Previsiones de biblioteca»

«Cuidado con los monstruos  
 los devoradores  
 los que carcomen con insidiosa alegría,  
 o a dentelladas, sin parpadear siquiera.  
Cuidado con ellos,  
 que se nos vienen encima desde los anaqueles,  
 resguardados por siempre en los congresos, en  
 [antologías,  
 en la rabieta del profe centelleante.  
Ay del día que soñemos con ser uno de ellos,  
 morder como ellos, gruñir como ellos,  
 experimentar como ellos el orgasmo y la gloria.  
 No tienen nombres antediluvianos  
 (tiranosaurios, pterodáctilos, diplodocus)  
 Ni de solemnes césares, ni de villanos siquiera;  
 son civiles señores distinguidos  
representantes dignos del verbo y sus mil  
 [estaciones,  
 pero monstruos al fin: voces omnipresentes  
 que sin saberlo el poeta pequeño

sorprende entre sus propios papelitos  
y en su tinta,  
en su respiración, en sus aspiraciones,  
haciendo coro.  
Ah de la vida, biblioteca,  
¿cómo eres tú de traidora y sediciosa,  
con tus monstruos ocultos  
entre las telarañas y el polvo?»  
(pp. 15-16, los subrayados son propios).

En este poema, el sujeto de enunciación, inconsciente de Monge, poeta, crítico y docente, se dirige, indirectamente, a su propio acto de creación y a un público lector conformado por Pisones actuales, pues mediante el arte retórico del decir sin decir, se están brindando consejos, con un tono irónico, a un público en específico. Horacio, en la sección que Moralejo (2008) titula «El poeta», de la cual traduce los versos 306-309 de la siguiente forma: «[...] sin escribir cosa alguna, enseñaré el oficio y el arte: de dónde se sacan / recursos, qué es lo que nutre y forma al poeta; lo que es / apropiado y lo que no lo es; adonde lleva el acierto y adonde el error» (pp. 401-402), menciona la idea, a vista de hoy, de un poeta y docente de literatura, que debe exponer, ante sus alumnos (Pisones)<sup>186</sup>, la relevancia de la tradición (*poeta maior*), lugar de donde debe nutrirse el *poeta minor* y cómo, siguiendo o no a esta, podrá tener aciertos o desaciertos.

---

186 Cumplir la función de *docere* (como poeta, crítico y docente).

Lo anterior engloba, por lo menos en Monge, una particular paradoja poética en vigencia<sup>187</sup>, porque, aunque la tradición clásica en Horacio es sublime, en el poema de Monge está condenada al olvido, como la poesía misma. Estas ideas también se observan en su discurso de ingreso a la Academia (2006). Pero, aun así, como parte del entramado paradójico, tiene la oportunidad de despertar; por ende, se está frente al rescate de la tradición mediante una retórica consolidada durante el Renacimiento europeo. Existe una acción simbólica, desempolvar libros y autores viejos de la biblioteca y de esta forma, como parte de las *innovations* posvanguardistas de la poética mongeniana, romper con la idea de que la poesía es inmortal, asunto al que se refiere, nuevamente, en su discurso de ingreso a la Academia (2006), época cuando su identidad retórica comprueba su oposición al Manifiesto Trascendentalista.

De entrada, el sujeto de enunciación se dirige, particularmente, a un destinatario específico, quien será el único responsable de averiguar quiénes son «los monstruos», «los devoradores», «ellos», «los civiles señores distinguidos», «los representantes dignos del verbo y sus mil estaciones». Este poema, como parte

---

187 Geneviève Fabry y Mariángeles Pérez López (2014) mencionan que, actualmente, la mayoría de estudiosos prefieren utilizar el término poetas posmodernos en vez de posvanguardistas, existe una tensión entre ambos, pues no hay un término definitivo ni único, por ejemplo, como dato agregado, en Chile se les denominan poetas neovanguardistas. En este caso se utilizó el término «vigentes».

de una retórica de las poéticas posmodernas, juega con su público, encierra señales y para descifrarlas es necesario articular ciertos puntos. Primero, leerlo junto al libro para entender, en un contexto poético, la polisemia de la palabra «ciudad» (poema-interior humano). Segundo, conocer y relacionar la propuesta de poesía costarricense de Monge, en su discurso de ingreso a la Academia (2006). Y tercero, saber que se está frente a un lector del *Arte Poética* de Horacio en la traducción de José Luis Moralejo (2008).

Luego de tener conocimiento de los tres aspectos anteriores, se puede afirmar, en términos generales, la firme presencia de una clave horaciana, la del *summus poeta* (el monstruo)<sup>188</sup>, quien además es un lector feroz: «los que carcomen con insidiosa alegría, / o a dentelladas, sin parpadear siquiera» (vv. 3-4) frente al poeta menor (los Pisones). A esta dicotomía jerárquica se refiere Horacio, de manera evidente, cuando menciona: «*o maior iuuenum, quamuis et uoce paterna*» (v. 366). Se abre una relación poética entre el padre y el hijo, el maestro de literatura y el Pisón, el poeta menor y el poeta mayor (la voz de la tradición).

De la mano con lo anterior, en el noveno verso del poema de Monge se dice: «Ay del día que soñemos con ser uno de ellos». El uso de la interjección «ay» funciona como recurso para vanagloriar el momento cuando el poeta menor se entere de la importancia del buen trabajo con la palabra, como una piedra que

---

188 El Virgilio u Homero romano, como lo llamó el Brocense.

debe pulirse, tal cual lo realizan, a manera de oficio, «los representantes dignos del verbo» (v. 16), punto al que se refiere Horacio por medio del nominativo singular femenino «*facundia*» (v. 41), como parte de la *elocuentia* y del «*lucidus ordo*» (v. 41) que debe o debería tener todo creador a la hora de expresarse.

Además, en el poema de Monge, el verbo soñar en primera persona plural remite a un elemento que se encuentra lejos, en lo alto, y, por tanto, hay que luchar y esforzarse para llegar a él y a sus «mil estaciones» (v. 16), como las palabras, que cambian, mutan, aumentan y se regeneran con el tiempo; pero esto, también puede hacer referencia didáctica a las voces de fondo que debe tener todo poeta, la importancia de alimentarse no solo de la tradición costarricense, sino de otras tradiciones, como es el caso de la poesía española y la hispanoamericana en general y con ello, enriquecer el vocabulario. No obstante, esta metáfora de las estaciones aparece por primera vez en la *Iliada* (VI, 145-149) de Homero, hipotexto<sup>189</sup> de Horacio (vv. 60-64)<sup>190</sup>, cuya función es la misma de Monge en su poemario, referirse a las palabras; aunque diferente al sentido, muy humano, reflexivo y más cercano al

189 El hipotexto debe entenderse como el punto de origen o texto madre del cual nacen otras creaciones llamadas hipertextos. Véase Genette (1982).

190 Dato además confirmado por Moralejo (2008): «La bella comparación con los bosques de hoja caduca ya había sido empleada por Homero para referirse a las generaciones humanas (*Il.* VI 146 ss.), Horacio, sin dejar de lado ese sentido, la aplica aquí a la renovación constante del vocabulario» (p. 387).

de la *Iliada*, que le dan poetas españoles como Antonio Machado en el siglo XX y Juan Antonio González Iglesias en el XXI<sup>191</sup>.

En el caso del poema de Monge, su acto de creación se relaciona con la versión del *Arte Poética* de Moralejo (2008), quien traduce los versos 60-63 de la siguiente manera: «Igual que de un año para otro los bosques / cambian de hojas y caen las primeras, así parece la generación / de las viejas palabras» (p. 387, el subrayado es propio). Monge reproduce la función del verbo *mutantur* en Horacio, con el sentido de cambio, tal y como lo traduce Moralejo. Asimismo, la expresión *prima cadunt* que Moralejo traduce como «caen las primaveras», Monge la altera, pues en vez de caída, se decanta por la elevación, clave también horaciana, y en lugar de primaveras prefiere estaciones. Para ello, articula el sentido poético de *mutantur*, en su vínculo con las épocas del año, utilizando el adjetivo numeral, de tipo cardinal, «mil», como acompañante del sustantivo plural femenino «estaciones». Esto intensifica la función textual, referirse al *summus poeta* o al creador polímata, quien posee un extenso vocabulario y amplios conocimientos, tal cual Monge, recurso autopoético nada fácil de descubrir y particular en la identidad literaria de este autor.

Es notorio que en la poética mongeniana está muy presente la idea de construir el poema, todo su

---

191 Para un análisis de la presencia de esta metáfora en la poética machadiana (Antonio Machado), véase Cristóbal (2015) y en otros poetas españoles contemporáneos, Cristóbal (2020).

proceso alegórico, como si fuera una ciudad, haciendo énfasis a sus espacios y alrededores, alegoría utilizada por otros poetas para referirse a una vasija, una columna o un monumento, tradición, por lo menos en este contexto, totalmente horaciana, pues debido a su sentido polisémico, la ciudad se ha utilizado a lo largo de los años como máscara que engloba diferentes trajes estéticos, por ejemplo, en la poesía latinoamericana, José Manuel Arango, según Montealegre (2011), la utiliza para referirse al olvido y Juan Gelman, según Guzmán (2010), a las penas, el dolor, la memoria y a su vez, permitirle al lector, la posibilidad de relacionarlo con el proceso de construcción de un poemario, asunto que, según se propone en este artículo, debe denominarse estética arquitectónica.

Carlos Francisco Monge es un poeta clásico en tanto se preocupa por el buen uso de las palabras, tal y como sucedía con Horacio: «*In uerbis etiam cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida uerbum*» (vv. 46-47, los subrayados son propios), en donde *uerbis* – *uerbum* (palabra, verbo, expresión) cumplen una función articuladora: tejer, enlazar, depurar y construir una base retórica sólida, como un edificio o una columna de cemento. Según la tradición retórica clásica, todo creador debería tener estos aspectos dentro del acto comunicativo, Monge, clásico en este punto, avala y al menos hasta aquí, en diálogo con Horacio, reproduce, de manera lineal, una continuidad estética.

De la mano con lo anterior, el concepto de tradición es importante para ambos poetas y para la

retórica clásica, por eso, el sujeto lírico, en el poema de Monge, utiliza la metáfora del monstruo no para referirse a la irracionalidad y el desorden, como sí lo hace Horacio (vv. 1-5), sino a la tradición. Esto coloca esta investigación frente a un primer ejemplo de ruptura estética. La recepción de la idea de monstruo en Horacio (vv. 1-5) se traslada a la poética mongeniana como manifestación posvanguardista de un tipo de texto alimentándose de muchas voces, sin temor a lo absurdo, lo diverso, pues se encuentra en un vaivén, seguir la tradición y romperla. No existe un solo hilo. Desde esta óptica, Monge es un poeta clásico y posmoderno, sin duda, un Horacio posvanguardista.

Respecto a la clave interpretativa del monstruo como imagen de la tradición, le sirve más ser vieja, estar escondida, en silencio, entre sombras, polvo y telarañas, lo cual remite, según el registro de la identidad poética mongeniana, a claras manifestaciones autopoéticas. *Poemas para una ciudad inerte* (2009) posee tópicos intimistas relacionados con las luces y las sombras, la soledad, la lejanía y el silencio. Todas estas características halladas, según el presente análisis, forman parte de los ideales de Monge a la hora de moldear, como alfarero de palabras, sus vasijas o los espacios de la ciudad inerte (poemas). De esta forma, la reflexión sobre su propia escritura es todavía más evidente y esto, según Scarano (2017), forma parte de las tendencias poéticas actuales:

Rectificando la cita de Horacio que pusimos como epígrafe (y despojándola de su matriz preceptivo), diríamos por el contrario que la consigna contemporánea sería: «Al escribir, indagaré cómo escribo...», tomando el yo como campo de análisis, pero sin pretensión didáctica alguna (p. 133).

Aunque, en la poética mongeniana sí hay pretensión didáctica, pues su retórica no solo se ubica en la consigna contemporánea que Scarano (2017) refiere, sino que está en diálogo con la retórica clásica horaciana. En «Previsiones de biblioteca», el sujeto del enunciado coloca al monstruo en los anaqueles (v. 6)<sup>192</sup>, esto se relaciona con la idea horaciana del poema como «monumento» o arquitectura en donde es necesario conocer la tradición (el monstruo en Monge), imagen de una columna, alta como un edificio, sólida como piedra y con «mil estaciones» (v. 16), tal cual las ciudades, los poemas y la vida de los seres humanos. Por ende, dicho monstruo visita, en ciertas ocasiones, al poeta menor sin que se entere. Es un cúmulo de «voces omnipresentes» (v. 17), visitan el in-

192 Cabe destacar el uso del término anaqueles, utilizado por poetas cultos y letrados, como es el caso, muy en relación con el texto de Monge, del escritor y poeta español Víctor Botas en el siguiente poema: «De ESTE millar y pico / de libros que celosamente guardan / los anaqueles de mi biblioteca, / apenas diez /o doce / merecen ser nombrados. (Tu mirada / me falta; / de otro modo / toda literatura sería inútil.)», en *Las cosas que me acechan* (1979) incluido en *Poesía completa* (1999, p. 21).

consciente colectivo de autores, Pisones o artistas «sin saberlo» (v. 18). Esto hace que ellos los recuerden «en sus propios papelitos» (v. 19).

Asimismo, el sustantivo plural masculino «papelitos», en el caso anterior, se relaciona con las «*chartae*» (v. 310), pues Horacio alude a los escritos socráticos, el alimento del poeta, la filosofía griega y a su vez, la importancia del papel para guardar el conocimiento, almacenar la tradición, los conocimientos de Sócrates guardados e inmortalizados gracias a Platón. También, el uso del diminutivo plural masculinos «itos», puede remitir al poema en proceso de maduración, los papelitos o borradores del poeta menor frente a los libros del poeta mayor. Pero no solo eso, sino que, en el texto de Monge, versos más adelante, propiamente del 20 al 23, por medio del juego de palabras «tinta», «respiración», «aspiraciones» y «coro», se alude al impacto de la tradición en el estilo, ritmo, estética, temática y musicalidad de los nuevos poemas.

Por eso, de manera lúdica, paródica y si se quiere irónica, al mejor estilo de un Horacio posvanguardista, el sujeto lírico, mediante el uso de una personificación, termina tratando de traidora a la biblioteca; se le reprocha por mantener a los poetas mayores escondidos entre el polvo y las telarañas, es decir en el olvido. Esto produce una estética del auto-reflejo, porque para Monge, en su discurso de ingreso a la Academia (2006), la poesía no es inmortal, está expuesta al olvido. Esto, además, desde una estética intimista de enseñanza y reflexión alrededor del acto

u oficio de escribir poemas, remite a la idea de creación – búsqueda. Surge interés hacia aquello que está escondido, y, por tanto, similar a la idea del término «clásico» como lo viejo o como la tradición, enriquecerá más a aquellos textos que pueden convertirse en espejo de la biblioteca personal de cada autor y no de su egolatría. El acierto o el fallo dependerá, como lo dijo Horacio, de si el poeta quiere escuchar los consejos de los maestros o si quiere dejarse llevar por la inmadurez, el impulso, la ansiedad, la inmediatez y el exceso de deseos de fama, temas desarrollados, de manera crítico-poética, dentro de la retórica clásica de Carlos Francisco Monge.

### **Retórica horaciana en las artes gráficas y su impacto en las letras**

El modelo de maestro-alumno comenzó a ser amplia y fuertemente difundido dentro de los cánones artísticos posteriores a la Edad Media, contexto en el cual, en el ámbito literario, aparece la *Rotta Vergili*<sup>193</sup>, en donde se proponen tres estilos de escritura a partir de Virgilio, el *gravis stylus*, el *mediocris stylus* y el *humilis stylus*. Estos tres modelos estaban asociados a

---

193 En español se le conoce, normalmente, como Rueda de Virgilio, y aparece por primera vez en la *Parisina poetria* de Juan de Garlandia, escrita, aproximadamente, entre 1230 y 1240.

las clases sociales de los romanos, pero interesa, particularmente, referirse al *gravis stylus*, porque en él, se apostaba por el lenguaje más culto posible, como sucede con los poemas de Monge, dirigidos, particularmente, a un público letrado y por otra parte, la función del laurel<sup>194</sup>, pues este árbol representaba, en los personajes, un valor sagrado, de alta categoría, fama o reconocimiento en los personajes, tal y como gran parte del siglo XIX, bebiendo de la tradición renacentista y alimentándose del clasicismo, ilustran a Virgilio y a su nuevo integrante, su alumno, Dante, quien, en la *Divina Comedia*, lo guía en el Infierno y en el Purgatorio.

Algunos ejemplos artísticos del siglo XX, cuyo peso cae en las escuelas francesas e italianas, y en donde se logra apreciar a uno de los dos, Virgilio y Dante, o a ambos con laureles en su cabeza son: «Dante conducido por Virgilio ofrece consuelo a las almas de los envidiosos» de Hippolyte Flandrin; «Dante y Virgilio visitando el infierno» de Rafael Flores; «La barca de Dante» de Eugène Delacroix; «Dante y Virgilio en el Purgatorio» de Domenico Morelli y «Dante y Virgilio en el Infierno » de William-Adolphe Bouguereau. Otro ejemplo muy destacado se halla en el Museo Orsay, en París, Francia. Allí aparecen, en la entrada, frente a frente, dos medallones de Bronce con Virgilio y Dante hechos por

---

194 Dedicado a Apolo, dios de las artes, la música, la poesía y la belleza; de allí el adjetivo «apolíneo».

Antoine Augustin Preault, para reproducir, según la presente interpretación, el canon clásico de maestro-alumno, constante en poemas como «Previsiones de biblioteca» de Carlos Francisco Monge.

Además, se consideró importante para este análisis dar testimonio de esta continuidad estética, porque en la ilustración de Carlos Kidd que acompaña el poema «Previsiones de biblioteca», aunque con cierta ruptura de los cánones clásicos, en tanto se denota un fuerte énfasis en los tonos, las sombras, lo cual forma parte de la identidad poética mongeniana, el modelo clásico de *poeta maior* o *summus poeta*, representado con los laureles, se conserva. Por su parte, los libros que acompañan a dicha figura en la ilustración de Carlos Kidd son muy relevantes, pues nutren y elevan su valor, cercano o similar al de la figura caballeresca que aparece en una esquina del dibujo, símbolo particular de la poesía española, cuyo apogeo, al igual que el del modelo clásico de Virgilio como ejemplo, se da en la Edad Media. No obstante, como se ha dicho a lo largo de esta investigación, este arquetipo clásico o canon de maestro (tradición, *poeta maior*) y Dante (alumno, *poeta minor*), ya se encontraba en Horacio, propiamente en su *Arte Poética*, en donde Virgilio es presentado como el mayor poeta de la literatura romana, al punto de convertirse en una figura mítica y modelo a seguir para los demás poetas.

## Conclusiones

En términos generales, aunque para este artículo se realizó crítica textual, únicamente, sobre el poema «Previsiones de biblioteca», extraído del libro *Poemas para una ciudad inerme* (2009), se lograron obtener datos suficientes para fundamentar la presencia de un fenómeno híbrido de tradición y de recepción del *Arte Poética* de Horacio, pues dicho texto, conocido por Carlos Francisco Monge a través de la traducción de Moralejo (2008), reproduce ciertos tópicos horacianos ya expuestos, entre ellos, *poeta maior* o *summus poeta* frente a *poeta minor*, Virgilio guiando a Dante o el maestro y autor de poesía costarricense, un Horacio posvanguardista, guiando a otros poetas costarricenses y a quienes se interesen en el tema, Pisones actuales, para que desarrollen un ejercicio retórico de *sapere aude*, *labor limae* y *lucidus ordo*.

Por último, en *Poemas para una ciudad inerme* (2009) hay otros textos que permiten desarrollar, en la línea de estudios de tradición y recepción de los clásicos aquí presente, un análisis de crítica textual más extenso, aspecto abierto para próximas publicaciones. Asimismo, podría considerarse la posibilidad de ampliar la muestra y material hallado, con casos similares incluidos en otros poemarios de Monge<sup>195</sup>;

---

195 También, el material de estudio podría aumentarse y hacerse más dinámico y dialógico si se construye un corpus de textos de poesía

este punto podría enriquecer más el análisis filológico para seguir identificando, con mayores argumentos y comentarios dialógicos, una particular identidad horaciana posvanguardista en la extensa trayectoria poética e investigativa de este autor costarricense o poeta de la lengua española.

---

costarricense, como el caso, por ejemplo, del poeta costarricense Gustavo Solórzano Alfaro, con el fin de analizar relaciones con tópicos horacianos aquí expuestos.

## Referencias bibliográficas

- Albán, Laureano., Bonilla, Ronald., Dobles, Julieta., y Monge, Carlos Francisco. *Manifiesto Trascendentalista y poesía de sus autores*. San José: Editorial Costa Rica, 1997.
- Álvarez Ramos, Eva María. (2016). «Tradición clásica y culturalismo en los poetas españoles de la generación de los cincuenta: la poesía de Francisco Brines». *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 3, (2016): 19-37.
- Aparicio Maydeu, Javier. *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza editorial, 2012.
- Botas, Víctor. *Poesía completa*. Gijón: Libros del Peixe, 1999.
- Cristóbal López, Vicente. «Los hombres como las hojas de Homero a la poesía española contemporánea». En L. Conti., R. Fornieles Sánchez., Jiménez López, M. D., L. M. Macía Aparicio., J. de la Villa (eds.). *Δώρα τὰ οἱ δίδομεν φιλέοντες: homenaje al profesor Emilio Crespo*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2020: 547-555.
- Cristóbal López, Vicente. «Los hombres y las hojas: de Homero a Machado». *Myrtia*, 30 (2015): 285-289. <https://revistas.um.es/myrtia/article/view/250061/189771>

- De la Riva Fort, José Antonio. *Género literario y reescrituras contemporáneas de la épica homérica*. Tesis para optar por el título de Doctor en Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias. Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- Eliot, Thomas Stearns. *Ensayos escogidos*. (P. López Colomé, ed.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1919 / 2000.
- Fabry, Geneviève., Pérez López, María Ángeles. La actualidad de la posvanguardia. *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, 45, (2014): 7-13.
- García Jurado, Francisco. (coord.). *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica*. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2021.
- García Jurado, Francisco. *Virgilio. Vida, mito e historia*. Madrid: Editorial Síntesis, 2018.
- García Jurado, Francisco. «La estética idealista de la tradición literaria: una lectura del “Soneto gongorino” de García Lorca». *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19, 1, (2017): 11-37. DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v19n1.60540>
- García Jurado, Francisco. *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au Second Degré*. París: Seuil, 1982.

- González Iglesias, Juan Antonio. «El *Arte poética* de Horacio y algunas líneas anticlásicas de la cultura contemporánea». *Revista Minerva*, 29 (2016): 23-44. <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/489/478>
- Guichard Romero, Luis Arturo. «Dos lecturas posmodernas de los clásicos: Déléficas de Ángel Crespo y Diálogo con Ovidio de Gonzalo Rojas». En J. A. González Iglesias, J. Méndez Dozuna y B. M. Prósper (eds.). *Curiositas Nihil Recusat. Studia Isabel Moreno Ferrero Dicata*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2021: 209-226.
- Guzmán, Raquel. «La ciudad, la poesía, Juan Gelman». *Tópicos del semanario*, 24, (2010): 41-53. t.ly/pVOG
- Horacio. *Arte poética*. (J. A. González Iglesias, intr., trad, ns, com.). Madrid: Cátedra, 2012.
- Horacio. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. (J. L. Moralejo, intr., trad, ns). Madrid, Gredos, 2008.
- Hoyos González, Pablo. *Devenir poesía. Un estudio del discurso poético desde la noción de dispositivo*. Tesis para obtener el doctorado en psicología social. Universidad Nacional Autónoma de Barcelona, 2012.
- Martínez Cuadrado, Francisco. *El brocense. Semblanza de un humanista*. Badajoz: Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones, 2003.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Horacio en España*. (Tomo I). Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1885.

- Monge, Carlos Francisco. *Nada de todo aquello*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional Estatal a Distancia (EUNED), 2017.
- Monge, Carlos Francisco. *El amanuense de barrio*. Almería: Círculo Rojo, 2017.
- Monge, Carlos Francisco. *Poemas para una ciudad inerme*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia (EUNED), 2009.
- Monge, Carlos Francisco. «Andanzas españolas de la poesía costarricense». Discurso de ingreso. *Academia Costarricense de la Lengua*, 2006. <https://www.acl.ac.cr/d.php?cfm>
- Monge, Carlos Francisco. *Antología crítica de la poesía costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.
- Monge, Carlos Francisco. *La tinta extinta (1987-1989)*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 1990.
- Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense, 1950-1980*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.
- Mora Rodríguez, Arnoldo. «Carlos Francisco Monge, poeta y ensayista». *Revista comunicación*, 16, 1 (2007): 57-63.
- Rodríguez Cascante, Francisco. «La formación discursiva trascendentalista en la poesía costarricense contemporánea». *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 32, 2 (2006): 107-119. DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v32i2.4293>

- Rodríguez Peregrina, José Manuel. «Virgilio y la teoría poética renacentista: *La Praefatio in Georgica Vergilii de Luis Vives*» *Florentia Iliberritana*, 9 (1998): 395-406. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4341/4256>
- Romano, Marcela. «Emociones pensadas: intimidad y reflexión en la poesía de Francisco Brines» *IX Congreso Argentino de Hispanistas. El hispanismo ante el bicentenario*, 27-30 de abril de 2010: 1-5.
- Rueda Giráldez, Fátima. «La recepción de las ideas poéticas de Horacio entre la ilustración y el romanticismo». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 27 (2021): 519-534. DOI: [http://doi.org/10.25267/Cuad\\_Ilus\\_romant.2021.i27.23](http://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2021.i27.23)
- Scarano, Laura. «Escribo que escribo: de la metapoésia a las autopoéticas». *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2 (2017): 133-152. DOI: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201722217](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201722217)
- Sin autor claro. «Por una luz necesaria: la poesía de Carlos Francisco Monge». *La Nación*, 23 de septiembre de 2017.
- Vargas Gómez, Francisco Javier. *Avatares de la poesía costarricense traducida durante el siglo XX. La traducción de literaturas periféricas*. Tesis para optar por el doctorado en traducción e interpretación. Universidad de Alicante, 2012.
- Zonana, Víctor Gustavo. *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. (Vol. I). Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2007.



**PARTE III.**  
**ENIGMAS**



## CAPÍTULO

# 7

### La imaginación del agua en la poesía de Carlos Francisco Monge: del eros fecundo y dinámico a la memoria que fluye<sup>196</sup>

*Jorge Chen Sham*<sup>197</sup>

Universidad de Costa Rica

---

196 Este texto fue leído como conferencia de apertura de la segunda jornada del *Coloquio Territorios del asombro: aproximaciones a la obra poética y ensayística de Carlos Francisco Monge*.

197 Profesor e investigador de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Correo electrónico: [jorge.chen@ucr.ac.cr](mailto:jorge.chen@ucr.ac.cr); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9692-4598>. Es miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

**M**uy tempranamente Carlos Francisco Monge (1951) se interesó por los motivos del agua que redinamizan tanto la fecundidad benevolente de la tierra como el encuentro amoroso en las aguas fecundas y nostálgicas; su óptica no solamente subraya su dinamismo y su movimiento benefactor, sino también el flujo de la comunicación que ilumina la búsqueda erótica. La función del agua (o de las aguas en cuanto a su variedad y distintas modulaciones) parte de conocimientos y de la experiencia que el ser humano ha logrado repertoriar y procesar, al tiempo que luego condensa intuitivamente estas experiencias en forma de rituales y mitos, y más adelante apela al conocimiento de la ciencia en «la necesidad inmediata de explicar las funciones observables y evidentes de un elemento sustancial y funcional como el acuoso»<sup>198</sup>.

Si bien es cierto que, a partir del siglo XVIII, los problemas más significativos que plantea y problematiza el agua se alejan del pensamiento mítico y simbólico, su abordaje no ha perdido vigencia desde las formas alternativas que insisten en los rituales, las tradiciones, la religiosidad y los conocimientos ancestrales. La poesía, el arte y la literatura se siguen nutriendo de su eficacia simbólica, para que la potencialidad cultural y sus representaciones se esfuercen

---

198 José Antonio González Alcantud, «Introducción». José A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello (Coords.). *El agua: Mitos, ritos y realidades* (Barcelona: Editorial Anthropos, 2ª. edición, 2003) 10.

por ligar<sup>199</sup> no solo al origen de la vida misma, sino también a las aguas fluyentes del líquido amniótico, las cuales traducen tanto la vitalidad y la movilidad, como la regeneración o el crecimiento. De tal forma, la gestación / la inmersión de las aguas implica, en tanto nacimiento y muerte, el ciclo de la vida<sup>200</sup>. Pues bien, solamente para citar uno de sus desarrollos teóricos posteriores<sup>201</sup>, a este movimiento cíclico en donde la vida y la muerte se imbrican y se superponen, gracias a esa liberación de las represiones de la sexualidad, Herbert Marcuse pregona la necesidad de una transformación de la libido, «de la sexualidad constreñida bajo la supremacía genital a la erotización de toda la personalidad»<sup>202</sup>, con el fin de explorar la gratificación, el placer y el gozo.

Es más, sus implicaciones en Marcuse conducen a lo que él denominó como una moral de la civilización judeo-cristiana «contra el uso del cuerpo como un mero objeto, medio e instrumento del placer»<sup>203</sup>, al erigirlo como tabú, con respecto de «comportamientos humanos “tabuizados”, es decir, prohibidos,

---

199 En su sentido etimológico de *re-ligare*, de donde procede el término «religión».

200 Ángel Aguirre Baztán, «Aguas amnióticas y aguas bautismales». José A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello (Coords.). *El agua: Mitos, ritos y realidades* (Barcelona: Editorial Anthropos, 2ª edición, 2003) 36.

201 Por supuesto que una argumentación completa de sus relaciones rebasa los límites de este trabajo.

202 Herbert Marcuse, *Eros y civilización* (Barcelona, Editorial Ariel, 2ª edición, 1981) 189.

203 Marcuse, 188.

silenciados, vedados»<sup>204</sup>. Su transgresión se celebra y se categoriza como conquistas y liberaciones en las sociedades del siglo XX, proclives a expresar una «valoración enaltecedora» de lo que se transgrede y trastoca<sup>205</sup>. Así para Marcuse, la afirmación del cuerpo y el goce sexual se vuelven imprescindibles para salir de la enajenación sublimadora y del reduccionismo del castigo represivo que hace de la muerte algo trágico; solamente en ese momento la sexualidad se transforma en Eros y es del orden de la gratificación, mientras que la pulsión de muerte adquiere su lugar, puesto que la vida / la muerte son fuerzas universales que preservan la vida misma<sup>206</sup>. La apuesta por su complementariedad intrínseca es clave en Marcuse: «Eros y Tanatos resultan así los dos instintos básicos cuya ubicua presencia y continua fusión (y de-fusión) caracterizan el proceso de la vida»<sup>207</sup>.

---

204 Marco Kunz, «Tabú y transgresión: introducción», Marco Kunz y Silvia Rosa (Eds.), *Tabú y transgresión en la cultura hispánica contemporánea* (Binges: Éditions Orbis Tertius 2020) 18.

205 Kunz, «Tabú y transgresión: introducción», 44.

206 Marcuse, 39.

207 Marcuse, 39.

## Las aguas, principio de vida y regeneración en Carlos Francisco Monge

A la luz de lo anterior, el proceso de la vida está regido por las aguas, y ya esto lo comprendieron con pertinencia las culturas antiguas en cuanto desborde de la vida y de la fecundidad, cuando no solo las insertaban entre esos elementos fundamentales del cosmos, sino se las asociaban a la fecundidad y al flujo de energía, porque «[l]a circulación del agua era el principio dinámico que explicaba el movimiento y las fuerzas del cambio»<sup>208</sup>. El agua es el principio y el origen, pero también convoca el fluir y el movimiento al relacionarse, en el pensamiento griego, con la esencia de lo primigenio y el poder vivificador de los ciclos regenerativos<sup>209</sup>. De esta forma, sus desplazamientos simbólicos y sus procesos de simbolización dan lugar a una energía y estímulos que mueven la conciencia, el cuerpo y el espíritu, los cuales Gaston Bachelard caracteriza

208 Jeannette E. Sherbondy, «El agua: Ideología y poder de los incas». José A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello (Coords.). *El agua: Mitos, ritos y realidades* (Barcelona: Editorial Anthropos, 2ª edición, 2003) 87. Lo que indica Sherbondy para la cosmología inca es una constante en el pensamiento mítico-simbólico.

209 Jorge Chen Sham, «Poesía oracular y las aguas “fluyentes” en Ángel Cuadra: A propósito de “Antinomia del agua”», *Círculo* 41(2012), 39.

con el término «dinamogenia»<sup>210</sup> para subrayar los procesos de la imaginación creadora y material dentro de una «excitación psíquica especial, una excitación que ya atrae las imágenes del agua»<sup>211</sup>. Con el primer adjetivo, el arrastre de la escritura poética despliega imágenes y metáforas propias en el proceso de creación, mientras que, encauzando la materialidad de los elementos, el dinamismo del agua forja no solo un lenguaje sino también una psicología emotiva que el poeta proyecta y ensaya en su escritura. Esta imaginación, recordemos creadora y material, desencadena las impresiones con arreglo a una tradición y a símbolos de la cultura. Nuestro objetivo es pasar revista a esos elementos que percuten en la imaginación de las aguas (en su diversidad) según el poeta costarricense.

Este recorrido lo comenzaremos en *Reino de Latido* (1978), en donde Carlos Francisco Monge nos ofrece el recorrido por un itinerario humano y amoroso por el espacio de la naturaleza y de una comunicación intradialógica. Este es trasunto de esa interpelación al «tú» amoroso al que incesante apela el yo poético en este poemario, para que el movimiento inicial de la «Primera Sección» sea una invitación al goce y al placer. Así, el poema «Tú», el cual irradia esa equivalencia mar / cuerpo, materializa el lecho

---

210 Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 4ª. reimpresión, 2003) 29.

211 Bachelard, 30.

amoroso y el cuerpo femenino, para que el espectáculo marino se desplace «entre tus muslos»<sup>212</sup>. Continuará este recorrido por, tal vez, el poemario más conocido, de Carlos Francisco Monge, *Los fértiles horarios* (1983), con un poema que reúne los opuestos en ese título tan evocador de «Agua solar», perteneciente a la «Primera Sección», en donde el recuerdo de la reunión de los amantes desencadena la imagen de un «mar» navegado que se transforma en «río desbocado»<sup>213</sup>. Continuamos con el poema «Crónica del deseo», segundo poema de «Primera Sección», el cual da título también a esta sección de *La tinta extinta* (1990), en donde el agua desplaza la conciencia y la convierte en la metáfora del recuerdo, «desde las aguas»<sup>214</sup>, que el verso final indican como el punto de la memoria inquietante. Así, el recuerdo es movimiento fluido que lleva al yo poético a desencadenar su balance nostálgico de un pasado así recobrado, de unas aguas violentas y tumultuosas como el amor desenfrenado al ritmo de mar.

A la luz de estas palabras iniciales por la travesía de las aguas en la poesía de Carlos Francisco Monge, su imaginación creadora y material está determinada por su dinámica y la especificidad de lo

212 Carlos Francisco Monge, *Reino del latido* (San José: Editorial Costa Rica, 1978), 16.

213 Carlos Francisco Monge, *Los fértiles horarios* (San José: Editorial Costa Rica, 1983), 28.

214 Carlos Francisco Monge, *La tinta extinta (1987-1989)* (San José: EDUCA, 1990), 18.

líquido, por cuanto se presentan bajo la predominancia de su arrastre y de su fuerza sobre la naturaleza y los seres vivientes. Signada bajo ese principio del fluir y del dinamismo, las agua deberían ser fluyentes, deben moverse, de lo contrario las aguas estancadas, indica Bachelard, son putrefactas y se relacionan con la muerte: «las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes»<sup>215</sup>. Conjurando los motivos del agua, los aprendices de magia que son las poetas convocan este elemento primordial que, en la concepción de los filósofos presocráticos del siglo VI A.C., representaba, junto con el aire, la materia misma del universo en tanto movimiento /interacción, lucha /oposición, es decir, como principios que causan y de los cuales derivan todas las cosas. La *physis*, como la denominaban los griegos, estaba compuesta de esos átomos de materia que todo lo inunda y vivifica. Y el precursor de la filosofía presocrática, Tales de Mileto, quien estudió geometría en Egipto, observó con detenimiento los movimientos del astro celeste y la superficie del mar con el fin de medir las distancias náuticas<sup>216</sup>. Para

---

215 Bachelard, 103.

216 Véase al respecto las fuentes sobre Tales de Mileto, reunidas por G. S. Kirk y otros, *Los filósofos presocráticos* (Madrid: Editorial Gredos, 1987). Se trata del texto de recopilación y anotado del pensamiento de la filosofía de los presocráticos más importante. En resumen, los editores indican en materia de astrología lo siguiente: «los siguientes hechos concretos: la afortunada predicción de un eclipse, con ayuda probable de tablas babilónicas; la medida de solsticios y sus variaciones, tarea que probablemente emprendió

él, el agua es la «sustancia persistente» y «la fuente original» de la materia, dice al respecto Aristóteles en su *Metafísica*:

La mayoría de los primeros filósofos creyeron tan sólo principios a aquellos que se dan bajo la forma de la materia; pues afirman que el elemento y principio primero de todas las cosas es aquel a partir del cual todas las cosas existen y llegan por primera vez al ser y en el que terminan por convertirse en su corrupción, subsistiendo la sustancia pero cambiando en sus accidentes; porque la naturaleza se conserva siempre [...] <sup>217</sup>.

La materia se transforma, pero siempre se conserva. Seguidamente Aristóteles señala que la especificidad del pensamiento de Tales de Mileto, el cual hace del agua el principio rector de la naturaleza:

Respecto al número y la forma de tal principio no están todos de acuerdo, sino que Tales, el iniciador de tal tipo de filosofía, dice que es el agua (por lo que manifestó que también la tierra está sobre el agua), tomando, tal vez, dicha suposición de la observación de que el alimento

---

con vistas, en parte, a la confección de un calendario y el estudio de las estrellas, con el fin, tal vez, de que sirvieran sobre todo de ayuda en la navegación», Kirk y otros, 131-132.

217 Citado por Kirk y otros, 138, las cursivas son del texto.

de todas las cosas y que el calor mismo surge de éste y vive por éste (el principio de todas las cosas es aquello de donde nacen) [...] <sup>218</sup>.

De esta manera, la naturaleza húmeda de las cosas es la que permite tanto su preservación como su germinación, mientras que el agua provoca el movimiento y el cambio de la materia; ello implica, a la postre, que no hay generación absoluta sino transformación permanente de la materia, es decir, que se encuentra en perpetuo movimiento de gestación, con lo cual se propone una visión materialista (en su sentido etimológico) de la *physis* <sup>219</sup>. Y si la asociación tierra-mujer es una constante en el pensamiento mítico que se desarrolla bajo el arquetipo de la *mater tellurica* por ejemplo, el devenir del movimiento y su interrelación con la luna son capitales en la afirmación del agua en tanto «un astro alternativo y apto para demostrar un ciclo completo» <sup>220</sup>, porque la primacía del agua es más que contundente en los símbolos que maneja Monge. Así, la luna se transforma en un astro de los ciclos y de los ritmos, rigiendo la fertilidad y la

---

218 Citado por Kirk y otros, 138, las cursivas son del texto.

219 Al respecto plantea Eugenio Segura Cortés, «La importancia de Tales reside en que parte del reconocimiento de la unidad material de lo real y explica su transformación en términos naturales, lo cual significó la superación de concepciones míticas, animistas, de la realidad», «Materialismo presocrático», *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 26.63-64 (1988), 103.

220 Katia Chinchilla Sánchez, *Conociendo la mitología* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003), 261.

temporalidad de las mareas y de las cosechas. La figura lunar, selénica, por otro lado, siempre ha apuntado a lo femenino dentro de esa repartición que el pensamiento mítico simbólico hace entre luz / oscuridad, o entre el sol / la luna, pero en los poemas por analizar en Monge las aguas que fluyen repercuten y privilegian el cambio, el movimiento, el fluir del tiempo<sup>221</sup>.

## **Las aguas vivificantes del amor en Carlos Francisco Monge**

A la luz de lo anterior, el cuerpo femenino intensifica la fertilidad de lo viviente, lo cual depende de los ciclos lunares, de esa indisoluble unión de la luna y la fecundidad/procreación en la figura femenina, para convertirse en una realidad de gran pervivencia simbólica y calado cultural en nuestro imaginario, hasta que el ciclo menstrual de la mujer y la relación de las mareas con la luna se hicieran hartamente evidentes en las observaciones del ser humano. Puesto que en la fertilidad y la ciclicidad del ritmo femenino radica la condición simbólica de la mujer, ella se asocia al

---

221 Ahora bien, en la poesía femenina y de autoafirmación de la mujer, la vinculación entre la luna y las aguas hace que la agricultura y la fecundación en general tuvieran una raigambre religiosa (en su sentido) y se concretizarán en una representación del devenir cíclico de la naturaleza y, por lo tanto, expresada en tanto movimiento del renacer hacia la muerte, véase Chinchilla Sánchez, 265.

mismo tiempo con un símbolo lunar y telúrico; su «capacidad de dar fruto», indica Chinchilla Sánchez<sup>222</sup>, es innegable y ella se hace acreedora de una idea de la fertilidad que apunta hacia la actividad sexual, la incidencia de las aguas procreadoras (menstruales por lo demás) y de los flujos que el cuerpo exuda en tanto lugar de la percepción y metáfora del texto. Es lo que señala Rita Catrina Imboden con esa preeminencia explícita del cuerpo y su relación con los sentidos de percepción<sup>223</sup>. Por eso, en la relación erótica, la germinación y la regeneración de la naturaleza se asimilan al acoplamiento y al disfrute sexual, como sucede en *Reino del latido* (1978); veamos ese diálogo, de movimiento alterno y complementario entre el Yo y el Tú:

(Tú)  
Has fundado ya el mar porque lo acechas,  
lo detienes aquí, bajo tu vientre  
y entre la luz que acude y te acompaña  
ya no hay más ventanal que tus dos manos<sup>224</sup>.

La deixis temporal y espacial se trabaja en forma encadenada, esa «luz» del verso 3, que abre la escena matinal, por cierto, irradia sobre el cuerpo femenino, el cual se va iluminando en la transición del alba. La mirada del yo poético sobre ese cuerpo establece la dimensión del espectáculo maravilloso que

---

222 Chinchilla Sánchez, 268.

223 Rita Catrina Imboden, *Cuerpo y poesía: Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX* (Zurich: Peter Lang, 2012), 37.

224 Monge, *Reino del latido*, 15.

se abre ante sus ojos, de modo que el «vientre» (v. 2) sea el lugar de acecho, de vista y control de la mirada, mientras que esas «dos manos» (v. 4) se ofrecen como espacio de recepción y de apertura. La percepción del cuerpo, la escena amorosa desde la mirada se abre como «ventanal» (4), gracias y por el cual se mira y se ofrece el espectáculo rebosante de la mañana. No es casual, como señala Laurent Jenny, la importancia que posee el dispositivo de la ventana en la poesía de finales del siglo XIX y principios del XX pues se trata de interrelaciones fortísimas entre Pintura y Poesía, cuando el encuadre da lugar a una exteriorización / interiorización que repercute en la metamorfosis de los objetos y personas<sup>225</sup>. En el poema de Monge tal desborde perceptivo del marco del cuadro o de la ventana, conduce a la transformación de la amada y de los cuerpos rebosantes del despertar juntos en tanto renovación de las maravillas del amor:

(v. 5) Se confunde el calor, la paz, el beso  
 tras la mañana en que eres diosa,  
 manantial y perfume y campanario.  
 El sol nos desespera y nos espera

225 Y agrega lo siguiente: «el dispositivo de la ventana exterioriza los objetos de la representación en un exterior infinito, a la vez porque la perspectiva asigna “al infinito” el punto de fuga de todas las líneas del cuadro y porque se supone que el marco recorta un plano en una realidad visible que prosigue más allá de los bordes del cuadro», Laurent Jenny, *El fin de la interioridad: Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)* (Valencia: Ediciones Cátedra, 2003), 100.

- y labio nada más, tras las mil calles  
(v. 10) de nuestro viejo pueblo sin adioses  
desnuda de tu piel la voz del fango.  
Vocación de calor unen tus pechos,  
eres la sombra agreste de tu silencio,  
el vuelo conocido en las espigas,  
(v. 15) la primerosa, sí, la primerosa  
de nuestro mundo hallado bajo el lecho.  
Prisionera del cielo, abres la infancia,  
vuelve tu piel callada y mis juguetes  
a juntarse y palpar y dar de nuevo  
(v. 20) la cumplidora paz de una caricia;  
tras el mar olvidado, el mar de ahora,  
el mar de la mañana entre tus muslos  
no podemos ya más ver las fronteras  
y solo el corazón puede vestirnos<sup>226</sup>.

Las imágenes del verso 5 resumen de forma sucinta el movimiento acalorado y de quietud que sigue al contacto y a los efluvios amorosos, pues «el calor, la paz, el beso» colorean el espacio de fruición y de sosiego acompasados y en diapasón, propios del deseo de contemplación / adoración. Nos adentramos en una suerte de rito que despierta la idolatría también, para que toda la atención se centre en ella, transformada y convertida en «diosa» (v. 6) que se adora. Las calificaciones, que acompañan tal acto de ensimismamiento y de celebración religiosa, subrayan elementos telúricos de raigambre germinativa y de fecundidad en «manantial y perfume y campanario» (v. 7). El cuerpo

---

226 Monge, *Reino del latido*, 15-16.

femenino se sugiere en elementos acuosos y olfativos, mientras que se señalan los puntos de la mirada en lo bajo («manantial») y en lo alto («campanario»), se trata de un momento de fruición y goce extasiados de lo corporal que el polisíndeton intensifica y las sinécdoques de la amada despliegan.

Así, el movimiento alterno que anuncian los verbos «desesperar» y «esperar», del verso 8, contribuye a aclimatar el decorado de simbiosis y de ejecución amorosa en el contacto del «beso nada más» (v. 9) y del abandono al goce y al placer, cuando se olvidan los tapujos y se aliviana lo corporal-afectivo en «desnuda de tu piel» (v. 10). Por eso, el *ars amandi* desplegado en el poema tiene que ponderar, en esa relación con el «campanario» del verso 7, la concentración del esfuerzo y del goce de unos «pechos» (v.12), ahora figurados en una imagen relacionada con el fuego y la combustión del deseo: «Vocación de calor» (v. 12), reafirma. En el movimiento en ascenso del poema, se subraya no solo la intensificación de la fruición amorosa sino también el plano germinativo y de fecundidad con el verso «el vuelo conocido de las espigas» (v. 14), de un cuerpo exultante y en tremenda vibración que culmina con este neologismo del verso 15, porque «primerosa» alía tanto el primor y la primavera bajo un nuevo culto, telúrico, erótico. La unión carnal y trascendental tiene un escenario, «bajo el lecho» (v. 16), lugar de la unión y de la celebración compartidas. El cuerpo femenino se venera y se idolatra; pero la función del «lecho» o más prosaicamente, la cama

se vuelve artefacto por antonomasia de la celebración de la mirada.

Por eso, si la cama funciona como un «[m]ueble destinado a que las personas se acuesten en él», según indica en DRAE sin explicar las funciones que realizan los seres humanos en ella, el «dormitorio» se refiere a una habitación cualquiera: «En una vivienda, habitación destinada para dormir»<sup>227</sup>. Al conectar ambos lemas, se colige la falta de precisión y la ausencia de una mejor explicación, pertinente y más ajustada al sentido que tiene la cama para los seres humanos a partir del siglo XIX, siglo de las grandes adquisiciones de la individualidad y del desarrollo de la subjetividad. Así, en términos de la sociabilidad, la «cama» y el «dormitorio» se utilizan para algo más que dormir; allí se juegan otras relaciones interpersonales y sirve para tener relaciones sexuales o hacer el amor. En la medida en que se trata de un dispositivo y funciona como metáfora de las relaciones interpersonales que se vislumbran en torno al erotismo y al acoplamiento de los cuerpos humanos con el deseo y más allá del sexo, es necesario poner de relieve lo que la poesía amorosa de todos los tiempos ha vislumbrado: el lugar del cortejo amoroso hacia ese momento de la consumación erótica. El «lecho» es esa metamorfosis propia de la cama en nuestra representación amorosa, para que el deseo y el goce erótico priven; Michelle Perrot desarrolla al respecto una explicación

---

227 Se ha consultado el DRAE en línea.

pertinente: «Íntimo espectáculo del cuerpo, el lecho guarda sus secretos. Se le confía el cuerpo desnudo entre los pliegues de las sábanas [...] En el lecho se percibe el propio cuerpo, se le ve engrandecer, cambiar, vibrar. Se sienten aún las emociones de un sexo desconcertante»<sup>228</sup>.

Pero esta habitación en donde se encuentra el lecho del amor también catapulta o dispara el movimiento de la conciencia, con el fin de recordar, precisamente en fuga como advertía Laurent Jenny y en relación con la ventana, no solo la evocación de la nostalgia de la «infancia», sino también la mirada absorta de la amada en la imagen «Prisionera del cielo» (v. 17). El juego y las contraprestaciones son tanto el punto de retorno como el de comienzo para el juego y el contacto, de un ritual en donde «tu piel callada y mis juguetes» (v. 18) se alzan en un teatro de caricias y de contactos, mientras que el desenlace y doble clímax, de la consumación amorosa y del poema, se anuncian con la imagen de un mar en movimiento y en ebullición, como se destaca en el cierre de esta segunda unidad del poema con esa superación de los límites («no podemos ya más ver las fronteras»). Es el punto final al acoplamiento erótica en la imagen del «vestido» que los arropa del verso 24.

Porque el movimiento de tensión/distensión que se dibujaba anteriormente en relación con el

---

228 Michelle Perrot, *Historia de las alcobas* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica/Ediciones Siruela, 2011), 81.

acto amoroso da lugar al simbolismo del «mar» con su movimiento de llegada y de alejamiento de la playa, se descubre la transparencia dinámica entre el flujo creador y las aguas vivificantes, de una «excitación que ya atrae las imágenes del agua»<sup>229</sup>, para expandir la energía y la liquidez fluyente del cuerpo femenino. Ese «mar de la mañana» (del v. 21) viene a confirmar el estatus primigenio y auroral del inicio del poema, porque su acción actúa como el desencadenante de la imaginación poética y de este ofertorio amoroso que ofrece Carlos Francisco Monge en este poema, los cuales se cierran de manera circular, como el movimiento marino, de llegada y de alejamiento a la playa. Así las cosas, la antítesis con la que cierra el poema es solamente comprensible en este desborde de la pasión y de lo que fluye. La reunión de contrarios así lo manifiesta:

(v. 25) Ausente eres presente y nace el mundo:  
solo tus manos pueden dar espacio  
a tanta claridad con que te beso  
y eres el sol que asalta y nos atrapa<sup>230</sup>.

“Ausente eres presente” (v. 25), este verso cierra esa antinomia del mar y del goce erótico, para que la amada se transforme en esa claridad del alba, luz del amanecer y de todas las transparencias para el amante que celebra y vigoriza la mañana con el afecto y la

---

229 Bachelard, *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, 30.

230 Monge, *Reino del latido*, 15-16.

certidumbre auroral. Por eso, ella, ahora revestida de las potencias del astro, irradia sobre ese espacio del lecho que todo lo trastoca y todo revalora a la vez. Ya que la hipercharacterización así lo reafirma, la comparación de la amada con los astros tales como las estrellas o el sol, así celebrada de esta manera, cumple con ese ascenso apoteósico que nuestra tradición amorosa ha perpetuado con ese «asombro» o portento de la pasión amorosa, mientras ambos caen y quedan rendidos bajo ese sortilegio.

## **La reintegración en las aguas, búsqueda y proceso poético en Carlos Francisco Monge**

Por su parte en «Agua solar» de *Los fértiles horizontos* (1983), el agua se declina, no tanto por su simbolismo selénico con miras a la reintegración espiritual a la que obedece<sup>231</sup>, sino obedece a un régimen diurno y, por lo tanto, de transición y de búsqueda, mientras la deixis temporal marca la oposición entre el antes/ el ahora. El movimiento del agua se transforma en metáfora perfecta del devenir temporal, para que la

---

231 Y por supuesto se incluyen otros símbolos de lo selénico como pueden ser los sueños y la noche, véase Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2<sup>a</sup>. reimpresión, 1993) 120.

recapitulación y el recuerdo se problematicen desde el principio del poema:

- Ahora que retomas  
como un vaho encendido,  
atropellada en tus promesas y en tu sombra;  
ahora que tus días como faros sin rastro  
(v. 5) vigilan el recuerdo  
y son como amenazas o centellas,  
y es tu piel quien revoca su destino,  
ahora que tu cielo desatado  
se habita de huracanes y de sueños,  
(v. 10) como un sol derrotado voy a ti.

- Como una hora cegada.  
¡Qué locura fue el tiempo en los costados,  
celoso como el pulso del alba entre tus ojos!  
¡Qué flor de signos viejos  
(v. 15) fue el mar que navegamos!<sup>232</sup>

La primera unidad del poema, marcada por un presente disfórico, tiene como punto de llegada la incertidumbre y la separación; el simbolismo del mar y la navegación marítima cobran todo su sentido en el motivo de la tormenta y de la tempestad que enfrentan ambos amantes, dentro de un periplo lleno de peligros y de obstáculos, tumultuosos, que se dibujan aquí<sup>233</sup>. La percepción engañosa que no

---

232 Carlos Francisco Monge, *Los fértiles horarios*, 27-28.

233 En este mismo sentido, Claudie Balavoine agrega lo siguiente: «Le péril des tempêtes dont il faut se mettre à l'abri est un topique antique bien connu dont s'emparent les humanistes [...], adeptes

permite la visibilidad («como un vaho encendido / atropellada en tus promesas y en tu sombra», vv. 2-3), la desorientación y la falta de puntos de anclaje («ahora que tus días como faros sin rastro», v. 4), la inclemencia del tiempo y del mar bravío («ahora que tu cielo desatado / se habita de huracanes y de sueños», vv. 8-9) ensombrecen la relación amorosa y la tornan posiblemente al desastre y a un fracaso mayor. No es casual que Carlos Francisco Monge lo plantee en forma de una marina tempestuosa y escoja para ello un movimiento tripartito, reflejado en la alternancia del adverbio «ahora»:

«Ahora que retomas» (v. 1)

«ahora que tus días como faros sin rastro» (v.4)

«ahora que tu cielo desatado» (v. 8)

La escena marina plantea la incertidumbre y el caos, de rechazo y de un tiempo convulso y esto no es casual dentro de esta separación de los amantes, porque el mar bravío y tormentoso siempre ha significado un obstáculo para que el ser humano llegue no solo a buen puerto, sino que regrese a su amada patria<sup>234</sup>. De ello se nutre una navegación con buenos

---

convaincus du *suave mari magnum*», «Au dessous / au dessus de la plaine marine: dichotomie symbolique dans l'imaginaire de l'emblématique espagnole (1581-1640)», François Delpech (Ed.), *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal* (París: Presses Universitaires de La Sorbonne, 2009) 80, las cursivas son del texto.

234 El lector verá la relevancia simbólica de uno de los textos fundadores de la literatura occidental con el periplo iniciático y el

vientos y con calma en las aguas, además de la pericia del navegante a la hora de sortear los embates y los caprichos de la naturaleza, de modo que se equiparan a los desastres que el ser humano enfrenta con el mar desatado<sup>235</sup>. De este modo, el panorama sombrío y funesto, que anuncia el inicio del apóstrofe lírico de los versos 11 a 15, «Como una hora cegada», permite hacer un balance de un entorno marino en donde no hay claridad ni visibilidad posible para aquellos que no solo afrontan una navegación, calificada más delante de tiempo de «locura» (v. 12) y de extrañezas con el adjetivo «celoso» (v. 13), sino que no pueden controlarse de por sí, porque está fuera de la contingencia de lo humano y de lo racional. El peligro a las tormentas en el mar hace que el tópico ahora se traslade a la relación amorosa y, de este modo, se asimila la aventura marítima a la relación entre el yo y el tú, signada por el peligro y los desafíos que comenzaron desde el principio («celoso como el pulso del alba», v. 13). Ahora bien, el recuerdo así desencadenado de

---

regreso a Ítaca por parte del héroe, por supuesto nos referimos a *La Odisea*, de Homero.

- 235 David Boruchoff agrega: «No hace falta explicar por qué la navegación depende de la fortuna, pues ya lo sabe el lector, para quien el *topos* y la compasión tal vez afectada del narrador son a los mejor reconfortantes», «*Persiles* y la poética de la salvación cristiana», Antonio Bernat Vistarini (Ed.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1-8 de octubre del 2000* (Palma: Servicio de Publicaciones de la Universitat de les Illes Balears, Tomo II, 2001) 857. Boruchoff se refiere a este tópico oponiendo los elementos negativos a la esperanza de tiempos mejores, de redención y de unión en tanto aspiración escatológica.

las desventuras obliga a una recapitulación reflexiva que exorciza esa travesía de los amantes:

La oscura cicatriz  
 del viento desterrado y sus antorchas,  
 la piedra que resuelta se despeña,  
 el fuego reconstruido y repartido,  
 (v. 20) sin nosotros reempiezan, conmueven las paredes,  
 separan el terror,  
 y un río desbocado reconoce los días  
 que a ti se yerguen  
 como astros que devuelven tus palabras<sup>236</sup>.

Así, la segunda unidad del poema vuelve a subrayar el destino trágico de los dos amantes que han pasado esa prueba iniciática. Inicialmente se dibujan una serie de signos apocalípticos propios de la catástrofe y de la destrucción, para que «viento» (v. 17), «piedra» (v. 18) y «fuego» (v. 19), a causa de los cuales se vuelven elementos conspicuos de la amenaza que se cierne sobre su destino y su relación, pero lo significativo es que vuelvan a comenzar. El verbo utilizado por Monge es la clave para este movimiento que se repite, «reempezar»; con ello, el poeta costarricense subraya no solo la ciclicidad del movimiento, para que el caos y el apocalipsis sean inminentes en esa imagen del «río desbocado» (v. 22). A la luz de lo anterior, la comparación alegórica se hace evidente en esta equivalencia entre la vida y la navegación, de crisis y de

236 Carlos Francisco Monge, *Los fértiles horarios*, 28.

engranajes incontrolables, cuando las tormentas y los peligros se desatan y la nave<sup>237</sup>, de su relación, pueda encallar o naufragar. Por eso en la tercera unidad del poema, el llamado es claro, el marinero sin su amada no puede continuar su periplo y la convoca interpe-lándola con el escueto «ven» del verso 30:

(v. 25) Hora feliz y herida. Hora de túneles,  
de abismos que despiertan,  
de pequeñas sequías,  
de un muro entre las ruinas donde el tiempo solloza;  
como un cuerpo cruzado de clamores,

(v. 30) ven.  
Atiza el beso, el rayo, las prisiones  
del mundo que se rompen;  
recoge esta oquedad  
que tiembla como un cántaro  
acabado<sup>238</sup>.

Ante el mar bravío y sin poder continuar la trave-sía sin ella, la convoca interpe-lándola, porque, en este contexto de súplicas con el verbo venir que implican un regreso y un acercamiento certero, «[l]a invocación de la amada constituye un verdadero clamor de auxilio ante la debilidad del hablante lírico, quien reconoce su

---

237 Y lo es porque reafirma el principio de una comparación entre «la navigation comme symbole de la traversée de la vie terrestre» Luc Torres, «Boussole à l'usage des navigateurs du frontispice marin de *La Picara Justina*», François Delpech (Ed.), *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal* (París: Presses Universitaires de La Sorbonne, 2009) 110.

238 Carlos Francisco Monge, *Los fértiles horarios*, 28-29.

carencialidad ontológica y la necesidad de la transformación lograda en la fusión amorosa»<sup>239</sup>. La súplica amorosa, propia del discurso amoroso, se actualiza en la necesidad del otro. Todo el circuito de la comunicación lírica se concentra y se aprecia en el deseo materializado, gracias a lo que llama Roland Barthes la «figura» del contacto; al respecto indica Barthes: «[se] refiere a todo discurso interior suscitado por un contacto furtivo con el cuerpo (y más precisamente la piel) del ser deseado»<sup>240</sup>; pero cuando la amada está ausente tal y como sucede aquí, hay que nombrarlo e interpelar su cuerpo (su presencia) y así materializarlo. Ese es el sentido que posee la súplica, que siempre hace al emisor frente a una fuerza y un poder que susceptible de poder redimirlo y salvarlo<sup>241</sup>. Por eso, el yo poético le recuerda su necesidad y su carencia. Y ella, transformada en la nave que viene a socorrerlo gracias al verbo «atizar» del verso 31 podrá liberarlo, a quien se califica de prisionero.

239 Jorge Chen Sham, «Hágase tu presencia o el simbolismo mítico-religioso de la súplica a la amada: “Ven siempre, ven” de Vicente Aleixandre», *Estudios Humanísticos, Filología* 22 (2000), 237.

240 Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso* (México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 17ª. edición, 2004) 74.

241 Eso es lo que nos recuerda Marina Mannati en la tradición poética que se inaugura con el Psalterio del Rey David, en donde se súplica en quien puede auxiliar y libertar al afligido y oprimido, *Orar con los salmos* (Estella: Editorial Verbo Divino, 2ª. edición, 1979) 13. La lírica occidental hereda precisamente esa necesidad de súplica a la amada como única que puede salvar al yo poético, tal y como se explicita en la poesía de los trovadores y, a partir de ella, en la lírica de Petrarca y posterior.

Carlos Francisco Monge invierte el modelo tradicional de este tipo de súplica porque ahora es el amado masculino quien, desesperado, convoca a la amada<sup>242</sup>. El modelo tradicional, de súplica para que regrese a su seno, se encuentra en la Ariadna del mito grecolatino, la cual le implora a Teseo su regreso; veamos cómo termina la «Carta 10» de las *Cartas de las heroínas* de Ovidio: «te suplico por estas lágrimas que tu conducta ha provocado: vira tu barco, Teseo, vuelve tus velas y regresa; y si he muerto antes, recoge al menos mis huesos»<sup>243</sup>. Solamente con el regreso, el abandono y la separación pueden neutralizarse y si Ariadna en la versión de Ovidio, habla de darle sepultura, en la propuesta novedosa de Monge, el yo poético se presenta como una «oquedad» (v. 33) y un «cántaro / acabado» (vv. 34-35). A diferencia del «ven» que complementariamente enarbolan el esposo y la esposa en el “Cantar de los cantares” del Antiguo Testamento, canto de los epitalamios en tanto acto de invitación a la consumación de los cuerpos, en la tradición amorosa occidental, de sentimientos disfóricos como se enarbola a partir de Petrarca<sup>244</sup>, la súplica se transforma ahora en

---

242 Y lo es por la única marca de femenino que hay en el poema en el verso 3. «atropellada en tus promesas y en tu sombra».

243 Ovidio, *Carta de las heroínas – Ibis* (Madrid: Editorial Gredos, 1994) 99.

244 Por supuesto que un desarrollo de tales planteamientos rebasa los límites de este trabajo; sin embargo, puede el lector ampliar esta idea en dos momentos muy distintos de la poesía amorosa, del Renacimiento al Siglo de Oro en Natalia Fernández Rodríguez, *Ojos creadores, ojos creados: Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista* (Kassel: Edition Reichenberger, 2019) y, para el siglo XX,

una súplica vital-amorosa sigue, más bien, esta vertiente de deseo carencial. En este sentido, el verbo atizar complementa este llamado, porque, con la metáfora náutica del «desplegar las velas»<sup>245</sup> para que venga en su auxilio, ella se metaforiza en barco que debe regresar a su puerto seguro; las sinécdoques de los versos 31 y 31, «Atiza el beso, el rayo, las prisiones / del mundo que se rompen», la convierten a ella, a la amada, en el salvavidas del yo poético, pues ella, en tanto agua femenina, vendría a colmar y a saciar a quien se autocalifica con el signo del vacío («esta oquedad», v. 33) y sin vida («cántaro / acabado», vv. 34-35).

## **El fluir de las aguas y el movimiento temporal en Carlos Francisco Monge**

Ahora bien, si el devenir del cosmos depende del ciclo lunar, ello tiene lugar en la puesta escena de esa relación primigenia y cósmica en donde las aguas y la luna se convocan dentro de una manifestación sagrada del renacimiento telúrico; por eso, las aguas que fluyen son el símbolo perfecto del tiempo, con el fin de que se plantee una renovación desde una

---

Sylvia Bermúdez, *Las dinámicas del deseo: Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1997).

245 Ernest Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 3<sup>a</sup>. reimpresión, Tomo I, 2004) 189.

erótica de los amantes, tal y como ocurre en el «Crónica del deseo», del poemario *La tinta extinta* (1990); analicemos su primera unidad:

- Ha pasado tanta agua, tanta  
que no es un río, sino un cuerpo cargado  
de noticias,  
unas alas manchadas,  
(v. 5) la sombra musical de un mar injusto,  
Las palabras caídas,  
el deber.  
También habrán pasado, como ahora, los [nombres,  
las oscuras consejas  
(v. 10) o la furia del tiempo, como éste, que nos [desliza.  
La ciudad, el poblado,  
la vieja fantasía levantando costumbres,  
sueños de otro lugar,  
altares como besos retorcidos. Todo ellos pasando.  
(v. 15) Los papelillos torpes, volanderos,  
ya me dicen que sí, que hay más tierra dorada  
y los patios rebosan, y el limonero  
sigue tal cual, y el lado  
fatal de la hermosura ya no existe<sup>246</sup>.

El movimiento dinámico y la fluidez son valorados en el verbo «pasar», mientras que toda la reflexión, recapitulativa por cierto y a la que obliga lo que Gastón Bachelard denominaba como «imaginación material»<sup>247</sup>, proporciona al yo poético una

246 Carlos Francisco Monge, *La tinta extinta*, (San José: EDUCA, 1990) 17.

247 Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, 30.

excitación interior especial que hace ritmar la liquidez de las imágenes del agua al cambio y al paso del tiempo. De ahí que esas aguas del río sean no solamente una proyección de la existencia como tal, sino que la contemplación de su espectáculo sea el motor y el asidero de un balance de la existencia. Así, la constatación inicial se vuelve el punto de arranque de una ponderación sobre el devenir temporal «Ha pasado tanta agua, tanta» (v. 1). En primer lugar, no se despliega de inmediato la clásica equivalencia entre el río y la vida, tal y como se establece desde el poema «Coplas a la muerte de don Rodrigo Manrique, Maestre de Santiago»: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar, / que es el morir»<sup>248</sup>, sino que, al ponderar la imagen del «cuerpo cargado / de noticias» de los versos 2 y 3, «Crónica del deseo» conduce principalmente a una revaloración recapitulativa, la cual de por sí ya estaba presente también en Jorge Manrique. En este poema, esta equivalencia es entre el «río» y «cuerpo cargado», razón por la cual el cuerpo arrastra la memoria de su recorrido vital. El fluir del agua permite la liquidez, es decir, el dinamismo potencializador del trabajo de la memoria y los recuerdos se van deslizando y se van desplegando. Ello no es casual en este inicio del poema que, al dimensionar el río crecido y cargado, se transforma en aguas violentas y pueden

---

248 Jorge Manrique, *Obra completa*, Estudio crítico de Miguel de Santiago (Barcelona: Ediciones 29, 2ª. edición, 1979) 191.

descontrolarse y hacer que el ser humano derive, naufrague o tenga que luchar contra ellas.

Dos imágenes sucedáneas deben llamarnos la atención, el verso 5 con «la sombra musical de un mar injusto» y, sobre todo, el verso 10 «o la furia del tiempo, como éste, que nos desliza». Los recuerdos se convocan y van surgiendo para que trepiden y galopen como un río embravecido y tormentoso, mientras que el yo poético es consciente del paso inevitable del tiempo de nuevo en el verso 8 «También habrán pasado, como ahora», y lo vuelve a constatar en el verso 14, «Todos ellos pasando». En efecto, los recuerdos se dibujan con elementos que muestran su ligamen a lo aéreo en «unas alas manchadas» (v. 4), «las palabras caídas» (v. 6), «la vieja fantasía levantando costumbres, / sueños de otro lugar» (vv. 12-13) y, sobre todo, en «Los papelillos torpes, voladeros» (v. 15), mientras la permanencia y la nostalgia de un tiempo ideal al que se aferra el yo poético conducen a otros recuerdos bien concretos y particularizantes, anclados en el idílico pasado: «hay más tierra dorada / y los patios rebosan, y el limonero / sigue tal cual». Se trata del tiempo ideal de la infancia según mi interpretación, con evocaciones que nos conducen a Manuel Machado en *Campos de Castilla*, principalmente al seminal poema I «Retrato»: «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde

madura el limonero»<sup>249</sup>. En ambos poetas, la imagen de la infancia se mantiene incólume e intacta en los recuerdos, con lo cual se dispara la nostalgia. Por esa razón, de ese choque entre la permanencia (propia de la regeneración también) y la contingencia, surge la triste constatación de la gran vanidad del mundo: «y el lado / fatal de la hermosura ya no existe» (vv. 18-19). Este discurso sobre la existencia y la temporalidad viene a aquilatar el plano vital y metafísico que las aguas fluyentes provocan y determinan, para que sean el motor no solo de una voluntad de inquisición, sino también de una interrogación contemplativa; así Carlos Francisco Monge lo constata otra vez al inicio de la siguiente unidad del poema:

- (v. 20) Toda el agua posible. La recuerdo dichosa:  
 casi estera en la niebla, casi historia quemada,  
 casi el cuerpo que fui.  
 Pero no hay tromba que hoy ruede o retumbe;  
 sólo el agua posible, de la ribera,
- (v. 25) crujiendo a veces, desafiante,  
 otras huyendo así, bajo los puentes,  
 como una voz ahogada o una forma querida<sup>250</sup>.

Otra equivalencia se dibuja en el poema, no son ya las aguas colmadas, pesadas y violentas de la primera unidad, sino el «agua posible» (vv. 20 y 24), aguas de corriente, vibrantes y vitales con su fuerza

249 Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Edición de Geoffrey Ribbans (Madrid: Ediciones Cátedra, 1995) 99.

250 Carlos Francisco Monge, *La tinta extinta*, 18.

y su remanso. La imaginación se explya así sobre su carácter benefactor y nutricio, de modo que su liquidez sea concomitante a la ensoñación natural y a un pasado siempre grato a los ojos del yo poético, de ahí la afirmación «La recuerdo dichosa», del verso 20. La imaginación activa del agua termina por revalorizar, en efecto, la «ribera» del verso 4, no tanto como el río caudaloso y escandaloso del principio del poema. Su diferencia estriba en su movimiento y fluidez sin carga y sin excesos, para que sea el trasunto perfecto del ideal de vida y del cuerpo así mojado en su seno, con lo cual Monge se hace eco aquí de las siguientes palabras de Gaston Bachelard: «Todos los misterios se acumulan en torno de una cosa sorprendente y la ensoñación se extiende en todas direcciones no bien encuentra un impulso»<sup>251</sup>. Este río, con remansos y quebrantos, corresponde a una certera y profunda comparación que, a lo largo de todo el poema, se establece con la existencia, pero que culmina en la tercera unidad:

Habrán sido larguísimas batallas  
las libradas aquí;  
(v. 30) retornará la sangre por su curva grácil  
y las palabras, como carlangas  
rotas nos marcarán las puertas y muy tarde se irán.  
Desde aquí no se escuchan las bridas  
del mar, ni el arrebató;

---

251 Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, 145.

(v. 35) y todo cuanto brilla  
 los sucesos banales que se fian al tiempo  
 algo los llama aquí, como razón de amor,  
 desde las aguas<sup>252</sup>.

Cabe destacar el sentido diferente que el deíctico «aquí» adquiere, porque si el primero hacía referencia a la existencia misma en tanto prueba de aprendizaje y periplo que se vive en tanto «batallas» (v. 29), el segundo alude a ese punto de llegada, lugar en donde se encuentra, en ese viaje existencial y valorativo, el yo poético, navegante o marinero, porque plantea la ubicación: «Desde aquí no se escuchan las bridas / del mar» (vv. 33-34). El punto de llegada es la playa después de la travesía marina. En la fluidez y dinámica de las aguas, pasamos de la «ribera» del verso 24 al «mar» del verso 34 y esto no es inocente, porque culmina con esa atracción de las aguas marinas, que convocan no solo los gestos y los actos en los que lo humano cobra sentido, sino también los vínculos y los afectos, entre ellos el amor, expuesta como «razón de amor», con ese eco a Pedro Salinas, en tanto llamado a la completud y a la regeneración con el universo, porque las referencias al agua y a la memoria de la amada se evocan en ese juego del recuerdo y la ausencia de ella<sup>253</sup>.

252 Carlos Francisco Monge, *La tinta extinta*, 18.

253 Lo anterior implica, desde mi punto de vista, que no se pueda efectivamente establecer una relación textual con poemas de *Razón de amor* (1936) del poeta español.

## El simbolismo del agua y la imaginación poética: balance final

En los tres poemas analizados de Carlos Francisco Monge, como muestra de un corpus mayor en donde aflora la materialidad de los líquidos y fluidos, el yo poético se presenta como un ser transido tanto por el agua marina como por la terrestre; ellas son siempre fuente, centro y motor desde las cual todo parte y lo aclara iluminando las relaciones intersubjetivas y cósmicas; Monge reproduce en este aspecto la experiencia en movimiento y dinámica en la que la Poesía desencadena, en tanto experiencia de lo cósmico y del poeta intuitivo, la capacidad de una corriente alterna que irradia sobre la palabra y el sortilegio del acto creador de las aguas, en sus variables y tonalidades. De esta manera, «para quien la conciencia temporal no es una limitante y significa vivir el instante de lo creado gracias a las aguas que fluyen como la Poesía, en un intento de reintegración con lo primigenio»<sup>254</sup>, y también y no es causal de acercamiento a la experiencia del amor, las imágenes del agua acarrear una percepción en la que la relación semejanza/cualidad y sus diferentes combinaciones activan y fluyen (véase la equivalencia metafórica otra vez) en la conciencia del poeta y se trasladan, luego, a la percepción y captación

---

254 Jorge Chen Sham, «Poesía oracular y las aguas “fluyentes” en Ángel Cuadra: A propósito de Antinomia del agua», 49.

poética<sup>255</sup>. De ello da cuenta estos poemas, en donde el dinamismo del agua y el fluir del tiempo fundan esa experiencia de la imaginación de las aguas que interpela «el regreso armónico a lo elemental por medio del amor»<sup>256</sup> pero que desemboca y contrasta con «la incertidumbre frente al mundo de la materia y la nostalgia de la integración con ella»<sup>257</sup>. Y no se trata de una contradicción sino de una antinomia fundamental que poseen siempre los cuatro elementos fundamentales del cosmos y que tampoco puede resolverse de la otra manera en el proceso poético, porque lo que Carlos Francisco Monge en tanto crítico de la poesía costarricense había visto en la poesía de Rodrigo Quirós, de Ronald Bonilla y de Laureano Albán, compañeros suyos de generación, debe ser aplicado a su propia poesía, cuando la materialidad y la imaginación del agua se confronta al devenir humano, contingente y temporal.

---

255 Estos planteamientos los elabora Jean-Paul Sartre en su fundamental libro del año 1940, *Lo imaginario: Psicología fenomenológica de la imaginación* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1982) 158.

256 Carlos Francisco Monge, *La imagen separada: Modelos ideológicos de la poesía costarricense, 1960-1980* (San José: Instituto del Libro, 1984) 77.

257 Monge, 77.

## Referencias bibliográficas

- Aguirre Baztán, Ángel. «Aguas amnióticas y aguas bautismales». José A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello (Coords.). *El agua: Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Editorial Anthropos, 2ª. edición, 2003, 25-38.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 4ª. reimpresión, 2003.
- Balavoine, Claudie. «Au dessous / au dessus de la plaine marine: dichotomie symbolique dans l'imaginaire de l'emblématique espagnole (1581-1640)». François Delpech (Ed.), *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal*. París: Presses Universitaires de La Sorbonne, 2009, 65-97.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores, 17ª. edición, 2004.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2ª. reimpresión, 1993.
- Bermúdez, Sylvia. *Las dinámicas del deseo: Subjetividad y lenguaje en la poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1997.
- Boruchoff, David. «*Persiles* y la poética de la salvación cristiana», Antonio Bernat Vistarini (Ed.). *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1-8 de octubre del 2000*. Palma: Servicio de Publicaciones de la Universitat de les Illes Balears, Tomo II, 2001, 853-874.

- Chen Sham, Jorge. «Hágase tu presencia o el simbolismo mítico-religioso de la súplica a la amada: “Ven siempre, ven” de Vicente Aleixandre», *Estudios Humanísticos, Filología* 22 (2000), 229-241.
- Chen Sham, Jorge. «Poesía oracular y las aguas “fluyentes” en Ángel Cuadra: A propósito de “Antinomia del agua”», *Círculo* 41(2012), 39-50.
- Chinchilla Sánchez, Katia. *Conociendo la mitología*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.
- Curtius, Ernest Rober. *Literatura europea y Edad Media Latina*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 3ª. reimpresión, Tomo I, 2004.
- Fernández Rodríguez, Natalia. *Ojos creadores, ojos creados: Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*. Kassel: Edition Reichenberger, 2019.
- González Alcantud, José Antonio. «Introducción». José A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello (Coords.). *El agua: Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Editorial Anthropos, 2ª. edición, 2003, 7-22.
- Imboden, Rita Catrina. *Cuerpo y poesía: Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX*. Zurich: Peter Lang, 2012.
- Jenny, Laurent. *El fin de la interioridad: Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Valencia: Ediciones Cátedra, 2003.
- Kirk, G. S. y otros. *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

- Kunz, Marco. «Tabú y transgresión: introducción». Marco Kunz y Silvia Rosa (Eds.). *Tabú y transgresión en la cultura hispánica contemporánea*. Binges: Éditions Orbis Tertius, 2020, 9-52.
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*, Edición de Geoffrey Ribbans, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Mannati, Marina. *Orar con los salmos*. Estella: Editorial Verbo Divino, 2ª. edición, 1979.
- Manrique, Jorge. *Obra completa*, Estudio crítico de Miguel de Santiago. Barcelona: Ediciones 29, 2ª. edición, 1979.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona, Editorial Ariel, 2ª. edición, 1981.
- Monge, Carlos Francisco. *Reino del latido*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Monge, Carlos Francisco. *Los fértiles horarios*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.
- Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada: Modelos ideológicos de la poesía costarricense, 1960-1980*. San José: Instituto del Libro, 1984.
- Monge, Carlos Francisco. *La tinta extinta*. San José: EDUCA, 1990.
- Ovidio. *Carta de las heroínas – Ibis*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica/Ediciones Siruela, 2011.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario: Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1982.

- Segura Cortés Eugenio, «Materialismo presocrático», *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 26.63-64 (1988), 103-108.
- Sherbondy, Jeannette E. «El agua: Ideología y poder de los incas». José A. González Alcantud y Antonio Malpica Cuello (Coords.). *El agua: Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Editorial Anthropos, 2<sup>a</sup>. edición, 2003, 87-102.
- Torres, Luc. «Boussole à l'usage des navigateurs du frontispice marin de *La Pícara Justina*», François Delpech (Ed.), *L'imaginaire des espaces aquatiques en Espagne et au Portugal* (Paris: Presses Universitaires de La Sorbonne, 2009), 99-114.



# CAPÍTULO

## 8

### El tiempo, el mar y la palabra en *Poemas para una ciudad inerme*

*Magdalena Vásquez Vargas*<sup>258</sup>  
Universidad de Costa Rica

## Introducción

**C**arlos Francisco Monge cuenta con una trayectoria poética de más de cincuenta años, en la que ha explorado diversas temáticas que van desde lo amoroso, lo social, lo filosófico, hasta lo existencial. Además de poeta, es uno de los críticos literarios y ensayistas que gozan de mayor reconocimiento en el campo de la literatura, donde ha dado significativos aportes

---

258 Docente e investigadora del Departamento de Filosofía, Artes y Letras, de la Sede de Occidente. Correo electrónico: [magdalena.vasquez@ucr.ac.cr](mailto:magdalena.vasquez@ucr.ac.cr).

que contribuyen a explicar los distintos procesos estéticos e historiográficos que la caracterizan. Su obra poética ha sido galardonada en varias ocasiones con el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría.

*Poemas para una ciudad inerme* se publicó en 2009 y se distingue por incorporar un motivo poco trabajado en la poesía costarricense: la ciudad. Entre los autores más recientes que lo han abordado se encuentran Luis Chaves, Adriano Corrales y Juan Hernández, quienes abren el espacio para la expresión de una subjetividad poética que les permite manifestar el modo cómo la perciben. Luis Chaves en *Historias Polaroid* (2001) describe la ciudad de San José de manera fragmentada, con familias disfuncionales y como escenario de exclusión social. Resalta en este mismo poemario un ambiente de abandono y destrucción del espacio físico arquitectónico, así como la incomunicación y violencia entre las personas. Por su parte, en los poemas «Nocturno de ciudad en tono de réquiem» de Adriano Corrales o en «Ciudad en la calle» de Juan Hernández, se personifica la ciudad de San José, con una fuerte dosis de realismo, especialmente desde la perspectiva de la marginalidad y la injusticia.

A diferencia de estos autores que contextualizan sus poemas en San José, Carlos Francisco Monge elabora sus poemas teniendo como referente la ciudad de Madrid, con evocaciones a otras como Chicago y París, a las cuales les imprime la mirada de un hablante lírico que se ve profundamente impactado ante lo que sucede en ellas. El propio autor ha afirmado que

los poemas de este libro «son las crónicas breves de una ciudad que se levanta de sus propias sombras, entre el insomnio, los ruidos y los fulgores, las calles secretas y los movimientos perpetuos. Se reinventa la historia y se fabula la belleza cautiva, la plenitud fugaz»<sup>259</sup>. Al considerar estos poemas como crónicas breves, les confiere una fuerte dosis de verosimilitud que invita a los lectores para que los perciban como verdad, como realidad vivida y experimentada en esa particular urdimbre citadina.

En el sentido anterior, Monge es de la tesis de que la literatura y, particularmente la poesía, se encuentran intrínsecamente vinculadas a la realidad, se nutren de múltiples contextos y al mismo tiempo participan de ella, como bien lo ha afirmado en su artículo «El estante vacío»: «La poesía son marcas en la historia»<sup>260</sup>. De esta manera confirma el anclaje de su poesía con determinados acontecimientos de la historia y con la vida cotidiana, motivado “por un deseo de encarnar nuevos sentidos, y si se requiere, por una nostalgia de recuperar la certidumbre frente al mundo”<sup>261</sup>, siempre con la intención de encontrar las formas artísticas más innovadoras para expresar sus sentimientos, vivencias y concepciones del universo.

259 Carlos Francisco Monge, *Poemas para una ciudad inerme* (San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia), ver contratapa.

260 Carlos Francisco Monge, 2001. «El estante vacío (Reflexiones sobre la poesía contemporánea)». *Letras* 33 (2001): 20.

261 Carlos Francisco Monge, *Antología crítica de la poesía en Costa Rica* (San José, Editorial Universidad de Costa Rica, 1992) 33.

En concordancia con estas consideraciones, el objetivo de este capítulo es determinar el modo cómo se percibe la ciudad por el yo lírico y qué imágenes de ella se proyectan en el poemario, a partir de la interrelación de tres tópicos fundamentales: el tiempo, el mar y la palabra. Ello permitirá determinar los recursos enunciativos utilizados por el autor para construir de manera plural la metáfora de una ciudad inerme. En un primer momento se trata el tiempo en tanto metáfora del río que condiciona al yo lírico, para posteriormente vincularlo con la significación que adquiere el mar, signo que evoca ambientes asociados con el lenguaje y con la búsqueda de la verdad. En un tercer momento, se estudia el valor de la palabra tomando como base el poema «Canción sin palabras» y enfatizando la dialéctica presencia/ausencia, lo que permite inferir el poder de la palabra sobre el poeta y su capital importancia en la búsqueda de la certidumbre. Por último, se concluye que mediante la metáfora el yo enunciator hace de la ciudad y el poema un mundo de posibilidades donde el espacio se resemantiza en el contexto de una ciudad percibida y proyectada como inerme por el yo lírico.

## La dimensión metafórica del tiempo

La metáfora es un principio permanente de la comunicación lingüística y un recurso fundamental de la expresión poética, según lo han afirmado René Wellen y Austin Warren. Se caracteriza por generar una asociación de significados por contigüidad y por comparación para condensar en núcleos semánticos una pluralidad de mundos. Para estos teóricos: «Los cuatro elementos fundamentales de toda nuestra concepción de la metáfora parecen ser el de analogía, el de la doble visión, el de la imagen sensorial reveladora de lo imperceptible, y el de la proyección animista»<sup>262</sup>. De esta manera, la representación metafórica de la realidad implica la selección e interrelación de determinados signos para responder a la intencionalidad de quien escribe, según su visión del mundo, su estado anímico y su ideología.

Por otra parte, en lo referente al aspecto temporal, según Courtés<sup>263</sup>, el enunciador puede situar su discurso en relación con él mismo, ya se refiera al pasado, al futuro o a su presente, y en este caso «... el tiempo del enunciado parecerá, superponerse al de la enunciación, produciéndose así un embrague temporal enunciativo», de tal forma que ese enunciador

262 René Wellen y Austin Warren, *Teoría literaria* (Cuarta edición. Madrid: Gredos, 2004) 235.

263 Joseph Courtés, *Análisis semiótico del discurso* (Madrid: Gredos, 1997) 374.

adquiere las posibilidades de situarse en relación con el pasado y figurar como aquel que lo actualiza o proyecta mediante la imaginación hacia el futuro. En este ejercicio, lo fundamental es que ese yo enunciatador explicita su posición frente a aquello que crea con su imaginación, develando los tránsitos y articulaciones temporales y sus respectivos efectos semánticos.

En el poemario<sup>264</sup>, se asume el tiempo desde una perspectiva múltiple que se asocia figurativamente con lo que sucede en el espacio: una ciudad inerme, incapaz de defenderse, receptáculo de acontecimientos y sensaciones diversas que son interiorizadas por el hablante lírico. Así, se vincula en un primer nivel superficial con el amanecer, el atardecer y la noche, y en cada uno de estos casos pueden generarse sentidos optimistas, pesimistas, luminosos, fríos y desolados. Incluso, se personifica y dinamiza al adquirir connotaciones humanas y de movimiento: «Con qué cuidado exacto / sube amoroso el tiempo en sus fulgores...» (2), «...oramos / porque el tiempo se apiade esta vez / como antes de las piedras...» (3), «...jamás los cuerpos tibios, transparentes / huyeron más veloces, sin escudos ni adargas, / del galope del tiempo...» (7-8). De este modo, el tiempo se convierte en actante y se integra a una dimensión superior en la que puede considerarse como el recuerdo y el transcurrir de la vida, o como metáfora de la vida misma.

---

264 Carlos Francisco Monge, *Poemas para una ciudad inerme* (San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia). En adelante, se indica el número de página entre paréntesis.

Los poemas «Los poetas silentes» y «Ególatra y romeros» exponen la inconforme y diferenciada posición del hablante lírico respecto del tiempo y de cómo los otros, sean los poetas o los romeros, lo conciben y utilizan a su conveniencia. En el primero sobresale la crítica irónica a los poetas porque no son solidarios con la ciudad que requiere voces de aliento y se encierran en ellos mismos «aprovechando» el tiempo de la siguiente manera: «Los poetas, amigos, hoy disponen / del tiempo justo para mirarse las uñas, / planear las vacaciones en una playa azul; / no pueden ver lo que perturba el alma, / esta ciudad quebrada,...» (36). El segundo también contiene una actitud irónica hacia los romeros, quienes van confiados en que el tiempo, la vida, los premiará en algún momento, actitud que no comparte el yo lírico: «Caminando, devotos, con sus fardos a cuestras, / tal vez con sus arrullos; / tan seguros que el tiempo los premiará algún día, / a punta de cansancio y ablaciones, / pero los premiará. / Y mientras tanto, yo, libérrimo, arbóreo, / haragán desbocado, /dejo que la hermosura no me agote,...» (45). Nótese que la forma adverbial «mientras tanto» cumple la función poética de expresar la intencionalidad del yo lírico de permitir que el tiempo fluya, en el marco de la libertad con que se caracteriza a sí mismo y en la medida que se convierte en un observador de las actitudes y esfuerzos de los romeros por alcanzar su propósito con devoción.

El tiempo, como memoria y recuerdo, atesora las experiencias vividas, pero también se convierte en

un fluir que conduce a las personas por diversos caminos. En el caso específico del yo lírico, el tiempo, a pesar del mundo exterior y de todas las posibilidades medibles, lo acerca a lo íntimo, a su relación con el tú lírico, sobre una concepción del tiempo como río: «Y ten presente allí como amanece; / la luz descifra la belleza cautiva, / los vientos se aglomeran, / este mar se abalanza, / y tú y yo, sin más río que el tiempo, / llenamos el rumor de la mañana, / desde la habitación, en un hotel de Chicago, / sin otra arquitectura que tu cuerpo y mi sombra» (57-58).

En estos versos aparece el tiempo referido a un momento presente pero también evocando un recuerdo, lo cual en definitiva se asocia a la metáfora de la vida, que como lo ha dicho Rodríguez<sup>265</sup>, el tiempo la expresa en todo su fluir y dinamismo, sin regreso. Y justamente en este sentido es inevitable la referencia intertextual a la concepción del tiempo que Jorge Luis Borges ha colocado en su conocido poema «Arte poética» como un movimiento de la vida que nos puede llevar, sin saber, a diversos lugares: «Mirar el río hecho de tiempo y agua / y recordar que el tiempo es otro río, / saber que nos perdemos como el río/y que los rostros pasan como el agua»<sup>266</sup>.

---

265 Juan Carlos Rodríguez, «Los espacios de tiempo en la poesía (Notas para una aproximación a la lectura poética)», *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras* 11 (2015): 7.

266 Jorge Luis Borges, *Poesía completa* (Segunda edición. Barcelona: Delbosillo, 2013) 150.

Esta concepción del tiempo como río, presente en Borges, es resignificada en Monge, quien la lleva al contexto de una ciudad que se caracteriza por una serie de elementos semióticos como el amanecer, la belleza, el mar, la mañana y el rumor, los cuales funcionan como generadores de sentido que producen un ambiente de intimidad entre el yo y el tú lírico, y sobre todo, una conciencia de su propia realidad marcada por el tiempo. Este adquiere, entonces, un sentido filosófico y existencial donde el yo lírico se desdibuja y asocia con su sombra, y además, trasciende toda linealidad, dinamiza, renueva y representa la vida en su complejidad.

La incorporación de esta perspectiva filosófica del tiempo en la que la circularidad aparece como su rasgo principal se observa en el poema «Polvos metafísicos sobre un amanecer urbano» en el que la interrogante al principio y al final del poema se constituye en una retórica para indagar cómo es la vida al amanecer: solitaria, ruidosa, fantasmal y sombría: «¿Por qué el destino huraño, / por qué ese cafetín de sombras y fantasmas, / dónde aliviar las penas, si en esta calle solitaria y fétida / o al pie de una magnolia / que avanza junto al ruido y junto al río» (3). Este ambiente, también apestoso, se reitera cotidianamente, vuelve una y otra vez en un movimiento circular que lo hace interminable. La frase «y todas las mañanas» del verso ocho condensa los efectos del tiempo en la medida que también refiere al mundo anterior y sirve de base para que el yo lírico ruegue con el fin de que en el futuro no suceda lo malo del presente ni del pasado.

Esta noción filosófica y abstracta presente en la primera parte del poema progresivamente se va materializando al grado que en los versos finales ya no es la vida la que pregunta, sino la calle que se ha personificado para también interpelar al yo lírico no solo desde el mundo de los sentimientos y las ideas sino en la realidad concreta de la ciudad, en el polvo de las calles: «¿Hacia dónde conducen, qué más da, si un sí o un no / como pompas se escurren, sin mar, sin resplandores, /sin paisajes/y soportando el polvo callejero» (4). Nótese de esta manera la conjunción entre lo material e inmaterial en el sintagma «polvos metafísicos» del título, el cual a su vez coincide con el de la obra plástica del artista Carlos Kidd «Polvos metafísicos sobre una ciudad urbana» (5) donde aparece la ciudad fantasmal y derruida, con objetos como el café, los edificios y hojas sin vida, junto a las personas que también parecen ser parte de un panorama desolador y de fracaso, dominado por el negro y el gris que metaforizan una visión pesimista de la vida y del entorno urbano.

## La ambivalencia del mar

El carácter ambivalente de la poesía se sustenta en un concepto de la enunciación verbal «como estructura imprescindible del significado»<sup>267</sup>, donde se

---

267 Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura. La construcción del lenguaje poético* (Segunda edición, Madrid: Cátedra, 1994) 380.

activan y confluyen distintos valores, no para generar como resultado una visión monosémica del universo poético y de la palabra, sino para abrir todas las significaciones posibles en el marco de una lógica verosímil. Cada uno de los elementos constitutivos del poema se interrelaciona y dialoga con determinados signos del contexto cultural y de otras obras, produciendo lo que Umberto Eco ha denominado la obra abierta, en la que todos los enunciados adquieren un carácter sugerente: «La metáfora de la obra abierta se cumple solo como posible por su apertura a la sugerencia»<sup>268</sup>. Sobre esta base, el lenguaje adquiere la propiedad de asociarse a otras formas y hacer que los mensajes sean polivantes, tanto en sus características microestructurales como en su correspondencia con estructuras literarias y culturales de carácter macro.

En el caso específico del poemario, las diferentes dimensiones significativas del mar, como espacio semiótico, se asocian, por un lado, con el mundo interior, con la forma como el sujeto lo percibe y se ve impactado por los diversos sentimientos y sensaciones que puede generar, y por el otro, se vincula con el mundo externo sirviendo como nexo de comunicación entre diversas realidades. En el caso de la poesía y de la literatura en general, el mar implica una exploración del individuo en contextos específicos, una búsqueda de respuestas a sus preocupaciones existenciales y una representación de sentimientos que van

---

268 García Berrio, *Teoría de la literatura. La construcción del lenguaje poético*: 380.

desde el descubrimiento de la luz hasta las más insospechadas contradicciones humanas.

En su dimensión física, el mar puede entenderse en relación con las diferentes fuerzas y factores que lo caracterizan y con los múltiples efectos que provocan, los cuales van desde lo estático hasta lo desastroso y turbulento. En el ámbito poético trasciende su literalidad y adquiere otras posibilidades significativas, como lo ha señalado Cirlot al afirmar que:

Su sentido simbólico corresponde al del «océano inferior», al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. «Volver al mar» es como «retornar a la madre, morir»<sup>269</sup>.

En relación con este valor simbólico que le confiere Cirlot al mar, en *Poemas para una ciudad inerme*, este adquiere una significación ambivalente y se mantiene vinculado a la idea del tiempo como movimiento. Mientras, por un lado remite a lo cósmico, la sabiduría y el optimismo de la vida, por el otro puede traer temor y muerte. No tiene el mar en el poemario una

---

269 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Novena edición. Barcelona: Editorial Labor, 1992) 298.

presencia física real suficiente, sino que significa por su ausencia de esta, por las imágenes evocadas por el yo lírico. Puede entenderse como calmo, agresivo o presuroso, receptáculo de cuerpos humanos y objetos, espacio contaminado y todopoderoso, pero su modo de existir es una referencia, un valor evocativo asociado a un ambiente y al lenguaje: «Mira este mar: no son palabras vanas; / cuánto sabio sosiego hay en sus danzas, / cuánta verdad contra la noche abierta, / cuánto rumor perdido en su esplendor» (63).

Estrechamente relacionado con el tiempo, el mar también es un recuerdo negativo que ha traído dolor y miedo al yo lírico, derivados de los huracanes: «Recuerdo las mañanas de Madrid, / la nieve tan distinta y tan distante / de los espectros míos, del verdor, / de las temidas ráfagas del mar en temporada / de huracanes» (11). Así, en la ciudad confluyen lo sereno y tempestuoso, lo solemne y encantador, como se aprecia en el poema «Invitación a disolver la materia», en el que la noche es un mar y en él también se incorpora la ciudad: «...en esta noche de mar, ciudad incluida» (63). También en el poema «Ronda del fantasma» el tiempo y los días se confunden con el mar y este simultáneamente se constituye en metáfora de la ciudad: «...días como cascadas y riberas/sin otro mar que esta ciudad sin nombre» (54).

## La palabra, el poema y la ciudad

Al igual que Laureano Albán, Julieta Dobles y Ronald Bonilla, desde la publicación del *Manifiesto trascendentalista* Carlos Francisco Monge ha mostrado su preocupación por explorar las múltiples posibilidades expresivas de la palabra y los retos que ésta le impone al poeta. Justamente en este libro, comparte la necesidad de que éste conozca profundamente las estructuras y las posibilidades expresivas que ofrece la palabra, no para ser esclavo de ella, sino para crear nuevas imágenes y sentidos, según sus pretensiones: «Es imprescindible que las palabras sean trascendidas en sus significados meramente literarios, gracias a su fusión activa con la vivencia trascendental; de lo contrario constituyen solo cáscaras formales, significados aislados y exteriores, combinaciones ingeniosas, juegos sin contenidos esenciales»<sup>270</sup>. Más allá de los componentes fonéticos, gramaticales y semánticos, la palabra para estos autores cobra vida y se hace poesía solo cuando se trasciende a sí misma y es capaz de «desaparecer» en un contexto cultural y humano mayor.

En términos más comprensivos y considerando el aporte de autores como Heidegger, Borges y Sartre, Arnoldo Mora Rodríguez hace hincapié en que

---

270 Laureano Albán et. al., *Manifiesto trascendentalista* (San José: Editorial Costa Rica, 1977) 86.

la palabra poética constituye un retorno al origen de las personas, y como tal una posibilidad de descubrirnos en ella, de entender el mundo como palabra<sup>271</sup>. Todo tiene su origen y culmina en la palabra misma, ya sea el amor, la naturaleza o la otredad, de ahí que esta constituye el espacio mediante el cual el sujeto se encuentra a sí mismo y establece un diálogo con los múltiples contextos en que interactúa.

Carlos Francisco Monge ha trabajado copiosa y exhaustivamente con la palabra desde sus inicios como poeta. Le ha encontrado sus bondades y tensiones. También ha luchado por darle el máximo esplendor, por hacerla decir y comunicar diferentes realidades humanas y sentidos innovadores. Lo ha hecho de manera sistemática y sostenida en todo su trayecto poético, según lo afirma Mora Rodríguez:

En su libro *La tinta extinta* (1990) y justamente en el poema que lleva este mismo nombre asume la palabra en todo su esplendor, pasando de ser expresión amorosa hasta ser ruina o silencio, tiene empeños y destellos y acumula verdades, pero sobre todo es «...un cuerpo donde el tiempo persiste zaherido por la fe»<sup>272</sup>.

271 Arnoldo Mora Rodríguez, «Carlos Francisco Monge, poeta y ensayista». *Comunicación* 16, 1 (2013): 56.

272 Mora Rodríguez, «Carlos Francisco Monge, poeta y ensayista»: 27.

En este contexto el poeta, para Carlos Francisco Monge, debe superar la inmediatez y ver más allá de la realidad concreta de una época. Mediante su asedio a la palabra, se compromete a luchar contra todos aquellos factores que agobian a la humanidad, asumiendo la poesía como un acto comunicativo que siempre se fundamenta en la vivencia: «La poesía comunica la vivencia, y la vivencia trasciende lo intelectual»<sup>273</sup>, con lo que se reafirma el valor de la subjetividad en el acto de la creación poética como el espacio en el que el poeta asume y elabora sus propias experiencias.

Esta relación entre el poeta y la palabra, la tensión que se genera entre ambas instancias, irreconciliable, unas veces, y armoniosa, otras, es reveladora en el poemario de una búsqueda de imágenes asociadas a la ciudad, como lo muestra el poema «Doncellas en el parque»: «Siempre al poeta / le dan vuelta las palabras; / lo aturden, lo atosigan, / pugnan por reclamar su derecho a la fama / y a los fastos mundanos; / lo obligan a pensar, a deambular / por los parques, por la habitación, / durante la vendimia, / en tiempos de aridez y carestía» (43). En este mismo poema, las palabras se vuelven poderosas, invaden al poeta, y cual mar, en los términos señalados en el apartado anterior, lo envuelven en su hermosura y rapacidad, lo desestabilizan y lo marean: «Le dan vuelta las palabras, / lo aturden, lo marean con implacable hermosura, /

---

273 Albán et. al., *Manifiesto trascendentalista*: 83.

rapaces / codiciosas / y él las mira a los ojos, las mide,  
 las escudriña / como hojas secas, sueltas en el parque,  
 / sin más promesa que el viento» (44).

De acuerdo con lo señalado anteriormente, el paratexto que se titula «Pórtico» se constituye en una declaración del hablante lírico, en un espacio liminar, en el que la palabra y el poema son abordados en tanto símil de la ciudad: «Las ciudades son signos en el tiempo, como los poemas». Del mismo modo que las palabras y los poemas, las ciudades están hechas de signos que comunican, y en clara asociación con el título del poemario, son «parajes inermes donde todo es posible»: la belleza, las sombras, las dudas, los ruidos y las canciones, entre otros.

En esta relación entre el signo palabra, la ciudad y la canción, el poema «Canción sin palabras» semánticamente se constituye en un artificio que representa en su estructura profunda la totalidad del poemario. De los versos uno al ocho se coloca al yo lírico encerrado en una habitación citadina, cuyo rasgo central es la oscuridad. Los lexemas predominantes en ellos convocan a un mundo pesimista y gris, y hacen de ese yo lírico un individuo que escribe versos y se habla a sí mismo, amenazado siempre por la equivocación: «En esta oscura habitación / me detengo, me aviso, / preparo soliloquios, hago versos, / pregunto por mis manos y mi cuerpo, / como si me envolviera / una tibieza gris y enamorada, / un blando insomnio, / un cielo equivocado» (23). Es, en fin, un sujeto que se interroga por su ser y también por su corporalidad

y proyecta la sensación de que está atrapado en el mundo citadino que lo asfixia y no le permite conciliar el sueño ni la tranquilidad, evocando con ello lo que Federico García Lorca había enunciado sobre la ciudad en *Poeta en Nueva York*, donde el yo lírico se siente «asesinado» por el cielo, inmerso en el fango y la muerte, cansado y sin ninguna esperanza vital<sup>274</sup>.

En la segunda parte del poema, entre los versos nueve y dieciséis, la habitación como espacio semiótico, invade los sentimientos del yo lírico y lo ubica en una disyuntiva que lo puede llevar desde el error hasta la posibilidad de encontrar alguna luz en la vida. El tono pesimista predominante en los versos iniciales tiende a modificarse y surgen lexemas que connotan sentidos más positivos, donde se avizora la posibilidad de superar lo negro y abismal y darle a la vida un sentido más cálido y dinámico frente al estatismo, cuyo valor central se encuentra en la recuperación de lo humano, de la voz, de las risas y sobre todo de la solidaridad representada por la palabra manos: «En esta habitación / no hay lugar al error: o caes al abismo / sin pena o desaliento, / o avanzas, pueblas, ardes / palpando aquí y allá / unas voces doradas, / un aljibe de risas, / otras manos» (23).

A pesar de que esta disyuntiva se mantiene prácticamente en todo el poema, la tensión poética que se ha generado presenta en los versos catorce, quince

---

274 Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York* (Madrid: Cátedra, 2018) 105.

y dieciséis un movimiento simbólico orientado hacia valores optimistas, lo cual se logra mediante la utilización del gerundio «palpando», forma que permite la materialización de los sintagmas «voces doradas», «aljibe de risas» y «otras manos». En este sentido, el encuentro sugerido con dicho gerundio apunta también a salvar lo «inerte» de la ciudad mediante el encuentro con el otro.

Desde la perspectiva anterior, se aprecia que el sintagma «ciudad inerte» en su significación profunda guarda una equivalencia con el sintagma «Canción sin palabras», ya que ambos remiten a la carencia de los elementos esenciales tanto de la ciudad como de la canción. Al igual que la ciudad carece de las armas y de los medios fundamentales para defenderse y en múltiples ocasiones está derrotada por un ambiente de sombras y ruidos que prácticamente la hacen desaparecer, una canción sin palabras es una canción sin vida, o no lo es. Esta equivalencia en su significación deja al descubierto el carácter ambivalente de la ciudad y de la canción, donde en ambas todo puede ser posible: lo estático y el movimiento, la luz y la oscuridad, la indiferencia y la solidaridad, el amor y la soledad.

## Conclusión

El acercamiento crítico realizado en torno a este poemario revela un particular trabajo escritural de Carlos Francisco Monge, en el que se manifiesta la búsqueda de formas lingüísticas para construir una metáfora de la ciudad desde tres tópicos centrales: el tiempo, el mar y la palabra. Todos ellos imbricados en múltiples relaciones y sentidos, sobre la base de una concepción renovadora del lenguaje, como lo ha señalado el mismo autor: «...el lenguaje de la poesía solo pretende deslumbrar, dejar que la luz corra ante nuestros ojos, para que luego los paisajes se vuelvan a poblar de las sombras habituales, pero renovadas y frescas»<sup>275</sup>. Así comprendido el lenguaje por Monge, este se vuelve portador de luz y también de oscuridad, capaz de indagar en la subjetividad del individuo, en sus abismos y triunfos, y como ocurre en la poesía de Octavio Paz<sup>276</sup>, adquiere una función especular, reúne los sentidos contrarios y es resplandor de la vida en sus diversas manifestaciones y contextos.

Esta metáfora de la ciudad se asocia a los espacios físicos, pero también al recuerdo y a la

---

275 Carlos Francisco Monge, «El estante vacío (Reflexiones sobre la poesía contemporánea)». *Letras* 33 (2001): 19.

276 Ver Néstor García Canclini. «La poesía de Octavio Paz: de la palabra a la escritura». *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 21 (1973): 93-95.

imaginación. Es estática unas veces y otras asume un dinamismo para generar la idea de un movimiento perpetuo. Tiene su lugar en el tiempo y se constituye de signos, como las palabras, las fortificaciones y sus arquitecturas que abren paso a lo inerte y también a lo ambiguo o ambivalente. Así entendida, la ciudad se confunde, con la poesía como lo sugiere el Pórtico del poemario. Es al mismo tiempo un modo de enunciar, de manera lúcida y también reflexiva, las múltiples formas que adquiere la vida, sobre la base de lo que como humanidad somos, palabra y temporalidad<sup>277</sup>. Y en esta última dirección, el poema deja finalmente, aun con un tono de pregunta, un sentido optimista sobre el valor de las palabras: «Y una pregunta más: ¿por qué si dañan, / si apretujan / las palabras nos aman, nos consumen, / soñar nos dejan y siguen compañeras / por estas tierras ávidas y nuestras?» (38).

---

277 Mora Rodríguez, «Carlos Francisco Monge, poeta y ensayista»: 63.

## Referencias bibliográficas

- Albán, Laureano. et. al. *Manifiesto trascendentalista*. San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. Segunda edición. Barcelona: Delbosillo, 2013.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Novena edición. Barcelona: Editorial Labor, 1992..
- García Berrio, Antonio. 1994. *Teoría de la literatura. La construcción del lenguaje poético*. Segunda edición, Madrid, Cátedra.
- García Canclini, Néstor. «La poesía de Octavio Paz: de la palabra a la escritura». *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 21 (1973): 89-103.
- García Lorca, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Courtés, Joseph. *Análisis semiótico del discurso*. Madrid: Gredos, 1997.
- Monge, Carlos Francisco. *La tinta extinta*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1990.
- Monge, Carlos Francisco. *Antología crítica de la poesía en Costa Rica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1992.
- Monge, Carlos Francisco. «El estante vacío (Reflexiones sobre la poesía contemporánea)». *Letras* 33 (2001): 5-20.

- Monge, Carlos Francisco. *Poemas para una ciudad inerme*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2009.
- Mora Rodríguez, Arnoldo. «Carlos Francisco Monge, poeta y ensayista». *Comunicación* 16, 1 (2013): 57–63.
- Rodríguez, Juan Carlos. «Los espacios de tiempo en la poesía (Notas para una aproximación a la lectura poética)». *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras* 11 (2015): 1-8.
- Wellek, Rene. y Austin Warren. *Teoría literaria*. Cuarta edición. Madrid: Gredos, 2004.



# CAPÍTULO

## 9

### Poética del amanecer y temporalidad liminal en «Las sombras de la ciudad», de *Enigmas de la imperfección*

Dorde Cuwardic García<sup>278</sup>

Universidad de Costa Rica

## Introducción

Objeto de un primer acercamiento crítico por parte de Durán Luzio<sup>279</sup>, uno de los más relevantes poemarios de los últimos años es *Enigmas de*

---

278 Docente e investigador de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, de la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: [dorde.cuwardic@ucr.ac.cr](mailto:dorde.cuwardic@ucr.ac.cr); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6448-9058>.

279 Juan Durán Luzio, «*Enigmas de la imperfección*, de Carlos Luis Monge, el poeta civil», *Revista de Filología y Lingüística*, extraordinario (2005): 73-78.

*la imperfección* (2002), de Carlos Francisco Monge<sup>280</sup>. Se incluye un poema en prosa inicial que, además de convertirse en programador de lectura de los temas que ofrece este libro, muestra dos atributos tradicionalmente asociados a este género<sup>281</sup>. El primero, la síntesis entre el lenguaje de la prosa y el de la poesía; el segundo, su capacidad de extraer belleza —y, por lo tanto, eternidad—, de los fenómenos efímeros de la temporalidad, en particular de la urbana. Sobre este primer punto (acercamiento entre la poesía y la prosa), manifestó William Wordsworth, en su «Prólogo a las baladas líricas», que «no solo el lenguaje de una gran parte de todo buen poema, incluidos los de carácter más elevado, no debe en esencia diferenciarse en modo alguno de una buena prosa excepto en la métrica, sino que además algunas de las partes más interesantes de los mejores poemas emplean precisamente el lenguaje de la prosa cuando la prosa está bien escrita»<sup>282</sup>. Sobre el segundo punto (capacidad convertir lo efímero en eterno), se manifestó Baudelaire en algunos de los ensayos de *El pintor de la vida moderna*, como es el caso de «Lo bello, la moda y la felicidad», pero sobre todo, de «La modernidad»:

---

280 Carlos Francisco Monge, *Enigmas de la imperfección* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2012).

281 Está escrito en cursiva, uno de los cuatro poemas en prosa del poemario que ofrece esta tipografía. Los poemas en prosa de *Enigmas de la imperfección* se distinguen de los poemas en verso por el empleo de la cursiva.

282 William Wordsworth, «Prefacio». *Baladas líricas* (Madrid: Hiperión, 1999 [1798]) 53.

«La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»<sup>283</sup>. Es decir, mediante el arte la temporalidad se detiene y se convierte en un monumento escrito perdurable. Como señala Fernández<sup>284</sup>, los escritores decimonónicos necesitaban expresar la crisis de valores que desencadenaron las novedosas relaciones instauradas en las urbes modernas, y el poema en prosa les permitió alcanzar este objetivo. Al mismo tiempo, este género convierte la experiencia vivida en la ciudad en categoría estética. Charles Baudelaire se refirió en su prólogo de los *Pequeños poemas en prosa* (1869; póstumo), a su musicalidad, dedicado al ideal obsesivo de adaptarse no solo al alma, el ensueño y la conciencia, sino también a los fenómenos originados en la experiencia de la vida urbana y de sus innumerables relaciones<sup>285</sup>. Estas temáticas quedan incorporadas en las antologías existentes, con sus estudios historiográficos correspondientes, centradas en el campo literario español (León Felipe, 2005), latinoamericano (Fernández, 1994) y costarricense (Monge, 2014) y son analizadas en las monografías teóricas dedicadas a este género (Utrera, 1999).

283 Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte. El pintor de la vida moderna* (Madrid: Visor, 1996) 87.

284 Jesse Fernández, «La ciudad moderna y los inicios del poema en prosa en Azul», *Mediterranean Studies* 1 (1989): 334.

285 Charles Baudelaire, «El pintor de la vida moderna», *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales* (Madrid: Cátedra, 1999) 46.

Tópico preferente de este género es la temporalidad, en su intento de atrapar y fijar experiencias que se desvanecen. El amanecer y el atardecer se expresan desde fórmulas lingüísticas consolidadas —colores y personajes vinculados a estos momentos del día— que varían parcialmente de autor en autor en la tradición literaria occidental<sup>286</sup>. Por ejemplo, se alude al amanecer desde «la Autora de dedos de rosa, la de hermosos rizos de oro, la sonrojada, la del lecho azafranado, el sol de áurea cabellera, el Titán ahuyentando la noche, los caballos de Febo y la Aurora que aljófara llora, entre otras tantas imágenes»<sup>287</sup>.

Situándonos en el siglo XIX, los momentos liminales ubicados entre la noche y el día captaron la atención de los géneros de la llamada literatura panorámica (costumbrista) desde los temas de las horas del día y las horas de la noche. A su vez, el impresionismo literario —analizado desde la estilística— y pictórico recogió este listón para ofrecer una reflexión sobre la percepción subjetiva del paso de la temporalidad en el mundo objetivo, en articulación con las investigaciones científicas del *fin de siglo*. Precisamente la historiografía considera que una pintura dedicada a este momento del día, el amanecer, es la que aportó el nombre del llamado movimiento impresionista. Nos

---

286 Como señala López Plaza (2013: 87), «la evolución semántica de los conceptos utilizados para referirse a una hora del día, en este caso el amanecer, se lexicalizan».

287 Angélica López Plaza, «Perífrasis gongorina del amanecer», *La Colmena* 79 (2013): 87-88.

referimos a *Impression, soleil levant* (*Impresión, sol nascente*), de 1872), de Claude Monet. En resumen, se privilegiaban, en la época de *fin de siglo*, aquellas prácticas artísticas vinculadas a la posibilidad de representar el instante, el momento, el fragmento temporal. La preocupación del poema en prosa por registrar lo contingente es históricamente paralela al interés de las nuevas tecnologías visuales (cronofotografía, cine) por representarlo<sup>288</sup>. Su práctica participa de esta epistemología. A esta tradición impresionista del poema en prosa responde «Las sombras de la ciudad» de Carlos Francisco Monge, que será analizado desde la literatura comparada: la voz enunciativa actualiza motivos recurrentes en la representación del amanecer.

Este último es un momento dialéctico. En el mundo fenoménico, hay un relevo, no exento de lucha, entre la luz y la oscuridad. También ocurren importantes transformaciones sociales en esta fase inicial del día. Vemos el paso paulatino de la quietud del descanso hacia la actividad del trabajo. El aguafuerte de Emile Benassit dedicado a las cinco de la madrugada de *Las horas parisinas* (*Les heures parisiennes*),

---

288 Marie Anne Doanne, en *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo* (Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2012), analiza el papel de la epistemología de la contingencia, consolidada en el siglo XIX, en el nacimiento y desarrollo del cine. Por otra parte, Crary (2008) analiza el papel de la atención ante la multitud de estímulos que recibe el sujeto en la modernidad, así como su incorporación como objeto de investigación en los estudios científicos y su tematización en el arte.

1866, de Alfred Delvau, muestra la salida de los obreros de sus casas hacia las fábricas, irónicamente rodeadas de la aureola del sol naciente, como si simbolizaran una tierra de promisión. Se aprecia el mismo motivo en clave surrealista en los siguientes versos de «La aurora», de *Poeta en Nueva York* (1940), de Federico García Lorca: «Los primeros que salen comprenden con sus huesos / que no habrá paraíso ni amores deshojados»<sup>289</sup>. Los trabajadores dejan por unas horas sus casas, conscientes del sufrimiento y alienación que encontrarán en el espacio laboral capitalista, en lugar del bienestar material (‘paraíso’) y de las relaciones afectivas románticamente naturalizadas (‘amores deshojados’).

En este último nivel, el social, el amanecer presencia un choque de contrarios. Cuando unos, los obreros, salen a la calle desde sus hogares, otros, los vividores, se repliegan a sus casas, procedentes de los espacios del entretenimiento nocturno. Este encuentro se aprecia en la literatura y la cultura visual y puede ser investigado como un motivo recurrente en diversas épocas. Queda representado, por ejemplo, en la escena inicial de *La biblioteca de la piscina* (*The Swimming-Pool Library*, 1988), de Alan Hollinghurst, en la que el narrador protagonista, dispuesto a llegar a su casa en el último metro, después de trasnochar, presta atención a dos trabajadores de mantenimiento

---

289 Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York* (Madrid: Cátedra, 2006 [1940]) 161.

que inician su jornada laboral: «They were about to start work! I look at them with a kind of swimming, drunken wonder, amazed at the thought of their inverted lives, of how their occupation depended on our travel, but could only be pursued, I saw it now, when we were not travelling»<sup>290</sup>.

Como se puede apreciar, el amanecer (el motivo, la situación, el *stoff*) se puede prestar, una vez representado literaria y artísticamente, a la expresión de distintos temas y relatos. En el presente caso, se dedica a la temporalidad liminal urbana.

## La temporalidad liminal en «Las sombras de la ciudad»

Desde la *Iliada*, la poesía ha dedicado ríos de tinta a lo distintos momentos del día y de la noche, y la crítica literaria se ha hecho eco de este interés<sup>291</sup>. La literatura costarricense contemporánea también los ha representado. En «La noche entra en mi casa»<sup>292</sup>, de Erick Gil Salas, la voz enunciativa dedica

290 Alan Hollinghurst, *The Swimming-Pool Library* (London: Penguin, 1988) 1.

291 En esta última, podemos mencionar dos estudios, el de López Plaza (2013: 87-93), que analiza el amanecer desde la perífrasis, en las *Soledades* de Góngora, y el de Lida de Malkiel (1975: 119-164), que investigó el amanecer mitológico en la poesía narrativa española.

292 Erik Gil Salas, «La noche entra a mi casa», *Sostener la palabra. Antología de poesía costarricense contemporánea*. 2ª. ed. (San José: Editorial

un poema a la llegada de las sombras, es decir, al atardecer. Carlos Francisco Monge, en «Teoría de la noche», de *Cuadernos a la intemperie* (2018)<sup>293</sup>, escribe un poema a la noche, retratada desde la desposesión, la incomunicación, la amargura, el hastío, la sordidez y la soledad. Complementariamente, este último escritor ha estructurado un poema en prosa, «Las sombras de la ciudad», el primero de *Enigmas de la imperfección*, al retiro de la madrugada y a la llegada paulatina del día. En este poemario se menciona en otras dos ocasiones la sombra, pero adquiere en estos casos carácter metafórico.

Vamos a reproducir este texto en su conjunto, en cursiva, según apareció publicado en la edición original, y a proceder seguidamente a su detenido análisis:

Las sombras de la ciudad, hace un instante densas y poderosas, ceden a las tonalidades primero cenicientas, un momento después entre púrpura y rosa, y a unos brillos distantes violados, ambarinos, y blondos y brillantes y encendidos ahora. Ya a la deriva, las sombras se arrinconan y se reparten entre muebles, tablones, callejuelas ocultas, paredes imperfectas; huyen bajo los árboles y entre los basureros, y se escurren como veloces

---

Arboleda, 2007) 90.

293 Carlos Francisco Monge, *Cuadernos a la intemperie* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2018).

serpientes en los jardines, las tuberías y las esquinas. El silencio estelar también se desintegra. Permanecerá en las cajas de música cerradas y olvidadas; sigiloso tendrá que esperar a que el trabajo de los golpes, los pasos, el estrépito de los latones vacíos o el tintineo de los incidentes del día dejen para el siguiente su costumbre de jícara y rumor, de acordes, clarinazos o ladridos. Por lo pronto se oculta entre paños y sábanas dobladas, en cajones de pino, en tiendas de sombreros; y si no escapa de esta luz del día que arrogante se impone, dormirá con los gatos bajo algún viejo puente, cuya ruina no puede con la fiebre de arriba, mas sí con la penumbra y el milagroso abandono. Hay una voz; dos, tres quizá. Una puerta que se abre; un chorro de agua que se irá a la corriente, tal vez al mar si no da con embalses, lodazales, acuarios o cisternas. Alguien recoge el diario, y en las palabras condenadas a desaparecer con el día se avisan las congojas, los ruidos desafectos, el equilibrio aterrador de los trapevistas, la rutina del fondero, la amistad, puertas como fantasmas, gerifaltes. En medio del creciente movimiento, alguien oye la voz del chararero que desde lejos busca la mercancía caduca, como serán mañana estas palabras que lee. Empieza con el día a vivir los sucesos, de los que hoy es parte y que serán después letras con pericia dispuestas. La historia es una lectura. Alguien aprendió que el tiempo es una paradoja, que pasa y permanece; que la

belleza es furtiva pero se recuerda y se ama para siempre; que confiar en la vida es un contento incansable, una forma de repetirse, con la música ebria por la que transcurren y perduran los días...<sup>294</sup>.

El poema en prosa de Monge empieza con la descripción cromática del amanecer. Queda por realizar un análisis diacrónico de los colores empleados en la representación literaria occidental del amanecer, pero por ahora podemos mencionar que, en el caso del púrpura, también es incorporado por García Lorca en «Granada I: Amanecer de verano», de *Impresiones y viajes*: «la ciudad se tiñe de púrpura pálida»<sup>295</sup>. Por su parte, el rosa del amanecer puede ser rastreado hasta la *Iliada*: «la aurora, de rosados dedos». El modelo es referencial: la mimesis literaria pasa de las tonalidades más oscuras a las más claras, siguiendo el referente fenomenológico.

En la paulatina sustitución de la oscuridad de la madrugada por la luz del día, la noche queda simbólicamente representada por la sinécdoque de las sombras, una imagen que no solo se emplea en el discurso literario, sino también en el habla cotidiana: la parte, las sombras, representa una unidad indisoluble con el

294 Carlos Francisco Monge, *Enigmas de la imperfección* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2002) 11-12.

295 En OC: 880 y en Candelas Newton, *Lorca, una escritura en trance (Libro de poemas y Diván del Tamarit)* (Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992) 133.

todo, la noche. La sombra es un fenómeno visual y, como tal, su aparición o desaparición, será percibida a través de la vista por el sujeto observador que transita por la ciudad. En el presente caso desaparece, y el transeúnte percibe la llegada de tonalidades cromáticas, todas ellas transitorias, cada vez más claras e intensas (se pasa de lo ceniciento a lo ambarino y blondo —es decir, rubio, de oro— y al púrpura y el rosa).

¿Por qué se incorpora generalmente en el lenguaje poético el plural, «sombras», en lugar del singular, «sombra»? Su preferencia implica la necesidad de connotar su ubicuidad, su dispersión, en una multiplicidad de lugares. Luz y sombra son sustantivos contables. Su pluralización (luces, sombras) indica que existe más de una unidad. Ante el avance del amanecer, la ubicua sombra se divide o segmenta en sombras que, al huir ante la llegada de la luz, buscan refugio en espacios cerrados y protegidos.

«Densa» es un epíteto que siempre ha acompañado a las sombras. Es una metáfora ontológica, que convierte en objeto a una entidad inmaterial. El espesor de las sombras es un atributo metafórico que indica el hecho de que es muy difícil llegar a contrarrestarlas con la luz, su contrario. Sombras poderosas significa «sombras ubicuas», que se resisten a desaparecer, pero que cuando lo hacen ante el poder de la luz, se proyectan, ya dispersas, bajo la protección de muy diversos espacios y objetos. Tratan de sobrevivir, a pesar del cerco de la luz, pero comienzan a ceder. Terminan por convertirse en animales de presa

cercados por el cazador, la luz<sup>296</sup>. Si la oscuridad está a la deriva —se mueve, fragmentándose y reduciéndose, sin orden ni concierto— esto significa que existe una fuerza mayor, la luz, que obliga a las sombras a dispersarse. La fuerza o voluntad de estas últimas ha sido anulada, frente a una luz que irrumpe con un poder semejante al de un torrente o río caudaloso.

Una de las imágenes más prototípicas del amanecer en la literatura y la cultura visual incorpora las sombras que se van retirando progresivamente, a medida que el sol se va elevando por el este. Las últimas sombras en desaparecer, incluso las únicas que permanecen a lo largo del día, son proyectadas, ubicadas en espacios en los que se interpone un objeto frente a la fuente de luz. Una de las más hermosas representaciones de esta retirada de las sombras a raíz del avance imparable de la luz diurna se ofrece en los títulos de crédito finales de la nueva versión de *West Side Story* (2021), de Steven Spielberg, película en la que, además, han adquirido previamente un papel simbólico importante en el conflicto dramático. Al igual que en el poema en prosa de Monge, esta retirada se produce en una escenografía de calles y callejuelas de barrios populares, en particular del *Upper West Side*, zona neoyorkina que, a finales de los años cincuenta, dio paso al complejo cultural del Metropolitan y a los edificios de apartamentos de lujo que surgieron a su alrededor.

---

296 El tratamiento de esta última forma parte de la estética impresionista (Gómez Madrid, 2012: 147), del poema en prosa y, cómo no, de la representación del devenir temporal urbano.

Si existe algún sintagma vinculado con esta imagen es el de «las sombras que se retiran o huyen», seres que se avergüenzan de que la luz cazadora las toque con sus rayos y las desintegre. Otrora poderosas, su principal atributo es la cobardía. Los ejemplos que podemos esgrimir procedentes de la historia literaria son innumerables. Usado como analogía, Baltasar Gracián ofrece la siguiente sentencia, en su *Oráculo manual y arte de la prudencia* (1647), desde la paradoja, sobre la obtención de nuestros objetivos como seres humanos, que buscamos como cazadores: «El secreto para obtener las cosas es despreciarlas. Cuando se buscan, no se encuentran, y luego, de manera inesperada, se encuentran. [...] Su propiedad tiene algo de sombra: huye de quien la sigue y persigue a quien la rehúye»<sup>297</sup>.

297 Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de la prudencia* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954) 153. Se pueden mencionar otros muchos ejemplos. En el poema «¡Esperemos!», de *Flores de Anahuac* (1866), de José María Vigil, la voz lírica expresará en un contexto campestre: «Las sombras huyen temblando / Ante el albor matinal / que los pájaros saludan / de sus cantos al compás» (1866: 688). En el periódico *El Progreso Católico*, en cambio, se prefiere emplear el verbo «retirar», desde el cronotopo de la pequeña ciudad de provincias: «Amanece un nuevo día. Las sombras se retiran avergonzadas ante la luz del Sol, y la campana convoca a los fieles a la primera misa de la Catedral». (1860: 136). Francisco de Borja y Aragón, en el «Romance XLI»: «Que las sombras huyen / de su luz medrosas» (1654: 424) En *Viaje a Oriente de la fragata de guerra Arapiles*, de Juan de Dios de la Rada y Delgado, se incorpora la siguiente imagen: «El sol se eleva y las sombras huyen a ocultarse avergonzadas en los más ocultos repliegues de los valles, o tras las rocas cortadas a pico del oeste de la isla» (1876:

En los poemas en prosa de esta temática la huida de las sombras ya no se produce en un entorno natural o rural, sino urbano. Manuel Ossorio y Bernard ofrece una magnífica descripción de esta transición en la colección costumbrista tardía *Madrid por dentro y por fuera* (1873), cuando la capital española se despierta, en la «hora incierta, en que la noche parecía luchar con la aurora, en que a las sombras empezaba a faltar el silencio y a la luz la animación de un pueblo laborioso y charlatán»<sup>298</sup>. Esta descripción es sumamente original. Se articulan los distintos momentos del día con fenómenos sonoros: si la noche se caracteriza por el silencio (ausencia de actividad humana) y el día por el ruido (índice de una febril actividad), el amanecer deconstruye esta asociación dicotómica entre los fenómenos visuales y sonoros: al inicio del amanecer el ambiente sigue estando oscuro, pero hacen acto de presencia los primeros ruidos, mientras que en su etapa final ya se manifiesta la claridad, pero sin el bullicio regular del día.

Una de las más interesantes imágenes del poema en prosa de Monge es la materialización del silencio, que adquiere protagonismo en este texto, una vez que las sombras le han dado el relevo. Como fenómeno

---

438). Y, por último, «La mañana», del neoclásico Manuel Martínez de Navarrete: «Huyen como azoradas las tinieblas / a la parte contraria». (1966: 420).

298 Manuel Ossorio y Bernard, «Madrid sin sol y sin gas». *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2008) 406.

sonoro, lo que caracteriza a la noche es la ausencia de ruido. El silencio no es un fenómeno semióticamente vacío, sino que está lleno de significado connotativo. En los mismos términos, no podemos sino recordar el poema «Cine mudo» (*Créditos de Charlot*, 1990), de Fina García Marruz: «No es que le falte / el sonido / es que tiene / el silencio»<sup>299</sup>. La imagen del silencio estelar, que desaparece con la llegada del día, se origina por el hecho de que, cuando observamos la bóveda celeste, específicamente en el campo, la disfrutamos en completo silencio. Es más, cuando observamos las estrellas, no solo percibimos una mayor cantidad de objetos celestes, sino también, al mismo tiempo, un silencio total, del que tomamos conciencia justo en ese momento. Tendemos a medir, a cuantificar, el silencio, de la misma forma que hacemos con el ruido: en nuestra experiencia cotidiana percibimos un silencio más espeso o, por el contrario, tenue. La voz enunciativa del poema en prosa prefiere emplear una metáfora de encierro para aludir al repliegue del silencio con la llegada del día, la imagen de la ‘caja de música cerrada y olvidada’, lo que asimismo nos remite, por contigüidad metonímica, al silencio de las solitarias salas y habitaciones del hogar burgués en las que se guardan.

Al igual que las sombras, el silencio es caracterizado como un pequeño animal, escurridizo y veloz,

---

299 Fina García Marruz, *Antología poética*. Selección y prólogo de Jorge Luis Arcos (México: Fondo de Cultura Económica, 2002) 253.

capaz de ocultarse entre los intersticios de los pequeños objetos cotidianos (sábanas, cajones, sombreros). El silencio adquiere los mismos atributos que las sombras, como si fueran hermanas gemelas; de hecho, en el marco de la temporalidad diaria, el silencio se asocia a la oscuridad de la noche en el imaginario cotidiano. También asociamos el silencio a los espacios hogareños donde domina la semántica de la quietud, como los dormitorios de las casas antiguas o los baños acogedores. Por este motivo, la voz enunciativa considera que el silencio se oculta ente paños y sábanas dobladas: donde impera el orden hay silencio y quietud (el desorden es ‘ruido para los ojos’). Además, el silencio se cobija a la par del sigiloso gato. Por su parte, ¿por qué la tienda de sombreros es una imagen poética del silencio? Metonímicamente, el mar de sombreros designa la multitud, y esta última se asocia al ruido, al clamor. Los sombreros pertenecen a la vida pública, a la calle, por lo que, por contrapartida, una clara imagen de la quietud y del silencio está representada por las tiendas de sombreros cerradas.

Seguidamente, en el poema en prosa se expresa el inicio de la actividad humana, las primeras acciones rutinarias del día, y la entrada del horario laboral. La voz enunciativa se encuentra inmersa en la ciudad que despierta. Por lo tanto, va percibiendo, de manera impresionista, los distintos fenómenos sonoros y visuales, que carecen de origen determinado y que sus sentidos van recogiendo. Desde el punto de vista de este sujeto perceptor, los ruidos son anónimos.

Responden a actividades rutinarias de la colectividad, que llegan progresiva y paulatinamente a sus oídos. No es gratuito que los dos primeros sonidos escuchados procedan de voces humanas y de puertas que se abren. La puerta cerrada expresa el retiro del descanso nocturno en el espacio protegido del hogar; la puerta abierta, la salida al espacio público. Esta imagen (puertas cerradas y abiertas), también acapara la atención de la primera didascalía de la «Escena XII», de *Luces de Bohemia*, que ofrece otro momento liminar del amanecer: «Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras»<sup>300</sup>.

También se aprecia en «Las sombras de la ciudad» otra imagen típica del amanecer urbano, la limpieza de las calle. En una escena de la sinfonía urbana *El hombre de la cámara, Chelovek s kinoapparatom* (1929), de Dziga Vertov, el lavado de la cara de una muchacha y el del rostro de la ciudad, por parte de los servicios de limpieza, son actividades estructuradas en este documental como una analogía, desde el montaje de planos consecutivos, en sintagma paralelo. En Monge, el poema en prosa representa el mismo momento: «un chorro de agua que se irá a la corriente, tal vez al mar si no da con embalses, lodazales, acuarios o cisternas»<sup>301</sup>.

También se incorpora la recogida del diario de la mañana, arrojado por el repartidor de periódicos

300 Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia* (Madrid: Renacimiento, 1924) 219.

301 Monge, *Enigmas de la imperfección*: 11.

ante la puerta de las viviendas, una imagen típica de la distribución de la prensa escrita, antes de su declive a manos de la digital. «Las palabras condenadas a desaparecer con el día» aluden al diario. Es un formato semiótico efímero, como el mismo amanecer. Es fugaz la relevancia informativa del acontecimiento, su inserción en la opinión pública, su lugar en el debate público de los medios de comunicación. Se establece una interesante relación intertextual con un poema en verso de *Enigmas de la imperfección*, «Diario de la mañana»<sup>302</sup>, donde la voz enunciativa lee por yuxtaposición fragmentaria, como hacemos todos los lectores de periódicos, las noticias de sus páginas. La voz lírica abre el diario y lo primero que lee es el pronóstico del tiempo, que vaticina lluvias. Reflexiona sobre una ciudad (implícitamente San José) sórdida que carece de memoria («sin el peso de las sombras de los días») y en seguida su mirada recorre noticias sobre políticos, inflación y disturbios. En este poema, situado inmediatamente después de «Las sombras de la ciudad», se abre, sin embargo, la esperanza: «el peso de los días, con su habitual constancia, hace que otra mañana, ya huidas las penumbras,/recojamos el diario, seguros del amor y la memoria»<sup>303</sup>.

«Las sombras de la ciudad» establece una pertinente relación alegórica entre el diario y la figura del chatarrero. Es un tipo social presente en las

---

302 Monge, *Enigmas de la imperfección*: 13.

303 Monge, *Enigmas de la imperfección*: 14.

representaciones del amanecer urbano: el traperero. Recolector informal, recoge a primera hora de la mañana los desechos del día anterior, antes de la llegada del camión de la basura<sup>304</sup>. El traperero, en la literatura urbana, cuenta con una prolongada historia como *alter ego* del poeta y del periodista y precisamente uno de los poemas de *Enigmas de la imperfección*, «El chararero», le eleva a sublime figura poética (en la tradición, entre otros, de Baudelaire, en el poema «El vino de los traperos», de *Las flores del mal*).

En el poema en prosa de Carlos Francisco Monge se establece la analogía entre el traperero y el periodista. Todo es efímero y está sujeto al cambio, tanto el mundo objetual como el intelectual. Lo que es acontecimiento, fenómeno o experiencia termina por convertirse en relato, pero este último, en todo caso, también cae pronto en el olvido. En el caso del traperero, de hecho, entre otros objetos, van a dar precisamente los periódicos del día anterior. La sentencia —podríamos llamarla aforismo—, «la historia es una lectura», indica precisamente que todo hecho, acontecimiento o suceso se transforma inmediatamente en relato, en una interpretación que quedará obsoleta rápidamente.

---

304 Esta figura cuenta con sendas monografías, la de Wrigley (2016), para el caso bonaerense, y la de Compagnon (2017), para el parisino. También se puede consultar el estudio de Cuvardic (2007) sobre su incorporación en la escritura costumbrista, como alegoría del periodista.

Ese alguien que oye la voz del chatarrero y empieza a vivir el día es el urbanita, protagonista del acontecer social. La página de Monge guarda similitudes con el *incipit* del capítulo VI de *La colmena* (1951), de Camilo José Cela, cuyo primer párrafo, a modo de título, es una lacónica frase «La mañana», todo un programador interpretativo de los acontecimientos. En esta última novela se ofrece —desde la focalización (auricularización) interna de Martín Marco— el despertar de la ciudad, a partir de sus acontecimientos sonoros, sobre todo de los ruidos producidos por los traperos y los vendedores ambulantes, como en el poema de Carlos Francisco Monge<sup>305</sup>.

«Las sombras de la ciudad» termina con lo que podemos entender como un epifonema, en el que se expresa el vínculo del paso del tiempo con la repetición, con el carácter cíclico de la vida, en el marco de la oposición dialéctica entre contingencia y eternidad. «Alguien aprendió que el tiempo es una paradoja» designa al urbanita que toma conciencia del sentido paradójico de la temporalidad, materializada a través de la paradoja de Zenón. En efecto, el tiempo transcurre y los instantes se atropellan lo unos a los

---

305 «Entre sueños, Martín oye la vida de la ciudad despierta. Se está a gusto escuchando [...] los ruidos de la ciudad, su alborotador latido: los carros de los traperos que bajan de Fuencarral y de Chamartín, que suben de las Ventas y de las Injurias [...] Y las voces de las vendedoras que madrugan, que van a levantar sus puestecillos de frutas en la calle del general Porlier» (Cela 2002, 339).

otros, pero quedan detenidos para la eternidad gracias a su representación artística.

El amanecer supone la primera fase del primer movimiento de las sinfonías urbanas, un género de la estética urbana de los dos últimos siglos que se encuentra sugerido por el sintagma final de este poema en prosa, por la «música ebria por la que transcurren y perduran los días...»<sup>306</sup>. Tópico consolidado en la tradición literaria, el amanecer es el inicio de una sinfonía de color y sonido<sup>307</sup>. Supone, antes que todo, el despertar de la luz, los colores y los sonidos, que se organizarán en una sinfonía, en una gran y universal composición musical, después del silencio de la madrugada.

Situado durante la época clásica en un entorno natural o rural, el amanecer pasa a quedar localizado en un contexto urbano a partir del siglo XIX, como una fase más, entre otras, de un tópico temporalmente más amplio: las horas del día. El poema en prosa de Carlos Francisco Monge representa el inicio del primer movimiento de la

306 Monge, *Enigmas de la imperfección*: 14.

307 Por ejemplo, el narrador de *La araña negra* (1892), de Vicente Blasco Ibáñez, metaforiza el vuelo de los gorriones como «los violines que preludiaban la gran sinfonía del amanecer» (2007: 691), mientras que en el poema en prosa “La balada de las hojas más altas”, *De fusilamientos* (1940), de Julio Torri (1889-1940), estas últimas, desde su atalaya, lamentan que el ser humano, embebido en sus preocupaciones rutinarias, estén alienados de la belleza de la naturaleza e ignoren «las matinales sinfonías en rosa y perla; del sedante añil del cielo, en el mediodía; de las tonalidades sorprendentes de las puestas del sol» (1994: 186-187).

sinfonía de la urbe. De la nada, del vacío, surge el mundo, la luz, y no solo el mundo visible, sino también el sonoro. Este poema en prosa alude al milagro del renacimiento constante de la vida urbana a través de una temporalidad cíclica.

## Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte. El pintor de la vida moderna*. Madrid: Visor, 1996.
- Baudelaire, Charles. «El pintor de la vida moderna», *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra, 1999, 347-392.
- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2009 [1857].
- Blasco Ibáñez, Vicente. *La araña negra*. Edición y prólogo de Cecilio Alonso. Sevilla: Renacimiento, 2007 [1892].
- Borja y Aragón, Francisco. *Obras en verso*. Amberes: Imprenta Plantiniana de Balthasar Moreto, 1654.
- Crary, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 2008.
- Cela, Camilo José. *La colmena*. Madrid: Editorial Edaf, 2002 [1951].
- Compagnon, Antoine. *Les Chiffonniers de Paris*. Paris: Gallimard, 2017.
- Cuvardic García, Dorde. «El traperero: el otro maginal en la historia de la literatura y de la cultura popular», *Káñina XXXI*, 1 (2007): 217-227.
- Delvau, Alfred. *Les heures parisiennes*. Paris: Librairie Centrale, 1866.

- Doanne, Mary Ann. *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2012.
- Durán Luzio, Juan. «Enigmas de la imperfección, de Carlos Luis Monge, el poeta civil», *Revista de Filología y Lingüística*, extraordinario (2005): 73-78.
- Fernández, Jesse, ed. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994.
- Fernández, Jesse. «La ciudad moderna y los inicios del poema en prosa en Azul», *Mediterranean Studies* 1 (1989): 331-342.
- Fuentes, Víctor. «La descripción impresionista en *Vidas sombrías*», *Romance Notes* 3, 2 (1967): 170-175.
- García Marruz, Fina. *Antología poética*. Selección y prólogo de Jorge Luis Arcos. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Gil Salas, Erik. «La noche entra a mi casa», *Sostener la palabra. Antología de poesía costarricense contemporánea*. 2ª. ed. San José: Editorial Arboleda, 2007, 90.
- Gómez Madrid, Benito. «El impresionismo místico de *Camino de Perfección*», *Castilla. Estudios de Literatura* 3 (2012): 127-158.
- Gracián, Baltasar. *Oráculo manual y arte de la prudencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- Hollinghurst, Alan. *The Swimming-Pool Library*. London: Penguin, 1988.

- León Felipe, Benigno, ed. *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Lida de Malkiel, María Rosa. «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975, 119-164.
- López Plaza, Angélica. «Perífrasis gongorina del amanecer», *La Colmena* 79 (2013): 87-93.
- Lorca, Federico García. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 2006 [1940].
- Martínez de Navarrete, Manuel. «La mañana». Ángel Flores, ed. *The Literature of Spanish America*. New York: Las Américas Publishing Company, 1966, 420-423.
- Monge, Carlos Francisco. *El poema en prosa en Costa Rica (1893-2011)*. San José: Editorial Costa Rica, 2014.
- Monge, Carlos Francisco. *Enigmas de la imperfección*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2002.
- Monge, Carlos Francisco. *Cuadernos a la intemperie*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2018.
- Newton, Candelas. *Lorca, una escritura en trance (Libro de poemas y Diván del Tamarit)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1992.
- Ossorio y Bernard, Manuel. «Madrid sin sol y sin gas». *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, 400-408.
- Rada y Delgado, Juan de Dios de la. *Viaje a Oriente de la fragata de guerra Arapiles*. Barcelona: Emilio Oliver y Compañía, editores, 1876.

- Torri, Julio. «La balada de las hojas más altas». En Jesse Fernández, ed. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994, 186-187.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Madrid: Renacimiento, 1924.
- Wordsworth, William. «Prefacio». *Baladas líricas*. Madrid: Hiperión, 1999 [1798].
- Wrigley, Meredith. *Más allá de la basura: la representación y la voz del recolector informal de materiales reciclables en textos escritos y filmicos sudamericanos*. Madrid: Verbum, 2016.
- Vigil, José María. *Flores de Anahuac. Composiciones poéticas*. Guadalajara (México): Tipografía de J. M. Brambila, 1866.



**PARTE IV.**  
**DIRECCIONES**



## CAPÍTULO

# 10

### Crítica e historiografía literarias en la prosa de Carlos Francisco Monge

*Gustavo Camacho Guzmán*<sup>308</sup>  
Universidad Nacional

#### Carlos Francisco Monge, prosista

**C**arlos Francisco Monge es una figura de capital importancia para la literatura contemporánea de Costa Rica, no solo por su prolífica obra poética, sino también por su extensa producción ensayística. En cuanto a esta última modalidad de escritura, resulta notorio que la práctica totalidad de sus publicaciones en libros y

---

308 Docente e investigador de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: gustavo.camacho.guzman@una.cr; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2670-4594>.

artículos trate el tema mismo de la literatura, el quehacer del escritor y del poeta y las labores de sistematización del discurso literario. De esta manera, su obra fraguada a lo largo del tiempo cuenta con la particularidad de ser creativa, en cuanto producción poética, y la de tratar a la escritura literaria en tanto objeto de estudio, sistematización y análisis. Esto último permite afirmar que la obra de Carlos Francisco Monge es la de un profesor en un doble sentido: lo es en cuanto ejerce, y por ello, profesa la escritura literaria a través de la poesía, y es también la obra de un profesor en virtud de que su obra ensayística está dedicada al estudio y comentario de la literatura (y por ello, a la profesión de la literatura), en tanto ciencia de la expresión verbal.

Este capítulo se ocupa de las ideas y líneas generales que pueden extraerse de la ensayística de Carlos Francisco Monge, a propósito de los métodos y las finalidades que considera deben ser propios de la crítica y la historiografía literarias, incluso, se sistematizan las afinidades y diferencias entre ambas disciplinas, al ser aproximaciones con diferencias en cuanto a sus objetivos interpretativos. Para este análisis, se tratan los siguientes textos: los artículos «La palabra y el muro: reflexiones en torno al escritor y al poder» (1983), «La pluma y el reloj» (1984), los ensayos recopilados en *La rama de fresno* (1999), así como de las *Aproximaciones a las letras de Costa Rica* (2021).

Al examinar la producción en prosa de este escritor, podría organizársela en algunas cuantas

vertientes, correspondientes con la finalidad a que obedece cada conjunto de textos. Por ejemplo, este intento de sistematización podría distinguir a las publicaciones ensayísticas en tres tipos: la escritura didáctica, el comentario de temas y asuntos particulares y el ensayo académico. Pertenecería al primer tipo el tomo *Aspectos de hermenéutica literaria (y su aplicación en las letras costarricenses)* (2016), mientras que pertenecerían al segundo tipo los tomos *Territorios y figuraciones* (2009) y *La rama de fresno* (1999). Por su parte, cabría incluir en el tercer grupo los tomos de *El vanguardismo literario en Costa Rica* (2005) y *Aproximaciones a las letras de Costa Rica* (2021). Esto obedece al hecho de que estos dos últimos estudios tienen una característica en común: tanto el tipo de publicación como su objeto de estudio corresponden al abordaje de un asunto tratado con la profundidad del analista y del historiógrafo de la literatura.

Por el interés de la obra en prosa de Carlos Francisco Monge en tratar sobre la literatura, puede detectarse en algunos de sus ensayos una idea del quehacer de la crítica y el comentario sobre esta disciplina, así como de las características de la labor de la historiografía literaria. De esta manera, las páginas siguientes procuran dilucidar cuáles son las ideas de este autor sobre la tarea de la crítica literaria, la historia de la literatura y sobre la historiografía de esta disciplina. En este sentido, resulta relevante conocer cuál es la concepción del ensayista sobre el ejercicio crítico y analítico de la escritura en cuanto

manifestación literaria. Para efectos de estas páginas, será oportuno explicar cuáles son las características de la crítica y comentario de la literatura, así como las de la historiografía literaria y sus relaciones con una disciplina cercana a ella: la historia de la literatura<sup>309</sup>.

Para examinar el papel que desempeñan la crítica y la historiografía literarias en el ensayo de este autor, conviene explicar que, desde la perspectiva de González Stephan, resulta plausible distinguir los ámbitos de acción y las finalidades de la crítica y la historiografía literarias, en tanto esta última consiste en una crítica del conocimiento histórico de la literatura. Por ello, la historiografía se encargaría de estudiar cómo las historias de la literatura organizan el saber sobre tal ámbito del quehacer artístico: esto permite afirmar que la historiografía es *una historia de la historia literaria*, al operar «sobre el modo como las historias de la literatura la han organizado de modo histórico»<sup>310</sup>. Por los intereses y la forma de aproximarse a

---

309 Para efectos prácticos de estas páginas, se tomará a la expresión *historia literaria* como sinónima de *historia de la literatura*. No sucederá lo mismo con el término de *historiografía literaria*, cuya utilización corresponderá con la explicada en las líneas siguientes.

310 Beatriz González Stephan. *Escribir la historia literaria. Capital simbólico y monumento cultural*. (Barquisimeto: Universidad Nacional Experimental Politécnica A. Sucre, 2001): 38. Para profundizar en el ámbito de la historiografía literaria, véanse Beatriz González Stephan. *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana* (Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, 1985) y Pablo Brescia. «Historiografía literaria hispanoamericana: de 1980 a la actualidad». *La palabra y el hombre* 90, pp.5-24. Sobre la historia literaria, véanse Leonardo Romero Tobar. «La

su objeto de estudio, la historiografía puede dedicarse al análisis de documentos distintos de los textos literarios; es decir, su principal objeto de estudio vendría a ser la historia de la literatura, en tanto el afán de esta última se encuentra en la sistematización y ordenamiento de corrientes, temáticas, estéticas discursivas, entre otros aspectos localizables en los textos literarios, de ahí que la historia literaria «acentúa la noción de cambio y privilegia la realidad dinámica de los sistemas literarios» al tiempo que dispone tales sistemas «en un tiempo determinado y limitado»<sup>311</sup>.

A partir de las ideas apuntadas puede afirmarse que la historiografía y a la historia literarias privilegian el carácter diacrónico de la literatura, al examinar sus respectivos objetos de estudio desde una perspectiva en la que prima el conjunto antes que la particularidad de las obras, asuntos o coyunturas específicas. En contraste con esta perspectiva, la crítica literaria adopta una visión sincrónica de la literatura, debido a que, por lo general, esta modalidad del comentario de los textos analiza prácticas concretas, y por tanto, específicas de la literatura; de ahí que González Stephan mencione que el principal afán de la crítica es el «trabajo analítico y comprensivo» de las obras literarias, aunque ello no obsta para la

---

historia literaria, toda problemas» y Alfredo Saldaña. «Posmodernidad, historia, historicismo». *Historia literaria/Historia de la literatura* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), 65-85 y 87-98.

311 González Stephan (2001), 58.

comprensión analítica de su objeto de estudio puesto que la tarea de la crítica es también situar a los textos «comprensivamente dentro de un sistema en el cual adquirirían su plena significación»; en tal tarea, priman dos aspectos: la explicación y la comprensión de asuntos concretos<sup>312</sup>.

Tanto la crítica como la historiografía hallan dos afinidades fundamentales, detectables al momento de explicar sus características: ambas son un meta-discurso en tanto se trata de un discurso sobre otro; es decir, «un discurso que analiza (critica) las formas del decir (artístico)»<sup>313</sup>. La segunda similitud se encuentra en que la labor de ambas puede confirmar y dar valor a la condición de la literatura como documento, como «depositario verbal de una cultura»<sup>314</sup>. La consecuencia de tales similitudes implicaría entender la literatura como un contenido, un asunto por tratar o un conjunto de ideas propuestas, profesadas o defendidas por un escritor, y además, como una manifestación formal del lenguaje. Por ello, queda de manifiesto que la literatura tendría una doble condición susceptible de ser estudiada, en virtud de que es posible su estudio como una forma, un discurso, y como un contenido, un tema o conjunto de ideas.

---

312 González Stephan (2001), 48-51.

313 Carlos Francisco Monge. *La rama de fresno. Ensayos sobre literatura en Costa Rica* (Heredia. Editorial Universidad Nacional, 1999), 80.

314 Carlos Francisco Monge. *Aproximaciones a las letras de Costa Rica* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021), 45.

No obstante, forma y contenido no pueden ser radicalmente separadas: para Carlos Francisco Monge, la separación de la literatura con su entorno extraliterario implicaría aceptar dos hechos: en primer lugar, la idea del arte por el arte (que el autor considera un sofisma); en segundo lugar, llevaría a considerar al escritor o artista como inmune ante sus condiciones y realidades más cercanas. La reflexión sobre la literatura no puede obviar tal relación del quehacer artístico (y por tanto, el quehacer literario), en virtud de que «toda reflexión sobre las condiciones del escritor en nuestras sociedades tiene que actuar sobre esa red de problemas, no solo para desentrañar las fuerzas que los mueven, sino también para referirse a las verdaderas relaciones que definen al arte como una metáfora de la historia»<sup>315</sup>.

## Apuntes sobre la crítica literaria

En el prefacio a las *Aproximaciones a las letras de Costa Rica*, el autor distingue dos tipos de crítica

---

315 Carlos Francisco Monge. «La pluma y el reloj», *Cilampa*, 4 (1984), 22. Aunque inseparables, no puede afirmarse que la literatura sea un reflejo de la realidad. Por ello, para el autor, la sociología de la literatura no puede obviar la necesaria presencia de circunstancias entre la realidad y el escritor, que hacen de la obra literaria una verdadera creación antes que un simple reflejo. Véase al respecto Carlos Francisco Monge. «La palabra y el muro: reflexiones en torno al escritor y el poder», *Praxis*, 27-28 (1983):145-146.

literaria, las cuales serán llevadas a la práctica en las dos partes que componen el tomo: la crítica puede ejercerse como descripción y análisis de un objeto de estudio, y puede practicarse en tanto especulación sobre un tema<sup>316</sup>. Esta última modalidad crítica supone el atento examen de un asunto. Es decir, la crítica puede ser tanto la descripción y el análisis de un discurso, como su atento examen. Para el caso de las *Aproximaciones*, el objeto que será examinado y reconocido será la misma crítica literaria producida en Costa Rica desde el final del siglo XIX hasta los últimos decenios del siglo XX, además de lo que Monge Meza llama «la historia del pensamiento costarricense sobre la lengua y la literatura», detectable en los discursos de ingreso a la Academia Costarricense de la Lengua<sup>317</sup>. Por ello, puede afirmarse que en sentido estricto este es un texto historiográfico, en tanto su objeto de estudio es el modo como se ha llevado a cabo la práctica de la crítica literaria y el oficio de la historia de la literatura.

Al explicar sus ideas sobre la crítica literaria, el autor considera que existen, aparte de la descripción, el análisis y la especulación, al menos tres formas de ejercer el oficio del comentario de textos, que serán el objeto de análisis y reflexión de la primera parte de las *Aproximaciones*: existe una crítica tradicional, una paraacadémica y una crítica empírica. Es característico

---

316 Monge (2021), 13.

317 Monge (2021), 13.

de la primera el detalle de los asuntos biográficos del autor por comentar, de modo que, en esta modalidad del ejercicio crítico, los méritos de un texto estarían condicionados por las circunstancias de vida de su autor: este tipo de comentario de textos se llevó a cabo hacia la primera mitad del siglo XX<sup>318</sup>.

Por su parte, el segundo tipo de aproximación —la crítica paraacadémica— corresponde a un estudio en el cual se prescinde del aparato erudito, usual en estudios académicos, para efectuar una aproximación más cercana a la del ensayo. Es decir, este tipo de comentario se centraría en adoptar el tono de una disertación alejada de la rigurosidad del estudio formal, sin obstar para ello con un origen afín al quehacer universitario. Tales estudios cuentan con «origen académico institucional, pero adoptan una posición más libre de las trabas epistemológicas del discurso académico»<sup>319</sup>.

Por su parte, la crítica empírica resulta ser más alejada de la organización académica del discurso, en tanto supone una «anarquía conceptual y

---

318 Monge (2021), 26. Para estudiar el desarrollo de la crítica literaria de Costa Rica, resulta de particular interés el artículo sobre la periodización de esta disciplina en el país, que Carlos Francisco Monge ha redactado en coautoría con Gabriel Baltodano. En este trabajo, los autores efectúan una periodización de la crítica literaria nacional en cuatro etapas: la etapa fundacional, la de exploraciones, la etapa de la academia universitaria y la de la posmodernidad y globalización. Carlos Francisco Monge y Gabriel Baltodano Román. «Para una periodización de la crítica literaria en Costa Rica». *Letras 60* (2016): 15-44.

319 Monge (2021), 61.

terminológica» en que prima la opinión del autor. En este tipo de comentario de textos, se parte de la idea de que cuanto mayor sea la cantidad de datos, mejor fundamentado estará el estudio, en tanto que se prescinde de la utilización de los términos técnicos, así como de cualquier formalización teórica o metodológica<sup>320</sup>. Esta es la razón por la cual Monge considera que la crítica empírica encuentra mayor afinidad con la ponderación y el comentario somero de los textos antes que con el examen pormenorizado y riguroso, cuyo afán será la opinión o la libre valoración del texto que es objeto de comentario<sup>321</sup>.

A pesar de que el asunto de la crítica literaria fue analizado con detalle en las *Aproximaciones a las letras de Costa Rica*, este no es el único lugar en que el autor ha explicado sus ideas respecto de este tema. Por ejemplo, en *La rama de fresno* proporciona algunas ideas sobre los orígenes de la crítica en Costa Rica, así como la finalidad y los riesgos de este tipo de escritura. Sobre lo primero, el autor comenta que en Costa Rica, la crítica literaria surgió a inicios del siglo XX en el ámbito de la prensa de carácter social<sup>322</sup>. En otro lugar, el autor menciona que la crítica y la historia literaria surgieron relativamente temprano, casi al mismo tiempo que la aparición de una literatura nacional, y que dos de los precursores de esta disciplina

---

320 Monge (2021), 70.

321 Monge (2021), 71-72.

322 Monge (1999), 80.

fueron Antonio Zambrana y José Fabio Garnier<sup>323</sup>. La crítica también se encuentra propensa a dejar de lado la rigurosidad: en el ensayo «Crónica de una antología», Monge explica los riesgos a los que se ve sujeta esta disciplina; en este oficio:

[...] Se convive con el facilismo y la improvisación, con la visión del profesor y las expectativas del librero, con los personalismos y la renuncia a una perspectiva histórica, con lo obvio y las vaguedades conceptuales; y últimamente su extremo opuesto: las jerigonzas y el placer de su retórica<sup>324</sup>.

Esto último implicaría que la crítica literaria no puede ser un oficio aséptico con respecto a intereses extraliterarios, e incluso, con respecto a los asuntos propios del lenguaje y de la explicación de los asuntos sobre los que trata. Es decir, en el ejercicio de la crítica debe primar la comprensión del asunto explicado por el crítico sobre la demostración de su posible maestría para expresarse por medio de un discurso alambicado. Esta idea está en estrecha relación con el planteamiento de que el crítico, al ser un trabajador de la palabra, también necesita trabajar con la imaginación, al igual que el escritor o el poeta: del mismo modo como un poeta inventa y crea, un filólogo (valga

323 Monge (2021), 17.

324 Monge (1999), 36.

decir, quien ejerza la crítica literaria) examina y juzga, de ahí que para el autor no se encuentra sentido en mantener la imagen del escritor y el poeta como iluminados y convenga difuminar las diferencias entre ambas formas de trabajo con el lenguaje<sup>325</sup>.

Cuando el autor explica la relación entre crítica e historia de la literatura, su planteamiento es que la primera contribuye al desarrollo de la segunda, en tanto ofrece un antecedente del cual se sirve la comprensión de la literatura como fenómeno histórico. Esto puede explicar en virtud de que ambas comparten no solo el objeto de estudio (la producción literaria, entendida como uno de los componentes del entramado cultural de un país o región, al darle a la literatura una condición de documento cultural) sino que la crítica también conforma y consolida un canon literario, que a la postre, puede ser estudiado y sistematizado por la historia de la literatura<sup>326</sup>. Tal sistematización y ordenamiento de la literatura no es, en modo alguno, estático ni puede servir a la manera de una camisa de fuerza. Esto último puede explicarse por el ejercicio

---

325 Monge (1999), 50-51. Esta idea la explica el autor en su ensayo «La soledad de los centauros», incluido en *La rama de fresno*.

326 Monge (2021), 20, 45, 51. Esta idea es similar al parecer que Carlos Francisco Monge atribuye a Moisés Vincenzi. Este último consideraba que la crítica y la literatura siguen una misma dirección, en virtud de que la primera traza «criterios para comentar, analizar e interpretar los nuevos caminos del arte»; valga decir: para entender los nuevos caminos del arte literario. Carlos Francisco Monge. *El vanguardismo literario en Costa Rica* (Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 2005), 75.

interpretativo del historiador, que necesariamente, se efectúa desde un presente desde el cual se interpreta y estudia el patrimonio literario; Brescia es de la misma opinión, al afirmar que el estudio de la literatura (y en especial, de la historiografía) implica necesariamente un presente desde el cual se interpreta un patrimonio literario<sup>327</sup>.

## Apuntes sobre la historiografía literaria

A partir de las ideas de González Stephan y de las anotadas en el acápite anterior, conviene advertir que, aunque similares y afines, la historia literaria y la historiografía no son idénticas, puesto que la primera da cuenta de un amplio corpus de estudio, que se desea entender en tanto sistema histórico; por su parte, un estudio historiográfico vendría a ser un análisis de la historia literaria antes que de la literatura misma. Esto lo anota Monge al afirmar que la historia literaria es una aproximación abarcadora antes que un estudio pormenorizado de una estética o asunto<sup>328</sup>. Sin embargo, la obra de este tipo tiene una doble dimensión: en primer lugar, organiza y sistematiza una manifestación cultural; es decir, busca comprender y sistematizar un corpus de textos cuyo conjunto es

---

327 Brescia, 6.

328 Monge (2021), 40, 48.

susceptible de ser entendido históricamente como sistema. Esta primera dimensión de la historia literaria corresponde con la selección de documentos literarios que serán objeto de comentario, estudio y análisis<sup>329</sup>. En segundo lugar, un estudio de historia literaria pretenderá ofrecer una interpretación a un fenómeno, es decir, puede ser valorado en cuanto a qué propuestas, aportes e ideas se ofrecen como resultado de tal estudio, y por ello, cuál es el aporte de tal obra a la comprensión de un fenómeno literario, surgido a partir del análisis y estudio de corpus seleccionado<sup>330</sup>.

En *Aproximaciones a las letras de Costa Rica*, Monge afirma que la historia de la literatura responde siempre una inquietud de fondo: explorar y definir lo que particulariza a un corpus textual, valga decir, cuáles aspectos distinguen una literatura de otra, «aun cuando entre ellas exista cercanía geográfica, cultural, histórica [y] lingüística»<sup>331</sup>. Debido a ello, una de las características por resolver en toda historia literaria es a cuáles ideas se adscribe el estudio en el ámbito conceptual y metodológico. El objetivo del

---

329 Monge (2021), 36. En este lugar se ha utilizado el término de documento literario en el sentido que plantea la segunda acepción del *Diccionario de la Lengua Española*; es decir, como el escrito en que constan datos y asuntos fidedignos, susceptibles de ser tratados (en este caso particular) en un estudio de historia de la literatura, de la misma manera en que, por ejemplo, el autor de un libro de historia nacional tomaría los documentos para atestiguar los hechos del pasado.

330 Monge (2021), 36.

331 Monge (2021), 31.

estudio de una literatura en su particularidad origina modalidades distintas en el abordaje histórico de las letras de una región. Dichas modalidades obedecen a la manera en que se aproxima cada una de ellas a su objeto de estudio (cuál es el interés de la historia literaria que se elabora, cuáles son los procedimientos de análisis y cómo se entiende y concibe la literatura misma). En estos términos, la historia literaria puede adoptar variedad de perspectivas según los intereses y finalidades del estudio, en primer lugar, atenerse al desarrollo cronológico de fenómenos literarios; en segundo lugar, puede adoptar un carácter nacionalista al exaltar un conjunto de ideas sobre la nación y el espíritu o el ser del país; en tercer lugar, cuenta con la posibilidad de revisar aspectos formales (en cuyo caso, se efectuaría una historia sobre la estética de la literatura); en cuarto lugar, es posible prestar mayor atención a la figura del autor antes que a sus textos (en esta modalidad, el abordaje dará por resultado una historia atendida a la aproximación biografista); y por último, puede efectuarse una aproximación desde los estudios culturales<sup>332</sup>. En todo caso, la historia de la literatura cuenta con un punto que se mantiene en todos los casos: sin importar el tipo de perspectiva que se lleve a la práctica, el estudio presentará cuáles son los procedimientos con los cuales un lector ordena y sistematiza un «patrimonio literario», un conocimiento sobre la literatura. En este sentido, no

---

332 Monge (2021), 18-19.

hay absolutos ni procedimientos fijados de antemano: en el ejercicio de la historia literaria (y de la historiografía) no hay ideas categóricas ni establecidas de antemano<sup>333</sup>.

En el desarrollo de los estudios sobre la literatura en Costa Rica, Monge efectúa una periodización, cuyo parteaguas está marcado por la publicación del tratado de Abelardo Bonilla. El autor menciona que la fecha que puede tomarse como referencia es la de 1950. A partir de tal punto, se desarrollan en el país estudios literarios que adoptan perspectivas y tendencias metodológicas afines a los usos y costumbres de la academia: aparecen estudios fundamentados en métodos, teorías y aproximaciones epistemológicas concretas, en las que quedan de lado las historias y aproximaciones en que prima el elogio, lo biográfico o identitario (el espíritu de la literatura), como había sido el común denominador de las primeras obras de crítica literaria en el país.

Este último modo de historiar un conjunto de manifestaciones literarias vendría a formar parte de la historia tradicional de las letras de un país o una región, surgida de una circunstancia práctica: al desarrollar una historia de la literatura, resulta necesario delimitar cuáles son los textos, las temáticas y las estéticas que se tomarán en cuenta. Por ello, esta delimitación resulta ser, en no pocas ocasiones para el caso de las letras de una nación, de carácter geográfico.

---

333 Monge (2021), 34. Esta misma idea se explica en Monge (1999), 36.

Para la crítica y las historias tradicionales de la literatura, el segundo aspecto por delimitar será la de encontrar en tal conjunto una solución de continuidad que permita hallar una constante en tal corpus.

Este común denominador podrá ser el espíritu nacional, un rasgo relacionado con lo local o lo considerado tradicional para una región, o bien, una estética que se tendrá por auténtica manifestación de tal literatura: esto último sucede en el caso de los estudios que consideran (para el caso específico de Costa Rica) al costumbrismo como auténtica manifestación de la literatura nacional, aunque tal explicación no encuentre justificación teórica ni metodológica suficiente. Esto último lo pone de manifiesto Carlos Francisco Monge, a propósito de la obra de Abelardo Bonilla: aceptar la idea de una «personalidad individual» de la literatura costarricense, explicable en la finalidad última de un estudio como el de Bonilla: explicar la particularidad de una literatura nacional frente a otras literaturas, incluso a pesar de la posible cercanía entre ellas, fuera esta de carácter geográfico, histórico o estético<sup>334</sup>.

No obstante, para el desarrollo de la historia de la literatura en Costa Rica, el autor considera que en los últimos años la producción intelectual se ha enriquecido con el quehacer de las universidades del país (en especial, de la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional), que han dado al comentario

---

334 Monge (2021), 31.

de textos una aproximación teórica y metodológica, lo cual dio por resultado que pueda plantearse la discusión de cuáles son «los criterios, principios o procedimientos bajo los cuales»<sup>335</sup> puede llevarse a cabo el oficio del crítico y del historiógrafo de las letras. Esto último permite que las aproximaciones contemporáneas al patrimonio literario del país cuenten con procedimientos analíticos rigurosos y sistemáticos. Ello implica que, en los últimos años, el estudio de la literatura se ha enriquecido con múltiples perspectivas analíticas, y por tanto, sus resultados han sido igualmente variados.

## **Conclusión: conocimiento, forma y aspiración**

Al entender la historiografía literaria como un análisis sobre las formas, métodos y aproximaciones utilizadas por la historia de la literatura para organizar y entender un patrimonio literario de manera histórica, cabría afirmar que las *Aproximaciones a las letras de Costa Rica* es, en sentido estricto, un estudio historiográfico, puesto que lleva a cabo un análisis de las diferentes formas como se ha escrito la historia de la literatura costarricense, al tiempo que se explica la manera en que se ha ejercido la crítica literaria desde

---

335 Monge (2021), 105.

los orígenes de esta disciplina hasta los últimos días. Respecto de la crítica y la historiografía literarias, la similitud de ambas en cuanto estudio interpretativo de los discursos literarios no debe ser obstáculo para distinguir sus intenciones, métodos y productos.

Para Carlos Francisco Monge, tanto una como la otra se caracterizan por ser ejercicios con una dimensión histórica insoslayable: ambas son análisis ideologizados sobre un objeto, y por ello, están sujetas a la obsolescencia, no solo porque su objeto de estudio está sujeto al constante cambio, al ser la literatura parte de las dinámicas culturales, sino también porque la interpretación del crítico y del historiógrafo de las letras está mediada por la lectura, que desde el presente, se efectúa del corpus por comprender y sistematizar. La idea de que ambas formas de estudio son obsoletas implica afirmar que en ellas se carece de absolutos: tanto una como la otra responden a intereses, objetivos y procedimientos, sean estos implícitos o explícitos.

Otra similitud entre ambas formas de ejercer la interpretación literaria es el afán de comprender un fenómeno complejo y en constante cambio. Para Monge, detrás del quehacer del analista se halla implícita una vocación didáctica, en tanto el objetivo primordial de la crítica es el de propiciar la comprensión de un asunto. Lo mismo puede afirmarse sobre la historia y la historiografía literarias: estas tratarían de comprender un fenómeno cultural susceptible de ser interpretado como sistema histórico complejo.

En todo caso, esta organización de los asuntos por tratar no puede implicar el encasillamiento, sino la conformación de puentes que den al conjunto de textos y autores una visión de conjunto y de orden. No es casual que Carlos Francisco Monge considere que conviene que esta forma de comprender el oficio de la sistematización de la literatura sea válida para el trabajo de la conformación de una antología poética<sup>336</sup> en vista de que la selección de textos por incluir en una antología es similar a la selección del historiador de la literatura sobre cuáles son los hitos y puntos de referencia sobre los cuales se organizará su análisis.

En el ámbito práctico, las interpretaciones del fenómeno literario, sean estas de carácter crítico o de finalidad historiográfica, no son excluyentes entre sí ni excluyentes respecto del objeto que buscan comprender. Esto lo comprueba el autor a propósito del estudio de los principales integrantes de la academia en Costa Rica: en nuestro medio, no es extraño que un escritor o poeta haya ejercido la crítica literaria, o que un profesor de literatura haya practicado el oficio de la escritura poética, ficcional o ensayística. Esta idea queda de manifiesto en el análisis sobre las temáticas y puntos de partida desde los cuales se ha comentado la literatura en los discursos de ingreso a la Academia Costarricense de la Lengua.

---

336 Estas ideas sobre las finalidades de una antología las menciona el autor a propósito de la *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. Monge (1999), 35-36.

Sin embargo, de tales afinidades, la crítica y la historiografía cuentan con diferencias; una de ellas es que la crítica propone una valoración de textos literarios particulares, en virtud de que trata de un texto o de un conjunto delimitado de ellos, mientras que la perspectiva histórica del estudio de la literatura se interesa por el ordenamiento y conformación de una visión panorámica del fenómeno literario, que permita entender su desarrollo como sistema. Por ello, puede afirmarse que la crítica antecede a la historia literaria y a la historiografía: el proceso de organización de un conjunto de manifestaciones literarias dentro de un sistema necesita de la consecuente valoración de cuáles manifestaciones (textos, autores o demás) serán tratadas en un estudio panorámico de la literatura, que permita su comprensión. Por supuesto, el análisis y la interpretación de tal conjunto estarán necesariamente sujetos al presente mismo del analista y a la perspectiva desde la cual se efectúe su interpretación; por ello, no hay absolutos ni verdades categóricas ni en la crítica ni en la historiografía literarias.

A la luz de estas ideas, crítica e historiografía pueden comprenderse de una manera muy similar a la cual Carlos Francisco Monge afirma que se puede entender el poema: para este autor un poema se conforma por la suma de un conocimiento (una intuición), una forma (imágenes) y una aspiración (el afán de pasar del accidente histórico «al goce de

la visión esencial de nuestra condición»<sup>337</sup>). Ahora bien, para el caso del análisis de la literatura, puede afirmarse que la obra crítica se conforma por la suma de un conocimiento (el de los fenómenos literarios y su condición histórica como manifestación de una cultura), una forma (una manera de ejercer el ejercicio crítico, lo cual está relacionado con los usos y costumbres de la academia) y una aspiración (la de pasar de la comprensión inmediata de los textos a la comprensión de los fenómenos del sistema literario, sus formas y contenidos).

---

337 Monge (1999), 18.

## Referencias bibliográficas

- Brescia, Pablo. «Historiografía literaria hispanoamericana: de 1980 a la actualidad». *La palabra y el hombre* 90 (1994): 5-24.
- González, Beatriz. *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, 1985.
- González, Beatriz. *Escribir la historia literaria. Capital simbólico y monumento cultural*. Barquisimeto: Universidad Nacional Experimental Politécnica A. Sucre, 2001.
- Monge, Carlos Francisco. «La palabra y el muro: reflexiones en torno al escritor y el poder». *Praxis* 27-28 (1983): 145-149.
- Monge, Carlos Francisco. «La pluma y el reloj». *Cilampa*, 4 (1984): 22-24.
- Monge, Carlos Francisco. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.
- Monge, Carlos Francisco. *La rama de fresno. Ensayos sobre literatura en Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999.
- Monge, Carlos Francisco. *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia. Editorial Universidad Nacional, 2005.
- Monge, Carlos Francisco. *Territorios y figuraciones*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2009.

- Monge, Carlos Francisco. *Aspectos de hermenéutica literaria (y su aplicación en las letras costarricenses)*. Heredia. Ediciones de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 2016.
- Monge, Carlos Francisco y Gabriel Baltodano Román. «Para una periodización de la crítica literaria en Costa Rica». *Letras 60* (2016): 15-44.
- Monge, Carlos Francisco. *Aproximaciones a las letras de Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021.
- Romero Tobar, Leonardo. «La historia literaria, toda problemas». *Historia literaria/Historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de la Zaragoza, 2004: 65-85.
- Saldaña, Alfredo. «Posmodernidad, historia, historicismo». *Historia literaria/Historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de la Zaragoza, 2004: 87-98.

# CAPÍTULO

11

## Reflexiones sobre los aportes de las obras compilatorias y ensayísticas del filólogo, crítico y escritor Carlos Francisco Monge

*Marianela Camacho Alfaro*<sup>338</sup>  
Editorial Universidad Nacional

*Una verdad simple subyace a todo esto: la crítica es autobiográfica. Cualquiera que sea la tendencia particular del crítico o la preferencia del especialista (lingüística, estructuralista, feminista, política, psicoanalítica, etcétera), la base es la experiencia propia que tiene el lector con el texto.*

---

AIDAN CHAMBERS

---

338 Editora de la Editorial Universidad Nacional. Correo electrónico: [marianela.camacho.alfaro@una.ac.cr](mailto:marianela.camacho.alfaro@una.ac.cr).

**E**n el presente trabajo se plantea una mirada retrospectiva y de conjunto sobre las obras compilatorias o ensayísticas de Carlos Francisco Monge, y su labor de investigación-análisis en dichas publicaciones, como objetos de estudio, con el propósito de indagar el estado del arte<sup>339</sup> construido a partir de ellas. El corpus investigado abarca las nueve obras detalladas en el cuadro 1.

---

339 Entendemos en este escrito el concepto de estado del arte en el ámbito investigativo como sinónimo de estado de la cuestión, que se refiere a una exploración preliminar, en este caso específico, sobre las propuestas teóricas y metodológicas planteadas en los libros de ensayo académico, así como en las antologías publicadas por Carlos Francisco Monge a la fecha. «En este caso la definimos como una investigación de investigaciones (...) una herramienta esencial en universidades y centros de investigación para revisar la situación actual de conocimiento de su producción investigativa, hacer un balance de esta y crear nuevos escenarios de formación e investigación en los respectivos campos de interés» (Guevara Patiño, 2016: 166). Para ahondar en este concepto, ver los artículos: «El arte de elaborar el estado del arte en una investigación» de Alan Henderson García y «El estado del arte en la investigación: ¿análisis de los conocimientos acumulados o indagación por nuevos sentidos?» de Ragnhild Guevara Patiño.

**Cuadro 1. Corpus de obras analizadas**

Ensayos	Compilaciones
<i>La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense, 1950-1980</i> , 1984	<i>Antología crítica de la poesía de Costa Rica</i> , 1993
<i>La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica</i> , 1999	<i>Costa Rica: poesía escogida</i> , 1998
<i>El vanguardismo literario en Costa Rica</i> , 2005	<i>El poema en prosa en Costa Rica (1893-2011)</i> , 2014
<i>Territorios y figuraciones: ensayos literarios y semblanzas</i> , 2009	<i>Contemporary Costa Rican Poetry: A Bilingual Anthology</i> , 2021
<i>Aproximaciones a las letras de Costa Rica</i> , 2021	

**Fuente:** elaboración propia.

Partamos de la premisa de que los libros de dicho corpus se ubican dentro de los llamados estudios literarios y, por tanto, evidencian el ejercicio o la práctica de la:

- *Escritura académica:* al tratarse de ensayos o compilaciones de obras producto de trabajos de investigación
- *Filología:* porque se evidencia un interés filológico en la preservación del texto en sus compilaciones

- *Crítica literaria*: porque se realiza hermenéutica o interpretación de los textos literarios

También sigo las propuestas de Rosa Borges en su artículo «Prácticas filológicas en la edición de textos del siglo XXI: experiencias de un grupo de investigación», al afirmar que la edición de textos y la crítica filológica son praxis editorial, cuyo resultado es la publicación de obras como producto del estudio de los textos según diversas modalidades de crítica textual<sup>340</sup>.

En virtud de lo anterior, en términos generales, la modalidad de crítica textual de las compilaciones y ensayos de Monge puede ser descrita como «social o pragmática», porque destaca las prácticas de la cultura escrita y lectora expresadas en la materialidad de los textos, (lo cual incluye explorar sus contextos de creación literaria, producción y circulación editorial, así como la recepción por parte de lectores y críticos); además, porque considera para el análisis, como se explicitará más adelante, aspectos sociológicos, históricos, estéticos, ideológicos, entre otros, «con foco en el texto como proceso y como evento social»<sup>341</sup>. Asimismo, sus publicaciones han contribuido sustancialmente a elaborar un marco de análisis —un estado de los conocimientos— con propuestas

---

340 Rosa Borges, «Prácticas filológicas en la edición de textos del siglo XXI: experiencias de un grupo de investigación», (*anecdótica* V, n.º 2 (2021): 52.

341 Borges, 64.

teórico-metodológicas, consistentes y coherentes, para el estudio de la literatura nacional. En este escrito intentaré sintetizar algunas de ellas; aquellas que, desde mi perspectiva, son las más relevantes.

En primera instancia, para Carlos Francisco Monge el estudio de la literatura implica escudriñar sus orígenes, explorar sus fuentes y afinidades, cotejar sus límites, es decir, «situarla en sus entornos»<sup>342</sup>, para así trazar caminos que permitan entender –de manera global e integral– la realidad cultural. Aunado a ello, define un método de análisis y crítica literaria, en específico para el caso de la poesía, cuyo fin último es superar el estudio basado en la biografía de las personas autoras, así como el análisis de fragmentos de poemas.

De tal modo, en «Poesía, mercado y pedagogía», incluido en la primera parte de *La rama de fresno*, Monge señala que los hábitos pedagógicos para estudiar poesía han convertido el poema en una suma de información que lo muestra «como la acumulación indiscriminada de figuras, tropos, licencias» y otros elementos de organización lingüística, apenas enfocados en comentar superficialmente su contenido, para convertirlo en un artilugio apenas descifrable. Con ello, se instrumentaliza y uniforma el pensamiento, objetivo que ha sido propiciado por el mismo sistema educativo costarricense en su afán de llevar a cabo

---

342 Carlos Francisco Monge, *Territorios y figuraciones: ensayos literarios y semblanzas* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2009) 145.

evaluaciones estandarizadas. Como resultado de lo anterior, se abandona el entendimiento de la palabra como «una facultad para la imaginación creadora», y se provoca un «desencanto de la imaginación»<sup>343</sup>.

Aparte, la búsqueda de fluidez y claridad por parte de Monge, es patente no solo en sus propuestas de análisis literario o de lectura, sino en su estilo mismo de escritura académica: es notoria la profundidad teórica, sin renunciar a una prosa inteligible, fluida, precisa, transparente al entendimiento de casi cualquier lector, la cual no abusa de lenguaje técnico ni de barroquismos analíticos que, por lo regular, solo entienden aquellos mismos que los escriben. A continuación, les comparto una cita para ilustrar con un ejemplo las cualidades del lenguaje empleado en sus obras, el cual a veces llega a ser, incluso, poético: «En materia de historia literaria, el orden no significa en modo alguno el acuartelamiento de las tendencias, libros o poemas, sino el enlace de puntos que hacen de la maraña un tejido, y del remolino una fuente danzante»<sup>344</sup>.

A la vez, en cuanto al modelo de escritura académica, describe un método eficaz para compilar obras con criterios de selección y de ordenamiento bien definidos, así como recomendaciones sobre cómo enfocar los fines particulares de esa obra reunida y

---

343 Carlos Francisco Monge, *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999): 62-65.

344 Monge, *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica*: 36.

considerar al público meta en la definición de dichos criterios, en vista de que una antología o compilación depende de un plan organizativo propuesto por su compilador o compiladora:

[...] debe tener presente que en el fondo de toda antología subyace una vocación didáctica; sus fines son mostrar y proponer un juego de lecturas simultáneas: la de los autores seleccionados, la del antólogo y la del lector<sup>345</sup>.

Igualmente, ha propuesto e impulsado una renovación del quehacer filológico desde la transformación de las teorías de análisis de la poesía y desde los mismos modelos editoriales puestos en práctica en sus obras. Por ejemplo, en las antologías de poesía, es destacable el trabajo filológico de rescate de obras —como *El poema en prosa en Costa Rica*, que reúne cerca de cien poemas publicados entre 1893 y 2011—, lo cual también implica depurar y fijar los textos, ser un editor crítico —pues asume una voluntad organizadora— y la labor de evaluar el proceso escritural y editorial de esos textos compilados, desde una postura argumentada con base en presupuestos teóricos lingüísticos y estéticos. Además, sus libros incluyen procesos de interpretación, análisis y reflexión aportados en el aparato crítico que los acompaña, constituido de prólogos y presentaciones, notas aclaratorias, bibliografías, fuentes de consulta adicionales, índices temáticos y analíticos, reseñas biográficas de los autores

---

345 Monge, *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica*: 35.

y autoras compilados, entre otros elementos paratextuales. Algunos de estos libros pueden ser descritos como ediciones críticas, mientras otros pueden considerarse como ediciones con criterio filológico.

Con respecto al acercamiento crítico a la producción editorial, destaco como un acierto y una innovación en nuestro medio, la de incluir sistemáticamente, en sus publicaciones de crítica literaria, alusiones directas y análisis históricos vinculados al mercado editorial para ahondar, o explicar, la publicación de ciertos géneros, textos o autores.<sup>346</sup> De este modo, establece vínculos entre aspectos literarios, culturales y de producción editorial como parte de sus valoraciones sobre las letras costarricenses y su historia. Así, alude, por ejemplo, al consumo por parte de los lectores, a la producción editorial misma o a la conformación —o consolidación— de un canon literario desde los mismos proyectos editoriales<sup>347</sup>. En el ensayo *La rama de fresno* menciona que las editoriales privilegian la publicación de unos géneros o de unos tipos de textos sobre otros,

---

346 Manuel Picado en *Literatura / Ideología / Crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1983) ofrece algunos atisbos de estas relaciones entre creación literaria, producción editorial, mercado del libro y ejercicio de la crítica.

347 En términos muy generales, la conformación de un canon literario se entiende como un proceso histórico en el que se van delimitando y privilegiando un grupo de obras dentro de un espectro amplio de publicaciones. Ahora bien, debido a la selección y publicación de obras, con base en un sistema de aceptación y rechazos de manuscritos, las editoriales participan de forma activa en dicho proceso histórico (Picado 1983).

lo cual influye en el consumo y «crea gustos entre los consumidores, y unas formas sociales de actuar entre los mismos escritores»<sup>348</sup>.

También en *Aproximación a las letras de Costa Rica*, Monge refiere un caso particular de un certamen literario organizado por una editorial pública costarricense en relación con los géneros, las obras y las personas autoras premiadas, así como con el estímulo a la creación literaria, el desarrollo mismo de la literatura nacional y de la crítica asociada a ella:

Para la sexta edición, la Editorial Costa Rica convocó a un premio que ya empezaba a gozar de prestigio en el ámbito nacional. Por primera vez, se ofreció a la mejor obra de índole ensayística que se dedicase a tratar aspectos de la propia literatura costarricense. La obra elegida fue *Evolución de la poesía costarricense*; su autor, el cronista, poeta y difusor cultural de origen chileno Alberto Baeza Flores, a la sazón radicado en Costa Rica. Con esa convocatoria, la Editorial Costa Rica cerró una especie de ciclo con el que buscaba estimular el cultivo de las diversas variantes de las letras. Con antelación había premiado la novela *Murámonos Federico* (1973) de Joaquín Gutiérrez, los cuentos de *Hoy es un largo día* (1974) de Carmen Naranjo, la obra teatral *Un modelo para Rosaura* (1975) de Samuel

348 Monge, *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica*: 61.

Rovinski, la poesía de *Los pasos terrestres* (1976) de Julieta Dobles y, de nuevo en novela, *Los vencidos* (1977) de Gerardo César Hurtado. En todos los casos, autores ampliamente conocidos en el medio literario nacional.

Este es un ejemplo de las relaciones, aproximadas o directas, entre una casa editora, con fines culturales y además asociada al Estado, y el desarrollo tanto de una literatura como de sus aspectos afines o concomitantes (...). Sin propósito expreso, la Editorial Costa Rica recogió una suerte de tríada epistemológica de la crítica y la historia literaria costarricense de entonces. Por un lado, una aproximación panorámica, con fines de difusión y en plan de breviario informativo (Sandoval de Fonseca); por otro, un estudio monográfico extenso y erudito, sobre un género literario (Baeza Flores); en tercer lugar, un análisis de índole ensayística, con apego a un riguroso fundamento conceptual, de base sociológica, muy distinto a las prácticas en boga hasta entonces (Valdeperas)<sup>349</sup>.

---

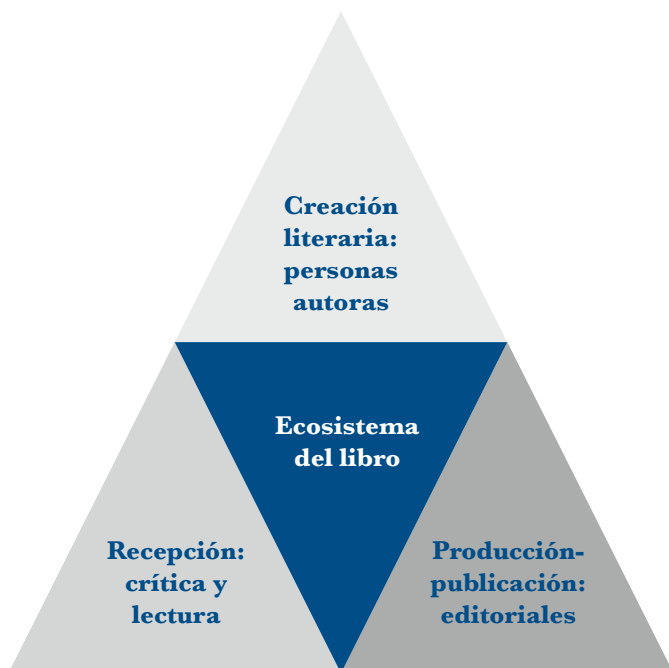
349 Carlos Francisco Monge, *Aproximaciones a las letras de Costa Rica* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021): 69-70.

Habida cuenta de lo anterior, Monge pone de manifiesto la relevancia de considerar, para el ejercicio de la crítica literaria, aspectos relativos a las conexiones básicas del «circuito triangular» propio del ecosistema del libro (ver gráfico 1):<sup>350</sup> creación por parte de las personas autoras, producción y publicación gracias a la intermediación de la infraestructura editorial, proceso de recepción en el que participan lectores y la mediación de lectura –exégesis, hermenéutica, comentario, reseña, análisis– ejercida por la crítica misma (Monge 2009, 142); por ejemplo, al indagar cómo la (infra)estructura del ecosistema editorial orientaría ciertos procesos de interpretación o recepción de las obras literarias.

---

350 También llamado *ecosistema editorial*, el cual, según Vianney González, es una «analogía del sistema editorial con el término de ecosistema, tomado de las ciencias biológicas, viene a cuenta por lo peculiar de su naturaleza y los sistemas naturales que lo conforman, donde las partes y el todo, interactúan de forma constante, unas forman patrones dentro de redes complejas y cada parte asume sus funciones dentro del contexto, sin hablar de ellas como unidades independientes, privilegiando la diversidad, lo que garantiza la supervivencia de dicho ecosistema» (2019: 3).

**Gráfico 1. Ecosistema del libro y sus circuitos de creación, publicación y recepción**



**Fuente:** elaboración propia.

Ahora bien, para Monge el quehacer del crítico literario, así como de sus propias búsquedas y pautas de trabajo, puede resumirse en la siguiente cita, la cual, a su vez, expone el significado de la interpretación de una obra como una experiencia –o historia– personal de lectura:

[...]es imposible representarnos el mundo de manera unitaria y escalonada de progresos (...) Somos historia, y en ella no caben las perspectivas absolutas. Puede que en este principio de pluralidad esté la clave de la futura reflexión sobre el lenguaje y la literatura (...) El mundo es un gran código, y de cada momento de nuestra historia presente es un folio, que hemos de leer, cotejar y examinar, como filólogos del tiempo<sup>351</sup>.

Entonces, ¿cómo se practica la crítica literaria, según Carlos Francisco Monge? Por un lado, desde la descripción y el análisis; por otro, desde la especulación<sup>352</sup>. En concreto, la crítica literaria persigue criterios de organización como rigor, concisión, claridad, orden, unidad y pluralidad, junto con el análisis desde marcos conceptuales claros que guíen la investigación y posibiliten, en suma, «una fluida comprensión de

351 Monge, *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica*: 49-53.

352 Un ejemplo de tono especulativo aparece en 2009 en el libro *Territorios y figuraciones* cuando Monge señala: «Puede que la Academia Costarricense de la Lengua haya sido, sin habérselo propuesto, una especie de cenáculo donde se trazaron los principales caminos de la crítica y la historia literaria nacionales» (2009: 43). Esta especulación se transforma en investigación primero, para luego ser publicada como una de las partes del libro *Aproximaciones a las letras costarricenses* de 2021, en la que se analizan por temáticas los discursos de cada una de las personas incorporadas a la Academia Costarricense de la Lengua, así como sus aportes a la construcción de la crítica en nuestro país desde los estudios lingüísticos, filológicos y literarios. Ver Monge, *Aproximaciones a las letras de Costa Rica* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021): 13.

los hechos»<sup>353</sup>, aunque el ensayo de la crítica «no busca la totalidad ni la exhaustividad: reflexiona sobre lo que tiene ante sí, le da una nueva luz, descubre una dimensión particular, ilustra este o aquel resquicio olvidado de la realidad observada»<sup>354</sup>; su fin primordial es construir sendas para tratar de entender de forma integral el contexto cultural en el que se expresan las obras literarias.

El interés especulativo, por una parte, busca dar explicaciones a ciertos fenómenos de interés para el investigador. Esto permite elaborar hipótesis o especulaciones teóricas a partir de ciertos indicios que se consideren relevantes, lo cual da paso a la innovación y a nuevos temas de investigación. Por otra parte, el rigor para el análisis se traduce en sistematizar no solo desde criterios cronológicos sino a través de códigos estéticos y códigos temáticos como resultado de un sistema cultural; también en ofrecer pautas de interpretación a partir del estudio de la relación existente entre la realidad histórica costarricense y su formalización literaria.

Desde esta perspectiva, desempeña un papel fundamental su propuesta teórico-metodológica de explorar las obras literarias desde la configuración estético-ideológica del discurso literario en Costa Rica, como su libro *La imagen separada* (1984), un estudio cuyo énfasis está en pensar la función ideológica

---

353 Monge, *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica*: 36.

354 Monge, *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica*: 77.

del poema: indagar de forma sistemática rasgos de la poesía como fenómeno cultural y mostrar que la poesía costarricense tiene estrechos vínculos con los grandes movimientos y las corrientes estético-literarias del entorno hispanoamericano; de ahí su subtítulo, *Modelos ideológicos de la poesía costarricense*: se parte de que la experiencia histórica del poeta se organiza en términos de «modelos» o «visiones de mundo», heredados de una práctica ideológica, los cuales, a su vez, se proyectan como patrones ideológicos que adquieren forma literaria en los poemas y pueden ser identificados como tópicos literarios.

En otras palabras, la intersección entre literatura e historia se muestra en la toma de posición que se da con el uso del lenguaje por parte de la persona autora; así «los poemas son formas que consiguen dar cuenta de una visión de mundo, de una ideología», maneras particulares de percibir o imaginar la realidad»<sup>355</sup>. Estudiar los códigos literarios permitiría entonces identificar las claves de cómo se expresan imaginarios socioculturales en la literatura: «Cierto es que el entorno histórico-literario no se puede soslayar, pero la literatura es forma (formalización estético-discursiva para ser más precisos) y conviene examinar desde esa perspectiva la configuración generacional de la poesía de Costa Rica»<sup>356</sup>.

---

355 Monge, *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica*: 171.

356 Carlos Francisco Monge, ed. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* (San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1993) 14-15.

Esta modalidad del ejercicio o la práctica de la crítica literaria plasmada en los libros de Monge refiere, desde el análisis literario, la complejidad social y permite «visualizar la sociedad entera a través de la contemplación de sus partes, lo delicado junto a lo tumultuoso, lo grave junto a lo insignificante, así es como una cultura puede aprender a imaginar su rostro»<sup>357</sup>:

Leer –¿hace falta decirlo?– es también interpretar, extraer relaciones, comunicar mundos (el del libro, el de quien lee) y dialogar con su historia [...] Para estudiar con penetración la literatura costarricense –y cualquier otra!– habría que situarla en sus entornos: el sociocultural, el histórico literario, el de las fuentes y engranajes que la han puesto en movimiento<sup>358</sup>.

---

357 Cynthia Ozick, *Críticos, monstruos, fanáticos y otros ensayos literarios* (Buenos Aires: Mardulce, 2020) 22.

358 Monge, *Territorios y figuraciones: ensayos literarios y semblanzas*: 144-145.

Finalmente, en los análisis de libros y de crítica literaria de Monge ha sido un eje central el poner a dialogar las obras, los textos, las ideas y a los autores y autoras con el contexto político y sociocultural, ya sea el nacional, centroamericano, latinoamericano, hispanoamericano o mundial, según el caso en estudio:

Historia y poesía no son más que formas de denominar nuestra conciencia del tiempo. La poesía costarricense está ante un escenario total, aunque fragmentado, y como parte de un paisaje mayor: las letras hispanoamericanas de hoy. Pertenece a la familia literaria centroamericana, no tanto por las accidentales convenciones geopolíticas, como por vivir una historia común, hecha de mitos, urgencias y vicisitudes que le han dado una fisonomía propia<sup>359</sup>.

---

359 Carlos Francisco Monge, ed. *Costa Rica: poesía escogida* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1998) 15.

## A modo de síntesis

De forma sucinta, podemos concluir que entre las principales contribuciones de la obra ensayística y compilatoria de Carlos Francisco Monge, se encuentran las siguientes:

- Investigación y documentación histórica en diversas áreas de ese fenómeno sociocultural que denominamos «literatura costarricense» (en específico, la poesía, el poema en prosa, el ensayo, la historiografía y la crítica literaria), cuyo eje central se ha desarrollado desde saberes como el filológico, el crítico y el literario.
- Divulgación y análisis de las creaciones de una amplia diversidad de autores y autoras, en especial en sus obras compilatorias y antologías.
- Contribución significativa para construir una tradición crítica costarricense desde el análisis metódico.
- Aporte (que podría describirse como recopilatorio, clasificatorio, de recuperación, de revisión, de exploración y de ordenamiento) a la memoria histórica y al patrimonio sociocultural costarricense desde la

investigación académica de diferentes ámbitos ligados a su literatura.

En definitiva, siguiendo las descripciones de Rosa Borges, es factible afirmar que en la obra ensayística y compilatoria de Monge, en el estado del arte construido con sus publicaciones:

[...] está expresa la actitud del filólogo que toma decisiones y ofrece a los lectores de hoy textos y versiones que dan a conocer la literatura, la dramaturgia, las sociedades, las personas, los movimientos sociales, políticos y económicos, los territorios, las culturas, las costumbres, entre varios otros aspectos explorados en los temas abordados a través de la crítica filológica [...] los textos cuentan la historia de un país en varios sectores, involucrando sus situaciones y sujetos, sus acciones y experiencias (Borges 2021, 65).

## Referencias bibliográficas

- Borges, Rosa. «Prácticas filológicas en la edición de textos del siglo XXI: experiencias de un grupo de investigación», (*anecdótica* V, n.º 2 (2021): 41-70. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.anec.2021.5.2.49242>
- Guevara Patiño, Ragnhild. «El estado del arte en la investigación: ¿análisis de los conocimientos acumulados o indagación por nuevos sentidos?», *Revista Folios* 44, n.º 44 (2016): 165-179, <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=345945922011>>.
- González Luna, Vianney. «Ecosistema editorial y entorno público», *RChD: creación y Pensamiento* 4, n.º 6 (2019): 1-10. DOI: 10.5354/0719-837x.2019.52614
- Henderson García, Alan. «El arte de elaborar el estado del arte en una investigación», Repositorio del Instituto Tecnológico de Costa Rica, 17 de setiembre del 2022, <<https://repositoriotec.tec.ac.cr/bitstream/handle/2238/9145/El%20estado%20del%20arte%202017.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense, 1950-1980* San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.
- Monge, Carlos Francisco, ed. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1993.
- Monge, Carlos Francisco, ed. *Costa Rica: poesía escogida*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1998.

- Monge, Carlos Francisco. *La rama de fresno: ensayos sobre literatura en Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999.
- Monge, Carlos Francisco. *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005.
- Monge, Carlos Francisco. *Territorios y figuraciones: ensayos literarios y semblanzas*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2009.
- Monge, Carlos Francisco, ed. *El poema en prosa en Costa Rica (1893-2011)*. San José: Editorial Costa Rica, 2014.
- Monge, Carlos Francisco. *Aproximaciones a las letras de Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021.
- Monge, Carlos Francisco, ed. Trad. Victor S. Drescher. *Contemporary Costa Rican Poetry. A Bilingual Anthology*, 2<sup>a</sup> edición. San José: Editorial Universidad Nacional, 2021.
- Ozick, Cynthia. *Críticos, monstruos, fanáticos y otros ensayos literarios*. Buenos Aires: Mardulce, 2020. Libro digital.
- Picado, Manuel. *Literatura / Ideología / Crítica. Notas para un estudio de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.



## CAPÍTULO

12

### Representaciones del escritor y lo literario en la producción crítica de Carlos Francisco Monge: *Repertorio Americano* (1975-1978)

*Cristopher Montero Corrales*<sup>360</sup>  
Universidad Técnica Nacional

*Señores de la Academia,  
podéis hurtar mis prólogos, mis charlas,  
mis pocas conferencias,  
mis reseñas de prensa,  
mis lecciones sudadas, si queréis.*

---

CARLOS FRANCISCO MONGE

---

360 Docente e investigador del Área de Extensión y Acción Social y del Área de Formación Humanística de la Universidad Técnica Nacional. Correo electrónico: [cmontero@utn.ac.cr](mailto:cmontero@utn.ac.cr); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1139-8686>.

**E**ste capítulo trata acerca de las representaciones del escritor y de lo literario recogidas en los artículos de crítica literaria de Carlos Francisco Monge; en particular, en aquellos que fueron publicados en la revista *Repertorio Americano* durante el periodo comprendido entre 1975 y 1978. Nuestro trabajo indaga sobre las nociones de escritor y literatura que ha producido el discurso crítico literario, buscando hacer explícito su metodología, su relación con otras disciplinas, su conceptualización del objeto de estudio y las significaciones ideológicas en el contexto de enunciación. Primeramente, se establecerá la situación histórica de la década del setenta en Centroamérica, para seguidamente dar inicio a una interpretación formal de los textos y, así, concluir con las representaciones ideológicas que ha constituido la obra crítica de Carlos Francisco Monge en la primera revista académica de la Universidad Nacional.

### **La situación histórica literaria de la década de 1970 en Centroamérica**

Esta década, años más, años menos, ya que no sería conveniente hacer un recorte tajante como si no existieras continuidades o discontinuidades, se encuentra inmerso en una situación histórica

centroamericana marcada por las guerras civiles en el istmo. En palabras de Arturo Arias<sup>361</sup>:

Tradicionalmente, «el periodo guerrillero» en Centroamérica está fechado desde la insurrección de jóvenes oficiales nacionalistas en Guatemala el 13 de noviembre de 1960 –la cual condujo a la formación del primer grupo guerrillero en la región y a una conversión de fondo a la actividad guerrillera por parte de la oposición, que desdeñó las soluciones pacifistas o electoralistas como resultado de la polarización política– hasta febrero 1990, cuando la derrota electoral de los sandinistas precipitó los acuerdos de paz tanto en El Salvador como en Guatemala y transiciones pacífico-democráticas tuvieron lugar en los países de la región.

Otros autores y autoras concuerdan al respecto en que esta situación histórica del istmo fue determinante para la literatura. Para el caso latinoamericano como tal; Claudia Gilman<sup>362</sup> plantea que en la

361 Arturo Arias, «Final de juego y globalización: repensando la trayectoria de la narrativa moderna centroamericana». En Héctor M. Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman, editores. *Hacia una Historia de las literaturas centroamericanas. Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución* (Guatemala: F&G, 2018) 3.

362 Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2003) 143-144.

década de 1970 surge la noción de un tipo de intelectual-escritor bajo la égida del compromiso que planteaba un deslizamiento entre el autor y la obra, es decir compromiso de la obra y del autor con proyectos políticos de transformación y redistribución de los modelos políticos y económicos. También sería de esta manera para el caso centroamericano, según explica Ortiz Wallner<sup>363</sup>:

Durante las décadas de 1960, 1970 y hasta inicios de los años ochenta primó en Centroamérica —como en toda América Latina— la concepción y definición de la literatura como arma ideológica de descolonización o como instrumento de cuestionamiento de la realidad social (ver Leyva, 1995: 71-85; Zavala, 1990) a partir de la segunda mitad de 1980 estos límites van a ser cuestionados por la ficción y la novela».

Como se puede notar para el caso centroamericano, esta concepción relacionada con la idea de compromiso social y su intención de transformación social como bien lo explican Adorno<sup>364</sup> o Eagleton<sup>365</sup>, centrada en cierto tipo de exigencia de

363 Alejandra Ortiz Wallner, *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica* (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, 2012) 50.

364 Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004) 399.

365 Terry Eagleton, *Marxismo y crítica literaria* (Buenos Aires: Paidós, 2013) 91.

transformación que va a estar relacionada en la zona con un incremento de la burocracia pública en Centroamérica<sup>366</sup>. Este incremento de la burocracia pública en la zona va a depender de un papel que quiere signársele al Estado un papel protagónico que «facilite la producción, apropiación y utilización del excedente económico»<sup>367</sup>. Destaca la importancia de Cuba como proyecto ya que «había cobrado el carácter de una revolución nacionalista, socialista y antiimperialista y que pudieron animar en esos decenios en el Istmo la radicalización política, la extensión social de los conflictos y el derramamiento de sangre»<sup>368</sup> y de, en este mismo país, *Casa de las Américas* para la región latinoamericana y, por supuesto, para Centroamérica. En esta época hay un papel vital de las revistas culturales para dar voz y para constituir al escritor en un intelectual, es decir inmerso en la vida política de su región o país, así lo hizo también la revista *Casa de las Américas*, fundada en 1960. *Casa de las Américas*, como lo plantea un editorial de la revista *Repertorio Americano Nueva Época*, número 9-10, «es una institución que por

366 Ver cuadro «Burocracia Pública en Centroamérica», en Edelberto Torres Rivas y Julio César Pinto. *Problemas en la formación del Estado Nacional en Centroamérica* (San José: Instituto Centroamericano de Administración Pública, 1983) 10.

367 Torres Rivas y Pinto, 11.

368 Héctor M. Leiva, «Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos (1960-1990)». En Héctor M. Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman, editores. *Hacia una Historia de las literaturas centroamericanas. Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución* (Guatemala: F&G, 2018) 37.

cuatro décadas ha hecho sentir su presencia en el panorama de América Latina y el Caribe»<sup>369</sup>. Así lo ha sido una de sus actividades más importantes como lo es el *Premio Literario Casa de las Américas* que inicia desde 1959 premiando a varios escritoras y escritores centroamericanos muy representativos de esta situación histórica como: Roque Dalton (1969), Roberto Sosa, (1971), Manlio Argueta (1977), Gioconda Belli (1978), Claribel Alegría (1978), Mario Payeras (1980), Arturo Arias (1981), Omar Cabezas (1982), Alfonso Hernández (1982) y Rigoberta Menchú (1983). No solo estas personas que, con sus obras, merecieron este reconocimiento otorgado por Casa de las Américas fueron de vital importancia para esta década en Centroamérica. Sin duda alguna, en esta situación histórica, tendríamos que agregar la publicación de *La oveja negra y demás fábulas* (1969) de Augusto Monterroso:

De manera análoga a la de Borges, Monterroso rompió con las nociones tradicionales del cuento por medio del uso de las parodias y de formas postmodernas reinventadas de la fábula, del ensayo, y de otros géneros periodísticos marginales. Monterroso transformó todo esto en proposiciones humorísticamente originales al poner sus signos al revés y reconstruirlos como si fueran mecanismos para ser desarmados y reconstruidos.

369 Casa de las Américas. Casa de las Américas. *Revista Repertorio Americano* 9-10 (2000): 192.

Monterroso ejerció una fuerte influencia sobre Sergio Ramírez, de quien se convirtió en cercano amigo a partir de los setenta. También influenciaría a jóvenes escritores guatemaltecos que empezaron a publicar hacia mediados de los setenta, especialmente a Dante Liano<sup>370</sup>.

Al respecto de Sergio Ramírez y su producción literaria podríamos nombrar la novela *¿Te dio miedo la sangre?* (1977), que junto con *Pobrecito poeta que era yo* (1976), de Roque Dalton marcan puntos de inflexión de la literatura en Centroamérica ya sea por la voz indígena que aparece en el primero o por la publicación póstuma del segundo, después del asesinato del poeta en las dinámicas revolucionarias y de guerras en Centroamérica:

A Dalton lo capturaron sus compañeros el 13 de abril en la casa donde vivía con Lil Milagro. Ahí lo mantuvieron preso varios días, luego lo llevaron a otra casa de seguridad, donde lo asesinaron el 10 de mayo. Lil Milagro se escapó de la casa y con un grupo de militantes se escindieron del ERP y fundaron la Resistencia Nacional (RN). Dieciocho meses más tarde, la madrugada del 17 de noviembre de 1976, Lil Milagro fue capturada por la Guardia Nacional, la mantuvieron en

---

370 Arias, 9.

calidad de desaparecida, siendo sometida a las torturas más escalofriantes, hasta que casi tres años más tarde, el 17 de octubre de 1979, dos días después del golpe de Estado que derrocó al régimen del general Romero, fue asesinada. Sus restos, como los de Dalton, no han sido encontrados<sup>371</sup>.

Aunque en el panorama literario predominaban este tipo de narrativas, también existían otras propuestas que justamente por no encajar en el canon testimonial, no trascendieron; por ejemplo, *Hacer el amor en el refugio atómico* (1972) de Álvaro Menen Desleal, que no calza en el canon literario de la Centroamérica de las décadas de 1970 y 1980, que privilegiaba la literatura con la voz de los excluidos socialmente y sus reivindicaciones. Esta situación histórica y con el proyecto político de dar espacio para voces de los diferentes estratos sociales se constituye también en una editorial importante para la difusión de la literatura centroamericana como la Editorial Universitaria Centroamericana, en 1969, subsidiada por el Consejo Superior Universitario Centroamericano. Uno de los autores publicados y emblemáticos de esta situación fue Miguel Ángel Asturias, de quien esa casa editorial publica en 1984 la cuarta edición de *Hombres de maíz* y aunque este libro se publica en 1949, pocos años después de *El señor Presidente* (1946),

---

371 Horacio Castellanos Moya, *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos* (Barcelona: Penguin Random House, 2021) 65.

también ese decenio será revolucionario en su obra con la aparición de *Mulata de tal y Maladrón* que lo encaminaría al premio Nobel de Literatura. En la década del 70, para el caso específico de Costa Rica y, producto de una reconfiguración política y civil que se materializó como conflicto en la guerra civil de 1948 y su posterior creación de instituciones emblemáticas para la vida social costarricense como la Universidad de Costa Rica, el código de trabajo, garantías laborales, fortalecimiento del estado, acompañadas de una profundización de la Educación Universitaria:

En la década del 70 el Estado creó nuevas universidades, conformando un sistema de educación superior, con cuatro universidades: El Instituto Tecnológico de Costa Rica (1971), La Universidad Nacional Autónoma (1973) y la Universidad Estatal a Distancia (1977)<sup>372</sup>.

Así como la creación de la mayoría de las universidades públicas en Costa Rica —hoy cinco con la Universidad Técnica Nacional de Costa Rica (2019)—, en esta década queda consignado en la *Constitución Política* de Costa Rica no solo la existencia de las nuevas universidades de esta década sino

372 Ángel Ruiz, *El destino de Costa Rica y la Educación Superior. El escenario histórico del país, la educación y el papel de la Universidad* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001) 220.

su financiamiento en el artículo 85 de la constitución política. Caso que no sería único, en América Latina hay un incremento a partir de 1950 de la matrícula universitaria como tal y específicamente «en 1970 se poseía 1.6 millones de estudiantes, y en 1984 había 5.9 millones» (Ruiz, 2001b: 160). En 1974, reaparece la revista *Repertorio Americano*, como primera revista académica de la Universidad Nacional, adscrita al Instituto de Estudios Latinoamericanos de dicha universidad. Para Marybel Soto<sup>373</sup>:

Es posible establecer tres etapas editoriales en la perspectiva histórica de la Revista *Repertorio*: en 1826, dirigida por don Andrés Bello, un segundo momento, que abarca de 1919 a 1958, cuando el impreso es editado y dirigido por don Joaquín García Monge quien abiertamente define que esta etapa tiene en el *Repertorio* de Bello un ideal y un ejemplo a seguir; y el tercer momento, cuando a partir de 1974 los derechos de publicación de la revista de Joaquín García Monge fueron cedidos a la Universidad Nacional de Costa Rica.

---

373 Maribel Soto Ramírez, «El *Repertorio Americano* (1974-1983): primera revista académica fundada en la Universidad Nacional de Costa Rica». *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 15, 20 (2012) 153.

## La crítica literaria en *Repertorio Americano* (1974-1982)

El surgimiento de *Repertorio Americano* «como órgano de cátedra para la difusión intelectual y vinculación académica, aunque manteniendo siempre su proyección latinoamericanista»<sup>374</sup> estuvo inmersa en toda esta serie de eventos sociales, políticos y literario-editoriales en Centroamérica. Así, tanto para Marybel Soto como antes para Isaac Felipe Azofeifa<sup>375</sup>, en el artículo «La tercera salida del Repertorio», esta publicación cuenta con tres épocas, ya que contabilizan la primera aparición a cargo de Andrés Bello:

En esta tercera etapa, *Repertorio Americano*, responderá al propósito de una cátedra y publicación de un Instituto Universitario: el tema americano, que ayer vivió en pluma de pensadores, hoy es objeto de las ciencias sociales, económicas, literarias. Los tres premios Nóbel y una narrativa que ha sorprendido al mundo contemporáneo, señalan ya el momento que Bello preveía en 1826: América es, –su pensamiento, sus hombres, su literatura y artes, –por

374 Soto Ramírez, 153.

375 Isaac Felipe Azofeifa, «La tercera salida de *Repertorio Americano*». *Repertorio Americano* 1 (1974): 4.

primera vez— en palabras de Carlos Fuentes, un hecho universal<sup>376</sup>.

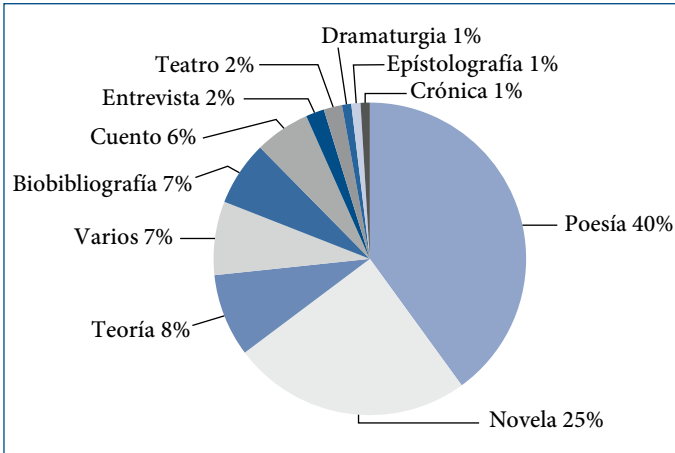
Este párrafo que no solo habla de las salidas de repertorio sino también de un cambio de la intelectualidad y de los intelectuales enraizado en la institucionalidad da muestra del contexto más íntimo de la génesis de *Repertorio Americano* en 1974. Para esta situación histórica hemos seleccionado como punto de partida específico el primer número de la revista publicado en 1974, con una continuidad de publicaciones hasta 1983. A partir de 1984 no existieron más publicaciones por once años. Este periodo de publicaciones y una interpretación cuantitativa de ciertos datos colabora con la confección de esta situación histórica del pensamiento crítico-literario en *la Revista Repertorio*, en esta situación histórica específica que hemos denominado el de «las guerras centroamericanas». Encontramos una cantidad de 105 artículos de crítica literaria extendida entre 1974 y 1982. Solo en 1976 no hubo publicaciones relacionadas con la crítica literaria. Para hacer esta selección incluimos crítica literaria enfocada tanto en géneros como en libros, entrevistas a escritores, llamados a certámenes literarios, noticias y reseñas de libros y noticias del mundo editorial y sus novedades<sup>377</sup>.

---

376 Azofeifa, 4.

377 Se puede consultar el anexo 1: Cuadro de publicaciones de crítica literaria extendida de la revista *Repertorio Americano* entre 1974 y 1983.

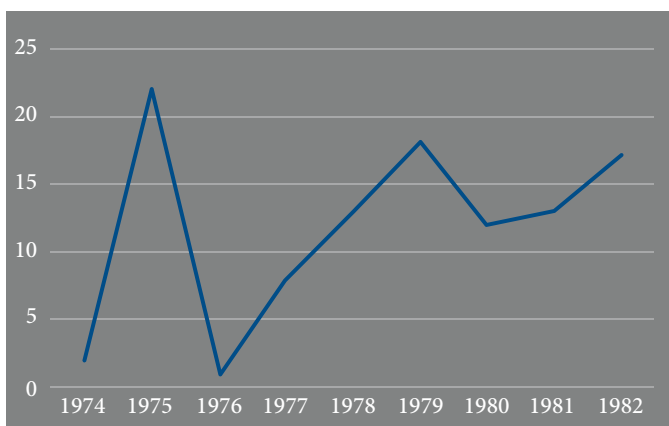
**Gráfico 1. Publicaciones de crítica literaria por género de 1974 a 1982**



**Fuente.** Elaboración propia, 2022.

Como podemos notar el género que más fue susceptible de la crítica literaria en esta situación histórica, en la revista *Repertorio Americano*, fue la poesía con un total de 40 % de los artículos publicados, seguidamente de la crítica novelística. También podemos ver el comportamiento que tuvo, por años, la crítica literaria durante estos años. Es decir, su trayectoria según cantidad de artículos por años.

**Gráfico 2. Cantidad de artículos literarios publicados por año en la revista *Repertorio Americano* de 1974 a 1982.**



**Fuente:** Elaboración propia, 2022.

Como podemos ver con claridad los años 1975, 1979 y 1982 son en los que más producción crítico-literaria se publicó en la revista. Durante el periodo, un total de 95,2 % de artículos se publicó con una autoría individual y el restante 4,76 % se hizo de manera conjunta, privilegiándose un tipo de crítica literaria publicada individualmente, donde mayormente publicaron hombres.

**Cuadro 1. Autoría por género en la revista *Repertorio Americano* entre 1974 y 1982**

Género	Cantidad
Femenino	30
Femenino y masculino	3
Masculino	72
<b>Total</b>	<b>105</b>

**Fuente:** Elaboración propia, 2022.

### **La forma de la crítica literaria de Carlos Francisco Monge en *Repertorio Americano* (1974-1978)**

Para el poeta costarricense y académico Carlos Francisco Monge en la década de 1970 hay un notable repunte del ensayo, específicamente se refiere en este punto a la crítica literaria, dando alguna razón como es la influencia del desarrollo de las teorías literarias y consumándose así un rasgo moderno del ensayo: «su condición de metadiscurso; esto es, un discurso que analiza (critica) las formas del decir (artístico)»<sup>378</sup>. El primer artículo de crítica poética que aparece en este relanzamiento, ahora

378 Carlos Francisco Monge, *La rama de fresno* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999) 80.

como la primera revista académica de la Universidad Nacional, de *Repertorio Americano*, se publica en 1975. El artículo se llama «Imágenes en la poesía de Eunice Odio: Los Ángeles» del académico y poeta costarricense Alfonso Chase. En este artículo, su autor explora los diversos sentidos de las imágenes angelicales que aparecen en la recopilación de poemas de Eunice Odio, *Territorio del alba y otros poemas*. En palabras del autor: «Me interesa describir las imágenes angélicas que se tienden, como sombras vivas, a través de toda la obra poética de Eunice Odio»<sup>379</sup>. Para 1975 se presenta una ruptura en el discurso crítico, pues se publica *Espacio-luz*, de Germán Salas, por Carlos Francisco Monge. Por un lado, abandona toda referencia biográfica y comentarios laudatorios para el autor o para la poesía y hace un balance que toma en cuenta, también, los problemas del poemario. Estas características señaladas representan un tipo de crítica que se aparta de las anteriores. Otro rasgo importante es que al no referirse a la figura del autor sino solamente a la «actitud lírica»<sup>380</sup> claramente el autor ancla sus comentarios en los poemas, en el texto. Inicia dando cuenta de la brevedad del poemario: treinta y cuatro poemas escritos en 1968 y publicados en 1974 por la Editorial Costa Rica. También da cuenta la

379 Alfonso Chase, «Imágenes en la poesía de Eunice Odio: Los Ángeles», *Repertorio Americano*, I, 2 (1975): 3.

380 Carlos Francisco Monge, «*Espacio-luz*, de Germán Salas». *Repertorio Americano*, I, 4 (1975) 21.

voz crítica, desde el inicio, de la poética: «buscar mundos aún no concretos, un trascender el espacio cotidiano y palpable, transportarse a sitios y momentos que lo desliguen de esa realidad»<sup>381</sup>.

El primer comentario de la voz crítica glosa al respecto de la predilección en este poemario por los poemas cortos, su relación con la naturaleza, generando una relación con la poesía japonesa, pero que para la voz crítica no se resuelve de manera positiva para el poemario:

No obstante, es frecuente encontrar esa pretendida brevedad convertida en un grupo de minúsculas frases que debilitan notablemente el conjunto del poema. Es justo señalar que los poemas se logran más en aquellos casos en que el texto adquiere mayor extensión al permitirse mayor libertad expresiva y mayor soltura en los usos del lenguaje<sup>382</sup>.

Como se nota en este comentario, la voz crítica da cuenta de problemas del poemario a la vez que resalta sus mayores logros en poemas con más extensión. Aquí no hay comentarios del sujeto biográfico, del autor y toda la argumentación está anclada en la textualidad, tanto que resalta como primer rasgo, la extensión de los versos. La voz crítica manifiesta otro problema del

381 Carlos Francisco Monge, «Espacio-luz, de Germán Salas», 21.

382 Carlos Francisco Monge, «Espacio-luz, de Germán Salas», 21.

poemario, se refiere a su falta de concreción. Justamente hay una paradoja entre la poética y la forma, es decir entre el sentido de trascendencia; la búsqueda de espacios no cotidianos y palpables y la forma breve que se relaciona con la poesía japonesa. Para Octavio Paz, la poesía japonesa se asienta en paisajes muy nítidos, en descripciones que incluso, las llama «prosaicas» por narrar hechos y por supuesto, un final inesperado. Una parte enunciativa y un final relampagueante. Lo vemos así en Bobayashi Issa (2014), en «Una taza de té» o en Matsuo Basho (2013), «En la brevedad del instante». La voz crítica afirma que los poemas no encuentran un momento de emoción esperado en la pieza. Este comentario lo leemos en consonancia con el final relampagueante que no se logra en el poemario *Espacio-luz*. Otra de las rupturas performáticas que da cuenta la voz crítica es la peculiar distribución tipográfica y el uso de la puntuación, para la voz crítica no termina de comprenderse este uso y su relación con la poética. Lo manifiesta así:

Hay un especial uso de los signos de puntuación y un quizá deliberado propósito de provocar efectos visuales en la lectura, aun cuando en muchos casos parece haber un dejo de gratitud en tales hechos. Hay poemas que justifican su distribución particular en la página (3, 4, 20, 21, 29), hay otros que caen dentro de un afán por destruir el verso en su forma original (10, 11, 14, 15, 24)<sup>383</sup>.

383 Carlos Francisco Monge, «*Espacio-luz*, de Germán Salas», 21.

En esta ocasión, la voz crítica llama la atención de la poca justificación, es decir, congruencia, de algunos recursos utilizados y mantiene esa sensación de gratuidad del recurso. Es decir, no hay una relación o justificación del por qué se usa este o aquel recurso en la escritura. Hemos venido llamando la atención sobre el apuntalamiento, la explicación y la argumentación de la voz crítica en el texto. Esto concuerda con uno de los fines que propone Eagleton<sup>384</sup> de la crítica materialista, buscar la congruencia performativa del poema (el objeto ficcional): es decir, la relación entre el *qué*, el sentido y el *cómo*: «ya que la más clara manifestación de esta existencia es el lenguaje mismo», para este caso, el poético, el lenguaje es su ligamen material constituyente, como mínimo la empírea. Este apuntalamiento lo lleva a un aspecto vital de la crítica poética, según Eagleton, el tono. Una de estas cristalizaciones en la materialidad del lenguaje sería el tono. El poema tendría fuerza, es decir, intención buscada en el enunciado, no únicamente su reducción comunicacional:

Los poemas son hechos materiales y campos de fuerza, no simplemente comunicaciones verbales. O, más claramente, son esto último en tanto en cuanto son también lo primero, lo que nos vuelve a llevar a la cuestión de forma y contenido<sup>385</sup>.

384 Eagleton, 44.

385 Eagleton, 112.

Así la voz crítica se manifiesta: «El tono empleado en el libro denota una suerte de ingenuidad en el tratamiento de los temas; el yo lírico ofrece una visión del mundo arraigada en conceptos elementales; parece rehuir de todo aquello que signifique complejidad y hermetismo»<sup>386</sup>. Justamente al despersonalizar la poesía del autor, la voz crítica puede permitirse hacer ese tipo de comentarios críticos respecto a los poemas. La voz crítica finaliza enmarcando a este poemario dentro de una poesía menor y una propuesta legítima que busca aportar luz a la relación del ser humano con lo absoluto. En 1976 aparecen unas páginas bajo el título «En busca de la generación perdida», que firma Monge. El artículo se divide en tres secciones: «Planteos de base», «Descripción y análisis» y «Conclusiones». En la primera, la voz crítica conceptualiza la poesía desde dos puntos, primero la poesía como un hecho cotidiano y segundo, cotidiana también la pregunta del ser humano por el mundo. Para la voz crítica, la poesía recurre al llamado de ese signo de interrogación<sup>387</sup>. Resalta que seguidamente de este llamado al cual recurre la poesía, aparece un tercero interpretante: el lector. Así que aquí aparece el lector como una categoría que busca la poesía justamente para solventar esta relación dual, el yo-mundo.

El corpus y los propósitos de la voz crítica quedan claros:

---

386 Carlos Francisco Monge, «Espacio-luz, de Germán Salas», 21.

387 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 10.

El análisis de cuatro poemas que seguirá tiene un doble propósito: a) la indagación sobre los recursos usados por los respectivos autores para la elaboración de un discurso poético y b) el estudio objetivo y metódico de la obra de un grupo de poetas pertenecientes a un período de la lírica costarricense: la llamada “generación perdida”, cuya obra aparece en la década de 1950 y se prolonga a la siguiente. Se han seleccionado cuatro: Mario Picado, Jorge Charpentier, Ana Antillón y Carlos Rafael Duverrán<sup>388</sup>.

Aparecen también de manera clara y evidente los principios selectivos del corpus, no solo centrados en la generación sino también por una «nueva concepción del lenguaje»<sup>389</sup> presente en estos poetas y que no incluye a otros poetas de la misma generación como Virginia Grutter o Carlos Luis Altamirano. En el artículo anterior pusimos de manifiesto la voz crítica en la textualidad y un alejamiento de los biografismos. Aquí será un concepto metodológico evidente: «no es sino en el poema, como hecho lingüístico, donde se realiza el fenómeno poético»<sup>390</sup>. Además, que nos dice que no realizará aislamiento de fragmentos

388 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 10.

389 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 10.

390 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 10.

de poemas para establecer relaciones estéticas con una generación determinada, ya que cada poema es un ente autónomo y su característica, citando a Greimas, es por el desarrollo simultáneo del plano de la expresión y contenido, como un fenómeno lingüístico complejo. La voz crítica en este afán de explicitar sus categorías y sus puntos de partida, nos da definiciones conceptuales claras. Esto representa una diferencia con la crítica que se venía desarrollando, en la que no era necesario explicitar sus puntos de partida o conceptos con tanta precisión:

... poema, que es el conjunto organizado de hechos lingüísticos (fonéticos y semánticos) de los que se vale el autor para transformar artísticamente la vivencia (imaginaria o no) en palabra.

Será *nivel profundo*, el núcleo semántico último del poema, el sentido mismo del mensaje que subyace en sus palabras; será *nivel de superficie* el compuesto por todos aquellos elementos fonéticos y semánticos a los que se recurre para transformar ese significado de fondo en la representación «exterior» que ofrece el poema<sup>391</sup>.

391 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 10.

Por supuesto que no es gratuito referirse a Greimas. En su *Semántica estructural: una investigación metodológica*, en el primer capítulo, de título «Condiciones para una semántica científica»<sup>392</sup>, se nota una ocupación de las reflexiones por el metalenguaje científico de la semántica y una de las condiciones previas de este metalenguaje científico es definir previamente, los conceptos y confrontarlos con el cuerpo de definiciones, aspecto que claramente se nota en esta crítica donde se notan algunos presupuestos epistémicos que dan cuenta de una profesionalización de la crítica poética. Este término de densidad expuesta por la voz crítica va a determinar el orden del análisis de los poemas, iniciando con los poemas de una densidad leve hacia los poemas con una densidad alta. La densidad se dará «por la intensidad con que los elementos afectivos conforman el “yo lírico” del poema»<sup>393</sup>. En la mencionada sección «Descripción y análisis», la voz crítica inicia exponiendo el poema «Evocación del verano», de Carlos Rafael Duverrán, para la voz crítica, el yo lírico se constituye desde el poema por medio de contrastes conceptuales entre la presencia y la ausencia<sup>394</sup> que, para la voz crítica, manifiestan la cosmovisión del hablante donde sobresalen contrastes

392 A. J. Greimas, *Semántica Estructural: investigación metodológica* (Madrid: Gredos, 1971) 23.

393 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 10.

394 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 11.

e inclusive, el tiempo de enunciación. La voz crítica identifica un cambio de tono y tema, ya no será los contrastes conceptuales anclados en el «yo» sino que la voz crítica nota que después de un espacio en blanco entre estrofas aparece el mundo del nosotros:

Un espacio en blanco (separando la primera estrofa de la segunda) sirve para iniciar un nuevo movimiento temático que, aunque ligado al anterior, difiere en tono y tema: la segunda estrofa presenta la injerencia del “tiempo” en nosotros (el «yo» y el «tu» que se implica en el poema): «Éramos la sustancia con que el tiempo amarillo / tejía y hacía arder luces verdes del aire»<sup>395</sup>.

La estrofa resalta el tiempo pasado entre el yo y el tú poético generando un contraste para la voz crítica, entre el tiempo presente de soledad y el pasado de alegría. Se refiere de esta manera: «Esta visión de contraste que resulta de la oposición entre el presente de la soledad y el pasado de felicidad está sostenida, además por la oposición frecuente de conceptos»<sup>396</sup>. La voz crítica es capaz de evidenciar como estos contrastes se dan en diferentes niveles como en el plano

395 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 11.

396 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 11.

de la expresión o el fonético que le permite un comentario lúcido respecto al poema:

El poema es una manifestación del paso del tiempo, del mundo convocado y determinado por un factor que lo limita y destruye, y como reacción defensiva, el hombre (el hablante lírico del poema) asume una actitud: la evocación de lo pasado para borrar y simultáneamente para hacerse aún más consciente del **tiempo**, paradoja resultante de esa certeza. No obstante, la conformación del yo en esta obra poética está debilitada en cuanto que predomina el factor descriptivo (el mundo recordado) con relativa “inmovilidad” emotiva del hablante lírico<sup>397</sup>.

En 1977 Monge publica «Y de sus ojos nacerá la aurora». Esta voz crítica empieza con una poética, es decir con ideas de lo que concierne o no al poeta: «La primera tarea del poeta es nombrar el mundo; la segunda nombrarse a sí mismo»<sup>398</sup>. Este artículo desde su segundo párrafo introductorio deja en claro que quiere estimular una nueva lectura sobre *Alas en Fuga* de Julián Marchena y alejarse de las primeras impresiones sobre su poesía de «quién le gusta y le distrae la

397 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 11.

398 Carlos Francisco Monge, «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977): 1.

poesía en las tardes de ocio»<sup>399</sup>; es decir, en la introducción establece una poética respecto a los fines del poeta y por otro lado una poética crítica que dilucida un comentario contra la crítica no especializada.

Una crítica especializada como la que procura esta voz crítica sin duda nos plantea un estado de la cuestión, es decir qué se ha dicho sobre Julián Marchena y su único poemario donde la crítica lo entronca con el modernismo:

El tono elogioso es más o menos claro en la crítica alrededor de *Alas en fuga*. En ocasiones, traslada su enfoque de la obra misma a la persona histórica de su autor, rasgo que suscita a veces una ambigüedad que oscila entre el autor y su obra, entre don Julián y su poesía. Sobre esta última la mayor parte de la crítica proyecta hacer sus consideraciones, aunque en ocasiones, por el rasgo ya señalado, tiende hacer generalizaciones no siempre bien sustentadas sobre un estudio concentrado y detenido de la obra misma<sup>400</sup>.

Vemos cómo la voz crítica, realmente inicia constituyendo una poética de la crítica que se ha realizado sobre el poeta y sobre su único libro publicado

399 Carlos Francisco Monge, «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977): 1.

400 Carlos Francisco Monge, «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977): 2.

por medio de un tono desenfadado que no permite una crítica de ataques personales. El artículo es claro, por medio de análisis de poemas concretos, «quiere mostrar -no demostrar- rasgos estilísticos en lo que respecta a la visión que se exhibe en la poesía de Julián Marchena»<sup>401</sup>. Aquí claramente se plantea una relación entre estilo y visión de mundo. Cambiando el diccionario de emisor por hablante, destinatario por oyente y en relación con un objeto. La voz crítica selecciona tres poemas para dar cuenta de las visiones que constituye:

Es decir estas reflexiones se preguntan por la visión que tiene el hablante de su oyente, la visión del mundo exterior a él (el objeto) y de sí mismo (en cuanto a ser): luego de una cuidadosa lectura, se han elegido tres sonetos, cada uno de los cuales es una muestra eficaz para el proyecto enunciado. Ellos son «Inmortal», «Canción sin fin» y «Escucha, peregrino»<sup>402</sup>.

Respecto a «La visión de sí mismo», la voz crítica da cuenta de ciertos recursos retóricos como el uso de la metonimia, la metáfora, la relación entre ambas y el análisis disecciona estrofas y versos para poder

401 Carlos Francisco Monge, «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977): 2.

402 Carlos Francisco Monge, «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977): 2.

referirse a ellos con mayor precisión en el análisis. Estableciendo relaciones entre el plano de la expresión y el plano del contenido:

El hablante se mira a sí mismo, afirma, pregunta, niega, dispone, duda, desea. La opacidad del lenguaje –mostrada por la interacción de la metáfora y la metonimia– ha sido parte del engranaje pro el cual la figura del hablante se presenta, integrándose al sentido total el texto[...] Desde el punto de vista temático, se trata de una visión hacia sí mismo por parte del hablante y desde el punto de vista de al expresión (en el que deben incluirse todos los rasgos estilísticos y formales en general), la marcada opacidad del lenguaje es consecuencia necesaria de esta puesta en evidencia del sujeto productor del lenguaje. El complemente es claro. El «yo» es el que define y valora<sup>403</sup>.

En cuanto a «La visión del mundo exterior», se repite la disección de versos y estrofas, incluso verbos que ayudan a la descripción objetiva del paisaje. También construyendo congruencias en el plano de la expresión y del contenido para buscar congruencia en el poema, donde se constituye una acción del mundo sobre la voz poética:

---

403 Carlos Francisco Monge, «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977): 4.

El hablante se define como sujeto contemplativo, cuya única participación dinámica se reduce a nombres (describir) el mundo y a establecer una identificación anímica con él. La ausencia casi total de elementos temporales explícitos en el texto y la deliberada concentración en lo estático son justificadas por la señalada actitud pasiva que se representa en el poema<sup>404</sup>.

Respecto a «La visión del oyente», esta relación se refiere al ser humano en general que plantea el poema «Escucha, peregrino...», donde se establecen características como poéticas, es creación, como la quietud, la fe y la humildad del sujeto constituido, esta otredad que constituye la visión de la voz poética y nos da muestra la voz crítica: «En el poema se intenta proponer una cosmovisión, de ahí que el hablante muestre una postura activa con respecto a su oyente»<sup>405</sup>. Elevando la voz crítica una poética y una ética con la cual entiende al oyente, al receptor del poema haciéndolo de manera disecionada y especializada este vuelco al del sujeto hablante al interlocutor:

404 Carlos Francisco Monge, «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977): 5.

405 Carlos Francisco Monge, «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977): 7.

La organización global del poema exhibe tres fases: los versos 1-4 constituyen la primera, que consiste en la postura exhortativa que el sujeto hablante toma con respecto al «tú»; este llamado justifica las características gramaticales que los verbos asumen. Una segunda fase deja de lado esta primera actitud, y el sujeto se vuelve más reflexivo: discurre y argumenta; por ello es que compara y ordena su exhortación (vv. 5-8)<sup>406</sup>.

En 1978 se publica «En el manantial perdido», en el que la voz crítica de Monge se propone dar cuenta de la cosmovisión que ofrece el extenso poema «Noche en claro» de Octavio paz, por un lado; por otro, poner a prueba un instrumental metodológico para el estudio de la poesía. Parte de una estructura rectora que equivale en el hablante con la estructura poemática que se haya en el material lingüístico. En las primeras diez líneas del poema que se haya presente en la crítica, la voz crítica logra identificar cuatro elementos temáticos fundamentales acompañado de versos presentes en las primeras estrofas citadas:

1) la referencia a lo humano: salvo nosotros tres, 2) la presencia del tiempo: el paso del otoño, 3) la presencia de lo natural, aludido asimismo con la mención del otoño

406 Carlos Francisco Monge, «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977): 7.

y 4) la ciudad: «pasos de bosque llegando a la ciudad», «el otoño marchaba hacia el centro de París»<sup>407</sup>.

En esta primera parte de la crítica se nota no solo un esfuerzo de claridad por parte de la voz crítica, es decir, de hacer explícita sus relaciones argumentativas con ejemplos, aunque ya se hayan presentado los versos en su conjunto anteriormente. Para esta voz crítica, la rigurosidad y la claridad es su felicidad por ponerlo en palabras de Barthes: «La claridad no es un atributo de la escritura: es la escritura misma, desde el instante en que está constituida como escritura, es la felicidad de la escritura, es todo ese deseo que está en la escritura». Este rasgo de claridad se nota en libros posteriores del autor como *La rama del fresno* (1999), *El vanguardismo literario en Costa Rica* (2002) y *Territorios y figuraciones* (2018), además de *Aproximaciones a las letras de Costa Rica* (2021). En esta crítica se nota también una poética que resalta a la poesía como un centro organizador de contenido y su relación con el plano de la expresión. Notamos nuevamente una poética que busca vincular la relación del contenido con la expresión.

La voz crítica también nota matices en las líneas temáticas, capaz de notar los rasgos que mayormente aparecen en algunas estrofas o de observar las visiones

407 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 1.

positivas o negativas respecto a la línea temática: «La visión inmediata de la ciudad provoca esta visión negativa; no obstante, simultáneamente se ejerce sobre el hablante un segundo movimiento: la búsqueda de elementos positivos que logren contrarrestar esta situación»<sup>408</sup>. Como de la misma forma nota cuando los versos 11-12 aparecen de nuevo, en 24 y 25, con una leve variante. Que responde al mismo orden, pero un cambio en («“Dijo uno de nosotros”, “Dijo uno entre nosotros”»)»<sup>409</sup>. Así que estamos frente a un texto crítico acucioso y que nota de manera especializada las constantes y los cambios en los diferentes versos. Termina esta sección con una frase que resume la primera línea temática: «el tiempo y lo natural en la ciudad y en el ser humano»<sup>410</sup>. En la siguiente línea temática, la voz crítica nota un cambio de tono y perspectiva. Como se nota la voz crítica relaciona los cambios formales con los temáticos: «Hay un cambio de tono y de perspectiva ejercido en el poema, a partir del cambio temático suscitado»<sup>411</sup>, en que lo natural se relaciona con la pareja adolescente y la voz crítica identifica la nueva relación y se acompaña de con pruebas del poema que sustenta la relación: «Se

---

408 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 1-2.

409 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 2.

410 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 3.

411 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 3.

abre así una dimensión: el amor y su relación con el elemento natural ofrece una vía de acceso a la «otra realidad»<sup>412</sup>. Esa otra realidad es la del amor y del tiempo que abre: Tanto la pareja amante como el hablante lírico—desprendidos momentáneamente del tiempo inmediato— lo contemplan fuera de él<sup>413</sup>. Debido a la estructuración del poema en números de versos y su relación con las líneas temáticas; la voz crítica logra dar cuenta de un contraste entre sectores de este poema: «El sector que va del verso 55 al 84 conforma el segundo gran núcleo temático, alrededor del amor natural. El contraste entre el primer sector (vv. 1-54) y el segundo (55-84) es manifiesto»<sup>414</sup>. Según esta estructuración del poema por parte de la voz crítica se identifica que, a partir del verso 85 un gran cambio, un nuevo movimiento, que inicia en el verso 85 y se extiende hasta el verso 110 sería la temática de la noche y los vínculos como el tiempo, el ser humano de la ciudad y el amor<sup>415</sup>.

A partir del verso 111 se identifica la cuarta línea temática. Según la voz crítica es una sección donde se integran los núcleos temáticos: «Tal integración corresponde, asimismo a la actitud integradora que se

412 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 3.

413 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 4.

414 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 4.

415 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 4.

ha gestado en la conciencia del hablante con el descubrimiento del amor como fuente total de reconciliaciones»<sup>416</sup>. En la siguiente sección del artículo, «*En busca de una expresión*», la voz crítica se va a concentrar en exhibir las manifestaciones lingüísticas y de composición que están relacionadas con las líneas temáticas expuestas anteriormente. Además de que la voz crítica hace explícita una poética:

Puesto que la «producción del lenguaje» es una vía de hacerse presente en el mundo, hay un afán por hacer evidente el uso particular del lenguaje, mediante una serie de recursos estilísticos que se delimitan a continuación. Hay una clara tendencia al juego de palabras y a la repetición de vocablos con fines específicos: la presencia sofocante del tiempo se manifiesta en la reiteración<sup>417</sup>.

En este afán de la voz crítica por comprender la expresión del poemario identifica «relaciones semánticas gracias a una fortuita semejanza fónica»<sup>418</sup>. Como lo indica la voz crítica es azarosa la semejanza fónica donde pueda existir una relación

416 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 5.

417 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 6.

418 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 6.

semántica como es azaroso que *cerdo* y *cochon* signifiquen lo mismo. Esto lo hace también con su instrumental crítico, por ejemplo, cuando manifiesta de la anáfora lo siguiente: «La anáfora tiene función esencialmente enfática»<sup>419</sup>. Identificando también, en el uso de los sustantivos o la configuración verbal como combinaciones de oposición semántica<sup>420</sup>. Frente a estas oposiciones surge la metáfora del amor, como el elemento unificador:

En este estudio se entiende por *metáfora* aquella figura que consiste en elegir dos realidades diferentes con el objeto de establecer entre ella un tipo de relación que está determinada por la presencia de un rasgo común a juicio particular del hablante. El objetivo de la metáfora reside en encontrar un tercer estrato: la conjunción entre las dos realidades, efecto de vinculación<sup>421</sup>.

Llama la atención que la voz crítica viene haciendo hincapié en la explicación de los conceptos que utiliza como sus materiales de análisis, así que también incluye no solo una explicación de la anáfora

419 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 6.

420 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 7.

421 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 7.

o la metáfora, sino también del símil y distinciones con la metáfora, por ejemplo: «Mientras en el símil A es como B, en la metáfora A es B.»<sup>422</sup>; y por supuesto, sus relaciones con el poemario.

La voz crítica concluye con un balance de los hallazgos en el análisis donde se establece la relación «tanto al nivel de los contenidos como en la manifestación formal de los textos»<sup>423</sup>, esto da paso a un epílogo, donde la voz crítica expone una poética de la crítica, es decir, establece un nivel de análisis, profundizando:

El «real» milagro de este poema (y de cualquier otro) consiste en ser un *texto múltiple*, emisor de significados plurales, como son las reacciones particulares de quienes se enfrentan a él; y estas reflexiones se han regido con la certeza de que la interpretación final que se la ha otorgado al texto corresponde a uno de los múltiples sentidos que ofrece. Pero la multiplicidad de sentidos no implica en modo alguno, la arbitrariedad interpretativa [...] Por ello, la rigurosidad científica no está en contradicción con el goce, intuitivamente brotado de una obra literaria<sup>424</sup>.

---

422 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 8.

423 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 8.

424 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 20.

## Representaciones del escritor y de lo literario

Si la definimos por su forma de manera negativa, carece de una oscilación entre las categorías de sujeto autoral y biográfico, es decir separa de manera tajante al autor de la voz poética; refiriéndose en su propuesta crítica únicamente a la voz poética, mostrando un claro asentamiento en el texto poético. Veamos un ejemplo, en «En busca de la generación perdida»: en primer lugar, no es sino, en el poema, como hecho lingüístico, donde se realiza el fenómeno poético<sup>425</sup>. Este énfasis en el lenguaje poético es característica fundamental de esta poética crítica la vemos también en Monge (1978, 1), en la manifestación de la voz crítica donde poema es donde se codifican las decisiones (Monge 1975, 22) o el estudio pormenorizado de poemas concretos (Monge 1977, 2): «Lo que hoy, para bien o para mal, puede llamamos teoría literaria puede distinguirse de una crítica anterior, por su énfasis en el lenguaje»<sup>426</sup>. Estas declaraciones explícitas también se encuentran en un esfuerzo metodológico al inicio de la crítica que también nos habla de otra crítica literaria y por supuesto de otras representaciones.

425 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida»: 10.

426 Fredric Jameson, *Las ideologías de la teoría* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014) 183.

**Cuadro 2. Tres ejemplos de autoconsciencia metodológica en las introducciones de la crítica literaria de Carlos Francisco Monge entre 1975 y 1978.**

Razones metodológicas imponen la necesidad de aclarar conceptos. En primer lugar, no es sino el poema, como hecho lingüístico, donde se realiza el fenómeno poético... Aislar fragmentos de poemas es renunciar a su misma lectura. Cada poema es un ente autónomo, individual, auto-suficiente para ofrecer un mundo específico, con intenciones específicas y logros específicos.

(Monge,  
1976, 10)

El estudio pormenorizado de poemas concretos a fin de evitar un conocimiento superfluo de una obra que hasta ahora se ha señalado como importante en la lírica costarricense.

(Monge  
1977, 2)

Así como la puesta a prueba de un instrumental metodológico para el estudio de la lírica. Como certeza rectora se postula una estructura mental en el hablante, comparable con una estructura poemática en el material lingüístico usado.

(Monge  
1978, 1)

**Fuente:** Elaboración propia, 2022

Entendiendo esta autoconsciencia metodológica como un *acto genuino*<sup>427</sup>, es decir, como un acto propio del discurso científico sin mayor representación ideológica que esa, parecería obvio que la lucha por legitimar la teoría literaria era parte de un programa motivado por el intento de sus intelectuales de obtener reconocimiento y legitimación en el sistema universitario nacional y centroamericano. Pero el tipo de interpretación aquí presente nos convoca a reescribirlo en la situación histórica específica ya que:

la obra literaria u objeto cultural trae al ser, como por primera vez, la situación misma frente a la que al mismo tiempo es una reacción. Articula su propia situación y la textualiza alentando y perpetuando con ello la ilusión de la situación misma no existía antes de él, de que no hay nada sino un texto, de que no hubo ninguna realidad extra, o con textual antes de que el mismo texto la generara en forma de espejismo<sup>428</sup>.

Así, lo que corresponde es poner en plano las posiciones ideológicas, nos parece que sí claramente en la década de 1970 existe en la literatura una característica como el compromiso (concepto paraguas), expresado como compromiso de la obra y

427 Fredric Jameson, *Documentos de cultura y documentos de barbarie* (Madrid: Visor, 1989) 66.

428 Jameson, *Documentos de cultura y documentos de barbarie*: 66.

compromiso del autor y donde la vida del escritor era inseparable de su obra<sup>429</sup>. En la crítica literaria de *Repertorio Americano* existe una separación radical y no hay adherencia a esta de esta máxima, surgiendo efectivamente un texto que puede ser altamente sofisticado científicamente y que no da evidencia del compromiso del crítico. Esto constituye una representación distinta del escritor del discurso crítico, un escritor académico sin duda que maneja un discurso sofisticado, parafraseando a Jameson<sup>430</sup>, erizado de científicidad y que estallan constantemente en gráficos, ecuaciones, esquemas, símbolos y que pueden erigirse en frontera. En una entrevista en la misma revista *Repertorio Americano* para 1976 Carlos Francisco Monge plantea esta necesidad de ciencia en la crítica literaria y que no sea visto como algo ajeno a la poesía:

Me interesa a ver que la crítica literaria ha enfrentado una serie de problemas; considero que ella misma ha impuesto un límite de difícil solución: comprender una obra poética científicamente es negarla, porque ésta (la obra poética) participa de un conocimiento intuitivo del mundo, y solo por ese conocimiento se puede comprender su significado y su razón de ser. Un agregado más: creo que no es por casualidad que en

429 Gilman, 144-149).

430 Fredric Jameson, *Las ideologías de la teoría*: 612.

los últimos tiempos que la crítica literaria se ha dado estudiar la narrativa antes que la poesía, quizás en el fondo porque la primera se presta mejor para justificar la visión, científica, racional del mundo. Quizá porque en la obra narrativa se encuentran mayores apoyos con los cuales justificar el literal desmembramiento de la obra literaria. Quizá porque la narración es de más “fácil comprensión”, quizá, en fin, porque el mensaje poético no se ajusta al sistema de valores que defiende el cientificismo<sup>431</sup>.

Este párrafo es representativo para el patrón formal crítico que estamos analizando. Por una parte, nos da muestra de la reticencia de la crítica a cierto discurso científico que analiza la poesía; por otra, da cuenta del surgimiento de la crítica científicista de la narrativa debido a sus valores cercanos. Y es que efectivamente entre un discurso y otro hay mayor contemporaneidad. Además de que la poesía se resiste a este desmembramiento científico. Es decir, el axioma de la división en partes para conocer. Este desmembramiento será parte de la crítica científicista y estructuralista. Veamos ejemplos de este desmembramiento del texto poético por estrofas y sentidos para su conocimiento en «En busca de la generación perdida»: «Estrofa 1: el yo actual. Estrofa 2: el yo en

---

431 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 11.

busca del recuerdo. Estrofa 3: el tú en la naturaleza. Estrofa 4: el tiempo en mí»<sup>432</sup>.

La relación, evidente o no, es con el estructuralismo que para Jameson, encuentra su constitución histórica en la etapa final del capitalismo y además en sus aportes verdaderos:

No tengo problemas con reconciliar el hecho que la semiótica greimasiana deba ser “verdadera” en cierto sentido (o, en todo caso, pragmáticamente, ricamente utilizable y llena de desarrollos prácticos) y al mismo tiempo síntoma histórico profundo de la naturaleza de la época: esto último –la estructura del sistema global del capitalismo tardío– constituye algo así como las condiciones de posibilidad de la conceptualización y la articulación del nuevo sistema histórico<sup>433</sup>.

Estas relaciones con el estructuralismo pueden ser evidentes o no, como se planteaba anteriormente. De manera evidente se da cuenta en declaraciones de un discurso crítico contemporáneo que se expresa mediante categorías y relaciones:

---

432 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 12.

433 Jameson, *Las ideologías de la teoría*: 632.

El número de relaciones estructurales establecidas entre la expresión y el contenido, ha dicho Greimas, caracterizan el discurso poético por su densidad (Essais, p.17); este criterio ha llevado a formular una hipótesis de base para el análisis que aquí se desarrollara. El grado de densidad está condiciona por la intensidad con que los elementos afectivos conforman el “yo lírico” del poema. Dicho de otro manera, a mayor énfasis puesto para la configuración del “yo” mayor será el número de relaciones que aparecerán entre los dos planos del discurso poético<sup>434</sup>.

Un síntoma evidente del estructuralismo en este caso es la importancia de las relaciones y para este caso es evidente el peso de las relaciones estructurales entre la expresión y el contenido, es decir el estructuralismo como un discurso que tomo como objeto de estudio la producción del significado y su constitución relacional y por supuesto los dos planos del discurso serán el de la expresión y el contenido. Además de establecer relaciones entre las categorías mentales y las literarias, aquí una característica estructuralista clave:

<sup>434</sup> Jameson, *Las ideologías de la teoría*: 10.

Lo esencial entre esta posición semiótica no reposa en una elección metafísica última entre lo narrativo y lo cognitivo, sino más bien en el proceso constante por medio del cual lo primero es incesantemente desplazado por lo segundo, hasta que éste último, volviéndose dominante, está listo para su humillación inversa y recíproca<sup>435</sup>.

En el artículo «El manantial perdido», de Monge, sería: «Como certeza rectora se postula una estructura mental en el hablante, comparable con una estructura poemática en el material lingüístico usado»<sup>436</sup>. Así como podemos ver estamos en un terreno enteramente ahistórico donde las categorías se consideran universales de la mente humana y de la sociedad, así mismo las categorías de análisis usadas para los textos literarios.

Aunque el estructuralismo ha sido llamado ahistórico y universalizante, desde esta investigación creemos que esa crítica no logra ver la profunda historicidad de este método y se hace eco de su aparente objetividad pero sí partimos si partimos del hecho de que la teoría es un modo de pensamiento (y escritura) que busca hacer foco de la *relación-en-la-diferencia* de los distintos campos autónomos<sup>437</sup> con este tipo

---

435 Jameson, *Las ideologías de la teoría*: 620.

436 Carlos Francisco Monge, «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978): 1.

437 Jameson, *Las ideologías de la teoría*: 368.

de patrón formal efectivamente se hace diferencia de la literatura comprometida que abundaba en la zona y con esto no solo la escritura diferenciada sino un tipo de representación crítica que podía alejarse, en apariencia, de los valores propios y del autor de la obra para poder generar un tipo de crítica sumamente especializada que requería para su discurso crítico una serie de categorías que no asimilaban ni las especificidades culturales de la zona ni las políticas a simple vista. A simple vista porque no podemos dejar de ver que esta apariencia de objetividad científica es más bien parte de su entramado ideológico y que por más que se trate de una escritura científica con objetividad, «mucho de lo que pasa por escritura conceptual o científica es secretamente narrativo en carácter»<sup>438</sup>.

Otra característica de esta crítica es la homología que se busca entre el plano de la expresión y el contenido: La homología entre el plano de la expresión y el del contenido en este poema es clara, sobre todo si se toma cuenta que él está enmarcado dentro de los matices convencionales de la métrica y la rima, elementos fonéticos del plano de la expresión<sup>439</sup>, pero también se expresa como un rasgo para mostrar las debilidades de los poemarios:

---

438 Jameson, *Las ideologías de la teoría*: 186.

439 Carlos Francisco Monge, «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976): 8.

No obstante es frecuente encontrar esa pretendida brevedad convertido en un grupo de minúsculas frases que debilitan notablemente el conjunto del poema. Es justo señalar que los poemas que se logran más en aquellos casos en que el texto adquiere mayor extensión al permitirse mayor libertad expresiva y mayor soltura en los usos del lenguaje. Uno de los problemas que afronta el libro es su falta de concreción: muchos poemas parecen desvirtuarse porque la idea central que los sostiene es débil y termina por diluirse: se trunca el movimiento de emoción que se espera de la pieza. A fuerza de pulimiento y recorte muchos ejemplares no son más que “restos” con un desequilibrio notable en su estructura interna. Particular rasgo es la peculiar distribución tipográfica que ofrecen muchos poemas. Hay un especial uso de signos de puntuación y un quizá deliberado propósito de provocar efectos visuales en la lectura, aún cuando en muchos casos parece haber un dejo de gratitud en tales hechos<sup>440</sup>.

Se nota que, para el discurso crítico, también es importante no solo salir radicalmente del discurso laudatorio sino también usar las categorías que relación entre el plano de la expresión y del contenido para dar cuenta de sus puntos débiles o carencias del

---

440 Carlos Francisco Monge, «Espacio-luz, de Germán Salas». *Repertorio Americano*, I, 4 (1975): 21.

texto. Convirtiéndose en un elemento de juicio importante, además de constituir una representación del crítico que puede sopesar con objetividad las obras literarias. Justamente porque como rasgo fundante ha separado al autor y a la voz lírica de manera radical, esto le permite no caer en ataques personales.

También este patrón crítico nos habla de una representación de Centroamérica donde la literatura y la cultura han adquirido, en tiempos recientes, como mínimo una autonomía relativa<sup>441</sup> y para esta separación fue vital el proyecto de educación universitaria de la década de 1970. Además, por supuesto, de constituir una imagen de una Centroamérica con un discurso especializado y un tipo de intelectual en contacto con la vanguardia de la teoría literaria de la época, intento de poner en primer plano las posiciones ideológicas y no caer en la trampa de la objetividad ideológica o de la asepsia histórica social.

---

441 Jameson, *Las ideologías de la teoría*: 189.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Arias, Arturo. «Final de juego y globalización: repensando la trayectoria de la narrativa moderna centroamericana». En Héctor M. Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman, editores. *Hacia una Historia de las literaturas centroamericanas. Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución*. Guatemala: F&G, 2018: 3-36.
- Azofeifa, Isaac Felipe. «La tercera salida de *Repertorio Americano* 1 (1974): 3-4.
- Casa de las Américas. Casa de las Américas. *Revista Repertorio Americano* 9-10 (2000): 192-194.
- Castellanos Moya, Horacio. *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House, 2021.
- Chase, Alfonso. «Imágenes en la poesía de Eunice Odio: Los Ángeles». *Repertorio Americano*, I, 2 (1975): 3-4.
- Eagleton, Terry. *Marxismo y crítica literaria*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Greimas, A. J. *Semántica Estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1971.

- Jameson, Fredric. «De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18, 36 (1992) 117-133.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura y documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.
- Jameson, Fredric. *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Jameson, Fredric. *Marxismo y forma*. Madrid: Ediciones Akal, 2016.
- Leiva, Héctor M. «Narrativa de los procesos revolucionarios centroamericanos (1960-1990)». En Héctor M. Leyva, Werner Mackenbach y Claudia Ferman, editores. *Hacia una Historia de las literaturas centroamericanas. Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución*. Guatemala: F&G, 2018: 37-66.
- Mondol, Mijail. *Historiografía literaria y sociedad: una interpretación socio-discursiva del pensamiento histórico literario centroamericano*. Tesis doctoral: Universidad de Postdam-Instituto de Romanística, 2017.
- Monge, Carlos Francisco. «Espacio-luz, de Germán Salas». *Repertorio Americano*, I, 4 (1975) 21.
- Monge, Carlos Francisco. «En busca de la generación perdida». *Repertorio Americano*, II, 3 (1976) 10-14.
- Monge, Carlos Francisco. «El manantial perdido». *Repertorio Americano* IV, 3 (1978) 1-9.
- Monge, Carlos Francisco. «Y de sus ojos nacerá la aurora». *Repertorio Americano* IV, 1 (1977) 1-6.

- Monge, Carlos Francisco. *La rama de fresno*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 1999.
- Monge, Carlos Francisco. *El poema en prosa en Costa Rica (1893-2011)*. San José: Editorial Costa Rica, 2014.
- Monge, Carlos Francisco y Gabriel Baltodano. «Para una periodización de la crítica literaria en Costa Rica». *Letras*, 60 (2016) 15-44. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.2-60.1>.
- Ruiz, Ángel. *El destino de Costa Rica y la Educación Superior. El escenario histórico del país, la educación y el papel de la Universidad*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica 2001.
- Ruiz, Ángel . *El siglo XXI y el papel de la Universidad. Una radiografía de nuestra época y las tendencias en la Educación Superior*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001.
- Soto Ramírez, Maribel. «El *Repertorio Americano* (1974-1983): primera revista académica fundada en la Universidad Nacional de Costa Rica». *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 15, 20 (2012) 151-174. Versión electrónica: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-72382013000100008&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-72382013000100008&lng=en&tlng=es).
- Ortiz Wallner, Alejandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, 2012.
- Torres Rivas, Edelberto y Julio César Pinto. *Problemas en la formación del Estado Nacional en Centroamérica*. San José: Instituto Centroamericano de Administración Pública, 1983.



**PARTE V.**  
**TRASLADOS**



## Poesía costarricense en tránsito: traducción e imagen proyectada<sup>442</sup>

*Francisco Javier Vargas Gómez*<sup>443</sup>  
Universidad Nacional

**P**ese a su posición periférica en el ámbito internacional e incluso regional, desde finales de la década de 1960

---

442 Una versión preliminar de este estudio, titulada «Panorámica de la poesía costarricense traducida», se presentó como parte de la mesa redonda «El tránsito de la poesía costarricense en traducción y la obra de Carlos Francisco Monge», que tuvo lugar el 18 de octubre de 2022 en el marco del coloquio *Territorios del asombro: aproximaciones a la obra poética y ensayística de Carlos Francisco Monge*.

443 Profesor e investigador de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correos electrónicos: francisco.vargas.gomez@una.ac.cr y vargasgomezfrancisco@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2124-690X>.

la poesía y los poetas costarricenses han llegado a cada vez más entornos y lenguas por medio de la traducción. Tales traducciones han sido publicadas en espacios tan distantes a Costa Rica, en términos lingüísticos, geográficos y culturales, como Japón, Rumania o Suecia. También han incursionado, como era de esperarse en nuestros días, en entornos virtuales y en formatos electrónicos de publicación.

Sin embargo, dentro del propio ámbito costarricense no siempre hay plena consciencia de estos hechos, ni certeza con respecto a dónde o cómo surgen y se materializan en iniciativas concretas. A decir verdad, la traducción de la poesía costarricense y los lugares y las lenguas por los que se ha movido han sido, en general, un asunto poco publicitado y, por ende, poco conocido por el ciudadano común e incluso por no pocos estudiosos de las letras nacionales.

Por supuesto que las traducciones antes referidas no han implicado que la poesía de Costa Rica ocupe una posición menos periférica —sobre todo tomando en cuenta los volúmenes de producción—, pero sí la han revestido de un particular interés para quienes nos interesamos en el estudio de la traducción en el país. Con todo ello en mente, se pretende aquí presentar una visión panorámica de las rutas que ha transitado la poesía costarricense en traducción y de la imagen que esas traducciones proyectan. Con la conformación de dicho panorama se busca también proporcionar un contexto dentro del cual, eventualmente, se puedan ubicar manifestaciones

más concretas del fenómeno estudiado, como lo podrían ser, por ejemplo, las traducciones de la obra de un poeta costarricense en particular; digamos, para el caso que nos ocupa, las traducciones de la poesía de Carlos Francisco Monge.

Debe señalarse que esa visión de conjunto se ha construido a partir del estudio de cuarenta y cuatro publicaciones (obras de carácter monográfico o antológico) en las que se incluyen traducciones de poesía costarricense. A partir de ahí y para comenzar, se abordarán a continuación asuntos tales como la nómina de obras en las que se han incluido poesía costarricense traducida, los volúmenes de producción según el tipo de publicación, los poetas más traducidos y la proporción entre hombres y mujeres traducidos. En segundo lugar, se trazarán las rutas en términos temporales, espaciales y lingüísticos que ha recorrido la poesía costarricense traducida. Para finalizar, se dibujará la imagen que en conjunto transmiten las traducciones de poesía costarricense a partir del tipo de poesía traducida.

## **Las publicaciones y los poetas traducidos**

Como ya se ha mencionado, a la fecha se tiene conocimiento de al menos cuarenta y cuatro publicaciones en las que se ha incluido poesía costarricense

en traducción<sup>444</sup>. Tales publicaciones, algunas de carácter monográfico (tomos dedicados a la poesía de un único poeta) y otras de tipo antológico, se publicaron entre 1968 y 2020. Cabe decir que entre los tomos antológicos se encuentran aquellos que han sido dedicados por completo a la poesía costarricense, mientras que en algunos otros los poetas costarricenses son parte de colectivos más amplios e incluso, en algún caso, su representación es muy marginal (por ejemplo, en *Twentieth-Century Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*, obra de casi quinientas páginas en la que se incluyen más de cuatrocientos poemas en traducción de los cuales solamente tres fueron escritos originalmente por una poetisa costarricense). A continuación, se presentan las referencias bibliográficas completas de las obras bajo estudio, ordenadas a partir de su año de publicación, de la más antigua a la más reciente. Al final de cada referencia y entre

---

444 Debe señalarse que en 2014 se publicó una edición bilingüe (español/italiano) de la obra *Utopia del solitario*, del poeta costarricense Osvaldo Sauma, bajo el sello editorial Rayuela Edizioni (con sede en Milán, Italia) y cuyas traducciones son obra de la poetisa y traductora de origen italiano Zingonia Zingone. Este volumen no forma parte de la lista de traducciones analizadas ya que, al momento de realizar el estudio, no se tenía conocimiento de la obra en cuestión. También han quedado fuera del estudio, por el criterio temporal, la que sería la primera traducción (al francés) de poesía costarricense de la que se tiene conocimiento a la fecha: *Contes et poèmes de Costa-Rica*, publicada en 1924 por la editorial P. Roger et cie., así como el volumen titulado *Paesaggi e labirinti*, traducción al italiano de Emilio Coco, publicada bajo el sello Raffaelli Editore en 2023.

corchetes se indica el carácter antológico (Ant.) o monográfico (Mon.); junto a cada título y también entre corchetes, se ofrece además el título del texto original en español o, en su defecto, una traducción de carácter instrumental de los títulos que aparecen en otras lenguas:

- |             |   |
|-------------|---|
| <b>1968</b> | General Secretariat of the Organization of American States. <i>Young Poetry of the Americas</i> [Poesía joven de las Américas]. Washington, D.C.: Organization of American States. General Secretariat. [Ant.]  |
| <b>1975</b> | Beck, Ervin y Wilbur Birky (editores). <i>Contemporary Costa Rican Literature in Translation: a sampler of poetry, fiction and drama</i> [Literatura costarricense contemporánea en traducción: una muestra de poesía, ficción y teatro]. Indiana: Pinchpenny Press. [Ant.] |
| <b>1975</b> | Novăceanu, Darie (editor). <i>Poezie contemporană din Costa Rica</i> [Poesía contemporánea de Costa Rica]. Bucarest: Univers. [Ant.]  |
| <b>1975</b> | Schulte, Rainer (editor). <i>Mundus Artium. A Journal of International Literature and the Arts (Central American Selection)</i> [Mundus Artium. Revista de literatura y artes internacionales (selección centroamericana)]. Ohio: International Poetry Forum. [Ant.]        |

<b>1977</b>	Cardona-Hine, Álvaro y Alfredo Cardona Peña. <i>Dos elegías: Two elegies</i> . Los Ángeles y Fairfax: The Red Hill Press. [Mon.]
<b>1982</b>	Albán, Laureano. <i>Autumn's Legacy</i> [Herencia de otoño]. Athens, Ohio: Ohio University Press. [Mon.]
<b>1983/ 1984</b>	Albán, Laureano. <i>The Endless Voyage</i> [El viaje interminable]. Ohio: International Poetry Forum/Ohio University Press. [Mon.]
<b>1986</b>	Clark, Susan (editora). <i>The Raddle Moon 4. International Women Writers Issue</i> [The Raddle Moon 4. Número de escritoras internacionales]. [S. l.]: [Sin editorial]. [Ant.]
<b>1987</b>	Agosín, Marjorie y Cola Franzen (editoras). <i>The Renewal of The Vision: Voices of Latin American Women Poets 1940-1980</i> [La renovación de la visión: voces de poetisas latinoamericanas 1940-1980]. Peterborough: Spectacular Diseases. [Ant.]
<b>1987</b>	Anglesey, Zoë (editora). <i>Ixoc Amar · Go: Central American Women's Poetry for Peace</i> [Ixoc Amar · Go: Poesía de mujeres centroamericanas por la paz]. Penobscot: Granite Press. [Ant.]
<b>1989</b>	Albán, Laureano. <i>Summa of Clarities</i> [Suma de claridades]. Madrid: Fundación Fernando Rielo. [Mon.]
<b>1989</b>	Hopkinson, Amanda (editora). <i>Lovers and Comrades: Women's resistance poetry from Central America</i> [Amantes y camaradas: poesía de resistencia de mujeres centroamericanas]. Londres: The Women's Press. [Ant.]

- 1991** Pfeiffer, Erna (editora). *AMORica Latina. Mein Kontinent – Mein Körper. Erotische Texte lateinamerikanischer Autorinnen* [AMORica Latina. Mi continente–mi cuerpo. Textos eróticos de autoras latinoamericanas]. Viena: Wiener Frauenverlag. [Ant.]
- 1992** Herrero Pinto, Floria. *Gallop of Lights* [Galope de luces]. San José, Costa Rica: Círculo de Escritores Costarricenses en cooperación con los Cursos de Teoría y Práctica de la Creación Literaria de la Escuela de Filología y Lingüística, Facultad de Letras, Universidad de Costa Rica. [Mon.]
- 1993** Fernández Olmos, Margarite y Lizabeth Paravisini-Gebert (editoras). *Pleasure in the World. Erotic Writing by Latin American Women* [Placer en el mundo. Escritos eróticos de mujeres latinoamericanas]. Nueva York: White Pine Press. [Ant.]
- 1993** Pfeiffer, Erna (editora). *Torturada. Von Schlächtern und Geschlechtern. Texte lateinamerikanischer Autorinnen zu und politischer Gewalt* [Torturada. De carniceros y géneros. Textos de autoras latinoamericanas sobre la violencia política]. Viena: Wiener Frauenverlag. [Ant.]
- 1994** Agosín, Marjorie (editora). *These Are Not Sweet Girls. Latin American Women Poets* [Estas no son chicas dulces. Poetisas latinoamericanas]. Fredonia, Nueva York: White Pine Press. [Ant.]

<b>1995</b>	Albán, Laureano. <i>Encyclopedia of Wonders/de Maravillas</i> . Frederick Fornoff (traductor). Pittsburgh: International Poetry Forum. [Mon.]
<b>1996</b>	Tapscott, Stephen (editor). <i>Twentieth-Century Latin American Poetry: A Bilingual Anthology</i> [Poesía latinoamericana del siglo XX: una antología bilingüe]. Austin: Texas University Press. [Ant.]
<b>1997</b>	Centre national du livre. <i>Les Belles Étrangères: 14 écrivains d'Amérique Centrale</i> [Los extranjeros hermosos: 14 escritores centroamericanos. [S. l.]: Centre national du livre. [Ant.]
<b>1997</b>	Cortés, Carlos (editor). <i>Poesie costarricense du XXe siècle</i> [Poesía costarricense del siglo XX]. Ginebra, Suiza: Editions Patíño/Union Latine. [Ant.]
<b>1997</b>	Istarú, Ana. <i>Saison de fièvre</i> [La estación de fiebre]. París: La Différence/Éditions UNESCO. [Mon.]
<b>1998</b>	Kappatos, Rigas y Pedro Lastra (editoras). <i>The Best One Hundred Love Poems of the Spanish Language</i> [Los mejores cien poemas de amor de la lengua española]. Nueva York: Seaburn. [Ant.]
<b>2002</b>	Deluy, Henri (editor). <i>Une Anthologie de Rencontres</i> [Una antología de encuentros]. Tours: Éditions Farrago. [Ant.]
<b>2003</b>	Lescure, Luz (selección). <i>Stigar/Senderos. Di kter fran Centralamerika/Poesía de Centroamérica</i> . Estocolmo: Biblioteca Real de Suecia. [Ant.]

<b>2007</b>	Biesanz, Mavis. <i>Un año con Carmen. A Year with Carmen</i> . San José: EUNED. [Mon.]
<b>2007</b>	Monge, Carlos Francisco. <i>Invisible Ink</i> [La tinta extinta]. Heredia: Universidad Nacional, Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. [Mon.]
<b>2009</b>	Odio, Eunice. <i>Questo è il bosco e altre poesie</i> [Este es el bosque y otros poemas]. Pistoia: Vial del Vento Edizioni. [Mon.]
<b>2010</b>	Albán, Laureano. <i>Gli infimi crepuscoli</i> [Los ínfimos crepúsculos]. Pistoia: Vial del Vento Edizioni. [Mon.]
<b>2011</b>	Albán, Laureano. <i>Poesie imperdonabili</i> [Poemas imperdonables]. Florencia: Passigli. [Mon.]
<b>2011</b>	Herra, Rafael Ángel. <i>Scribo perché tu esista. Escribo para que existas</i> . Bagheria: Plumelia Edizioni. [Mon.]
<b>2012</b>	Monge, Carlos Francisco (selección) y Victor Drescher (traductor). <i>Contemporary Costa Rican Poetry</i> [Poesía costarricense contemporánea]. Heredia: Universidad Nacional, Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. [Ant.]
<b>2013</b>	Odio, Eunice. <i>The Fire's Journey, part. 1</i> [El tránsito del fuego, parte 1]. Portland, Oregon: Tabern Books. [Mon.]
<b>2013</b>	Pieragnolo, Tomaso (traductor). <i>Nell imminenza del giorno. Traduzioni 2007-2013</i> [A medida que se acerca el día. Traducciones 2007-2013]. [S. 1.]: LaRecherche.it. [Ant.]

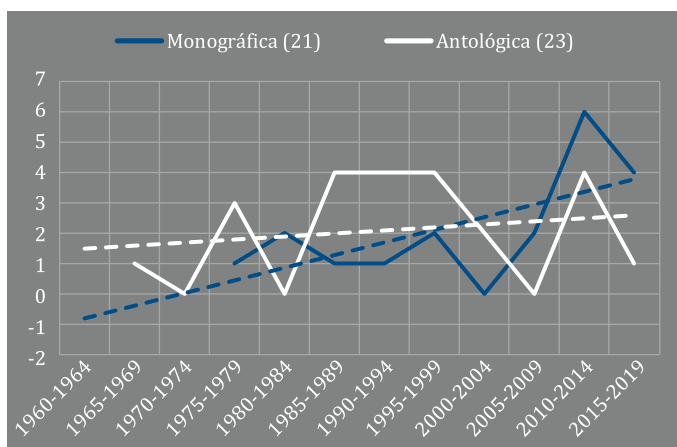
<b>2013</b>	Wan Díaz, José (traductor). <i>Cien Poetas Cien Poemas - A Bilingual Anthology of Brief Spanish Poetry</i> [Cien poetas cien poemas - Una antología bilingüe de poesía breve en español]. [S. l.]: [Sin editorial]. Edición electrónica (Kindle Edition). [Ant.]
<b>2014</b>	Odio, Eunice. <i>The Fire s Journey, part 2</i> [El tránsito del fuego, parte 2]. Portland, Oregon: Tabern Books. [Mon.]
<b>2014</b>	Pieragnolo, Tomaso (traductor). <i>Ad ora incerta. Traduzioni 2007-2013</i> [De momento incierto. Traducciones 2007-2013]. [S. l.]: LaRecherche.it. [Ant.]
<b>2015</b>	Chaves, Luis. «Equestrian Monuments (A Litany)» [Monumentos ecuestres (una letanía)]. <i>Poetry</i> , (octubre): s. p. [Mon.]
<b>2015</b>	Pieragnolo, Tomaso y Rosa Gallitelli (traductores y selección). <i>Come le rose disordinando l'aria</i> [Como rosas arruinando el aire]. Florencia: Passigli Editori. [Mon.]
<b>2016</b>	Arce Navarro, Luis Enrique. <i>Entonces pasa un sol</i> . San José: Textos Luis. [Mon.]
<b>2016</b>	Odio, Eunice. <i>Territory of Dawn. The Selected Poems of Eunice Odio</i> [Territorio del alba. Poemas seleccionados de Eunice Odio]. Nueva York: The Bitter Oleander Press. [Mon.]
<b>2018</b>	Chaves, Luis. «Eight Poems» [Ocho poemas]. <i>LALT (Latin American Literature Today)</i> , 1,6 (mayo): s. p. [Mon.]
<b>2019</b>	Monge, Carlos Francisco (selección) y Shu Tsuzumi (traductor). <i>Poesía en Costa Rica</i> . Osaka: Kansai University Press. [Ant.]

- 2020** Coco, Emilio (editor y traductor). *Antologia della poesia costarricense* [Antología de poesía costarricense]. Rimini: Raffaelli Editore. [Ant.]
- 2020** Roque, Randall. *Hago la herida para salvarte. I Make the Wound to Save You*. Nueva York: Artepoética Press. [Mon.]

Debe destacarse que mientras veintitrés de las obras en la lista anterior se publicaron a lo largo de poco más de tres decenios —entre 1968 y 1999—, las restantes veintiuna se publicaron en menos de dos décadas —entre 2002 y 2020—. A primera vista, ello podría implicar que el interés por traducir poesía costarricense ha crecido con el paso de los años. Sin embargo, al hacer tal suposición es necesario reconocer al menos dos circunstancias atenuantes: (1) que muy probablemente habrán ciertos títulos cuya existencia aún desconocemos y que, por ende, han quedado involuntariamente fuera del listado de referencias anterior y del estudio realizado, y (2) que la acelerada evolución de los sistemas de documentación, catalogación y difusión acaecida durante las últimas dos décadas ha redundado en que la información sobre las publicaciones más recientes sea más visible y fácil de obtener que aquella relativa a las publicaciones más antiguas, lo cual bien puede provocar un sesgo a favor de la producción más contemporánea.

Ahora bien, si ponemos la mirada en el tipo de publicación, encontraremos un cierto balance entre las monográficas y las antológicas, al menos en cuanto a los volúmenes de producción —veintiuno y veintitrés respectivamente— tal y como se puede apreciar en el Gráfico 1.

**Gráfico 1. Distribución por tipo de publicación por quinquenio (1968-2019)**



**Fuente:** Elaboración propia a partir del corpus estudiado

Llama la atención que si bien los volúmenes de producción de tipo antológico resultan bastante estables a lo largo de todo el periodo —como lo evidencia la línea de tendencia respectiva (línea segmentada de color rojo)—, la producción de tipo monográfico parece experimentar un cierto auge durante los últimos diez años. Igualmente llamativa resulta la tendencia

marcada para este segundo tipo de producción —denotada por la línea segmentada de color azul— que apunta a que seguiría aumentando en mucho mayor medida que la de tipo antológico.

Ocupándonos ahora de quienes han sido traducidos, lo primero que debe señalarse es que en aquellas cuarenta y cuatro publicaciones se encuentran representados ochenta y seis poetas costarricenses, aunque, como es de esperar, no todos lo están en igual proporción. A continuación (Tabla 1), se muestra la lista de los diez poetas más traducidos, incluidos en cinco o más publicaciones, junto con los títulos de las obras y sus respectivos años de publicación.

**Tabla 1. Los 10 autores más traducidos  
(≥ 5 traducciones)**

Poeta	Obras en que se incluyen traducciones del poeta
<b>Ana Istarú (16)</b>	<i>The Raddle Moon 4</i> (1986) – <i>Ixoc Amar · Go</i> (1987) – <i>Lovers and Comrades</i> (1989) – <i>AMORica Latina</i> (1991) – <i>Pleasure in the World</i> (1993) – <i>Torturada</i> (1993) – <i>These Are Not Sweet Girls</i> (1994) – <i>Les Belles Étrangères</i> (1997) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997) – <i>Saison de fièvre</i> (1997) – <i>Une Anthologie de Rencontres</i> (2002) – <i>Stigar</i> (2003) – <i>Contemporary Costa Rican Poetry</i> (2012) – <i>Ad ora incerta</i> (2014) – <i>Poesía en Costa Rica</i> (2019) – <i>Antologia della poesia costaricana</i> (2020)

<b>Poeta</b>	<b>Obras en que se incluyen traducciones del poeta</b>
<b>Laureano Albán (12)</b>	<i>Young Poetry of the Americas</i> (1968) – <i>Mundus Artium</i> (1975) – <i>Autumn's Legacy</i> (1982) – <i>The Endless Voyage</i> (1983/1984) – <i>Summa of Clarities</i> (1989) – <i>Encyclopedia of Wonders/de Maravillas</i> (1995) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997) – <i>Gli infimi crepuscoli</i> (2010) – <i>Poesie imperdonabili</i> (2011) – <i>Nell imminenza del giorno</i> (2013) – <i>Poesía en Costa Rica</i> (2019) – <i>Antología della poesia costaricana</i> (2020)
<b>Eunice Odio (11)</b>	<i>The Renewal of The Vision</i> (1987) – <i>These Are Not Sweet Girls</i> (1994) – <i>Twentieth-Century Latin American Poetry</i> (1996) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997)  <i>Questo è il bosco e altre poesie</i> (2009) – <i>Nell imminenza del giorno</i> (2013) – <i>The Fire's Journey, part. 1</i> (2013) – <i>The Fire's Journey, part 2</i> (2014) – <i>Territory of Dawn</i> (2016) – <i>Poesía en Costa Rica</i> (2019) – <i>Antología della poesia costaricana</i> (2020)
<b>Julieta Dobles (8)</b>	<i>Young Poetry of the Americas</i> (1968) – <i>Poezie contemporană din Costa Rica</i> (1975) – <i>Ixoc Amar · Go</i> (1987) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997) – <i>Contemporary Costa Rican Poetry</i> (2012) – <i>Nell imminenza del giorno</i> (2013) – <i>Poesía en Costa Rica</i> (2019) – <i>Antología della poesia costaricana</i> (2020)
<b>Alfonso Chase (7)</b>	<i>Young Poetry of the Americas</i> (1968) – <i>Contemporary Costa Rican Literature in Translation</i> (1975) – <i>Mundus Artium</i> (1975) – <i>Poezie contemporană din Costa Rica</i> (1975) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997) – <i>Nell imminenza del giorno</i> (2013) – <i>Antología della poesia costaricana</i> (2020)

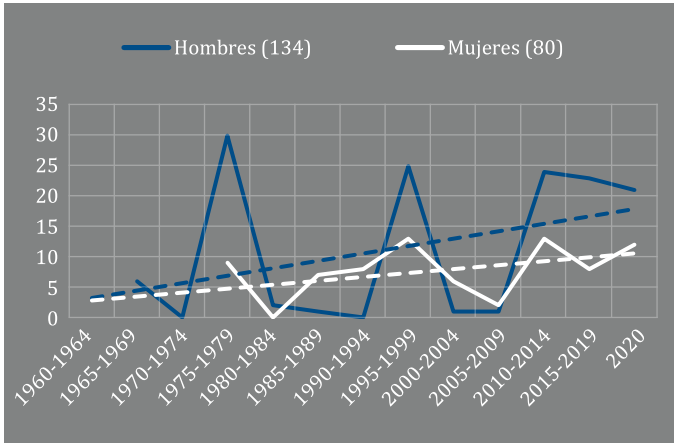
<b>Poeta</b>	<b>Obras en que se incluyen traducciones del poeta</b>
<b>Carlos Francisco Monge</b> (7)	<i>Contemporary Costa Rican Literature in Translation</i> (1975) – <i>Poezie contemporană din Costa Rica</i> (1975) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997) – <i>La tinta extinta / Invisible Ink</i> (2007) – <i>Contemporary Costa Rican Poetry</i> (2012) – <i>Poesía en Costa Rica</i> (2019) – <i>Antologia della poesia costaricana</i> (2020)
<b>Mía Gallegos</b> (6)	<i>Ixoc Amar · Go</i> (1987) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997)  <i>Contemporary Costa Rican Poetry</i> (2012) – <i>Nell imminenza del giorno</i> (2013) – <i>Poesía en Costa Rica</i> (2019) – <i>Antologia della poesia costaricana</i> (2020)
<b>Isaac F. Azofeifa</b> (6)	<i>Contemporary Costa Rican Lit. in Translation</i> (1975) – <i>Poezie contemporană din Costa Rica</i> (1975) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997) – <i>Contemporary Costa Rican Poetry</i> (2012) – <i>Poesía en Costa Rica</i> (2019) – <i>Antologia della poesia costaricana</i> (2020)
<b>Jorge Debravo</b> (6)	<i>Young Poetry of the Americas</i> (1968) – <i>Poezie contemporană din Costa Rica</i> (1975) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997) – <i>The Best One Hundred Love Poems [...] (1998)</i> – <i>Nell imminenza del giorno</i> (2013) – <i>Antologia della poesia costaricana</i> (2020)
<b>Carmen Naranjo</b> (5)	<i>Mundus Artium</i> (1975) – <i>Poezie contemporană din Costa Rica</i> (1975) – <i>Ixoc Amar · Go</i> (1987) – <i>Poésie costarricenne du XXe siècle</i> (1997) – <i>Nell imminenza del giorno</i> (2013)

**Fuente:** Elaboración propia a partir del corpus estudiado

Además de que en la lista anterior figuran en igual proporción tantos nombres de mujeres como de hombres, sobresale el hecho de que dos de los tres poetas más traducidos sean escritoras: Ana Istarú e Eunice Odio. También resulta interesante que, en los casos de Eunice Odio y Mía Gallegos, la mayor parte de las obras en que se incluyen traducciones de su poesía se publicó a partir de 2009 (lo cual se destaca por medio de la línea segmentada en color rojo que aparece en las casillas respectivas). Este hecho podría responder, al menos en el caso de Odio, a un creciente interés que ha surgido en los últimos tiempos, dentro del propio ámbito costarricense, por redescubrir y revalorizar su figura como escritora o, en ciertos entornos, por apropiarse de ella para reivindicar los aportes de las escritoras costarricenses a la literatura del país.

A pesar de la aparente paridad entre mujeres y hombres que se señaló en cuanto a los poetas más traducidos, en términos absolutos tal equidad no existe: aproximadamente dos tercios (el 62,2 %) de los poetas incluidos en las obras estudiadas han sido hombres. El panorama histórico no solo evidencia la misma disparidad, sino que además revela que se ha ido acrecentando a medida que pasa el tiempo (véanse las trayectorias que siguen las líneas segmentadas de color azul y rojo en el Gráfico 2).

**Gráfico 2. Cantidad y evolución según sexo del poeta traducido**



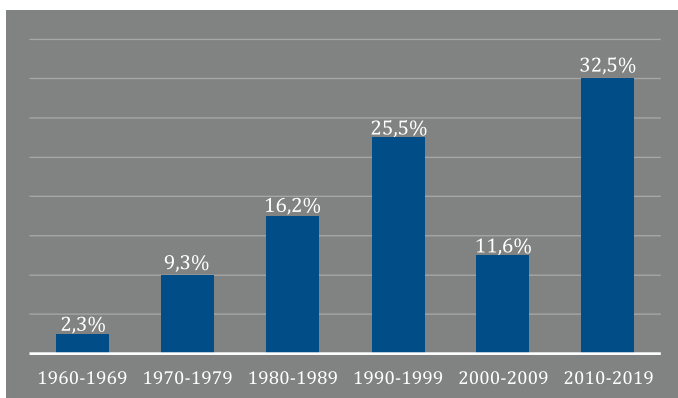
**Fuente:** Elaboración propia a partir del corpus estudiado

## Las rutas transitadas

Habiendo pasado revista a las traducciones publicadas y a los poetas más traducidos, corresponde ahora identificar los momentos, espacios y lenguas en que han surgido las publicaciones bajo análisis. En lo que corresponde a la ruta temporal y si bien la tendencia general es al alza a lo largo del periodo (1968-2020), las décadas de 1990 y 2010 han sido particularmente relevantes: entre ambas dan cuenta

del 58 % de los volúmenes publicados en que aparece poesía costarricense traducida (Gráfico 3).

**Gráfico 3. Volúmenes de producción por década (1960-2019)**



**Fuente:** Elaboración propia a partir del corpus estudiado

No menos relevante resulta la década de 2000: ubicada entre los dos picos de producción más altos, en estos diez años solamente se produjeron cinco (el 11,6 %) de las cuarenta y cuatro publicaciones analizadas. Sorprende este comportamiento no solo por ser contrario a la tendencia ascendente que marcan las cuatro décadas anteriores, sino por lo abrupto de la caída en el volumen de producción entre 2000 y 2009.

En el ámbito geopolítico, las publicaciones en que aparece poesía costarricense en traducción se han distribuido en cinco regiones, a razón de veinte en

América del Norte, diecisiete en Europa, cinco en Latinoamérica y una en Asia; una última publicación surgió en la denominada Word Wide Web, razón por la cual no se le ha adjudicado a ningún entorno geográfico o político concreto. En todo caso, resulta evidente el gran protagonismo que las regiones norteamericana y europea han tenido en comparación con las restantes zonas. No obstante, si se pone la atención en espacios más reducidos (países), el balance regional antes referido desaparece y surge como protagonista en solitario un único país: Estados Unidos, espacio en el cual se publicó poco menos de la mitad de las traducciones estudiadas, tal y como se evidencia en la Tabla 2.

**Tabla 2. Distribución de las publicaciones por país**

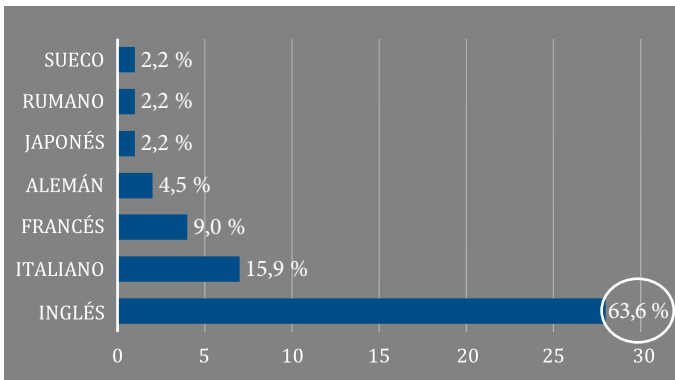
País	Cantidad y obras publicadas
<b>Estados Unidos</b>	19 publicaciones: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Autumn's Legacy</i></li> <li>2. <i>Contemp. C. R. Lit. [...]</i></li> <li>3. <i>Dos elegías-Two elegies</i></li> <li>4. «<i>Eight Poems</i>»</li> <li>5. <i>Encyclopedia of Wonders</i></li> <li>6. «<i>Equestrian Monuments</i>»</li> <li>7. <i>I Make the Wound [...]</i></li> <li>8. <i>Ixoc Amar · Go</i></li> <li>9. <i>Mundus Artium</i></li> <li>10. <i>Pleasure in the World</i></li> <li>11. <i>Summa of Clarities</i></li> <li>12. <i>Territory of Dawn</i></li> <li>13. <i>The Best 100 Love [...]</i></li> <li>14. <i>The Endless Voyage</i></li> <li>15. <i>The Fire's Journey, part 1</i></li> <li>16. <i>The Fire's Journey, part 2</i></li> <li>17. <i>These Are Not Sweet Girls</i></li> <li>18. <i>20th Cent. Lat. Amer. Poetry</i></li> <li>19. <i>Young Poetry of the [...]</i></li> </ol>

País	Cantidad y obras publicadas
<b>Italia</b>	7 publicaciones: 1. <i>Ad ora incerta</i> 2. <i>Antología della poesia costaricana</i> 3. <i>Gli infimi crepuscoli</i> 4. <i>Nell imminenza del giorno</i> 5. <i>Poesie imperdonabili</i> 6. <i>Questo è il bosco e altre [...]</i> 7. <i>Scribo perché tu esista</i>
<b>Costa Rica</b>	5 publicaciones: 1. <i>A Year with Carmen</i> 2. <i>Contemporary Costa Rican Poetry</i> 3. <i>Entonces pasa un sol</i> 4. <i>Gallop of Lights</i> 5. <i>Invisible Ink</i>
<b>Francia</b>	4 publicaciones: 1. <i>Les Belles Étrangères</i> 2. <i>Poesie costaricienne du XX<sup>e</sup> siècle</i> 3. <i>Saison de fièvre</i> 4. <i>Une Anthologie de Rencontres</i>
<b>Austria</b>	2 publicaciones: 1. <i>AMORica Latina</i> 2. <i>Torturada</i>
<b>Reino Unido</b>	2 publicaciones: 1. <i>Lovers and Comrade</i> 2. <i>The Renewal of The Vision</i>
<b>Canadá</b>	1 publicación: <i>The Raddle Moon 4</i>
<b>Japón</b>	1 publicación: <i>Poesía en Costa Rica</i>
<b>Rumanía</b>	1 publicación: <i>Poezie contemporană din Costa Rica</i>
<b>Suecia</b>	1 publicación: <i>Stigar/Senderos</i>
<b>www</b>	1 publicación: <i>Cien Poetas Cien Poemas</i>

**Fuente:** Elaboración propia a partir del corpus estudiado

La desproporción en cuanto al país de publicación resulta aun más pronunciada en lo relativo a la distribución por lengua meta de publicación, con una clara preferencia por el inglés. El italiano le sigue como segunda lengua meta más frecuente y el francés se ubica en el tercer puesto. El alemán, japonés, rumano y sueco completan el cuadro (Gráfico 4).

**Gráfico 4. Distribución por lengua meta de publicación**



**Fuente:** Elaboración propia a partir del corpus estudiado

Si bien el caso del inglés merece atención por la cantidad de publicaciones (veintiocho) en que figura como lengua a la cual han sido traducidos los poetas costarricenses, observar la forma en que se han utilizado las restantes lenguas resulta tanto o más interesante. Para comenzar, a todas luces es necesario destacar que las traducciones a otras lenguas que no fueran el inglés no surgieron sino hasta

la década de 1990 (Gráfico 5). Una vez que dio inicio la producción en terceras lenguas, sobresalen, por una parte, los casos del alemán y el francés y, por otra, del italiano. En cuanto a las primeras dos, las traducciones que se publicaron en tales lenguas surgen entre 1991 y 2002. En lo que respecta a las traducciones al italiano, estas vieron la luz a partir de 2009. Ambos casos se corresponden respectivamente con los momentos de mayor producción —según se muestra en el Gráfico 3, al inicio de este mismo subapartado—.

Así las cosas y tomando en consideración la gran dependencia que la traducción de poesía costarricense ha tenido con respecto de actores muy particulares —lo cual confiere a estas iniciativas un carácter casi fortuito—<sup>445</sup>, no resulta arriesgado plantear que las incursiones de la poesía costarricense al alemán y al francés, concentradas durante los años noventa, y al italiano, a partir de 2009, se deban de forma exclusiva a la intervención de actores muy concretos que fueron especialmente activos durante tales periodos en lo que toca a la promoción de la literatura costarricense por medio de la traducción. Ello descarta, dicho sea de paso, cualquier injerencia organizada o

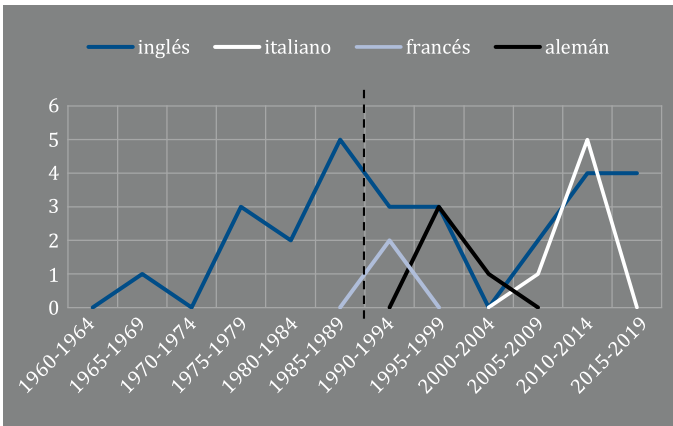
---

445 Véanse Francisco Vargas Gómez, «La imagen externa de la poesía costarricense a través de la traducción», *Letras* 56 (2014): 11-34. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.2-56.1>; y *Avatares de la poesía costarricense traducida durante el siglo XX*. Tesis de doctorado (Alicante: Universidad de Alicante, 2012). <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/28076>

sistemática por parte de las instituciones del polo de partida en tales iniciativas.

Un claro ejemplo del escenario recién descrito parece ser el caso de Tomaso Pieragnolo, quien, entre 2009 y 2014, participó como compilador y traductor en cinco de los siete volúmenes en los que se incluye poesía costarricense traducida al italiano. La situación inversa, esto es, la falta de actores interesados o con la posibilidad de realizar una labor similar explicaría lo sucedido durante la década de 2000, a lo largo de la cual ya se había evidenciado una fuerte caída en los volúmenes de publicación.

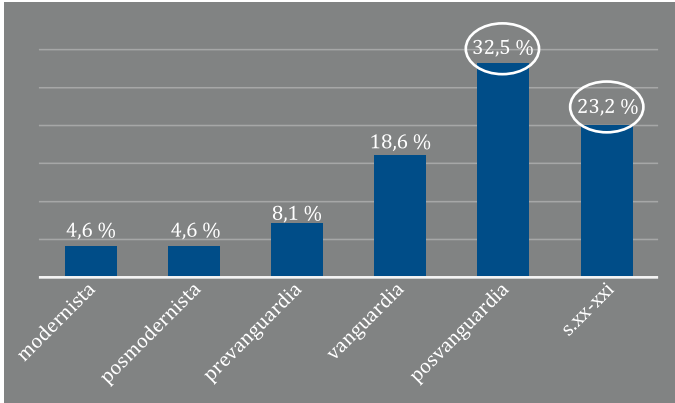
### Gráfico 5. Evolución por lengua meta de publicación



**Fuente:** Elaboración propia a partir del corpus estudiado

## La imagen proyectada

La imagen que un conjunto de traducciones puede transmitir de una literatura dada depende, en primera instancia, de la política de traducción que se haya seguido (intencionalmente o no) al seleccionar aquello que debía traducirse. Dicha selección puede revelar, hasta cierto punto, los intereses de los polos de recepción con respecto a las literaturas que incorporan a sus propios contextos literarios por medio de la traducción. En el caso de la poesía costarricense y a partir del conjunto de textos analizados, parece claro que los intereses han girado mayoritariamente alrededor de la poesía costarricense de corte posvanguardista, característica de la segunda mitad del siglo XX, y de las manifestaciones más contemporáneas, surgidas a finales del siglo pasado y de lo que va del presente (en conjunto representan el 55,7 % de lo traducido). Un tercer núcleo de interés lo constituye la poesía vanguardista costarricense, también propia de los últimos cincuenta años de la centuria anterior. En contraposición, resalta el poco o poquísimo interés en términos absolutos que la poesía costarricense más antigua —la modernista, posmodernista y pre-vanguardista— ha despertado entre quienes han producido las publicaciones estudiadas (Gráfico 6).

**Gráfico 6. Distribución según tipo de poesía**

**Fuente:** Elaboración propia a partir del corpus estudiado

Así, temáticamente y de cara al exterior, la poesía costarricense se caracterizaría, a partir del conjunto de las traducciones de su vertiente posvanguardista, como una poesía preocupada principalmente por las circunstancias histórico-políticas inmediatas y atinentes a la existencia; por lo esencial del ser humano solidario que además denuncia la injusticia, la represión y el abandono; por asuntos de corte erótico-amoroso y por aquellos relacionados con la incertidumbre hacia un presente, una historia y un mundo en constante transformación y ante los cuales se desea recobrar cierta seguridad<sup>446</sup>. Adicionalmente, desde las traducciones de las manifestaciones más contemporáneas

<sup>446</sup> Carlos Francisco Monge Meza, *Códigos estéticos de la poesía de Costa Rica (1907-1967)*. Tesis doctoral (Madrid: Universidad

(de finales del siglo XX y principios del XXI), se trataría de una poesía que, sin abandonar los temas recién expuestos y con una perspectiva que sobrepasa los límites locales y regionales, interpreta la realidad como una circunstancia inserta en un mundo globalizado, cuyos destinos están ligados a la economía, el mercado, la tecnología y las comunicaciones entre otras fuerzas<sup>447</sup>. En último término, en su variante vanguardista, se proyecta como una poesía cuyas voces hacen patente el anhelo de comunicación, la disolución del sentido y la reafirmación de la propia existencia ante un mundo en caos. En términos formales no hay necesidad de hacer mayores distinciones: la imagen proyectada es la de una poesía tendente a las formas abiertas y libres, con apenas algún espacio para las formas convencionales.

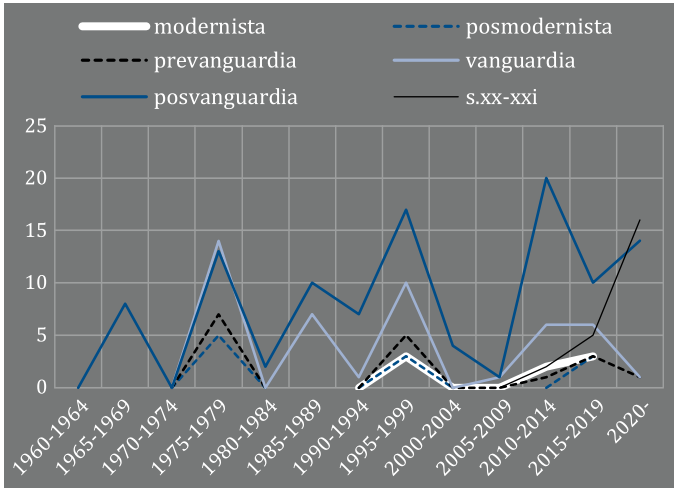
A lo largo del eje temporal, también resulta claro que el interés por la poesía de vanguardia y posvanguardia costarricense en traducción, aunque con altas y bajas, ha permanecido constante desde que viera la luz la primera de las publicaciones estudiadas en 1968 (Gráfico 7). Por su parte, el interés por traducir la poesía más contemporánea comienza a hacerse patente en épocas más recientes, más precisamente, a partir de la década de 2010.

---

Complutense de Madrid, 1991) 330-360 y 408-423. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3252/>

447 Carlos Francisco Monge Meza y Victor S. Drescher, *Contemporary Costa Rican Poetry. A Bilingual Anthology* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021) 13-14.

**Gráfico 7. Evolución según tipo de poesía seleccionada**



**Fuente:** Elaboración propia a partir del corpus estudiado

A pesar de la total hegemonía de las manifestaciones más recientes en términos históricos y absolutos, no deja de ser llamativa la inclusión relativamente constante de la poesía más antigua y convencional a partir de 1995. Así, por ejemplo, y aunque en mucha menor medida, se tradujo poesía modernista y prevanguardista de manera ininterrumpida desde mediados de los noventa hasta finales de la década de 2010 e incluso a inicios de la presente década en el segundo caso. Se ha evidenciado también un cierto interés —aun más reducido, claro está— por traducir poesía posmoderna durante el último lustro del siglo

pasado y los primeros años del segundo decenio del presente (Gráfico 7).

Así las cosas, la imagen que en conjunto proyectan las traducciones más actuales resultaría más inclusiva y amplia y, por tanto, más representativa del desarrollo histórico de la poesía costarricense que la proyectada por las traducciones publicadas antes de 1995. Es razonable pensar que esta tendencia hacia la mayor representatividad se habría debido, al menos en parte, al criterio formado de quienes realizaron la selección de los textos y poetas por traducir y a sus objetivos para con las compilaciones que estaban elaborando. Tal sería el caso de *Poésie costarricienne du XXe siècle* (1997), cuya tabla de contenidos —estructurada en cinco grandes secciones: *modernisme, après-modernisme, transition vers l'avant-garde, poésie contemporaine y nouvelles tendances*— revela aquel afán de representatividad y cuya producción estuvo a cargo de Carlos Cortés<sup>448</sup>, estudioso y promotor de las letras costarricenses, además narrador, poeta y ensayista. Lo mismo habría ocurrido con *Poesía en Costa Rica* (2019), a cargo de Carlos Francisco Monge, académico de carrera y probablemente quien más haya investigado y escrito sobre el desarrollo histórico de la poesía costarricense.

---

448 A propósito de este volumen, Juan Durán Lucio (1998) apunta que, en su organización (cronológica) y selección de poetas, Cortés siguió el modelo propuesto por Carlos Francisco Monge en *Antología crítica de Costa Rica* (1992), aunque se muestra más autónomo en cuanto a la selección de los poemas concretos con que representa a cada autor.

## Recapitulación

A partir de las condiciones y conductas descritas en los apartados anteriores, se resumen a continuación algunos de los principales hallazgos a manera de recapitulación.

Primero, si los estudios anteriores (sobre lo traducido durante la segunda mitad del siglo XX) apuntaban a que los procesos que conducen a la traducción de poesía costarricense tienen un carácter fortuito y son altamente dependientes de los esfuerzos de unos pocos actores especialmente productivos en momentos concretos, el añadir al análisis las traducciones publicadas entre 2000 y 2020 no hace sino reforzar tales planteamientos. El caso más representativo de dicha situación habría sido, como ya se ha evidenciado, el de las traducciones al italiano regidas por Tomaso Pieragnolo.

Algo similar podría decirse de la aparente diversificación —de las lenguas a las que se traduce y de los países en los cuales se publican las traducciones— que se observa en determinados momentos. Si se miran caso por caso, lo cierto es que se trata nuevamente de iniciativas muy puntuales, que suelen depender en buena medida de uno o muy pocos actores. Tal es el caso, por ejemplo, de las traducciones al japonés, rumano y sueco, así como de las publicaciones surgidas en Austria y Canadá.

Segundo, si bien las traducciones incluidas en las cuarenta y cuatro publicaciones estudiadas aún no proporcionan una imagen realmente acorde con el desarrollo histórico de la poesía costarricense, lo cierto es que sí resulta más representativa que la que se había percibido a partir del análisis de las publicadas solo entre 1968 y 2000. El interés que se observa a partir de mediados de los años noventa por incluir las manifestaciones más antiguas apunta en tal dirección.

Tercero, sobre el mismo asunto debe decirse que la transmisión de una imagen más cercana al desarrollo de una poesía como la costarricense parece depender, como era de esperarse, de que la selección de lo que se traduce o no esté bajo la tutela de actores informados que tengan nexos sólidos con el contexto de partida y su literatura. Los casos de las selecciones realizadas por Carlos Cortés y Carlos Francisco Monge así lo sugieren.

Cuarto, a pesar de esa mayor representatividad, la tendencia dominante sugiere que la política de traducción (lo que se traduce o no se traduce) observada en 2012 y 2014 sigue vigente: se traduce principalmente lo más contemporáneo. No obstante, el creciente interés que se percibe a partir de 2010 por traducir la poesía de finales del siglo XX y de principios del XXI podría indicar que estamos ante un cambio, no en la política de traducción, sino en aquella poesía y poetas que se tienen como más contemporáneos. Ello podría indicar, a su vez, un relevo generacional dentro del contexto lírico costarricense.

Para terminar, resulta necesario indicar que hasta este punto no se ha hecho, más que describir determinadas situaciones, establecer las tendencias respectivas y esbozar algunas relaciones. Todavía quedan por indagar las causas que han favorecido la constitución del panorama recién dibujado con sus características particulares. Por qué, por ejemplo, se percibe una tendencia que pareciera favorecer las publicaciones monográficas por encima de las antologías, por qué si dos de los tres poetas más traducidos son mujeres hay tanta disparidad entre los sexos en términos absolutos y en la tendencia proyectada a futuro, por qué los Estados Unidos es el destino predilecto de la poesía costarricense en traducción más allá de lo que podamos intuir en este momento o por qué la poesía más temprana ha sido la menos traducida.

## Referencias bibliográficas

- Durán Luzio, Juan. Poesía costarricense del siglo XX. *Áncora. La Nación*, 20 de setiembre de 1998.
- Monge Meza, Carlos Francisco y Victor S. Drescher. *Contemporary Costa Rican Poetry. A Bilingual Anthology*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021.
- Monge Meza, Carlos Francisco. *Códigos estéticos de la poesía de Costa Rica (1907-1967)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1991. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3252/>
- Vargas Gómez, Francisco. *Avatares de la poesía costarricense traducida durante el siglo XX*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, 2012. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/28076>
- Vargas Gómez, Francisco. «La imagen externa de la poesía costarricense a través de la traducción», *Letras* 56 (2014): 11-34. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.2-56.1>

# CAPÍTULO

14

## Traducciones/Translations/ Traductions de la obra de Carlos Francisco Monge<sup>449</sup>

*Sherry E. Gapper*<sup>450</sup>  
Universidad Nacional

*Sin duda una de las más importantes  
labores del mundo es la de la traducción*

---

Javier Marías

---

449 Una versión preliminar de este estudio se presentó como parte de la mesa redonda titulada «El tránsito de la poesía costarricense en traducción y la obra de Carlos Francisco Monge».

450 Docente e investigadora de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: sherry.gapper.morrow@una.ac.cr; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4920-6977>.

## Palabras iniciales

**V**arios motivos hay para el estudio de las traducciones de algunas de las obras de Carlos Francisco Monge. En casi todos los casos son de poemas; no hay traducciones de su prosa o ensayos; aunque sí está documentada una traducción al portugués de una entrevista con Floriano Martins. Se trata primordialmente de un conjunto de traducciones a diversos idiomas, entre ellas la de su libro *La tinta extinta*, y las de poemas particulares publicados en antologías y revistas impresas o digitales.

En la medida en que una obra se va internacionalizando y conociéndose en otros países parece pertinente explorar los medios por los que se ha difundido, uno de los cuales es la traducción. En este caso, podemos señalar como ejemplo el *Handbook of Latin American Literature*, de David William Foster, donde se mencionan los aportes de Monge<sup>451</sup>.

Se han hecho relativamente pocos estudios sobre el conjunto de traducciones de autores hispanoamericanos individuales; una excepción es «Speak through My Words: The Poetics and Politics of Translating Neruda», de Janice A. Jaffe, recogida en *Pablo Neruda and the U.S. Culture Industry*, de Teresa Longo<sup>452</sup>, cuya

---

451 David William Foster, *Handbook of Latin American Literature* (Londres: Routledge, 1992) 225-226.

452 Janice A. Jaffe, «Speak through My Words: The Poetics and Politics of Translating Neruda», *Pablo Neruda and the U.S. Culture*

índole no es la de un análisis literario-traductológico. Esto muestra la importancia de abordar análisis con estas características.

En primer término, presentaremos las traducciones halladas hasta hoy día, y posteriormente nos centraremos en los textos traducidos propiamente para establecer comparaciones significativas entre las diversas traducciones. Para este propósito, orienta este análisis lo planteado por Efraín Kristal, quien ha estudiado en forma exhaustiva las consideraciones de Borges sobre la traducción y las traducciones de un autor<sup>453</sup>. Para Kristal, en varias ocasiones el ilustre escritor argentino sostiene que las traducciones enriquecen la obra de un autor y que no deberían valorarse en forma negativa por el hecho de que se susciten diferencias. Esta base fundamenta el estudio de las traducciones llevadas a cabo de la obra de Monge. Es una muestra sistemática del fenómeno descrito en «La imagen externa de la poesía costarricense mediante la traducción», de Francisco Vargas, y en la tesis del mismo autor *Avatares de la poesía costarricense traducida durante el siglo XX*<sup>454</sup>, en los que señala que la traducción de la poesía costarricense dista mucho

---

*Industry*, Teresa Longo. (Londres: Routledge, 2002) 13-22.

453 Efraín Kristal, «Borges on Translation», *Invisible Work. Borges and Translation* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2002) 1-35.

454 Francisco Vargas Gómez, «La imagen externa de la poesía costarricense a través de la traducción», *Letras* 56 (2014): 11-34. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.2-56.1>; y *Avatares de la poesía costarricense traducida durante el siglo XX*. Tesis doctoral (Alicante: Universidad de Alicante, 2012).

de ser un proceso sistemático o planeado. Como complemento de los análisis de las traducciones, se da también particular atención a los títulos y cuando corresponda a las introducciones a poemas de parte del traductor.

## Las traducciones

Entre los idiomas a los que se ha traducido esta obra poética están el alemán, alsaciano, francés, griego moderno, holandés, húngaro, inglés, italiano, japonés, latín clásico, mandarín simplificado, mandarín tradicional, noruego, portugués y rumano. Los correspondientes datos sobre las traducciones conocidas se presentan a continuación en forma cronológica, no según el año de publicación del texto original en español, sino según el año de su traducción. En cada caso se indican el año en que fueron publicados o traducidos (los textos inéditos), los idiomas a los que se tradujeron y los datos de publicación tanto de la traducción como del texto original. Además, para cada uno se ofrecen los datos específicos sobre la traducción, con lo que procuraríamos mostrar la diversidad característica de situaciones que se dan en procesos de traducción de poesía costarricense. En algunos, se trata de versiones bilingües y ocasionalmente se publican con una presentación inicial.

- 1 1975, al inglés. «Seeds» (36-37) y «Paths» (38-39)<sup>455</sup> [«Semillas» (59-60) y «Senderos» (68-69), *Población del asombro*<sup>456</sup>], traducción de Ruth Beyler, *Contemporary Costa Rican Literature in Translation*<sup>457</sup>.

Se trata de un tomo de modesta factura que surgió de una experiencia académica colaborativa llevada a cabo entre estudiantes y académicos de la Universidad de Costa Rica y Goshen College (Goshen, Indiana, EE. UU). La publicación consiste en una edición bilingüe de poesía y narrativa costarricenses.

- 2 1976 (inédito), al inglés. Population of Astonishment [*Población del asombro*], traducción de «A Friend» (correspondencia personal con el autor).

El autor conserva la versión original de la traducción del libro completo.

455 Los números que se indican entre paréntesis en el texto se refieren, respectivamente, a las páginas de la traducción o del texto original.

456 Carlos Francisco Monge, *Población del asombro* (San José: Editorial Costa Rica, 1975).

457 Ervin Beck y Wilbur Birky, eds., *Contemporary Costa Rican Literature in Translation*, varios traductores (Goshen: Pinchpenny Press, 1975).

3

1978, al  
rumano.

«Eternitate hotarita» (75) y «Destin apocaliptic» (76) [«Eternidad dispuesta» (20/323-324) y «Destino apocalíptico» (19, 324-325), *A los pies de la tiniebla*<sup>458</sup> / *Poesía contemporánea de Costa Rica*<sup>459</sup>], traducción de Darie Novaceanu, *Poezie contemporana din Costa Rica*<sup>460</sup>.

En la antología en rumano se tradujeron poemas publicados primordialmente en *Poesía contemporánea de Costa Rica* (con selección y prólogo de Carlos Rafael Duverrán, 1973); Monge aparece en ambas como el último poeta incluido. La versión en rumano (monolingüe) cuenta con un estudio introductorio de su traductor. En «Mímesis y adecuación en la traducción de una literatura periférica: la poesía de Costa Rica», Vargas Gómez<sup>461</sup> se refirió a las versiones rumanas de estos poemas.

---

458 Carlos Francisco Monge, *A los pies de la tiniebla* (San José: Líneas Vivas, 1971).

459 Carlos Rafael Duverrán, ed., *Poesía contemporánea de Costa Rica* (San José: Editorial Costa Rica, 1973).

460 Darie Novaceanu, ed. y trad., *Poezie contemporana din Costa Rica* (Bucarest: Univers, 1978).

461 Francisco Vargas Gómez, «Mímesis y adecuación en la traducción de una literatura periférica: la poesía de Costa Rica», *Hermēneus* 17 (2015): 254-278.

- 4 1986 «Salvation» [«Salvación» (45-46)], «Pre-  
 sence» [«Presen-cia» (66-67)], «You Have  
 Founded the Places Where I Live» [«Has  
 fundado los sitios donde habito (82-83)],  
*Población del asombro*; «Eternity» [«Eterni-  
 dad dispuesta» (20)], *A los pies de la tiniebla*,  
 traducción de Jo Anne Engelbert (corres-  
 pondencia personal con el autor).

En 1986 la traductora preparaba un libro de poesía centroamericana en traducción. El autor conserva una copia de los poemas traducidos por Engelbert.

- 5 1992 Realm of the Throbbing [*Reino del lati-  
 do*<sup>462</sup>], traducción de Gerald Gene Granro-  
 th (correspondencia personal con el autor).

El autor colaboró con el traductor, también poeta, en el proceso de revisión de las traducciones y se le autorizó su publicación. El autor conserva una copia de la traducción.

---

462 Carlos Francisco Monge, *Reino del latido* (San José: Editorial Costa Rica, 1978).

- 6 (1993), al inglés. «You» [«Tú», *Reino del latido* (15-16)], *Negative Capability*<sup>463</sup>, traducción de Gerald Gene Granroth (correspondencia personal con el autor).

El autor conserva dos versiones del poema en inglés, pero no cuenta con una copia de la revista en la que se publicó.

- 7 1997, al francés. «Chronique du désir» (337) [«Crónica del deseo» (17-18)], «Corps et épiphanies» (339) [«Cuerpo y epifanías» (51-52)], «Comme le potier» (343) [«Como el farero» (69-70)]; todos de *La tinta extinta*; traducción de Julián Garavito, en *Poésie costaricienne du XX<sup>e</sup> siècle*<sup>464</sup>.

El tomo incluye una introducción (15-32), con el título «La poésie costaricienne existe!», de Carlos Cortés, en que se presenta al lector de habla francesa la antología bilingüe de poemas costarricenses traducidos al francés. Se trata de un recuento del desarrollo de la literatura costarricense, con énfasis en su poesía. No incluye un comentario de su traductor Julián Garavito, aunque sí, al final del tomo una breve presentación de cada autor (404, en el caso de Monge).

---

463 Carlos Francisco Monge, «You», traducción de Gerald Gene Granroth, *Negative Capability* (1993).

464 Carlos Cortés, ed., *Poésie costaricienne du XX<sup>e</sup> siècle*. Traducción de Julián Garavito (Ginebra: Patiño/Union Latine, 1997).

8

2001, al francés.

«Tes jambes» (34) [«Tus piernas» (31), *Reino del latido*], traducción de Jean-Claude Duthion; «Chronique du désir» (34) [«Crónica del deseo» (17-18), *La tinta extinta*], traducción de Julián Garavito; y «La Gare» (35) [«La estación» (57-58), *La tinta extinta*], traducción de Jean-Claude Duthion; todos en *Nuit blanche*<sup>465</sup>.

Esta revista literaria y cultural editada en Quebec publicó en 2001 un número especial sobre la literatura costarricense. Aparecen seis artículos referidos al tema; uno de ellos es un artículo de Monge específicamente sobre la poesía costarricense e incluye traducciones de poemas de varios poetas costarricenses. Otro, «Carlos Francisco Monge: Autobiographies», también de Monge, es de índole biográfico e incluye las tres traducciones señaladas.

---

465 Carlos Francisco Monge, «Autobiographies», *Nuit blanche* 82 (2001): 32-35 (revista impresa); versión electrónica: <https://nuitblanche.com/dossier/2003/07/d-autobiographies>.

- 9 2007, al inglés. *Invisible Ink* [*La tinta extinta*], traducción de Victor S. Drescher<sup>466</sup>.

Esta publicación bilingüe incluye un prólogo de su traductor (9-11), Victor S. Drescher, en el que se refiere a la experiencia de traducir un libro de poesía como este. Busca en particular interesar al anglohablante en leer los poemas como él lo hizo en su condición de lector-traductor.

- 10 2012, al inglés. «Desecration of Don Quixote» [«Profanación del Quijote»], «The Oak» [«Poema del encino»], y «An Invitation to Go Beyond the Material» [«Invitación a disolver la materia»], (80-89), *Contemporary Costa Rican Poetry*<sup>467</sup>, traducción de Victor S. Drescher.

Esta publicación bilingüe también cuenta con un prefacio de Monge, como su recopilador, en el que presenta un breve escrito (7-9) sobre el desarrollo reciente de la poesía en Costa Rica y de su contexto sociocultural; se le suma el prólogo de su traductor (9-11), Victor S. Drescher, que sirve como una invitación a disfrutar de la poesía de Costa Rica. Es una selección de poemas publicados entre 1980 y 2010, abarcando al menos cuatro generaciones.

---

466 Carlos Francisco Monge, *Invisible Ink* (Heredia/Indiana: Universidad Nacional/Indiana University of Pennsylvania, 2007).

467 Carlos Francisco Monge, *Contemporary Costa Rican Poetry* (Heredia/Indiana: Universidad Nacional/Indiana University of

- 11 2013, al inglés «The Station» [«La estación» (57-58), *La tinta extinta*], *Poesie du Monde*<sup>468</sup>, traducción de Victor S. Drescher.

El poema en inglés se incluyó en este sitio web dedicado a la publicación de poesía de todo el mundo, traducida al inglés o al francés. Sus editores buscan una amplia y variada representación y no se publica el original.

- 12 2014, a varios idiomas «Oración verde» (233), en Revista *Káñina*<sup>469</sup>.

- Alemán, «Grünes Gebet» (234), traducción de Hans Jürg Tetzeli.
- Alsaciano, «E grien Gebatt» (234-235), traducción de Alphonse Jenny.
- Francés, «Prière verte» (235-236), traducción de Jean Régis Migne.
- Griego moderno, «Πρασινη προσευχη» (236), traducción de Σταύρος Σκοπετέας [Stavros Skopeteas].

---

Pennsylvania, 2012; 2.<sup>a</sup> ed., Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021).

468 Carlos Francisco Monge, «The Station», traducción de Victor S. Drescher, *Poesie du Monde*, March 12, 2013. <https://poesiedumonde.com/the-station/>.

469 Carlos Francisco Monge, «Oración verde», *Káñina* XXXVIII, 1 (2014): 233-244, DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v38i1.13191>.

- Holandés, «Groene bede» (237), traducción de Margreet Wielemaker-Postma.
- Húngaro (237-238), traducción de Judit Tomcsányi.
- Inglés, «A Green Prayer» (238-239), traducción de Victor S. Drescher (difundido primero en forma de cartel).
- Italiano, «La verde orazione» (239), traducción de Franco Sepe.
- Mandarín simplificado, «绿色的祈祷词» (240-241), traducción de 吕龙根.
- Mandarín tradicional, «绿色的祈祷词» (241), traducción de 吕龙根.
- Noruego, «Grøn bøn» (242), traducción de Jon Askeland y Miguel Ángel Quesada Pacheco.
- Portugués, «Oração verde» (242-243), traducción de Floriano Martins.
- Rumano, «Rugă verde» (243-244), traducción de Iulia Nica.
- Latín clásico, «Virens orātiō» (244), traducción de Henry Campos Vargas.

Este poema fue difundido inicialmente en redes sociales y en sendos afiches en español y en inglés en ambientes universitarios en Costa Rica para conmemorar el *Día de la Tierra* en 2013. Atrajo la atención de traductores de diversos países y finalmente se publicó el conjunto de poemas, incluido su original en español, en la revista *Káñina*, en 2014, sin algún estudio al respecto.

- 13 2016, al portugués «Para que o tempo se vá» [«Para que el tiempo se vaya» (33-34), *Enigmas de la imperfección*], *Viva a poesia. Jornal de Artigos*<sup>470</sup>, traducción de Floriano Martins.

---

470 Spersivo, «Para que o tempo se vá», *Viva la poesia. Jornal de Artigos*. 22 de mayo de 2016. [serpoeta.blogspot.com/2016/uma-poesia-de-carlos-francisco-monge.html](http://serpoeta.blogspot.com/2016/uma-poesia-de-carlos-francisco-monge.html). No se designa el traductor.

14 2019, al  
japonés

«Oración verde» (74-75, en japonés; LIX-LX en español), [*Kāñina*, 233]; «La escoba triste» (75-76, en japonés; LX-LXI en español) [«La escoba triste» (29), *El amanuense del barrio*]; y «Los ciclistas» (77-78, en japonés; LXI-LXII en español) [«Los ciclistas» (92), *Cuadernos a la intemperie*], traducción de Shu Tsuzumi, カルロス・フランシスコ・モンヘ編 『コスタリカ選詩集』 鼓宗 関西大学出版 [*Poesía de Costa Rica*] Osaka: Kansai University Press, 2019.

Diferente de las demás antologías bilingües donde se han colocados los poemas al lado izquierdo y las traducciones al lado derecho, en esta se publican, en la primera parte del tomo, todos los poemas traducidos al japonés y, en la segunda, el conjunto de originales. Incluye un prólogo de Carlos Francisco Monge, como recopilador, sobre la literatura costarricense y sobre la antología, en ambos idiomas; y las biografías de los autores solo en japonés. Esta antología poética se complementa con una selección de fotografías de lugares y temas relacionados con Costa Rica.

15

2020, al  
italiano

«Girotondo del fantasma» (72-73) [«Ronda del fantasma» (53-54), *Para una ciudad inerte*]; «I giorni» (74-75) [«Los días» (49-50), *Reino de latido*]; «Del fantasma irrisorio» (74-77) [«Del fantasma irrisorio» (39), *Cuadernos a la intemperie*]; y «Donzelle nel parco» (76-77) [«Doncellas en el parque» (43-44), *Para una ciudad inerte*] *Antologia della poesia costaricana*, traducción de Emilio Coco<sup>471</sup>.

Se trata de una versión bilingüe que cuenta con un estudio inicial, en la que se incluyen poemas de autores costarricenses contemporáneos. Emilio Coco, reconocido poeta, hispanista y traductor, ha publicado versiones al italiano de varios libros de poesía hispanoamericana.

---

471 Emilio Coco, ed. y trad., *Antologia della poesia costaricana* (Rimini: Raffaelli, 2020). Durante el proceso de edición de este tomo, posterior al coloquio, apareció en Italia una antología poética de Monge, también traducida por Coco: Carlos Francisco Monge, *Paesaaggi e labirinti* (Rimini: Raffaelli, 2023). N. del E.

16

2021, al  
portugués

«Os días» [«Los días» (49-50), *Reino del latido*]; «Metafísica para um instante» [«Metafísica para un instante» (33-34), *El amanuense del barrio*], «O erro» [«El error» (25), *Fábula umbría*], «3 Poemas de Carlos Francisco Monge (Costa Rica, 1951)», traducción de Floriano Martins, 4 de mayo de 2021, *Atlas Lírico da América Hispânica*, «Costa Rica», de la *Revista Acróbata*, <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/atlas-lirico-da-america-hispanica//3-poemas-de-carlos-francisco-monge-costa-rica-1951/>.

Esta revista electrónica brasileña es monolingüe y publica poesía traducida al portugués. En este caso se publicaron los poemas junto con un comentario (también traducido al portugués) que hizo Monge sobre la literatura costarricense contemporánea, durante una entrevista concedida a Luis Bolaños Ugalde en 1991.

- 17 2021, al griego moderno «Η ανάβαση» [«La subida», inédito] y «Ο Ηράκλειτος δίπλα στον Αμαζόνιο» [«Heráclito ante el Amazonas», inédito], al griego moderno (publicación monolingüe), traducción de Agathi Dimitrouka<sup>472</sup>.

Esta revista electrónica griega publica poesía, prosa, ensayo y traducciones, buscando fomentar la interacción cultural entre Grecia y las diversas regiones del mundo.

- 18 2022, a varios idiomas «Adagio de trigo y cielo», que conmemora el *Día Mundial de la Poesía* 2022, con traducciones:

- Al griego moderno (publicación bilingüe con la reproducción del afiche original en español), «Adagio σιταριού και ουρανού», traducción de Agathi Dimitrouka<sup>473</sup>.
- Al inglés (inédito), «Ah, When We Return», traducción de Victor S. Drescher (difundido en forma de cartel).

472 Carlos Francisco Monge, «Η ανάβαση» [*Anábasis*, «La subida»] y «Ο Ηράκλειτος δίπλα στον Αμαζόνιο» [«Heráclito ante el Amazonas»], traducción de Agathi Dimitrouka, *Hartis* (Atenas, Grecia), 34 (2021). <https://www.hartismag.gr/hartis-34/pyxides/mpolibar-eisai-wraios-san-ellhnas>.

473 Carlos Francisco Monge, «Adagio σιταριού και ουρανού», traducción de Agathi Dimitrouka, *Hartis* (Atenas, Grecia), 41 (2022). <https://www.hartismag.gr/hartis-41/pyxides/i-skoteini-mas-riza-tis-kraighis>.

- Al italiano, «Adagio del grano e del cielo», traducción de Franco Sepe, quien lo anuncia diciendo: «Invito alla poesia di Carlos Francisco Monge», en In terza pagina (Webzine de cultura per l'Europa unita), <https://pasqualerotunnonet.wordpress.com/2022/07/12/invito-alla-poesia-di-carlos-francisco-monge/>.
- Al japonés (inédito), traducción de Shu Tsuzumi.
- Al rumano (inédito), traducción de Iulia Nica.

Como respuesta a una situación política, la invasión rusa de Ucrania (en febrero de 2022), el poema fue difundido originalmente en sendos carteles en español y en inglés, en recintos universitarios en Costa Rica. Atrajo la atención de traductores de diversos países y ha sido publicado, además, en las redes sociales en varios idiomas.

Por su vínculo con la traducción y como complemento de lo anterior, conviene agregar a este inventario una obra más: tres poemas de Rudyard Kipling traducidos por Monge, y publicados como parte de un estudio del historiador Rodrigo Quesada Monge. Se trata de «La carga del hombre blanco», «Himno de despedida» y «Un estadounidense»<sup>474</sup>.

---

474 Rodrigo Quesada Monge, *El legado de la guerra hispano-antillana-norteamericana* (San José: Editorial de la Universidad Estatal a

Con todos los títulos indicados, se llega a un listado completo de las traducciones de la poesía de Monge. No podríamos descartar que hayan quedado en algún documento otras que aún no se han localizado, o bien que se hayan publicado en periódicos y boletines a los que no hemos tenido acceso. En total, estamos ante casi un centenar de poemas traducidos, si bien no todos publicados, según se ha señalado. A partir del corpus de las versiones publicadas a sus distintos idiomas, se aborda este conjunto de poemas que vienen a enriquecer la obra de Monge, desde algunos de los posibles puntos de vista: los poemas publicados en antologías, los publicados en revistas en línea y el caso de los poemas que cuentan con versiones en varios idiomas.

## **Las antologías de poesía costarricense traducida que incluyen poemas de Monge**

Hay razones para destacar la traducción de las antologías de poesía de múltiples autores: por un lado, estas colecciones dan a conocer muestras de la obra de un grupo de autores seleccionados con arreglo a un conjunto de criterios específicos (generacionales, por ejemplo); por otro, requieren de parte del

---

Distancia, 2001) 67-69, 72 y 74-75, respectivamente; poemas traducidos por Carlos Francisco Monge.

traductor atención especial para captar y reproducir los diversos estilos, las interpretaciones del mundo y las representaciones de la realidad. Las antologías de una poesía nacional traducida —como en el caso que nos concierne, la costarricense— constituyen un medio para difundir a otros lugares y culturas una muestra de la poesía de un conjunto de autores que corresponden a una época determinada. Resultan ser una forma más sistemática y menos azarosa que las traducciones de autores individuales. En la exploración efectuada, hemos localizado cinco antologías de esta índole que contienen una muestra de poemas de Monge:

- *Poezie contemporana din Costa Rica* (antología monolingüe, al rumano, 1978, de 79 pp.).
- *Poesie costaricienne du XX<sup>e</sup> siècle* (antología bilingüe, al francés, 1997, de 420 pp.).
- *Costa Rican Poetry in Translation* (antología bilingüe, al inglés, 2012, 2021, 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> ed., de 121 pp.).
- *Poesía de Costa Rica* (antología bilingüe, al japonés, de 252 pp.).
- *Antologia della poesia costaricana* (antología bilingüe, al italiano, 2020, de 316 pp.).

Estas antologías tienen la ventaja no solo de difundir la poesía de sus autores, sino también el de ofrecerle al lector no hispanohablante la obra de cada

uno de los autores en un contexto que permite comprender su contribución a la evolución de la poesía del país.

En el caso de la primera antología, al *rumano*, se tradujo una selección de poemas de algunos de los autores (para un total de veinticuatro poetas) incluidos en *Poesía contemporánea de Costa Rica*, publicada cinco años antes, en 1973. La mayoría de los poemas provienen también de esa antología, preparada y recopilada en San José por Carlos Rafael Duverrán. En el estudio preliminar de la edición rumana, el propio traductor ofrece información sobre la poesía costarricense en general y sobre los poetas incluidos; asimismo, señala que Monge es el poeta más joven incluido en esa antología<sup>475</sup>. Agrega que cuando de poesía se trata, todo es impredecible. Concluye su prólogo comentando que a fin de cuentas el mejor juez de su traducción es el lector<sup>476</sup>.

En el segundo florilegio, al *francés*, *Poésie costarienne du XX<sup>e</sup> siècle* (antología bilingüe, al francés, 1997), los poemas se han organizado según diversas tendencias, empezando por el modernismo de Roberto Brenes Mesén y la poesía de Monge se encuentra entre la de las «nuevas tendencias». Algunos de los autores o sus poemas coinciden con los de *Poesía contemporánea de Costa Rica*, pero la antología francesa se extiende más en el tiempo para abarcar a poetas más jóvenes, lo que

475 Novaceanu, 12.

476 Novaceanu, 13.

permite observar el desarrollo de la poesía costarricense hasta años recientes, como respuesta al desconocimiento de parte de los lectores de lengua francesa, de la existencia de la literatura costarricense. Se refiere a uno de los problemas frecuentes, señalando que aun cuando el lector europeo conozca la realidad latinoamericana, le es difícil si no imposible evitar una serie de estereotipos (revoluciones, mitos, guerrillas e imperialismo) que suelen asociarse con las letras de la región centroamericana (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua). Las traducciones de obras literarias centroamericanas de autores específicos han alimentado esos estereotipos dadas las políticas editoriales europeas. En cambio, con esta antología se logra presentar una imagen distinta mediante traducciones de entre uno y siete poemas escogidos sobre distintos temas de treinta y tres poetas. El estudio preliminar en conjunto con las traducciones busca ofrecer una imagen certera de la realidad del desarrollo de la poesía costarricense. Sobre esta antología se publicó una detallada reseña de Juan Durán Luzio<sup>477</sup>. Conviene decir que antes de esa antología ya existía en Francia al menos un antecedente, publicado hace un siglo: *Contes et poèmes de Costa Rica* (1924), editado por Ricardo Fernández Guardia y otros y traducido por Maurice comte de Périgny<sup>478</sup>.

---

477 Juan Durán Luzio, «Poesía costarricense del siglo XX», Áncora, *La Nación* (20 de set. de 1998).

478 Ricardo Fernández Guardia, Lisímaco Chavarría y Aquileo J. Echeverría, eds., *Contes et poèmes de Costa Rica*, traducción de Maurice comte de Périgny (París: Pierre Roger, 1924).

La tercera selección, al *inglés* (2012), *Contemporary Costa Rican Poetry: A Bilingual Anthology*, recopilado por Monge y traducido por Victor S. Drescher, presenta a los autores en forma cronológica, empezando con escritos de Isaac Felipe Azofeifa y abarcando cuatro generaciones recientes hasta concluir con Carlos Cortés y Luis Chaves. Esta antología incluye doce poetas nacidos entre 1909 y 1969. Se han traducido cinco poemas de cada poeta, incluidos los de Monge<sup>479</sup>. La presencia de la versión en español permite que quienes lean la antología se acerquen también a la forma original, si así lo desean. Permite una lectura solo de las versiones en inglés, o bien una lectura comparada. La complementa información biobibliográfica sobre cada autor.

En la cuarta colección, al *japonés*, se recogen escritos de veintinueve autores, a razón aproximada de tres poemas por escritor, empezando por Roberto Brenes Mesén y Lisímaco Chavarría hasta incluir a poetas contemporáneos, además del propio Monge, como Ana Istarú, Carlos Cortés, Luis Chaves, Gustavo Solórzano y G. A. Chaves, con lo que se consigue una imagen más amplia de la poesía costarricense, y con ello que la obra de cada autor quede bien situada en la trayectoria histórica de la poesía en Costa Rica. Fue traducida por el hispanista Shu Tsuzumi, de la Universidad de Kansai (Osaka, Japón). La antología contiene un breve estudio preliminar de Monge que

---

479 Monge, ed. (2012), 62-67.

ubica la poesía costarricense en su contexto histórico, literario y cultural en Hispanoamérica.

En la última selección, al *italiano*, notamos una diferencia significativa en el campo de la traducción literaria: esta antología forma parte de una serie de tomos de poesía hispanoamericana traducidos del español al italiano. Su traductor, Emilio Coco, ha preparado antologías de la poesía de Bolivia, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Honduras, México y de Hispanoamérica en general. Se destaca este esfuerzo sistemático de la editorial Raffaelli Editore por difundir en el medio lingüístico italiano la poesía de diversos países hispanoamericanos. También poeta, Coco ha traducido la obra de varios poetas hispanoamericanos en una notable labor de divulgación, en el medio italiano, de la poesía de estos lejanos países, como él mismo los describe<sup>480</sup>.

La presencia de un escritor en una antología de poesía traducida permite a los lectores de otro idioma formarse una noción más completa de cada autor, dado que pueden observar su papel en la evolución de la poesía de su país. Aparte de las antologías, la publicación en línea de poemas traducidos es otra manera de ampliar la visión del desarrollo de la poesía de determinado país en vista de que los poemas suelen publicarse en conjunto, y no en forma aislada.

---

480 En el momento en que escribimos estas páginas, tenemos noticia fidedigna de que el traductor Coco está preparando la traducción al italiano de una selección poética, preparada por el propio Monge.

## Poemas publicados en revistas en línea

Entre las opciones más recientes que existen para la publicación de literatura traducida están las revistas en línea, que propician una difusión internacional mucho mayor que los formatos convencionales de ediciones impresas. En el presente caso, se destacan varias revistas literarias que se dedican a la publicación de poesía de diversos autores, tanto de un país particular como de diversos países, ampliando aún más la posibilidad de establecer relaciones significativas en las obras. De los mencionados anteriormente, quisiéramos traer a colación *Nuit blanche*, que recogió la traducción de algunos poemas de Monge, ya que se trata de una revista que tiene una versión impresa y otra en línea.

Los otros casos son de revistas electrónicas como la brasileña *Revista Acróbata*, que publica sistemáticamente la poesía de diversos autores traducida al portugués y ofrece información sobre la obra de los autores también en portugués, como ocurrió con Monge para una mayor comprensión de la obra. Otro ejemplo es el de la revista griega *Hartis* que desde Atenas ha publicado varios poemas de Monge.

Otros sitios web, como *Poesie du monde*, en el que aparece un poema de Monge, se dedican a la difusión de la poesía de la mayor cantidad posible de autores y de países representados, sin ofrecer información complementaria más allá de la traducción de poema

mismo, dejando a los lectores la posibilidad de buscar por cuenta propia la información correspondiente sobre el país, sobre el autor o bien, sobre las corrientes en las que se podría clasificar.

Formas de difusión como las anteriores contribuyen a superar limitaciones de años previos en los que se dependía exclusivamente de las casas editoriales y la distribución en determinados países con todas las limitaciones que eso implicaba para la difusión de la poesía en traducción.

## **Versiones de poemas traducidos a varios idiomas**

Otra forma comparativa de aproximarse al estudio de las traducciones de un autor y que permite notar cómo la poesía agrega nuevos valores a su obra es mediante el estudio de poemas que se han traducido a más de un idioma. Del conjunto de obras traducidas, se han seleccionado ciertos poemas que, por haber sido vertidos a más de un idioma, ofrecen una lectura comparativa que permite destacar aspectos particulares de interés traductológico. El primero es un conjunto de poemas tomados de *Poésie costaricienne du XX<sup>e</sup> siècle* (1997), seleccionados de *La tinta extinta* (1990). En este apartado se retoman las respectivas traducciones al inglés de *Invisible Ink* (2002), que corresponden a los tres poemas traducidos e incluidos

en la antología francesa. En ambos casos se trata de ediciones bilingües, lo cual da al lector acceso al poema original en español. Desde los títulos se observa una tendencia que se mantiene en estas traducciones, la de apearse al léxico del original en el caso de la traducción francesa, y la de recrear el sentido en el caso de la traducción inglesa, fenómeno esperable con la traducción a otra lengua latina o a una lengua no latina, respectivamente.

De *La tinta extinta* se seleccionaron «Crónica del deseo», «Cuerpo y epifanías» y «Como el faro—»<sup>481</sup>. En *Poésie costaricienne du XX<sup>e</sup> siècle*, tales títulos se tradujeron como «Chronique du désir», «Corps et epiphanies» y «Comme le potier»<sup>482</sup>. En la versión traducida al inglés, *Invisible Ink*, aquellos títulos se tradujeron como «Longing from a Distance», «The Struggle» y «The Lighthouse Keeper»<sup>483</sup>. La antología no ofrece un prólogo del traductor para conocer desde su punto de vista lo que buscaba con su traducción, aparte de mostrar que existe la poesía costarricense. En cambio, en el caso de *Invisible Ink*, está el prólogo explicativo de su traductor<sup>484</sup>, Victor S. Drescher, en el que se refiere a la experiencia en sí de traducir un libro de poesía como éste. Este último traductor buscaba, en particular, interesar al

481 Monge (1990), 17-18; 51-52; y 69-70, respectivamente.

482 Cortés, 337, 339; 339, 341; y 343, respectivamente.

483 Monge (2007), 27, 29; 87, 89; y 121, 123, respectivamente.

484 Monge (2007), 9-11.

anglohablante en leer los poemas como él lo hizo en su condición de lector-traductor.

Un segundo ejemplo de poemas traducidos a más de un idioma es el de las traducciones del poema «Oración verde»<sup>485</sup>. Un estudio pormenorizado de las traducciones hace ver cómo la mayor o menor afinidad lingüística o cultural influye en la traducción del poema, aumentando en cada idioma nuevos valores. En cada caso puede que el traductor se haya preguntado qué habría escrito Monge si hubiera escrito este poema originalmente en alemán, alsaciano, francés, griego moderno, holandés, húngaro, inglés, italiano, mandarín (sea simplificado o tradicional), noruego, portugués, rumano, incluso en latín clásico. Si se observan los títulos de las versiones traducidas, citados anteriormente, se observa que en al menos uno de ellos existió la necesidad de expresar el sentido de una manera diferente: esto es, en el poema húngaro «Ima az anyaföldhöz» [Oración a la Madre Tierra]. Con cada traducción un texto determinado se va ampliando. Una obra ya no es ese texto único que existió en un principio, sino una suma de todas las versiones que existen en torno a ese texto original.

---

485 Monge (2014).

## Consideraciones a modo de epílogo

Además del inventario de poemas traducidos, aportado en estas páginas, se abordaron tres maneras de aproximarse a esas traducciones, considerando los textos publicados en antologías o en revistas en línea y el caso de los poemas que cuentan con versiones en varios idiomas. Cada uno de los análisis anteriores podría extenderse mucho más y las traducciones pueden analizarse desde otros puntos de vista, comparando dos versiones o más de un poema o de un conjunto de poemas, y examinando aspectos sintácticos, estilísticos, culturales, pragmáticos, semánticos y de otra índole. Según sea el caso, estos análisis permitirían explicar con más detalle cómo cada versión termina por complementar y enriquecer, con elementos de cada idioma, el poema de la lengua original.

Hemos decidido utilizar como ejemplo el caso de la obra poética de Carlos Francisco Monge para explorar una forma de indagar sobre las traducciones de un autor en particular y con ello, ilustrar cómo las traducciones pueden originarse a lo largo del desarrollo de una obra poética. Aun un breve recuento como el actual, permite ilustrar lo que se ha afirmado en un estudio llevado a cabo al respecto y expuesto en la mesa redonda «*El tránsito de la poesía costarricense en traducción y la obra de Carlos Francisco Monge*», y en particular, en el análisis de Vargas Gómez, «El tránsito de la poesía costarricense en traducción y la imagen que

proyecta», en el que se describe cómo la traducción de la obra de un poeta o de la poesía de un país puede depender de circunstancias azarosas y no de un proceso sistemático que llevaría a difundir mejor la literatura de cada país.

## Referencias bibliográficas

- Beck, Ervin y Wilbur Birky, eds. *Contemporary Costa Rican Literature in Translation*, varios traductores. Goshen: Pinchpenny Press, 1975.
- Coco, Emilio, ed. y trad. *Antologia della poesia costaricana*. Rimini: Raffaelli Editore, 2020.
- Cortés, Carlos, ed. *Poesie costaricienne du XX<sup>e</sup> siècle*, traducción de Julián Garavito. Ginebra: Patiño/Union Latine, 1997.
- Durán Luzio, Juan. «Poesía costarricense del siglo XX», *Áncora, La Nación* (20 de set. de 1998).
- Duverrán, Carlos Rafael, ed. *Poesía contemporánea de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Fernández Guardia, Ricardo, Lisímaco Chavarría y Aquileo J. Echeverría eds., *Contes et poèmes de Costa Rica*, traducción de Maurice comte de Périgny. París: Pierre Roger, 1924.
- Foster, David William. *Handbook of Latin American Literature*. Londres: Routledge, 1992.
- Jaffe, Janice A. «Speak through My Words: The Poetics and Politics of Translating Neruda», *Pablo Neruda and the U.S. Culture Industry*, Teresa Longo. Londres: Routledge, 2002, 13-22.
- Kristal, Efraín. «Borges on Translation», *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville, TE: Vanderbilt University Press, 2002, 1-35.

- Monge, Carlos Francisco. *A los pies de la tiniebla*. San José: Líneas Vivas, 1971.
- Monge, Carlos Francisco. «Adagio σιταριού και ουρανού», traducción de Agathi Dimitrouka, *Hartis* (Atenas, Grecia), 41 (2022). <https://www.hartismag.gr/hartis-41/pyxides/i-skoteini-mas-riza-tis-kraighis>.
- Monge, Carlos Francisco. «Autobiographies», *Nuit blanche* 82 (2001): 32-35 (revista impresa); versión electrónica: <https://nuitblanche.com/dossier/2003/07/d-autobiographies>.
- Monge, Carlos Francisco, ed. *Contemporary Costa Rican Poetry*. traducción de Victor S. Drescher. Heredia/Indiana: Universidad Nacional/Indiana University of Pennsylvania, 2012 (2.<sup>a</sup> ed., Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021).
- Monge, Carlos Francisco. *Cuadernos a la intemperie*. Heredia: Editorial Universidad Nacional 2018.
- Monge, Carlos Francisco. *El amanuense del barrio*. Almería: Círculo Rojo, 2017.
- Monge, Carlos Francisco. «Η ανάβαση» [La subida] y «Ο Ηράκλειτος δίπλα στον Αμαζόνιο» [Heráclito ante el Amazonas] traducción de Agathi Dimitrouka, *Hartis* [Atenas, Grecia], 34 (2021). <https://www.hartismag.gr/hartis-31>
- Monge, Carlos Francisco. *Invisible Ink*, traducción de Victor S. Drescher. Heredia/Indiana, PA: Universidad Nacional/Indiana University of Pennsylvania, 2007.
- Monge, Carlos Francisco. «La poésie costaricienne: un état des lieux», *Nuit blanche* 82 (2001): 29-31.

- Monge, Carlos Francisco. *La tinta extinta*. San José: EDUCA, 1990.
- Monge, Carlos Francisco. «Oración verde», *Kañina*, XXXVIII, 1 (2014): 233-244, <https://doi.org/10.15517/rk.v38i1.13191>.
- Monge, Carlos Francisco. *Población del asombro*. San José: Editorial Costa Rica, 1975.
- Monge, Carlos Francisco, ed. *Poesía de Costa Rica*, traducción de Shu Tsuzumi. Osaka: Kansai University Press, 2019.
- Monge, Carlos Francisco. *Reino del latido*. San José: Editorial Costa Rica, 1978.
- Monge, Carlos Francisco. «The Station», traducción de Victor S. Drescher, *Poesie du Monde*, March 12, 2013. <https://poesiedumonde.com/the-station/>.
- Monge, Carlos Francisco. «Tres poemas de Carlos Francisco Monge (Costa Rica, 1951)», traducción de Floriano Martins, «Costa Rica», *Atlas Lírico da América Hispânica, Revista Acróbata*, 4 de mayo de 2021. <https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/atlas-lirico-da-america-hispanica//3-poemas-de-carlos-francisco-monge-costa-rica-1951/>.
- Monge, Carlos Francisco «You», traducción de Gerald Gene Granroth, *Negative Capability* (1993).
- Novaceanu, Darie, ed. y trad. *Poezie contemporana din Costa Rica*. Bucarest: Univers, 1978.
- Quesada Monge, Rodrigo. *El legado de la guerra hispano-antillana-norteamericana*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2001.

- Spersivo. «Para que o tempo se vá», *Viva a poesía. Jornal de Artigos*. 22 de mayo de 2016. serpoeta.blogspot.com/2016/uma-poesia-de-carlos-francisco-monge.html.
- Vargas Gómez, Francisco. *Avatares de la poesía costarricense traducida durante el siglo XX*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante, 2012.
- Vargas Gómez, Francisco. «La imagen externa de la poesía costarricense a través de la traducción», *Letras* 56 (2014): 11-34. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.2-56.1>
- Vargas Gómez, Francisco. «Mímesis y adecuación en la traducción de una literatura periférica: la poesía de Costa Rica», *Hermēneus* 17 (2015): 254-278.

### Traducir poesía: entre decisiones, una nueva creación (A propósito de la poesía de Carlos Francisco Monge)<sup>486</sup>

*Victor S. Drescher*<sup>487</sup>

Indiana University of Pennsylvania

**C**arlos Francisco Monge y yo nos conocimos en 1990, el mismo año en que había aparecido publicado el que sería entonces su sexto libro de poesía,

---

486 Una versión preliminar de este estudio se presentó como parte de una mesa redonda titulado «El tránsito de la poesía costarricense en traducción y la obra de Carlos Francisco Monge».

487 Profesor emérito del Department of Romance and Classical Languages. Correo electrónico: [drescher@windstream.net](mailto:drescher@windstream.net); ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6713-7445>.

*La tinta extinta*<sup>488</sup>. Con esto quiero decir que, en 2001, cuando me decidí a traducir un libro de poesía por primera vez, ya él y yo habíamos trabado una buena amistad y nos comprendíamos muy bien. Al proponerle y pedirle permiso para traducir aquel libro, no solo lo aceptó sin reparo alguno, sino que además me ofreció su compañía en la que iba a ser mi primera experiencia. Esa oportunidad la sigo considerando fundamental en mi vida, porque le cambió el rumbo a mi actividad profesional. Nos reuníamos en su casa los martes; yo le formulaba toda clase de preguntas, que variaban desde las más abstractas y filosóficas hasta pormenores relacionados en el léxico. Fue un año en que, con el tutelaje de un poeta, aprendí a traducir poesía del español al inglés; con eso, llegué a formar mi propia «filosofía», mis estrategias particulares para traducir poesía.

Antes de proseguir, conviene hacer hincapié en lo siguiente: las que desarrollaré en estas páginas son, en lo esencial, ideas y reflexiones personales, subjetivas; no parten de teoría alguna de la traducción sino de lo que concibo como una especie de instinto, pero alimentado por mi experiencia; y ésta, sí, de más de treinta años. Esa filosofía es, en lo esencial, muy sencilla: traducir poesía es crear poesía. Al traducir un poema, mi acto de traducción crea un poema nuevo; es decir, un escrito que no existía

---

488 Carlos Francisco Monge, *La tinta extinta* (San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1990).

antes<sup>489</sup>. Tomemos un caso particular: cuando traduje *La tinta extinta* di a luz, por así decirlo, una obra nueva, que titulé *Invisible Ink*<sup>490</sup>.

El primer paso en este proceso consiste es un intento de comprensión integral del poema en su lengua original. La primera regla es conseguir comunicar el mensaje que en mi criterio —es decir, según mi lectura— el poeta dio en español, para transferirlo como traductor a quien lo leerá en inglés. Mi meta es escribir en inglés con la mayor precisión posible lo que hizo el autor hispanoparlante. En mi condición de traductor, hacerlo de la manera como lo escribiría si el poeta fuese hablante nativo de inglés.

Por lo general, un lector promedio se imagina que traducir consiste en buscar equivalentes exactos entre dos lenguas, en el nivel léxico. Se suele partir de la suposición de que las palabras son como dados en cuyas caras hay palabras; por ejemplo, que en uno de los lados está la palabra *rojo*, y en la cara opuesta *red*. Así, el acto de traducir consistiría simplemente en girar el dado. La oración *The plane arrived* tendría tres dados: *the* = *el*; *plane* = *avión*; *arrived* = *llegó*. ¿Fácil, no? Pero quienes practicamos el oficio de la traducción

---

489 No pretendo, ni de lejos, decir que es una idea original. En el mundo de la lengua española, ya un gran poeta y además brillante traductor, el mexicano Octavio Paz, había dicho a propósito de sus propias traducciones que «a partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía», en el prólogo a sus *Versiones y diversiones* (México: Joaquín Mortiz, 1978) 7.

490 Carlos Francisco Monge, *Invisible Ink*. Trad. Victor S. Drescher (Heredia: Universidad Nacional/IUP, 2007).

sabemos que eso no es así. El acto de traducir consiste en tomar una interminable serie de decisiones para lograr un texto que comunique, con la mayor precisión posible, lo que quiso comunicar originalmente el hablante en su lengua nativa, solo que el texto resultante quedará en otra lengua.

Voy, pues, a referirme a las interrogantes y los problemas que un traductor tiene que afrontar; específicamente a tres aspectos: (a) los temas o palabras por evitar; (b) el problema de la abstracción y (c) el efecto fonético.

## **Temas o palabras por evitar**

Debo empezar por señalar que la cultura estadounidense sigue bajo una muy fuerte influencia anglosajona protestante puritana. Hay ciertos temas y, con ello, un léxico, que no deben emplearse en la poesía «respetable», para decirlo de algún modo. Un ejemplo de cómo traducir palabras en un texto en español que no se admitirían en el léxico de la poesía en inglés lo extraigo del poema «Ábrete sexo», de la escritora costarricense Ana Istarú. En ese admirable poema, la hablante está en el trance de dar a luz y le dirige la palabra a su vagina, exhortándola a abrirse:

Ábrete sexo  
 como una flor que accede  
 descorre las albadas de tu ermita<sup>491</sup>.

En ese contexto, la palabra *sexo* se traduce en español, al igual que en inglés, como «vagina», pero la cultura estadounidense sigue sujeta al mencionado influjo del protestantismo puritano que ha prohibido, hasta años muy recientes, decir en público «vagina». Es cierto que de vez en cuando se oye ese vocablo con más frecuencia en ciertas películas, pero no forma parte del léxico de la poesía tradicional en inglés. Figura, evidentemente, en los manuales de educación sexual, o en algún tratado para un curso de anatomía, pero no en el léxico poético.

Así las cosas, busquemos aquella palabra que representa la vagina de quien está dando a luz, que no sea la *vagina* en inglés. Debe conservar el sema, el sentido básico de «mujer», de «femenino». Pero hay más: la hablante le conversa a su cuerpo, a su propio sexo, al que trata de «tú»:

Ábrete sexo  
 hazte cascada  
 olvida tu tristeza<sup>492</sup>.

---

491 Ana Istarú, *Verbo madre* (San José: Ediciones Mujeres, 1995). Usaré la edición *Contemporary Costa Rican Poetry*. Carlos Francisco Monge, ed., Víctor S. Drescher, trad. (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021) 94-95.

492 Drescher (2021), 94.

Por tanto, hay que efectuar una traducción cuya característica primordial es que represente ese aspecto de lo femenino; pero, a la vez, por el uso del «tú», debe comunicar lo diminuto. Quien traduzca tiene que considerar muchas posibilidades; un recurso que abre un amplio espacio de posibilidades es acudir a la metáfora, una imagen que representa una idea; no tiene que ser una sola palabra. Necesitamos una metáfora que simbolice lo femenino y a la vez, lo diminuto, el objeto de cariño. Mi conclusión es que la mejor traducción de la palabra «sexo» en este contexto —y que no se debe usar en el poema traducido— sería *little girl*. Por ello, traduzco aquellos primeros versos así:

*Open up, little girl  
like a flower giving in,  
slide back the bolt on the chapel door*<sup>493</sup>.

Problema resuelto, en mi criterio como traductor. Se ha comunicado el mensaje que estaba en el poema original y a la vez evitado el uso de una voz prácticamente inaceptable en la tradición de la poesía inglesa.

Otro ejemplo de una palabra que habría que eludir, por no formar parte del léxico de la poesía en inglés, la encuentro en un poema de Carlos Francisco Monge. El primero de *La tinta extinta* y que da

---

493 Drescher (2021), 95. Para distinguir los textos originales de los traducidos, estos se destacan en cursivas.

título a toda la obra: «La tinta extinta». El asunto central se refiere a que la poesía corre a lo largo de la historia humana y sigue corriendo como una fuerza primordial; es riada abrumadora, agresiva, que destruye, pero también seduce. En los últimos versos se muestra el propio hablante como una víctima más de su indomable y seductora fuerza. Su segunda estrofa empieza:

Llena de espinas, por el ruido, pasa  
 mortal como el estiércol,  
 vadea la costra infame que amarillea el papel<sup>494</sup>.

El poema ofrece algunas imágenes novedosas; pero la innovación puede ser riesgosa en la traducción. Veamos el verso «mortal como el estiércol»: en cualquier diccionario inglés/español, «estiércol» se traduce en inglés como *manure*, *dung* o *fertilizer*. El estiércol es el excremento animal, empleado para abonar plantas, y por útil que sea en agricultura, ninguna de esas voces —*manure*, *dung*, o *fertilizer*— la vemos en el léxico de la poesía en inglés. Para comunicar el mensaje exacto tenemos que preguntarnos: ¿qué se quiso significar con «mortal como el estiércol»? El traductor tiene que dar un paso atrás y buscar el sentido global del poema. Llama la atención que la penúltima estrofa empieza:

494 Monge (2007), 16.

Y heme aquí lo que soy:  
un nombre en el airón que una mañana  
cae ya para siempre<sup>495</sup>.

El poeta contempla su mortalidad, ese aspecto esencial de la condición humana. El ser humano es la única criatura que tiene consciencia de que algún día morirá. El estiércol está muerto, muerto, muerto; ha llegado a la última etapa de un ciclo: mortal como el estiércol, mortal como el hombre. Y así podemos dar con una apropiada traducción: «mortal como el estiércol» como *Mortal as man himself*. Y como se trata de la poesía y los sonidos cuentan, agrego el pronombre *himself* para el juego fonético de /m/. Me gusta la aliteración con /m/, que resulta en *mortal as man himself*. De esto hablaré un poco más adelante.

Este mismo poema proporciona otro ejemplo de algo que eludir en la traducción del español al inglés: la dificultad de evitar las «coincidencias desafortunadas». El título del libro, como el del primer poema, es un ejemplo oportuno. *La tinta extinta* es un título inmejorable: tiene buen ritmo, suena contundente y comunica uno de los temas principales de la obra: la tinta, la poesía, corre por las venas del ser humano desde tiempos inmemoriales. Puede que esa tinta desde hace miles de años esté extinta, pero su fuerza —la poesía— sigue corriendo por nuestras venas. ¿Cómo, entonces, traducirlo al inglés? Una traducción palabra a palabra, o la que nos ofrece *Google Translate*, sería

---

495 Monge (2007), 18.

«Extinct Ink». La complicación es que al pronunciar ese sintagma a un ritmo normal en inglés: *extinct ink, extinct ink*, suena demasiado como *stink ink, ink stinks*; la tinta huele mal, la tinta apesta. Evidentemente no es el mensaje que el poeta tuvo en mente. Por tanto, hay que evadir tal coincidencia, esa desafortunada combinación de palabras que va a llevar al lector anglosajón por un sendero confuso y desagradable. En este punto, el traductor revisa la lista de adjetivos ante la palabra *ink*. No es una lista muy amplia, que además no incluye la palabra *stink, stinking, o stinky*, pero sí contiene la palabra *invisible*. En efecto, es uno de los adjetivos más frecuentes asociados a *ink*, porque en muchas novelas y películas policiales o relatos de espionaje, «la tinta invisible» se utiliza para los mensajes secretos. Ahora bien, lo importante es preguntarse si *invisible* tiene sentido como título de un libro o de un poema. En mi opinión sí. Retomemos lo dicho en el poema: la poesía es una fuerza imparable que corre desde tiempos inmemoriales, generación tras generación. Veamos el inicio del poema:

Como el agua corriente,  
sorda y veloz,  
olvidadiza a veces, obstinada  
como una larga procesión, deseante  
yo la he visto correr<sup>496</sup>.

---

496 Monge (2007), 16.

Como una larga procesión obstinada, olvidadiza, deseante, y muchas veces invisible, me digo yo. Así, la conclusión como traductor es que el título en inglés *Invisible Ink* es mucho mejor que *Extinct Ink*, como si la tinta apestara.

## El problema de la abstracción

Vayamos al segundo asunto anunciado: la abstracción. Sabemos que muchas veces los poetas quieren comunicar ideas o imágenes muy abstractas. Monge y yo hemos hablado de esto muchas veces y él mismo me ha admitido que su mente sobrevuela ciertas esferas muy poco habitadas (metafóricamente, claro). Si esto implica un obstáculo para el lector que lee en su lengua nativa, imagínense ustedes lo que significa para el lector no nativo. La solución que con frecuencia he hallado consiste en buscar una manera de concretizar la idea, casi de materializarla; es decir, de traducir la idea o la imagen a algo más concreto, más abordable para el lector en inglés.

Veamos unos ejemplos que extraigo de «Actas de otro lugar». Si no hubiera conocido personalmente a su autor, diría que ese poema fue el resultado de un agrio viaje, de un mal peregrinaje. Pero no es el caso; es nada más cuestión de explorar en su imaginación atmósferas enrarecidas, posiblemente en compañía de otros poetas u otros jóvenes con los mismos intereses. Vamos a analizar una estrofa:

Qué lejos se quedaron los galopes del canto  
 cómo han volado todos los trabajos del miedo;  
 dónde dejaron su pasión de arcilla  
 los cuerpos que habitamos<sup>497</sup>.

Observemos el verso «dónde dejaron su pasión de arcilla». Esta «pasión de arcilla» no es para una interpretación fácil o directa; es muy abstracta. Sabemos que la arcilla es un tipo de tierra, por lo que el traductor ha de explorar el léxico sobre la tierra. La tierra se opone al cielo, muchas veces contraponemos las cosas de la tierra con las del espíritu. Y en cuanto a «pasión» hay un espacio muy corto entre ella y el amor. La traducción que sugiero para «su pasión de arcilla» es *their love for earthly things*. Se cambia una idea, una imagen, ciertamente abstracta y difícil de comprender, por una frase que está al alcance de cualquier lector de habla inglesa. La estrofa, entonces, se convierte en:

*The hoof beats of the chant were far in the distance,  
 how the feats of fear had flown.  
 Where had those bodies that we lived in  
 left their love for earthly things?*<sup>498</sup>

Un poco más adelante aparece un ejemplo similar:

---

497 Monge (2007), 112.

498 Monge (2007), 113.

Y quedamos nosotros, enjaezados al viento,  
como edecanes de mortal memoria,  
cayendo en los estrépitos<sup>499</sup>.

Ahora bien, a mi entender el problema radica en el verso «cayendo en los estrépitos». Como extranjero, desconozco cuán frecuente es el uso de la voz «estrépito», pero el programa *N-Grams en español* me advierte que es una palabra relativamente rara que significa un ruido extremadamente fuerte. El «caer en los estrépitos» me parece un poco abstracto y difícil, sobre todo para el anglohablante. Para reproducir esta imagen y que resulte más accesible al lector en inglés, procuro un modo de concretizarla, como si dijésemos bajarla unos niveles a tierra, hablando metafóricamente. El traductor debe buscar pistas. Veamos: la palabra «edecán» procede del léxico militar; es el ayudante principal del capitán en el campo de batalla. La asociación de la palabra «batalla» con el sentido de la palabra «estrépito» viene muy naturalmente en inglés; hay varias maneras de decirlo. En este contexto, prefiero la frase *the din of battle* y nuestra estrofa en inglés resulta:

*And we remain, woven in the wind,  
like faithful sentries of mortal memory,  
falling in the din of battle*<sup>500</sup>.

---

499 Monge (2007), 114.

500 Monge (2007), 115.

La adición de *battle*, que forma parte de la expresión común y corriente en inglés *the din of battle* ayuda en gran medida la comprensión de «cayendo en los estrépitos», por parte del anglohablante.

Otro ejemplo de este proceso de materializar lo abstracto se encuentra en el poema «Bajo el jubón», también de *La tinta extinta*. El hablante está físicamente en Madrid, evocando un pasado lejano y de otro mundo: su juventud, su adolescencia en la patria natal. Recuerda la casa modesta donde vivió, incluido el gato que rondaba por allí. Así se plasman esos recuerdos:

Conozco el patio, el escalón,  
el núbil ventanuco donde el cuerpo  
movió la enseña del amor, sus tufos<sup>501</sup>.

Topamos aquí con lo que denomino «un bache en el camino», para la comprensión de la obra. Acabamos de ver el problema de la imagen abstracta «caer en el estrépito». En el caso que ahora consideramos no es por la rareza de las palabras, si bien «ventanuco» no se usa a diario, pero se entiende. Es un sustantivo común y corriente con cierto dejo peyorativo. Y «núbil» es de uso extendido en la lengua española. Es la combinación de ambas voces la que resulta inusual. ¿Cómo puede ser «núbil» una ventana, un ventanuco? Hay que ver cómo comunicar la idea inserta en el poema, que consiga eludir ese

---

501 Monge (2007), 56.

bache en la lectura. Habría que ponerse en el lugar del adolescente, en la casa de su infancia: lo vemos en el escalón, mirando hacia el patio, a través del ventanuco. Al imaginar la escena, no es difícil reemplazar el problemático «núbil» con algo mucho más frecuente, que corre fácilmente por la mente del lector en inglés; por ello, traducimos «el núbil ventanuco» como *that little corner window*:

*I know this yard, those steps,  
that little corner window where I first fell in love,  
and learned its smell*<sup>502</sup>.

## El efecto fonético

Veamos el tercer aspecto de los que páginas atrás se anunciaron. Los poetas no tienen por qué atenerse a las reglas de la retórica tradicional, ni cumplir con tantos requisitos como en el pasado; en la actualidad gozan de más libertad. Pero esto no significa que los sonidos no cuenten. Cuando traduzco la poesía, aprovecho cada oportunidad de componer en inglés versos «que suenen», que tengan buen ritmo y eso que la preceptiva literaria entiende por *musicalidad*. En el apartado anterior, donde traté el recurso de la concretización de ideas o imágenes abstractas, vimos

---

502 Monge (2007), 57.

el caso de «Actas de otro lugar». En la misma estrofa de ese mismo poema, hay un ejemplo de mi predilección por los sonidos repetidos, por los versos que «suenan», si se puede decir así. Volvamos a la estrofa ya citada:

Qué lejos se quedaron los galopes del canto  
 cómo han volado todos los trabajos del miedo;  
 dónde dejaron su pasión de arcilla  
 los cuerpos que habitamos<sup>503</sup>.

Quisiera detenerme en el verso «cómo han volado todos los trabajos del miedo»: presenta buen ritmo, buen sonido, pero al traducirlo al inglés el traductor podría divertirse un poco con un juego de sonidos que se repiten. Traduzco así el verso: *how the feats of fear had flown*. La reiteración del sonido /f/ tres veces en las cinco palabras, *feats of fear had flown*, le da a la línea un sabor particular, una pizca de poesía al interior de la línea. Debo aclarar, sin embargo, que esto de los sonidos no entra en la categoría de los *problemas por resolver*; tampoco tiene que ver con la estrategia de concretizar ideas o imágenes abstractas, o evitar palabras que no se encuentran en el léxico de la poesía en inglés. Esto de jugar con los sonidos es algo que suelo hacer, una inclinación personal que he observado en mis propias traducciones; me divierte. No es que el verso original necesite ayuda; pero a veces, cuando se traduce un verso se presta a este juego de

---

503 Monge (2007), 112.

sonidos y aprovecho de la oportunidad. Puede ser, en el fondo, que a lo mejor soy un poeta frustrado.

Unas páginas atrás también me referí a ciertas palabras que evitar en inglés, tomando como ejemplo *estiércol*. Aludí al juego de sonidos en la traducción *mortal as man himself*. La repetición del fonema /m/ en cuatro palabras le da al verso un ritmo, un sonido particular. En la misma estrofa hay otro ejemplo de mi inclinación a jugar con los sonidos cuando la posibilidad se presenta. Veamos estos versos:

vadea la costra infame que amarillea el papel  
y más aun la arena  
que se prende al amor<sup>504</sup>.

Recordemos que en *La tinta extinta* se habla de la poesía que fluye, que corre, desde tiempos inmemoriales por nuestras venas; es una fuerza que al mismo tiempo que destruye también construye, como parecen mostrarlo estos versos citados: «vadea la costra infame que amarillea el papel y, más aun, la arena que se prende al amor». La imagen «arena que se prende al amor» es un problema que afrontar, que la palabra poética es capaz de ello, según se desprende del poema. Pero esa imagen conlleva dificultades de traducción: cierto que hay momentos cuando la arena se prende al amor —en la playa, supongamos—, pero cuando busqué el modo más apropiado de comunicar la idea en inglés, me costó mucho trabajo

---

504 Monge (2007), 16.

dar con una solución. Me decidí por traducir la idea con una oración más general: *she smooths over love's bothersome bumps*. Obsérvese el juego de fonemas bilabiales /m/ y /b/: *smooths over love's bothersome bumps*. Es un verso que comunica la idea original del poeta, pero ofrece un ritmo particular en inglés y contribuye al efecto poético de la traducción.

## Un traductor con los pies en la tierra

Debo reiterar que todas mis apreciaciones son, en lo esencial, subjetivas y no se basan en ninguna teoría, en ningún estudio sobre traducción de poesía. Eso no quiere decir que lo expuesto son simples ocurrencias o caprichos; más bien, son inclinaciones y gustos míos. Para complementar y al mismo tiempo cerrar este análisis, quisiera referirme a un reciente y emotivo poema de Carlos Francisco Monge, que escribió a propósito de los refugiados ucranianos, víctimas directas de la invasión del ejército ruso a Ucrania, desde el 24 de febrero de 2022, como todo el planeta lo sabe. Al oír las noticias sobre aquella invasión y seguir la historia, puedo imaginarme al poeta experimentando una explosión de creatividad. Debo suponer que por la amistad que nos une, tuvo el gesto de enviarme unas semanas después el poema que tituló «Adagio de trigo y cielo». Es un poema impresionante. Cuando Monge me lo pasó por correo electrónico,

se lo reenvié de inmediato a un amigo mío, Malcolm Hayward, profesor de literatura, quien durante muchos años dirigió la revista *Studies in the Humanities*. Ese mismo día, el doctor Hayward me respondió diciendo que le había impresionado mucho y que le parecía una clara manifestación del concepto *poeta/soldado*. Para Hayward, el poema en homenaje a los refugiados ucranianos tendrá un efecto mucho más poderoso que el de las armas. Efectivamente, en unas pocas semanas este «Adagio de trigo y cielo» empezó a circular rápidamente en varios países europeos y en América. Me gustaría valerme de él para ilustrar unos ejemplos más sobre cómo he venido traduciendo la poesía de Carlos Francisco Monge.

Veamos tres versos de este poema:

Volverán las miradas, los pasos, los rumores  
de la ciudad cubierta de un polvo de oro limpio  
como el trigo ante el cielo.

El poema desarrolla la profunda nostalgia de Ucrania en la vivencia de los habitantes que anhelan regresar a su patria, y la imaginan cómo la volverán a encontrar a su regreso. Mi traducción es la siguiente:

*The looks, the footsteps and the sounds of the city  
will return, covered in a dust of pure gold,  
like ripening wheat against a bright blue sky.*

En el segundo verso cambié «oro limpio» por *pure gold*, puesto que en inglés la frase *pure gold* es mucho más habitual que *clean gold*, que no suena bien. En

el tercer verso hay dos adiciones significativas. Ya les he dicho antes que conviene imaginar lo que se está traduciendo, como si visualizásemos un retrato del sujeto que el texto describe. Cuando traduje el poema «Bajo el jubón» pensé en un chico adolescente parado en el escalón, mirando por «el núbil ventanuco». En este caso, he imaginado el espectáculo del trigo ante el cielo, bajo ese cielo ucraniano. Mi imaginación me dice que son necesarios más adjetivos<sup>505</sup>.

El trigo, naturalmente, pasa por varias etapas en su desarrollo; más de la mitad de su vida se muestra verde. Es solo cuando está madurando que adquiere ese color dorado, el del trigo que imaginamos ante el azul del cielo. De la misma manera, hay muchos azules. Estoy seguro de que los desdichados ucranianos forzosamente exiliados anhelan regresar a un cielo de azul brillante. Fue así como lo imaginé, por lo que se tradujo de este modo: *like ripening wheat against a bright blue sky*.

Pensemos un momento en el título del poema<sup>506</sup>. Como es el producto más importante que exporta Ucrania, es más que esperable acudir al trigo como símbolo del país. Es una visión nostálgica de la patria lejana, casi perdida, que añoran los exiliados,

---

505 Como nota aclaratoria, el poema ha circulado impreso, en un cartel con fondo azul y las letras en oro; eso alude, evidentemente al azul y al amarillo de la bandera de la república de Ucrania.

506 El poema se publicó y circuló en los muros de la Universidad Nacional a partir del 21 de marzo de 2022, a propósito del *Día Mundial de la Poesía*.

refugiados en otras tierras. Será un recuerdo de Ucrania cuando goza del buen clima, en tiempo de cosecha y con su cielo azul. El título «Adagio de trigo y cielo» me parece estupendo. Téngase en mente que un *adagio* es una composición musical en tempo muy lento, una música ensoñadora que se presta a la evocación de recuerdos nostálgicos. En combinación con el grano que representa el país visto ante el cielo que los ucranianos quieren recordar como representativo de su país, el título salta a la vista como una inspiración de nuestro poeta en uno de sus momentos más creativos.

Ahora bien, para bien o para mal, se habrá notado que tengo la inclinación a bajarle el nivel del registro poético a la obra del poeta Monge. Llámenme, si quieren, el traductor con pies en la tierra. Cuando traduje «Adagio de trigo y cielo» sentí con intensidad la lógica interna del poema con la repetición del verso «Ay, cuando regresemos». A fin de cuentas, es lo que comunica el mensaje principal. Fue ese mismo verso el que usé como título en mi traducción del poema: *Ah, When We Return*. Nunca se sabe; en este momento, siete meses después de haber hecho esa traducción del poema, puedo ver aun más claramente el valor artístico del título original; puede que «Adagio de trigo y cielo» sea mejor que mi título en inglés, pero me parece que una traducción literal —*Adagio to Wheat and Sky*— no es tan adecuado en inglés como el título por el que me decidí. Nunca se sabe; todo es un asunto de subjetividades quizá.

Me atrevo, para terminar, a transcribir mi traducción, seguida del texto original del poeta Monge, para dar una pequeña muestra de todo lo que he desarrollado en estas páginas sobre la traducción de poesía:

### AH, WHEN WE RETURN

To the Ukrainian refugees  
of winter 2022

*Our land will still be there  
as well as its daybreaks;  
the rivers will still be there, flowing through the mist,  
night and day taking turns as always,  
and the fire will be ready  
to make the bread taste just right;  
ah, when we return.  
The looks, the footsteps and the sounds of the city  
will return, covered in a dust of pure gold,  
like ripening wheat against a pure blue sky,  
like the sunflowers dancing with the wind.  
The trains will still be there, the flags, and the towers  
casting shadows under the peaceful moon,  
and the pines will, once again, as always,  
bestow their fragrance on the parks and the streets.  
The bridges will still be there, and the bells,  
the same door, a name,  
the wine and the bread that will taste just right  
and the never-ending embrace  
of the sunflowers and the wind;  
ah, when we return, through the ripening wheat  
against a pure blue sky.*

Y el texto original:

### **ADAGIO DE TRIGO Y CIELO**

A los refugiados de Ucrania,  
del invierno de 2022

No faltarán la tierra  
ni sus amaneceres;  
allí estarán los ríos, corriendo entre la bruma,  
vendrán las estaciones,  
las noches y los días girarán como siempre,  
y el fuego estará listo  
para dejar el pan con su sabor exacto;  
ay, cuando regresemos.  
Volverán las miradas, los pasos, los rumores  
en la ciudad cubierta  
de un polvo de oro limpio,  
como el trigo ante el cielo,  
como los girasoles danzando con el viento.  
Allí estarán los trenes, las banderas, las torres  
arrojando una sombra bajo la luna plácida,  
y aromarán de nuevo, como siempre, los pinos  
los parques y avenidas.  
Allí estarán los puentes y campanas,  
la misma puerta, un nombre,  
el vino, el pan con su sabor exacto,  
y el abrazo infinito del girasol al viento;  
ay, cuando regresemos  
por el trigo ante el cielo.

## Referencias bibliográficas

- Drescher, Victor S., trad. *Contemporary Costa Rican Poetry*, Carlos Francisco Monge, ed. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2021.
- Istarú, Ana. *Verbo madre*. San José: Editorial Mujeres, 1995.
- Monge, Carlos Francisco. *Invisible Ink*, Victor S. Drescher, trad. Heredia: Universidad Nacional/IUP, 2007.
- Monge, Carlos Francisco. *La tinta extinta*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1990.
- Paz, Octavio. *Versiones y diversiones*. México: Joaquín Mortiz, 1978.





# APÉNDICE



## Pequeñas revelaciones ante el papel en blanco (para una historia de mis libros)

Carlos Francisco Monge

**H**acia abril o mayo de 1968, en mis adolescentes 16 años y estudiante de educación media en un colegio público de San José, ciertos sucesos empezaron a concurrir marcaron esa breve etapa de mi vida. Aplicado en mis deberes, efecto de una congénita timidez, convivía sin dificultades con mis condiscípulos. Pronto trabé amistad con uno de ellos, brillante y destacado en todas las asignaturas; una de ellas nos permitió unirnos en estrecha camaradería: las clases de Español. Esa circunstancia modificó la cotidianidad de aquellos dos muchachos. Sin

consciencia de ello, llegamos a crear una especie de aprendizaje paralelo de aquel mundo de la literatura; casi una cofradía. Pronto me percaté de que Manuel (tal su nombre) era un voraz e inteligente lector, de una retentiva poco habitual y una capacidad analítica de lo que leía muy superior a la de cualquier buen aficionado a las letras. Incapaz de expresárselo, lo admiraba y con toda seguridad, hoy puedo decirlo, sentía una desconocida envidia.

No tardó el día en que me dijo que le gustaba escribir. Poco después me mostró algunos cuentos y poemas suyos. Por entonces, yo solía leer más poesía que la prescrita en la asignatura colegial, en la modestísima biblioteca familiar que mi padre iba reuniendo con esmero, y en cuanta revista o folleto que me caía en las manos. Entre la extrañeza y la perplejidad, leí aquellos manuscritos de Manuel, de los que apenas pude opinar: ¿buenos, malos, interesantes, conmovedores?; ¿qué sabía yo de esos asuntos para hacer un comentario coherente y oportuno? Pasaron los días, siguieron los encuentros, hasta la ocasión cuando me preguntó si yo escribía. La sorpresa, la perplejidad o la timidez me acorralaron y le respondí que sí, que guardaba en mi casa algunos poemas... sin haber escrito un solo verso. Los días siguientes fueron tormentosos para aquel adolescente que fui, aturdido por su simpleza. Una y otra vez, al llegar al colegio cada mañana, me pedía los prometidos poemas, y en otras tantas ocasiones mil excusas inventé. Conminado por su determinación —que no era poca— y

con el pudor que ya me sofocaba, cierta noche me senté a la mesa familiar, que nos reunía a comer, o que mi madre empleaba para su oficio de costurera y mi padre para ocasionales encargos de charolado de muebles... y me puse a escribir. Al día siguiente le llevé mis estrofillas, mal medidas y sin ritmo, aunque obedientes a una rima precaria, según mandaban los cánones.

No alcanzo a recordar los comentarios de mi amigo de adolescencia. Seguramente alguna frase cordial y solidaria; pero aquellos primeros pedaleos me fueron persuadiendo durante las semanas y meses siguientes a volver a la mesa, abrir el cuaderno e intentar otra vez. Lo gratificante fue que la amistad con Manuel se fue intensificando casi exclusivamente alrededor de la poesía. Leímos y compartimos libros, hablamos de poetas y novelistas, buscamos lo que había en la biblioteca del colegio y, ante la precariedad de nuestros recursos, fuimos innumerables veces a la Biblioteca Nacional en busca de aquellas obras de quienes teníamos alguna noticia. Además, nos favoreció una circunstancia excepcional en aquellos años y en el colegio donde nos conocimos: dos de sus mejores profesores de Español tenían (a sus treinta y tres años, según mis cálculos actuales) cierta trayectoria como poetas y como críticos literarios; uno de ellos, por ejemplo, nos regaló libros de poesía, que al parecer le sobraban. Todavía conservo aquellos ejemplares «de segunda mano» como tesoros inaccesibles.

Con el entusiasmo juvenil, incluidas unas secretas ambiciones, los poemas empezaron a cundir, nutridos por las nuevas lecturas, cada vez más cuidadosas y detenidas, por los consejos de quienes fueron nuestros primeros maestros, por los asomos de una vocación en cierne y, naturalmente, por la experiencia vital ya en las postrimerías de la adolescencia. En algún rincón olvidado y disueltos entre el polvo y la basura, habrán quedado aquellos versos, que fui mecanografiando con rara devoción, acumulados en una cajita de cartón. Hacia 1969 tendría reunidos no menos de trescientos, de los que no queda rastro alguno.

## II

En marzo de 1970 comencé mis estudios universitarios. Desde unos meses antes tenía noticia de una pequeña revista —en realidad una *plaque*— que publicaba la universidad, y en la que solían aparecer poemas y cuentos de los nuevos estudiantes. No tardó mi interés en la posibilidad de ver mis escritos en letra de imprenta y multiplicados para unos lectores desconocidos. Aquella revista, de nombre tan escueto como atractivo, *Palabra*, estaba a cargo de la Escuela de Estudios Generales, de la Universidad de Costa Rica, y de su director, el poeta Isaac Felipe Azofeifa. En ella había publicados en sus números anteriores los relatos y poemas ganadores de un certamen

literario anual, para los estudiantes noveles aficionados a las letras.

En cuanto supe de la nueva convocatoria al concurso me ocupé de seleccionar poemas que valdría la pena exponer a un público desconocido. Primero puse sobre la mesa unos treinta; pronto los reduje a veinte o dieciocho, y terminó la selección en una docena. Faltaba el título, que apareció extraído de las lecturas de los cursos de Castellano; en una conocida novela se relataban las locas teorías de un personaje a quien su mujer, en un arrebato de ira, le destrozó el astrolabio. ¿Astrolabio? Abrí el diccionario: un aparato para examinar la posición de los astros. La palabra era sonora y significativa, al decir del Quijote, y poco más. Se me ocurrió separarla: *astro* y *labio*. Por un lado, la alusión al universo, al cosmos; por otro, al cuerpo, al beso, a la palabra; y así quedó el título: ***Astro y labio***. Lo envié al certamen y a las pocas semanas me llegó una carta: había conseguido el primer lugar, con una noticia añadida aun más gratificante: publicarían los poemas en una edición de *Palabra*, y aunque tardó en aparecer por razones comprensibles, en 1972 salió de los talleres de imprenta. Fueron los versos de un bisoño, pero vistos con la distancia hoy los leo con indulgencia, porque en ellos no se ven los empalagosos lugares comunes de la poesía de recitación (la mía nunca lo ha sido) ni el egotismo casi inevitable del poeta veinteaño, inexperto y de incipiente formación. No puedo más que suponer que ese fue el mérito, si bien magro, que en aquella docena de

poemas vio el jurado, en el que sin duda estaba el poeta Azofeifa.

Abro aquí un paréntesis sobre un asunto más bien anecdótico, si no trivial. Hace unos veinte años quizá —escribo esto en 2022— estuvo de visita en Costa Rica el profesor y poeta chileno Pedro Lastra. En una conversación de sobremesa se mencionó el título de aquellos poemas primerizos; Lastra conocía un libro con título parecido, de un poeta español amigo suyo, Antonio Colinas: *Astrolabio*. No supe qué decir, por el temor a una desdichada coincidencia, a un plagio. A Colinas lo conocía poco entonces, pero esa noche me di a la tarea de indagar pormenores. Con alivio me enteré de que el libro del leonés había aparecido en 1979. Menudo consuelo, además de la distancia sideral entre mis versos postadolescentes y la compleja máquina de aquel poeta, tenido ya entonces como uno de los referentes de la «novísima» poesía española, en la cresta de la ola.



El siguiente libro —no más que un opúsculo de otra docena de poemillas— no tiene ninguna diferencia con *Astro y labio*. Reuní poemas de la misma época, con los mismos temas y las mismas limitaciones. No inventé su título; es la reproducción de un verso del español Miguel Hernández, a quien empezaba a leer

con atención: *A los pies de la tiniebla*. Dice el epígrafe del poeta alicantino: «Mírame aquí, encadenado, escupido, sin calor, a los pies de la tiniebla». Con unos magros ahorros y algunos consejos de técnica editorial de amigos que habían publicado lo suyo, llevé los manuscritos a una imprenta de San José. Casi artesanalmente diseñé la portada, y quedó incluido como el título quince de «Ediciones Líneas Vivas», auspiciadas por un pequeño grupo literario de entonces, el Círculo de Poetas Costarricenses, dirigido por la tenacidad y el entusiasmo de Laureano Albán, entonces en sus treinta años. Era setiembre de 1972. La experiencia de autoeditarme fue aleccionadora: el olor a tinta y papel, los ruidos de la maquinaria, la elección de la tipografía, corregir las pruebas de galera, todo se convirtió en un rito de iniciación y con él la entrada a los templos del ejercicio de escritor. Con la candidez del aprendiz, así lo sentí entonces y lo veo en la actualidad.

*Astro y labio* y *A los pies de la tiniebla* son la muestra de un joven apenas en formación; poemas tempranos y publicados excesivamente pronto, si se miran bien las cosas. Pudieron más la impaciencia y la ilusión que la prudencia, el cuidado y un mejor conocimiento de la situación. Pese a ello, se libraron de la palabrería cursi, de los tópicos y del patetismo. Es palpable que manifiestan otros padecimientos: conceptos abigarrados, un escepticismo de pose y una retórica abstrusa, queriendo pasar por simbólica. En suma, el poeta como personaje, entre melancólico y

adusto, inventando un mundo de complejos y miedos donde no los había. No fue casual la elección de uno de esos mundos: el poeta ante la oscuridad, más fantásica que existencial.

## IV

*Población del asombro* es una treintena de poemas resultantes de mi paso por los «talleres de poesía» del Círculo de Poetas Costarricenses. Fue mi primer libro que pasó por el tamiz de un comité censor de expertos de la editorial estatal más consolidada y prestigiosa de entonces, la Editorial Costa Rica. Poemas de amor, de tono más bien menor y de escasa ambición literaria. Ya el poeta aprendiz era, además, un estudiante de filología y lingüística, tenaz lector de la gran poesía española e hispanoamericana del siglo XX y más que aficionado a poetas ingleses, franceses, italianos y alemanes, si bien en traducciones. *Población del asombro* apareció en 1975 amparado a un sello editorial de cierta alcurnia. El que figurase en el amplio catálogo de la entidad lo convirtió, para inquietud e incertidumbre de su autor, en una mercancía anunciada en la prensa, junto a otros títulos de los notables de la época en el medio literario costarricense. No era poco a mis veinticuatro años. Dividido en dos partes, «Jornadas» y «En nuestra casa», se empezaron a delinear los dos principales universos (si lo

son) temáticos y espirituales, por no decir ideológicos, de mi poesía. Forma parte de los poemas tempranos de un poeta al que le faltaba mucho que aprender: de la vida, de la literatura, del oficio y del análisis crítico. Ya lo he dicho: libro de poco saber y de escasa ambición literaria, pero guardando las debidas proporciones (¡y las formas sociales!), constituyó una especie de programa de poética, en el sentido aristotélico: un lenguaje pensado, un haz de temas y una actitud (aunque no resultase más que gesticulación) para afrontar las circunstancias; vérmelas ante el mundo y poblar el inevitable asombro que me provocaba entonces.

## V

Con mis estudios universitarios y las primeras ocasiones para reunir dinero aumentaron mis lecturas de poesía, sobre todo la consideraba *contemporánea*, la de la primera mitad del siglo XX. Entre los españoles, Machado, Juan Ramón, Hernández, Lorca, Salinas y, en especial, Aleixandre; luego me enteré de la generación del 27. Entre los hispanoamericanos, primero a la Mistral y después al difícil Vallejo, deslumbrante por su nuevo lenguaje, al Neruda juvenil y al de sus *Residencias* (gracias al ejemplar de Losada que me había obsequiado el profesor de Español), a Huidobro, a Storni y, finalmente, al mexicano Paz. Una sonrojante confesión: no he logrado sentir atracción

ni gusto por Rubén Darío, pecado que me sigue carcomiendo la conciencia de lector. Después de muchas búsquedas, de Octavio Paz logré dar con su extenso poema en endecasílabos «Piedra de sol». Con sorpresa creciente, su lectura me demostró que aquel clásico metro de la poesía castellana se podía emplear con dignidad y talento, sin menoscabar ni un milímetro la contemporaneidad del poema. La maestría del mexicano lo demostraba a las claras y con su ejemplo me desprendí de muchos prejuicios.

En esos días estaba pergeñando un libro de poemas de amor o, más bien, de tema erótico. Me decidí a seguir el ejemplo del mexicano y emprender un largo y unitario poema en endecasílabos. No conseguí la unidad deseada, porque era una compleja tarea sostenerla a lo largo de trescientos o cuatrocientos versos, de modo que me resigné a seccionarlo en poemas relativamente breves. El resultado fue *Reino del latido*, escrito entre 1976 y 1977 y publicado por la Editorial Costa Rica en 1978, con dibujos para esa edición del chileno Osvaldo Salas, radicado entonces en el país. Son poemas de la pasión amorosa, de la sensualidad, del cuerpo como universo de sentidos, los físicos y los simbólicos, del diálogo entre la pareja de amantes, de la sangre impulsada por las palpitaciones de la emoción y del deslumbramiento que es, además, descubrimiento.

En cuanto al tema y el tono adoptados, mucho le deben aquellos poemas a la poesía amorosa del Neruda «maduro»; es decir, el de sus *Cien sonetos de*

*amor*, de *La barcarola* y de *Los versos del capitán*. Era muy difícil en aquellos años eludir la influencia del chileno, de la mejor poesía suya. Además, en Costa Rica habían aparecido otros libros sobre el mismo asunto, como la *Cima del gozo*, de Isaac Felipe Azofeifa, o unos «Sonetos conyugales», de Laureano Albán, a quienes leía con atención. Pocos años después pidió espacio la voz firme y desbordada de Ana Istarú, la mujer anunciadora y enunciadora de *Estación de fiebre*.

La práctica del endecasílabo, a la que he vuelto de cuando en cuando en mis cuartillas, es una buena experiencia de depuración retórica, antes que un ejercicio de destreza manual (o de manual): el poeta se obliga a atender ciertas leyes naturales en los acentos rítmicos que la lengua exige. No buscaba «escribir bien» ni atenido a un molde sacralizado por la tradición; por el contrario, me había propuesto partir de aquella métrica y sus ritmos, que cualquiera leía o recitaba, para reconvertir los poemas, por su tema y sus tonos, en la poesía que consideraba entonces más moderna, más apartada de la retórica, especialmente la decimonónica, desde la que con tanta abundancia se elaboraban sonetos, himnos, versos de elogios o elegíacos. Lo mío, me decía entonces, era un proyecto de construir en verso las emociones y exaltaciones, porque el verso libre o el blanco no implicaba necesariamente tanto esmero y precisión. ¿Un alarde de virtuosismo verbal? Puede ser; escribir poesía nunca ha prescindido de ello.

## VI

Con *Reino del latido*, lo digo con algo de pudor, el poeta dejó su etapa de aprendiz. Me propuse la asiduidad, el tesón y lo que en esos años entendíamos por la responsabilidad de escribir. Siguiendo una vez más las voces y ejemplos más autorizados de la época y las tendencias más señeras, me dejé persuadir —casi obnubilar— por aquella noción de literatura comprometida (la del *écrivain engagé* de Sartre). Muchos vivíamos pendientes de las declaraciones, los manifiestos y los versos de los «poetas comprometidos», defensores de la justicia, la equidad y la dignificación humanas, de los grupos sociales desprotegidos y vulnerables; en suma, comprometidos con la historia. Los ejemplos eran abundantes entonces, entre quienes escribían en español: desde los viejos poemas de Lorca o Miguel Hernández, seguidos por los de Blas de Otero, Gabriel Celaya o Rafael Alberti, en España, hasta nuestros hispanoamericanos: de nuevo Vallejo, el Neruda de su *Canto general*, Efraím Huerta, Nicolás Guillén, Miguel Otero Silva, Fernández Retamar, Parra algunas veces, Ernesto Cardenal, a quien teníamos casi al lado, y en Costa Rica el referente más notable, entonces recordado con fervor, Jorge Debravo.

Nunca me sentí capaz de escribir poemas de exaltación a este o a aquel guerrillero asesinado, o de ira contra dictadores o sátrapas. ¡Menos poemas de encargo! En todos mis intentos, los versos salían

acartonados, atosigados de tópicos y frases convencionales. La moral y la ética, me decía a mí mismo, no podían someterse a una retórica efectista, ni a una locuacidad exhibicionista, mucho menos a la ramplonería demagógica, tan solo para quedar bien con la conciencia, la mía o la de quien leyese. No faltaron aquellos que recriminaron ese recelo, no solo de orden ético sino también literario. La literatura, sostenían, debía tener utilidad, como una herramienta o un arma. La vieja proclama del poeta Celaya: «La poesía es un arma cargada de futuro» resonaba con delectación en nuestro medio; el poeta Debravo se apropió de ella, algo abreviada: «La poesía es un arma». Los debates se hicieron interminables y en la mayor parte de los casos inútiles, como también mis intentos por escribir poesía comprometida.

*Los fértiles horarios* corresponde, si bien tangencialmente, a la tesis de que la poesía ha de referirse a la historia, a las circunstancias inmediatas, a la actualidad. Naturalmente, desde una perspectiva crítica, vigilante. Aquellos poemas no eran «de denuncia». Denunciar en el sentido de *delatar* era —y es— un deber, una necesidad; eso lo teníamos claro; pero, a mi entender, no como función de la poesía, a la que no se le pide «una función», que por lo demás no suele surtir efectos prácticos. Lo cierto es que en *Los fértiles horarios*, que salió de la imprenta en 1983, reuní aquellos poemas que me parecían «comprometidos» o que cuando menos se acercaban a la poesía referencial: meditaciones sobre el presente, la patria herida, la indignación

y el desencanto ante el ultraje, la «invocación a la historia», tal el título de uno de aquellos poemas. Poesía intrincada en su estilo y puede que hasta en su imposición; una voz que en mi opinión actual no logró afinar su timbre y su tono, tal vez porque la ética tuvo que suplantar la estética, y el resultado fue un conjunto de páginas atrapadas entre un deber *político* y un ejercicio *literario*, que no llegaron a armonizarse con acierto. La edición, en pequeño formato, más parecía un librito de oraciones o una libreta de apuntes, de modo que hasta su visibilidad quedó en entredicho en los anaqueles de cualquier biblioteca. Supongo que había que ahorrar papel en aquellos años de crisis fiscal. La casa editora lo incluyó en una colección de poesía, con otros veinte más. Todavía algunos se pillan en las librerías de segunda mano.

## VII

En 1987 partí con mi familia a Madrid, gracias a una beca del gobierno español y a la generosa ayuda de la universidad donde trabajaba (y trabajo). Ya había visitado aquella hermosa ciudad dos años antes, a propósito de un encuentro de jóvenes escritores hispanoamericanos. Esta vez llegaría a residir durante dos años, en estudios de especialización en Filología Española. Con algunos apuros materiales, propios de la situación de un becario, la vida cotidiana en un piso

de Madrid, cercano a la Plaza de Castilla, transcurrió con agrado, incluso con felicidad. Aquel bienio constituyó una nueva ocasión para el aprendizaje y, sobre todo, para experimentar en carne y mente propias la condición de habitante de una ciudad moderna, cosmopolita. Para un centroamericano de provincia que era, las calles y la arquitectura madrileñas, así como la vida universitaria en los pasillos de la facultad, fueron el origen, no de una transformación sino de un incomparable enriquecimiento.

Durante esos dos años, con el alimento de los pequeños viajes locales a provincias cercanas (Ávila, Salamanca, Toledo) y a lugares con mucha historia literaria (Sevilla, Córdoba, León, Barcelona), fueron apareciendo los poemas que reuní para *La tinta extinta*. «Poesía de un viajero», me dijo un amigo a mi regreso. Yo diría, más bien, escritos de un poeta en el extranjero, sintiéndose como tal. Aquella estancia en Madrid me dio la ocasión de leer de primera mano riadas de la poesía española contemporánea que desconocía. Me fui haciendo de una biblioteca personal con todo lo que me interesaba, a veces comprometiéndolo las magras finanzas domésticas. Además, asistí a innumerables lecturas de poesía, a coloquios, a conferencias, a encuentros literarios, casi todos ellos auspiciados por la universidad. La oferta cultural era abundante y variada.

La poesía recuperó cierta sobriedad estilística que había quedado enmarañada en el libro anterior; el haz temático se abrió un poco más; se renovó el

espacio referencial y la pluma empezó a correr con más confianza y fluidez. El juego semántico del título en cierta medida debería recordar mis primeras tentativas, las de *Astro y labio*. Esta vez, la palabra expuesta a su propia historia y, con ella, a la disipación; la palabra que se afirma en su mundo que a su vez muta, se recombina y al transformarse desaparece. Como el célebre verso quevediano: «solo lo fugitivo permanece y dura». Traje a mi regreso el libro en un portafolio; lo presenté a la Editorial Universitaria Centroamericana, que aún funcionaba en San José. Me sorprendió el afecto —casi maternal lo sentí— con que me recibió su directora, Carmen Naranjo, y el generoso interés por aquellos poemas del recién llegado a la ciudad natal. El libro vio la luz en 1990.

## VIII

Durante los siguientes diez años sobrevino un período de silencio, muy cercano a la aridez. Lo viví con una inquietud que en ocasiones se tornaba en frustración y en espanto. Para llenar el vacío, me vi impelido a crear un simulacro: preparar una pequeña antología de lo publicado hasta entonces y acercarme de nuevo a mi vieja amiga, la Editorial Costa Rica. Con alguna premura, seleccioné de aquí y de allá poemas que todavía me resultaban tolerables y de cierta dignidad literaria. Presenté y acogieron el

breve tomito que titulé *Biografía de unas palabras*. Con una tapa agradable a la vista («para la vitrina», se decía), llegó a las librerías en 2000, cuando nacía el nuevo milenio.

El trabajo del antólogo no deja de ser interesante; en algunos casos ingrato, porque toda selección supone exclusión y en la mayor parte de los casos siempre quedan por fuera obras que, por el descuido, merecían un destino más justo. El interés, sin embargo, no lo veo en el resultado mismo del trabajo, sino en el proceso de explorar, leer y releer, cotejar, comparar, apartar esto de aquello y conformar de varios un nuevo libro. El antólogo sabe que se expone al error, a las omisiones y con cierta frecuencia a la recriminación de quien lee sus resultados. De esto me ocuparé más adelante. Sin cambiar lo esencial, al emprender una autoantología me percaté de que al releerme a mí mismo, pasado algún tiempo de haber publicado mis poemas, había cambiado aquel primer lector que es el autor cuando escribe. El tiempo transcurrido no tiene que ver tanto con la incierta madurez y evolución del autor, sino con que el poema, aun fijado en la página impresa, se ha modificado también. ¿Qué decía aquel poema escrito hace veinte años a los lectores de entonces (incluido su autor) y qué dice hoy a los contemporáneos?

Al elegir los poemas para *Biografía de unas palabras* no pensé en «los mejores» (¿quién lo sabe al cabo?), sino en los que todavía *me significaban*. En rigor, una antología no es «representativa» de algo (un autor, una

época, un movimiento), sino la manifestación de una lectura, una especie de reinención actualizada de aquello que alguna vez —hace un lustro o hace cuatro siglos— alguien escribió. En mi caso, como en el de quien haya emprendido un proyecto semejante, no fue más que la proyección de mis deseos y ambiciones del momento, del día o la época cuando se forjó el poema. Y debo hacer hincapié en ese «forjar», porque con los años he procurado guardarme de esos tópicos de la inspiración, de los trances mágicos, de los momentos de iluminación que, para escribir poemas, muchos se afanan en defender. No lo creo; los poemas no son el resultado de momentos psicológicos sublimes; todo lo contrario: son fruto del trabajo, de una conciencia del lenguaje y de los recursos que el idioma pone a disposición. Se forjan como los instrumentos de metal; nos queman a veces, hay que golpearlos con cuidado y voluntad hasta darles una forma esperada.

La experiencia de la autoantología se repitió veinte años después, apenas ayer. Convine con una pequeña editorial local una selección de mis poemas escritos entre 1990 y 2020, los treinta años de una etapa que no queda otro remedio que llamar de madurez. En la contratapa del tomito en edición de bolsillo se dice —creo que con acierto— que «la poesía es simultáneamente una composición y una recomposición imaginada del mundo. Una realidad inventada. Las palabras crean nuevos sentidos que en un momento significan y más tarde se rebelan contra ellos». Al poco más de medio centenar de poemas lo titulé

*Recomposiciones*, editado por Letra Maya en 2021. Casi al mismo tiempo, la Editorial Universidad Nacional me había pedido preparar una reunión de mis libros para una edición especial. La sola perspectiva de la publicación de mis «poesías completas» me pareció inoportuna, presuntuosa y expuesta al error. He admitido, con pudor y desgano, que mis primeros libros veinteañeros adolecen de una bisonñez que condujo a una temeraria premura de publicar. Fue la combinación del error del novato y el escaso, casi nulo, consejo de mis mayores. Evitando un desaire a la generosidad de la casa editorial, preparé una selección, relativamente extensa, que sobria y deliberadamente titulé *Sin ninguna explicación*: sin prólogo, sin notas aclaratorias, sin mayores aspectos bibliográficos; casi nada. Bastaba con ochenta poemas, algunos aún no reunidos en libro, hasta la actualidad. Salió de los talleres de imprenta en junio de 2021.

## IX

Me fui recuperando de la amenazante sequía —inexplicable aún— con el paso al nuevo siglo. A diferencia de otras páginas que tenía que escribir, con otros fines y por otros deberes (artículos y ensayos), la poesía se fue consolidando como el elixir tonificante ante las nuevas circunstancias, las privadas y las públicas. No cabe tampoco exagerar ese episodio de

infertilidad; probablemente solo fueron unos pocos años en los que me dediqué a otros asuntos y con otras herramientas literarias; me refiero al ensayo literario que, en mi caso, siempre ha estado cerca del estudio analítico de alguna literatura escrita en español, sobre todo la hispanoamericana. Fue un corto período, si bien intenso, ocupado en las letras costarricenses y en sus relaciones con sus fuentes, sus influencias y sus resultados particulares; páginas que fueron a dar a dos libros: *La rama de fresno* y *El vanguardismo literario en Costa Rica*, de los que más adelante hablaré. Mientras tanto, escribía poemas circunstanciales, sobre temas disímiles —o así los tenía por entonces— que reuní en un pequeño tomo: *Enigmas de la imperfección*. Los acogió y publicó en 2002 la Editorial Universidad Nacional, que se convirtió con los años en mi verdadera madre editora, hasta hoy día. Con su título procuré la consciencia, que no una certidumbre, de la esencial limitación humana: vivimos en la historia y con ella nos disipamos. Las leyes naturales que nos engendran permanecen mientras nuestra existencia no se resuelve sino en circunstancias pasajeras que nos compelen a vivir y nos acaba; no solo como individuos, también como grupos sociales, como civilizaciones, como regiones del planeta. Son los misterios de nuestra provisionalidad.

Empieza el libro con un simulacro de soneto, por sus catorce versos endecasílabos, no más, que fue motivo de escándalo para un gris periodista que hacía reseñas de novedades editoriales. Nunca alcancé a

entender sus reparos y el tono recriminatorio de sus observaciones. «Icor de la poesía», tal el poemilla, es la enunciación de una *poética*, que en una suerte de enumeración caótica (concepto que extraigo del filólogo Spitzer) expone las condiciones de la poesía, frágil e indomable al mismo tiempo, «icono irreverente», pero también manifestación de su vulnerabilidad: «Palabra, piedra, polvo, pesadumbre». En un alarde formalista (quizá lo que le irritó al amigo periodista), el título se lee horizontal y verticalmente: el *icor de la poesía* se derrama como catarata verbal desde la primera hasta la última palabra. A diferencia de aquellos *fértiles horarios*, escritos veinte años antes, los de estos *enigmas*, ¡oh paradoja!, los condujo una retórica más clara; es decir, un lenguaje más despejado de excesos expresivos y de tropos rebuscados. Los poemas hablan con desenvoltura y con no poca voluntad comunicativa. Sin apartarse de un sistema de símbolos de realidad, se mueven entre la alusión directa a temas y circunstancias y una impostación lírica suficiente para evadir la épica, la doctrina y el solipsismo sin causa.

## X

Cronológicamente, el siguiente libro es *Nada de todo aquello*, que lo acompaña una particular historia, no menor que su tono y su intención. Lo escribí de un tirón, agujoneado por dos propósitos,

quizá tres. Su origen es tan insustancial como estrafalario. En aquellos años cierta señora se infatuaba de publicar sus tomitos de versos cada dos por tres, sin detenerse siquiera en si aquello tenía algún valor. Mi natural laconismo me aconsejó no expresarle opinión alguna sobre aquellos tomitos que su autora se esmeraba en repartir, con autógrafo incluido. En alguna conversación de sobremesa o de pasillo —no lo recuerdo bien— me prometí demostrarme, como un súbito desafío, que podría escribir un tomito de pequeños poemas, intrascendentes y lúdicos... en un fin de semana. Dicho y hecho: un juguete, un ejercicio, una humorada. Y además, hoy lo admito, un acto de pueril irresponsabilidad.

Después de ordenar un poco las ideas, «reservé» un domingo de agosto de 2005 para emprender mi desaguisado plan: entre las seis de la mañana y las nueve de la noche me puse a escribir sobre cualquier asunto que se me venía a la mente, aprovechando algún objeto cercano a la mesa de trabajo: un libro abierto, un ruido en la calle, una conversación durante el desayuno, tres o cuatro noticias del diario de la mañana, recuerdos personales y, en fin, media docena de asuntos que se fueron encadenando por su propia cuenta. Agotado hasta el tuétano y con cierta febril ansiedad, di por cumplida la aventura, al anochecer de la jornada. Le puse un título más informativo que imaginativo: «Un domingo para escribir un libro de poemas». Fueron cincuenta y cuatro, como mi edad entonces.

Entre avergonzado y culpable, guardé en un sobre aquel puñado de hojas, y durante diez años lo dejé en un cajón del escritorio. Alguna vez, reordenando otras carpetas de apuntes, las manos tropezaron con aquel paquete; leí cuatro o cinco de las paginillas, que no me parecieron mal. Como ese reencuentro se repitió una o dos veces más, un día decidí releer aquello, con paciencia y atención. Empecé a retocar versos por aquí y por allá, a maquillar torpezas o prisas, a limitar alusiones muy visibles que pudiesen ofender a alguno. En fin, que me vi corrigiendo un libro entero.

A sabiendas de que aquel era un conjunto un poco marginal, teniendo en mente mi trabajo precedente, me decidí a enviarlo a una casa editorial, ya con nuevo título, quizá más acorde con la «renunciación» que aquellos poemas improvisados e imprudentes significaban. Lo renombré *Nada de todo aquello*, que la generosidad —quizá la indulgencia— de la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, lo imprimió en 2017, doce años después de escrito durante un inverosímil, poco creíble y lejano domingo de agosto.

## XI

Los siguientes dos libros a aquella aventura dominguera fueron *Fábula umbría* y *Poemas para una ciudad inerte*. Había acumulado poemas sobre esto y aquello, y poco después los distribuí, por

su afinidad y tono, en dos grupos diferenciados. Escritos después, mas publicados antes de *Nada de todo aquello*, cada cual en 2009. *Fábula umbría*, poemas más bien cercanos a la conciencia del existir, los recibió la Editorial Costa Rica; los *Poemas para una ciudad inermé* la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, ilustrado por un joven y talentoso dibujante, Carlos Kidd. Dos libros breves que recogen y desarrollan temas recurrentes en lo que he escrito. Lo que antes no era más que una ingenua abstracción —muy libresca, además— sobre la vida como un transcurrir, como una sucesión azarosa, en *Fábula umbría* es la conciencia de inteligir la existencia como la sumatoria de acontecimientos menores, aviesamente insignificantes, mas palpables a cada paso que damos. Los grandes conceptos, las palabras absolutas (eternidad, justicia, misterio, belleza o desconsuelo) fueron quedando a un lado, en beneficio del espesor cotidiano que está ante la mirada, y con ella un nuevo modo de meditar, de reflexionar, de observar otras luces y sombras en los objetos. Por forjar esa inteligencia del mundo con y por las palabras (¿hay otra posibilidad?) no hay más que *fabular*, hablar para nombrar —esta vez sí, como el gran mito de innumerables culturas— el mundo, y con ello situarnos en él; pero una fábula sin dimensiones místicas ni en busca de la luz definitiva y absoluta. Solo es posible percibir los objetos, sus movimientos por las sombras que proyectan, por el paso de la oscuridad a la penumbra, que da la palabra poética: una fábula umbría.

Si bien se mencionan nombres de algunas otras, los *Poemas para una ciudad inerme* los escribí pensando en San José (Costa Rica), no la de los tópicos de las tarjetas para el turista, sino la de sus callejuelas oscuras y olvidadas, donde la basura y los escombros son el refugio de perros hambrientos y sin amparo. Los veo hoy como una manera de haber rehuido del tópico feliz de la naturaleza abundante, de nuestro trópico húmedo, para hablar —tal vez a mí mismo— de los sentidos ocultos que esperan su develamiento en la esquina, al borde de las alcantarillas, en la ligera inclinación de los postes y las farolas, entre los gritos y la confusión en la taberna. Una ciudad inerme en su miseria, entre la sordidez del fracaso y la modesta dignidad de algún barrio al amanecer. Revisitado después de algunos años, también caben nuevas lecturas, porque el fantasma que deambula por sus aceras y zonas incoloras durante la noche o a punto de amanecida, es la poesía misma, convertida en un gato sobre el tejado, mañana en una puerta antigua y agrietada, después en un campanario o en el ruido del camión de la basura.

Pese a la transfiguración de mis emociones —proyectadas a veces, como digo, a abstracciones ilusas— en el fondo hasta ahora he sido un poeta urbano; o mejor: un poeta civil.

## XII

A mi parecer, ese «urbanismo» tomó nuevos matices en un tomito que me propuse editar e imprimir fuera de Costa Rica. Exploré por internet algunas posibilidades que el mercado editorial ofrecía, hasta dar con una opción razonable y asequible, con la Editorial Círculo Rojo, acantonada en Almería, España. Quise poemas que reinventaran la figura y la condición misma del yo enunciador; del poeta, en definitiva. Por esos días empecé a percatarme de que en el medio literario y editorial costarricense —muy limitado, hay que decirlo— estaba proliferando casi sin control la publicación de libros de poesía, todos muy breves, escritos en muchos casos por principiantes, no siempre autores jóvenes. Todos rípidos y bajo la temible sombra del autobiografismo; de la poesía del yo. Me empezaron a cansar los poemas ególatras, la lírica solipsista sin mayor voluntad que la mirada ante el espejo, el físico y el mental. ¿A quién le importa de veras la vida privada de un sujeto que escribe versos para hablar de sí mismo?, empecé a preguntarme, convencido de que el ejercicio de la poesía no pasa de ser un simulacro, con personajes incluidos, no la afirmación de una autobiografía.

Si el poeta sueña con escribirles a los demás, con ello o por ello, ¿qué es sino un *escribano*, alguien que transcribe textos ya dichos o escritos por otros? Le inventé el título *El amanuense del barrio*, lo

envié ilusionado a la editorial almeriense y a los pocos meses recibí el paquete, en agradable presentación. Era mayo de 2017, pocas semanas antes de la aparición de *Nada de todo aquello*. Una treintena de poemas guiados más que regidos por la idea de que la voz del poeta —o más bien su pluma— es al mismo tiempo la suya y una ajena colectiva; el oficio del escribano, que elabora sus páginas por los otros o por su encargo. Con un propósito claro, procuré evadir el jardín cerrado del lirismo interior. Por sus temas, son una contemplación que busca ser crítica —es decir, analítica— del espacio exterior: callejones, paredes, monumentos, ventanas, ruidos, la persistencia incierta de los objetos, pero además una mirada a una extensión mayor: la noche, los fenómenos siderales, los mitos reinterpretados, la imposible enumeración de la luz. Y en medio de todo, la mínima insignificancia de las palabras del poeta, un amanuense ante el cosmos que nos manda señales incomprensibles.

### XIII

Escrito casi en forma simultánea a aquellos poemas del barrio, se fueron acumulando en mis carpetas poemas de asuntos más variados y dispares. Hay ciertos engarces entre los reunidos en *El amanuense del barrio* y los que empezaban ya a ocupar mi escritorio. Poemas sobre la naturaleza, sobre los

deseos metafísicos, incluidas algunas ineludibles elegías, sobre los cuerpos enamorados en su vicisitud, poemas sobre la poesía y, de nuevo, sobre los movimientos perpetuos e inciertos de la ciudad, trenes, avenidas penumbrosas de historietas y modas, ciclistas y turistas, casas de lenocinio, cábalas y jóvenes de ambigua catadura. Con ellos se gestó y luego se organizó en cinco partes *Cuadernos a la intemperie*, que la Editorial Universidad Nacional publicó en 2018, en esmerada edición. El dibujo de la portada se lo pedí, una vez más, al artista Carlos Kidd. Un libro relativamente extenso: setenta y seis poemas, algo anormal en mí, porque lo habitual había sido hasta entonces preparar libros que no pasaban de treinta o cuarenta poemas.

Si hubiese que destacar algo de *Cuadernos a la intemperie*, sería su densidad conceptual, arraigada en unos cuantos símbolos de antigua tradición. Esta tendencia es visible desde *Fábula umbría* y *El amanuense del barrio*, pero la simbolización cobra vigor en esta oportunidad porque el «conceptismo» de los poemas no se empantana en las ideas —porque la poesía también es de ideas— sino que las desarrolla mediante la imaginación simbólica, mas no organizado en un sistema cerrado, que podría resultar inoportunamente racional, sino en desarrollos específicos. No el agua, sino una cascada, y con ello la fantasía de los signos que derrama.

**XIV**

En casi todos los casos, mis páginas ensayísticas siempre han estado vinculadas con la academia; es decir, con mi vida universitaria. Después de algunos ensayos sueltos que aparecieron en revistas, sobre todo mis juveniles lecturas de poetas costarricenses e hispanoamericanos, un buen día emprendí la redacción de un estudio más extenso y organizado con la consciencia de que debía ofrecer unidad, rigor conceptual y argumentativo y, principalmente, un tono entre informado y especulativo. A eso, me dije entonces, es a lo que se refieren los entendidos como un *ensayo*. Durante un año académico mi universidad auspició el proyecto y en octubre de 1983 tenía concluido el trabajo. Fue un minucioso análisis de los que postulé «modelos ideológicos de la poesía costarricense». Tal era el nombre del proyecto académico, que luego cambié por uno más sintético y sugestivo: *La imagen separada*. Para mi sorpresa de escritor treintañero, el poeta Jorge Charpentier, entonces influyente funcionario del Ministerio de Cultura, me ofreció proponer su publicación bajo el sello del Instituto de Libro, recién fundado entonces. En 1984 salió de los talleres de imprenta.

El libro aquel empezó a circular con relativa soltura, en gran medida porque las normas en la administración del Estado impedían su venta. Se distribuyó en forma gratuita, lo que fue un pequeño golpe

de suerte. Conforme pasó el tiempo —no meses, sino años— *La imagen separada* fue ganando lectores; algunos adeptos, aunque también otros detractores o escépticos. No podía esperarse algo distinto; es un largo ensayo, a medio camino entre el análisis historiográfico y una docena de ideas que me atreví a lanzar en aquellas páginas sobre un segmento de la poesía costarricense. Sin profusión, pero con una frecuencia que aún me sorprende, se empezó a citar y a comentar en reseñas, en revistas y en algunos estudios académicos sobre la literatura nacional.

Seguí escribiendo páginas, siempre entre el tono académico que exigían las formas institucionales y unas reflexiones más libres y especulativas, que se apilaron sobre el escritorio. Algunas fueron artículos para revistas o para congresos; las más breves, como encargos para suplementos de cultura y literatura en diarios nacionales; unas pocas —las menos— que redacté *motu proprio*, porque el tema me interesaba. Reuní y ordené todo aquello en un tomo que titulé *La rama de fresno*; lo acogió y publicó la Editorial Universidad Nacional en 1999. En la nota preliminar traté de explicar su título: «La rama es símbolo a veces de inmortalidad, a veces de tiempo, a veces de amor; el fresno es un árbol firme y vigoroso, y en algunas mitologías se lo identifica con el árbol cósmico, el eje del mundo». Su primer ensayo es una crónica comentada de los veinte años transcurridos entonces desde la aparición del *Manifiesto trascendentalista*, que había firmado con los poetas Laureano Albán, Julieta

Dobles y Ronald Bonilla. Mi ensayo fue una revisión y una crítica, no una palinodia. Aquello que en sus días habíamos tomado como un manifiesto fue una interesante experiencia que recibió poca atención al principio, entre aprobaciones y denuestos. Con los años, y ya con las mentes más reposadas, ha sido objeto de algunos acercamientos y análisis de interés. También incluí en el libro, casi como un anexo, dos entrevistas que sostuve con amigos colegas, sobre asuntos variados: la poesía, la tradición literaria, la ciudad, la política, la globalización, las nuevas tendencias (¡de entonces!) en la historia cultural contemporánea.

En 2005 se publicó *El vanguardismo literario en Costa Rica*, acercamiento historiográfico sobre un asunto que había poco menos que reconstruir desde sus orígenes. Con una incuria irritante, la crítica literaria internacional —y con ella la nacional— desconoció una y otra vez que en Costa Rica hubo manifestaciones palpables de las corrientes artísticas y literarias de los movimientos históricos de vanguardia; es decir, los de las décadas de 1920 y 1930. Referido a Centroamérica, con justicia o sin ella, se daba como cierto —y así continúa— que el único vanguardismo de interés apareció en Nicaragua, con lo cual se pasaron por alto las experiencias similares de Guatemala, de Panamá y del pequeño recinto costarricense. Si no demostrar, mi propósito fue mostrar que por Costa Rica pasó el ventarrón vanguardista; que con plena consciencia de ello, varios poetas y novelistas emprendieron la misma aventura de transgredir estilos, formas

y temas, para escándalo de sus maestros y mentores, todos ellos aún con los perfumes modernistas en las solapas. Tal certidumbre me llevó a rebuscar revistas y periódicos, a manosear bibliotecas, a visitar librerías de viejo, a acumular papeles y pilas de libros sobre el escritorio. Poco a poco, entre el cúmulo de hojas polvorientas, empezaron a asomarse los duendecillos ocultos del vanguardismo costarricense, no hecho de doctrinas ni de la fanfarria cirquera —tan grata en otros lares vecinos— sino del silencio, del cuidado y la meditación: ¿cómo romper los moldes de una corta tradición literaria y artística tan conservadora y conformista en Costa Rica? En aquel tomito, que resultó de un poco más de un centenar de páginas, no pretendí defender nada —¿de qué o a qué?— sino afrontar el descuido y el deslucimiento de gran parte de la crítica literaria sobre las letras hispanoamericanas, que dejaron pasar hechos, más que probablemente atendida a un canon fijado y con él a la poderosa influencia de ciertos emporios metropolitanos de las letras hispanoamericanas. Por fortuna, algún interés consiguieron despertar aquellas páginas de reivindicación. Hoy día hay nuevos estudios de considerable valía sobre el asunto.

*Territorios y figuraciones* es, en cierto modo, un libro que continúa y complementa a *La rama de fresno*. Como este, fue el resultado de reunir nuevos estudios y ensayos que escribí después de *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Apareció en 2009 y se reimprimió años después. Son, dice el subtítulo,

«ensayos literarios y semblanzas». La primera sección (los *territorios*) incluye un discurso, tres conferencias y varios estudios monográficos; la segunda (las *figuraciones*) son semblanzas sobre poetas de mi preferencia e interés como lector. Incluí, y con él se abre, el discurso de incorporación a la Academia Costarricense de la Lengua, en el que señalo algunas relaciones entre la poesía costarricense y la española; asunto —lo pienso ahora— que merece más atención y desarrollo. La crítica literaria es un oficio amplio y variado, como sus objetos de estudio; no hay poema que se valga por sí mismo sino por sus relaciones con la historia, con la tradición literaria, con los mitos y contramitos que corren entre sus versos. Con algunas variantes y reorientaciones, los demás ensayos se desarrollan en torno a esa convicción inicial de aquel discurso ante los académicos. Por razones básicamente administrativas y financieras, la casa editorial hizo una tirada relativamente corta, que al cabo de poco tiempo se agotó y, con mi gratitud, acordaron reimprimir el tomo aquel.

El libro más reciente es *Aproximaciones a las letras de Costa Rica*, preparado casi por encargo de la casa editorial —de nuevo, la Editorial Universidad Nacional— para una colección conmemorativa del bicentenario de la independencia. Fue una buena idea y una oportuna ocasión el haber invitado a historiadores, sociólogos, críticos del arte y la literatura, a que ofreciesen sus trabajos y avances sobre tan singular efeméride. Son *aproximaciones*, porque la crítica o la historiografía literarias no buscan definir, dictaminar

o acotar. Proceden de algún lugar, se acercan, rodean las murallas, encuentran abierta alguna ventana o una puerta, y por ella penetran a la ciudad desconocida. Los recorridos que se emprenden no son los de un ingeniero civil evaluando calles y edificios, para su reparación o derrumbamiento, sino los de un caminante que sorbe un café en la plazoleta, respira los olores urbanos y consulta de cuando en cuando el plano de la ciudad. Si bien originadas, una vez más, en unos proyectos de investigación académica, las dos partes en las que se dividen esas *Aproximaciones* tienen mucho de esos paseos del recién llegado. La primera se ocupa de la historiografía literaria en Costa Rica, con una especie de catálogo comentado, desde las primeras tentativas de historias literarias que brotaron a finales del siglo XIX, hasta algunos estudios de mayor rigor académico, aparecidos en los decenios finales del siglo pasado. En efecto, una experiencia de metacrítica. La segunda parte quiso ser un homenaje, no menos crítico, a la labor de la Academia Costarricense de la Lengua, a lo largo de casi un siglo que está por cumplir. Muchos de los discursos de ingreso de sus miembros, desde el primero que se leyó en 1926, han sido verdaderas empresas que han puesto en marcha los estudios lingüísticos, los filológicos y los literarios en Costa Rica, sobre su español, sobre las lenguas vernáculas o sobre la literatura nacional.

## XV

Las antologías son historia aparte. La primera fue resultado de un encargo de la Editorial Universidad de Costa Rica, en cuya «Serie antológica» ya habían aparecido dos tomos de cuentos y estaban por preparar uno de poesía y otro de teatro. El de poesía se había postergado; se le había pedido a Mario Picado, el poeta, mas su inesperada muerte, por complicaciones postoperatorias, dejó entre paréntesis el proyecto. Cierta día me ofrecieron la tarea, que acepté de inmediato. Además, su publicación iba a aparecer el mismo año en que se conmemoraría el centenario de la primera recopilación de poesía nacional, la *Lira costarricense*, dos tomos reunidos y publicados entre 1890 y 1891. Fue una primera experiencia, pero mi idea de una antología la tuve clara desde esos años: «La tarea de un antólogo —sostuve en el prefacio— recuerda a la del escultor: selecciona, elimina, descarta materia, y deja espacio a una forma buscada». Salió de la imprenta a principios de 1993, con el título *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*, y pronto se vio acompañada de algunas discrepancias, roces y acres reclamos de quienes no vieron sus poemas en «aquella forma buscada». Inevitable, me dije.

No sé si fortuito o simbólico el acontecimiento: en 1997 me encontré en una sala de la casa funeraria donde se rendían honras por el óbito del poeta Isaac Felipe Azofeifa, al salvadoreño Sebastián Vaquerano,

entonces director de la Editorial Universitaria Centroamericana. Dentro de la discreción que obligaban las circunstancias, me pidió una antología para una serie que preparaba sobre Centroamérica. Un poco más aligerada de ropaje y bisutería académica, debía remozar nuestro panorama nacional. Se tituló, por disposición de sus editores, *Costa Rica: poesía escogida*, y en un hermoso tomito apareció en 1998. Alguna fortuna librera tuvo, porque se reimprimió a los pocos meses y hoy día es inhallable un ejemplar.

La tercera empresa antológica fue *El poema en prosa en Costa Rica*, que la Editorial Costa Rica admitió y publicó en 2014. El tema siempre me ha interesado, y más aun cuando en mis lecturas y exploraciones me fui percatando de que en la literatura nacional el poema en prosa se ha cultivado con una constancia que sorprende. Reuní en aquel tomo páginas escritas desde finales del siglo XIX —de Aquileo J. Echeverría— hasta muchos escritos en los albores del nuestro. Es cierto: por *poema en prosa* se aceptan manifestaciones variadas y puede que en alguna ocasión hasta gato por liebre. Con paciencia hurgué en las viejas revistas y periódicos de la primera mitad del siglo XX, y después en los pequeños libros que en su prosa se mostraba una palpable voluntad estética. Me resultó peculiar que sobre el poema en prosa apenas hay menciones en las historias literarias de Costa Rica; tal vez no por desinterés como por falta de atención a una escritura que ya desde la segunda mitad del siglo XIX se cultivaba en Europa con relativa

asiduidad; no había que olvidar el ejemplo del mismísimo Baudelaire, que nuestros modernistas debieron de haber leído. Habrá ocasión, me digo hoy, para ampliar aquella recopilación, porque en mis lecturas posteriores he dado con páginas que injustamente quedaron excluidas.

Quedan por señalar las antologías bilingües. Mi amistad con el traductor Victor S. Drescher, de Pennsylvania, nos llevó a una pequeña aventura: publicar una selección de poemas contemporáneos, que Drescher vertió con esmero y minuciosidad al inglés. La *Contemporary Costa Rican Poetry* se publicó en 2012, y una segunda edición en 2019, auspiciada por la Editorial Universidad Nacional, en su «Serie Literatura Costarricense en Traducción», que la completan sendas antologías de cuento y de teatro, traducidas por Drescher y seleccionadas por otros expertos. La otra es la que podría denominar mi aventura oriental: por intermedio de un profesor japonés, de visita en mi universidad, entré en contacto con un joven traductor de la Universidad de Kansai, en Osaka. Convinimos muy pronto en preparar una selección de poesía costarricense, para traducirla al japonés y publicarla en Osaka. Quedó lista en 2017 y luego de superar algunas vicisitudes apareció en 2019, en una hermosa edición. Todavía no ha conseguido circular en Costa Rica —con qué objeto, me pregunto ahora— y nuestras principales bibliotecas apenas tienen noticia de ella.

## XVI

Epílogo provisional. Hacer un recuento de libros propios, acumulados a lo largo de medio siglo afronta riesgos numerosos. Uno de ellos, creer que es posible describir un desarrollo, como si se partiese de un punto original hasta el último (el más reciente) en una evolución *ad meliora*. Me parece mejor hablar de una trayectoria, más que de un desarrollo. El otro riesgo es aun más peligroso: caer en la tentación de hacer autocrítica literaria, situación engañosa para quien escribe y más para quien lee. Es aceptable pensar que el poeta es crítico de sí mismo, puesto que lee y relee sus escritos, quita y pone, mira de lejos y de cerca sus páginas, hasta dar por terminado el texto, pero difícil fiarse de sus ideas como si fuesen definitivas. No siempre el crítico acierta en sus juicios, pero también es verdad que el poeta es uno más —no siempre el concluyente— que analiza, comenta y juzga la obra. El tercer riesgo es desorientar al lector, provocar una confusión entre sus propias opiniones y las de otros calificados lectores; los críticos de oficio, por decirlo así. El poeta tiende a suplantarse a sí mismo: crea un personaje y en seguida lo desnaturaliza con comentarios que no pasan de ello, sustentados en principios escasamente desarrollados y producto de impresiones, de un proyecto estético premeditado o deseado, que nada les quita ni les pone a sus poemas.

Entre mis juveniles tentativas, plagadas de torpezas o de fracasos, y las páginas que escribo hoy, las diferencias son abismales, no por la presunta calidad de las escritas con la madurez y la experiencia, sino porque el poeta de entonces y el actual no son los mismos: aquel con entusiasmo, ilusiones y ambiciones; este sabiendo que el acto de escribir es resultado de una lectura particular del mundo que a su manera constituye una lectura colectiva de la que el poeta individual es apenas integrante de un coro, no universal sino inserto en la historia. Lo que el juvenil creía eterno, arcano e inmutable, el maduro lo ve provisional, transitorio y mudable, como la materia que rodea su vida, como su biografía. Nada hay de enigmático ni embrollado en la historia; todo está ante su mirada que con inteligencia —no con el delirio de los antiguos románticos— observa, analiza y convierte su lectura, con el lenguaje ordenador de su mente, en esos artefactos que llamamos poemas.

¿Planes inmediatos? Siempre los habrá. Por allí andan algunos artículos, todavía sueltos, que podría con el tiempo reunir en otro tomo de ensayos literarios o sobre literatura, que es lo mío. Habrá que tocar las puertas de un buen editor. A estas alturas, dudo de que mi «ensayística» —como la llaman los entendidos en esta materia— cambie de rumbo o de temas. Me gustaría explorar otros aspectos, que siempre los habrá nuevos, sobre los modos como se representa e interpreta la realidad desde la palabra poética, con otro lenguaje, con una imaginación diferente, siempre

buscando alternativas y rutas distintas. A diferencia del lenguaje ensayístico —al que no le deben faltar imaginación e inventiva— el de la poesía es, por su propia condición, el de crear con el lenguaje mismo un nuevo mundo; con él otros significados, otra voz, una mirada a los rincones penumbrosos, en procura de una fuente de luz desconocida.

*Los Lagos, enero-setiembre de 2022*



PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD NACIONAL

Este libro fue diseñado e impreso en el 2024 en el Programa de Publicaciones e Impresiones de la Universidad Nacional, consta de un tiraje de 150 ejemplares en papel bond y cartulina barnizable y una versión en PDF Interactivo para lectura en dispositivos electrónicos.

4643-24-PUNA

Este tomo recoge conferencias y ponencias leídas en el coloquio *Territorios del asombro*, dedicado a la obra poética y ensayística del destacado escritor costarricense Carlos Francisco Monge. En este encuentro académico, celebrado en octubre de 2022, concurren temas y aproximaciones diversos y novedosos, referidos esencialmente a las direcciones y las posibilidades interpretativas del quehacer de un poeta, a la vez pensador de la cultura, crítico literario y profesor de letras, de amplia trayectoria universitaria. La actividad fue organizada por los posgrados en literatura de dos universidades estatales: la Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana, de la Universidad Nacional y la Maestría en la Enseñanza del Castellano y la Literatura, de la Universidad de Costa Rica. Por la notable variedad de la obra de Monge —caso singular en las letras costarricenses contemporáneas— fue posible debatir sobre poesía, historia literaria, estética, problemas de crítica literaria, traductología y pensamiento político: los territorios del autor y las interpretaciones de su permanente exploración desde la palabra.

ISBN: 978-9930-9768-7-6



UNA  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
COSTA RICA