

UNIVERSIDAD NACIONAL
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

LA ALQUIMIA MÍSTICA COMO MODELO ESOTÉRICO
DE LA VANGUARDIA COSTARRICENSE

Trabajo de graduación para aspirar al grado de
Licenciado en Literatura y Lingüística, con énfasis en Literatura

Presentado por

Cristián Marcelo Sánchez Cascante

Heredia

2010

Presentado por
Cristián Marcelo Sánchez Cascante
ante el Tribunal calificador
integrado por

M.L. Jorge Ramírez Caro
Representante de la Decana
Facultad de Filosofía y Letras

Lic. Marjorie Gamboa Córdoba
Representante de la Dirección
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Dra. Margarita Rojas González
Profesora Tutora

Dr. Carlos Francisco Monge
Lector.

Dedicatoria

A mi madre Norma Cascante Mora, quien me ha dado su apoyo constante, para darle fin a este proyecto.

Agradecimientos

*Te alabaré, oh Jehová, con todo mi corazón;
Contaré todas tus maravillas,
Me alegraré y me regocijaré en ti;
Cantaré a tu nombre, oh Altísimo.*

Salmo 9

A mi madre, gracias a su amor y su apoyo, ha visto coronado el esfuerzo de mi trabajo, que Dios la bendiga siempre.

A Francisco Zúñiga Díaz, in memoriam, maestro insigne, que me mostró el amor por nuestra tierra y nuestra literatura.

A Margarita Rojas González, por su paciencia y comprensión, por sus consejos y por la inspiración que le dio a este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
1.1. El Modernismo y el esoterismo en Costa Rica.....	20
1.1.2 La encrucijada crítico-histórica	25
1.2. Estado de los conocimientos.....	28
1.2.1. La vanguardia en la literatura hispanoamericana	28
1.2.2. La vanguardia en la literatura costarricense	33
1.2.3. Reseñas, artículos y comentarios sobre la vanguardia costarricense.....	43
1.3. Marco teórico-metodológico	55
1.3.1. ¿Esoterismo u ocultismo?.....	57
1.3.2. Alquimia mística como modelo poético.....	59
CAPÍTULO 1	67
EL MUNDO MURIÓ EN MÍ.....	67
2.1. El atamor como espacio cósmico	67
2.2.1. El atamor como árbol.....	68
2.2.2. El atamor como tumba.....	70
2.2.3. El atamor: el fuego y el agua	74
CAPÍTULO 2	78
ALFABETOS DE QUÍMICA EN BANDERA	78
3.1. Las etapas alquímicas: nigredo, albedo, rubedo.	78
3.2.1. La nigredo como noche	81
3.2.2. La nigredo como muerte.....	85
3.2.3. La nigredo como masa confusa	89
CAPÍTULO 3	100
LA AURORA EN SOMBRA	100
4.1. La albedo como alba.....	100
4.1.2. La albedo: la ánima y el animus	106
4.1.3. La albedo como blancura.....	109
4.1.4. La albedo como resurrección.....	112
CAPÍTULO 4	115
EL SOL ME QUEMA Y YO QUEMO EL SOL.....	115
5.1. La rubedo como conjunción amorosa.....	115
5.1.1. La rubedo como la conjunción de los contrarios	124
CONCLUSIONES.....	128
CUANDO EL ALMA REGRESE DE LA BÚSQUEDA	128
6.1. Conclusiones.....	128
Referencias Bibliográficas.....	133

ANEXOS	139
POEMAS ANALIZADOS	139
CREACIÓN	139
CONSUMACIÓN	141
METAMORFOSIS.....	142
PRIMAVERA EN TUS OJOS Y EN LOS MÍOS	143
ERA SU VOZ.....	144
SE DICE MERENJUNJA.....	144
ELEGÍA DE LA ROSA.....	145
ESTÁS EN MÍ.	147
NOCHE OSCURA.....	148
AMOR	149
XIX.....	150
POEMA 4.....	150
EL CISNE BLANCO	151
HACIA LA ETERNIDAD.....	152
BLANCO.....	153
INVITACIÓN	153
ATRÁS	154
RESURRECCIÓN	155
TAMPOCO HAY INFINITO	156
PREVALECER	156
EL SOL ME QUEMA, Y YO QUEMO EL SOL.....	158
SUEÑOS DE HIERBA, FRESCOS Y SOMBRÍOS	158
METAMORFOSIS.....	159
BIO-BIBLIOGRAFÍA DE LOS POETAS.....	161

INTRODUCCIÓN

La obra de los poetas de la vanguardia costarricense presenta similitudes y coincidencias tanto en el lenguaje como en los símbolos: en muchos poemas, abundan las referencias a la noche, al caos o la masa confusa; también a la madrugada y a la resurrección, al encuentro amoroso y a la unión de los contrarios. ¿Qué significa esto para la creación poética y la visión de mundo del poeta de vanguardia?

Eunice Odio escribe en su artículo “Nostalgia del paraíso”:

El poema no es un conjunto de ideas y palabras sino un orden substancial. Un poema es la acción del Verbo. De ahí que sea imposible analizarlo, aislar hasta el último de sus acordes. Siempre quedará un acorde impenetrable, indecible; ese acorde es, precisamente, el que hace de un conjunto de voces un orden substancial, un acto generador, un poema (Odio, 1996, 62).

Odio define el poema como un orden de algo indecible, un lenguaje divino y oculto a los ignorantes, pone de manifiesto lo oculto o lo secreto como la misión del poeta.

Por eso, Ana Antillón, en su poética publicada en Poesía contemporánea de Costa Rica, indica:

El poeta es un profeta, es decir, un vehículo de la Divinidad que, a través de todas las cosas, quiere recordar que Ella se encuentra por Él y en Él y que es Él mismo. El hombre lo ignora porque perdió su contacto y se pasa buscando un camino para unirse de nuevo. El poeta es la Divinidad viviente cuando realiza el contacto (Duverrán, 1973, 396-398).

El poeta es un vehículo de la Divinidad, porque debe revelar lo impenetrable y lo indecible con su poesía. Estas ideas de dos poetas de la vanguardia revelan que existe un modelo artístico que ha estado oculto a la crítica. Pero, ¿cuál es el paradigma y de qué tipo es, cómo explica el proceso de creación de la poesía de vanguardia? ¿Es la alquimia mística ese paradigma que modela la visión de mundo del poeta vanguardista? Estas preguntas son

las que se desean responder en esta investigación para lograr una mejor comprensión del modelo artístico de la poesía de vanguardia costarricense.

Este análisis de la poesía de vanguardia se basa en la periodización hecha por Carlos Francisco Monge, quien señala que el desarrollo del período de vanguardia, cuyo inicio se sitúa hacia 1940, está impulsado por dos generaciones principales (Monge, 1992, 25-28): la primera, constituida por poetas nacidos entre 1917 y 1927: Su obra principal apareció en 1946 y pertenece a Eunice Odio, Alfredo Sancho, Arturo Montero Vega, Salvador Jiménez Canossa, Victoria Urbano y Eduardo Jenkins Dobles. La segunda vanguardia la integran los poetas nacidos entre 1927-1937: Mario Picado, Jorge Charpentier, Ana Antillón, Virginia Grütter, Ricardo Ulloa Barrenechea, Raúl Morales, Carlos Luis Altamirano, Carmen Naranjo y Carlos Rafael Duverrán.

De estas dos generaciones de vanguardia se eligen obras de los siguientes poetas: Eunice Odio, Alfredo Sancho, Arturo Montero Vega, Victoria Urbano, Eduardo Jenkins Dobles, Mario Picado, Jorge Charpentier, Ana Antillón, Virginia Grütter, Ricardo Ulloa Barrenechea, Raúl Morales y Carlos Rafael Duverrán. Se excluyen de este análisis Salvador Jiménez Canossa, Carmen Naranjo, Rosita Kalina, Antidio Cabal y Carlos Luis Altamirano. Los poetas seleccionados publican entre 1946 y 1963, es decir, sobre el periodo de dominio y expansión de la vanguardia. La exclusión de algunos poetas se debe a que se considera que la muestra de doce es suficiente para probar la hipótesis; además la mayor parte de la obra de Carmen Naranjo está integrada por el cuento, la novela y el ensayo; Antidio Cabal comienza a publicar a partir de 1964, mientras Rosita Kalina lo hace a partir de 1980.

Los textos se organizan en un sentido estrictamente cronológico, considerando que los poetas publican entre 1946 y 2008. Los escritores que se escogen nacieron entre 1920-

1935: Eunice Odio (1919), Arturo Montero Vega (1924), Alfredo Sancho (1924), Eduardo Jenkins Dobles (1926), Victoria Urbano (1926), Mario Picado(1928), Ricardo Ulloa Barrenechea (1928), Virginia Grütter (1929), Raúl Morales (1931), Jorge Charpentier (1933), Ana Antillón (1934) y Carlos Rafael Duverrán (1935) Los textos, que se agrupan para el análisis, pertenecen al lapso comprendido entre 1946-1965. Y se tienen en cuenta los siguientes criterios:

1. los textos se publican después de la guerra civil de 1948, excepto *Los elementos terrestres* de Eunice Odio, que pertenece a 1947, y *Riberas de la brisa* de Eduardo Jenkins Dobles, publicado en 1946,
2. los textos que, por su año de escritura, no coinciden con la publicación de la mayoría, fueron escritos dentro del lapso de estudio, esto se refiere principalmente a *Cantera bruta* (1965) de Alfredo Sancho,
3. los textos escogidos muestran aspectos de la alquimia mística, que aún no se han definido.

Para esta investigación se considera el término generación según la propuesta de Guillermo de Torre, quien considera que las generaciones existen, y son particularmente comprobables en la historia literaria mas, para que exista una generación con la fisonomía claramente definida, es menester mucho más que una coincidencia cronológica: una generación, dice Torre, es un conglomerado de espíritus suficiente homogéneo, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, en el de su alborear, se siente expresamente unánimes, para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con un verdadero ardimiento juvenil (Torre, 1966, 193-211).

Torre propone una división temporal que considera ajustada a la realidad de los hechos intelectuales: una generación de 20 a 35 de afirmación intransigente; una generación de 35 a 50 de expansión y dominio; una generación de 50 a 65 años de anacronismo; y una generación de 65 años en adelante de sobrevivientes. De esta manera, el autor plantea la coexistencia de cuatro generaciones de 15 años cada una, si bien, la vanguardia costarricense adolece de manifiestos, proclamas y de una estructura gregaria. La división de los períodos, que propone Torre, sirve para definir el lapso de afirmación, de expansión y dominio, de anacronismo y de sobrevivientes. Sin contradecir el planteamiento de generaciones que se desarrolla en *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* y en *100 años de literatura costarricense*, se analizan veinticuatro poemas contemplados en el lapso entre 1946 y 1960.

Por otra parte, se considera hipotéticamente que la alquimia mística no sólo es la experiencia de algo indescifrable, sino también un lenguaje que trata de revelar la esencia de lo divino o de la divinidad en el poeta, un proceso para lograr la determinación de su propio ser, de alcanzar la totalidad o la unidad. En este sentido, se propone que la alquimia mística sirve como modelo de escritura o modelo artístico del mundo generado por la vanguardia costarricense.

La vanguardia costarricense heredó los principios del Romanticismo, del Modernismo y del Postmodernismo. Por tal motivo, se plantea que estos poetas de manera espontánea o indirecta pudieron recibir la imaginería de la alquimia y la mística. O, como en el caso específico de Eunice Odio, se sabe era adepta a la *Sociedad Teosófica* y a la orden de los *Rosacruces*, permite plantearse una influencia directa y consciente del simbolismo de la

alquimia y la mística. Estas no deben reducirse a la proyección de símbolos y etapas sobre la poesía de vanguardia, sino que constituyen el modelo artístico de la vanguardia.

La alquimia mística sirve como una estructura de tipo ideológico para la interpretación del sistema vanguardista (Lotman, 1970, 92), dado que la experiencia poética se percibe como una experiencia trascendente y esencial, que trata de desentrañar los misterios de la divinidad, la vida y la naturaleza, así como lograr el conocimiento de algo indecible, de sondear en el alma y en el destino del ser humano. En este sentido, el arte ayuda al hombre a resolver uno de los problemas psicológicos más importantes: la determinación de su propio ser (Lotman, 1970, 86). La alquimia mística es un modelo de escritura, un modelo artístico del mundo que está presente en la construcción de la escritura vanguardista, no sólo en términos de constelaciones de imágenes (Durand, 1981, 37-38), sino también en la descripción de etapas o procesos, para acceder a un conocimiento esencial o trascendente que, de otro modo, no se podría conseguir por otros medios.

Por otra parte, la mística es parte de la teología que trata de la vida espiritual contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus. No obstante, el misticismo es el estado extraordinario de perfección religiosa, que consiste en la unión inefable del alma con Dios, por el amor, y va acompañado esencialmente de éxtasis y revelaciones (DRAE, 2004, 1515-1516). El misticismo (Zaniah, 1962, 162) es toda doctrina de carácter metafísico que trata más de los mundos ideales que de nuestro universo físico, y que enseña la comunicación directa entre el hombre y la divinidad, ya por vía de la intuición, del éxtasis, o por excesiva tensión de las facultades de la psiquis. La mística designa una experiencia difícil de alcanzar en que se llega al grado máximo de unión del alma humana con lo Sagrado durante la existencia terrenal.

En el caso de la mística cristiana, el acto de unión con Dios, conocido como éxtasis, no depende del individuo, sino solamente de Dios, que por motivos que Él solo conoce otorga un breve tiempo de comunicación sensible ultraterrena a algunas almas a la que se acerca bien directamente o bien para su posterior transmisión, a un grupo o conjunto social. Puede ir acompañado de las manifestaciones, llamadas estigmas o llagas: heridas que reproducen algunas heridas de Cristo en la cruz, así como la bilocación y las manifestaciones proféticas. El misticismo está generalmente relacionado con la santidad, y en el caso del cristianismo va acompañado de manifestaciones físicas sobrenaturales denominadas milagros. Por extensión, mística designa el conjunto de las obras literarias escritas sobre este tipo de experiencias espirituales.

Históricamente, la mística va asociada a las religiones de misterios o cultos místéricos que florecieron en el mundo grecorromano en los primeros siglos de la era cristiana (elusinos órficos, dionisiacos). El místico era el iniciado que, bajo juramento de guardar secreto, prometía callar la actividad interna de su recién fundada religión. En su sentido original, la palabra misticismo está asociada con el misterio, el secreto y lo oculto (Aguirre: 2004, s.p).

El misticismo es una sabiduría o conocimiento que se encuentra a través del amor, es un conocimiento amoroso. Además, es un conocimiento experimental comparable a la sensación o al tacto, diferente del conocimiento abstracto, y este conocimiento experimental de Dios solo se puede obtener a través del amor. Entre el misticismo y la alquimia existen algunas semejanzas, pues ambas experiencias que tratan de revelar un conocimiento trascendente, interno o secreto. En su libro *El ocultismo y la creación*

poética, Eduardo Azcuy une ambos conceptos cuando afirma que la alquimia mística es, entonces, la ciencia de la transformación espiritual, el camino hacia el superhombre, hacia el “hombre despierto”, “curado” de la percepción tridimensional.

El misticismo y la magia de la Edad Media se apropiaron mucho de sus conceptos estableciendo construcciones numéricas atribuidas a las letras y los números (Zaniah, 1962: 57). Los antiguos alquimistas a pesar de que se expresaron en metáforas, fábulas y alegorías, coincidieron siempre en diversos principios fundamentales: una doctrina secreta, la filosofía hermética; una práctica, la transmutación de los metales en oro (*crisopea*) o en plata (*argiropea*) mediante el descubrimiento de la piedra filosofal o gran agente mágico; y una mística, el *Ars Magna* o *Arte Regia*, que consistía en el conocimiento de las leyes de la vida en el hombre y la naturaleza y la reconstrucción del proceso mediante el cual en esta vida, adulterada por la caída de Adán, puede recobrar la pureza perdida, su plenitud y sus prerrogativas primordiales (Azcuy, 1966, 86-87).

Los poetas de las generaciones de vanguardia de Costa Rica nacen entre 1920 y 1935. Se forman durante las décadas del 1930 y el 1940, su periodo de expansión y dominio se extiende desde la década de 1940 hasta nuestros días. Durante el período que ellos vivieron sus años de formación, en Francia aparecen varias publicaciones de trascendencia mundial, que se vinculan estrechamente como los temas de la alquimia-mística. En Francia, Gaston Bachelard publica *El psicoanálisis del fuego* (1938), *El agua y los sueños* (1942), *El aire y los sueños* (1943) y *La poética del espacio* (1957). Carl Gustav Jung publica *Tipos psicológicos* (1921) *La relación entre el yo y el inconsciente* (1928) *Psicología y alquimia* (1944), *Psicología de transferencia* (1946), *Símbolos de la transformación* (1949) y

Mysterium coniunctionis (1957). Estos libros son una contribución fundamental para entender, desde el punto de vista de la fenomenología, la imaginación poética y las relaciones que se establecen entre el consciente y el inconsciente, mediante los procesos de transferencia e individuación.

Por otro lado, Bachelard apunta que fueron los químicos y los historiadores de la ciencia quienes, bajo el influjo del positivismo, juzgaron la alquimia, sobre la base de su valor objetivo, sin tener en cuenta para nada la notable cohesión psicológica de la cultura alquimista. La alquimia posee un carácter psicológicamente concreto y su experiencia es de carácter doble: subjetiva y objetiva, a la vez (Bachelard, 1938, 46). Estos aspectos son de suma importancia pues, durante el periodo de formación de los poetas de vanguardia continuó la crisis espiritual generada por el positivismo, que había iniciado en el siglo XIX.

No obstante, para comprender mejor cómo se revela el modelo de la alquimia mística en la poesía de vanguardia de Costa Rica, es necesario entender el origen y la evolución del misticismo en el Modernismo y la Vanguardia. En *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica* (1983) Cathy Login señala que después de examinar el generalizado resurgimiento del interés en las ciencias esotéricas por parte de los escritores europeos del siglo XIX, se busca dilucidar cómo y por qué esta tendencia a visualizar el mundo en términos de la doctrina ocultista fue adoptada y desarrollada por Darío y por otros escritores modernistas (Login, 1983, 9).

De acuerdo con Login, Octavio Paz, Ricardo Gullón y Enrique Anderson Imbert coinciden en que existe una conexión entre la doctrina ocultista y el Modernismo. La tradición esotérica no solo reside en el corazón de la poética modernista, sino es también la clave para entender el lugar del Modernismo en la “tradición moderna”, es decir, en

relación con la literatura europea que la precedió y con la literatura hispanoamericana, para la cual preparó el camino (Login, 1983, 11-12).

La razón de ser del Modernismo se refleja en una visión común del pensamiento humano, que se caracteriza por una sensación moderna del abandono en un mundo de realidades inexploradas y los sentimientos de fragmentación y enajenación que siente el escritor modernista al redescubrir un sentido de pertenencia y totalidad.

Login añade que la crisis de ideales y creencias no se desarrolla en España durante el romanticismo, por su indisputada y ortodoxa visión del mundo. Al contrario, en la América Hispánica, la crisis que origina la crítica positivista de la religión establecida, así como de su metafísica, se agudiza hacia finales del siglo XIX. La expansión imperialista de los estados industriales europeos que reestructura a las naciones hispanoamericanas dentro de las tendencias económicas y sociales de sus propias organizaciones capitalistas colabora con el trastorno (Login, 1983, 14-15).

Así, a finales del siglo XIX surge una profunda crisis de creencias – virtualmente sin precedentes en la tradición hispánica moderna –. El Romanticismo y el Modernismo tratan de llenar el vacío espiritual que creó la Ilustración y el materialismo positivista hispanoamericano, proporcionan interpretaciones de esa crisis con conceptos como la analogía.

La analogía concibe el mundo según un sistema de correspondencias: el lenguaje es el doble del mundo (Login, 1983, 15-19). Al hacer de la analogía la base de su poética, se convierte al poeta en un vidente que está en contacto con el alma del mundo, y la poesía es un medio de descubrimiento, una nueva religión moderna, el lenguaje especial por medio del cual el macrocosmos y el microcosmos se revelan mutuamente a sí mismos en el

lenguaje de los símbolos, las metáforas y las analogías. La misión de la poesía es redescubrir este medio de comunicación y alcanzar una renovada unidad espiritual.

El impulso fundamental de la poesía decimonónica es una insaciable esperanza de inocencia, cuyo principio clave es la reconciliación, la síntesis de lo dividido, lo opuesto o conflictivo. Esta búsqueda lleva a descubrir la visión analógica de la doctrina esotérica. El Modernismo es heredero y representa una original adaptación de estas corrientes (Login, 1983, 19-22). Darío combina libremente elementos no solo del pitagorismo histórico, sino también del neopitagorismo, el platonismo y el neoplatonismo.

Las diferentes manifestaciones de la tradición esotérica sostienen que la antigua sabiduría no desaparece cuando el cristianismo se convierte en la religión más poderosa del mundo; más bien, esta sabiduría adopta el simbolismo de la nueva fe perpetuando a través de sus emblemas y alegorías las mismas verdades que han estado en posesión desde el origen de los tiempos. La fe en la unidad fundamental de todas las religiones suministra a Darío un marco de referencia en el cual se pueden reconciliar el dogma católico, con los atractivos sistemas alternativos de creencias que se ligarían íntimamente a la creación poética, pues el poeta nicaragüense quería reconciliar las creencias ocultistas con las tesis positivistas.

De acuerdo con Login, la poética de Darío parte de cinco principios:

1. crea una cosmología poética basada en el concepto de pitagórico de la armonía del mundo;
2. el poeta mago es el que puede traducir e interpretar el lenguaje humano y el mensaje de la naturaleza, que es de unidad y armonía;
3. la fe en esta unidad constituye la base de la doctrina de la trasmigración de las almas;

4. la naturaleza sexual de Dios permite hallar en el amor humano un paralelo microcósmico para el orden macrocósmico y formar un concepto místico del amor cristiano;
5. todos los elementos de la creación son análogos y se corresponden entre sí, son signos que deben leerse y descifrarse (Login, 1983, 31).

Estos principios sirven para cumplir el objetivo poético de Darío, que es una traducción perfecta de la unidad, pues el Modernismo es un movimiento nacido de una crisis; es la respuesta de Hispanoamérica a la fragmentación y la enajenación generadas por la sociedad moderna; su objetivo es recobrar, por medio del arte, una sensación de pertenencia e integración. Los paradigmas de esta posible recuperación son aportados por la doctrina esotérica redescubierta, inicialmente, por los románticos (Login, 1983, 38).

Cathy Login Jrade propone que el Modernismo es la respuesta Hispanoamérica a la crisis generada por el positivismo y el materialismo en el pensamiento occidental. Esta crisis tuvo su epicentro en Europa y se expande a toda América Latina.

El misticismo es una característica esencial del vasto desahogo, que ha sido asociado con el concepto de iluminismo. El siglo XIX llegó a interesarse grandemente por el ocultismo. Diversas formas de ocultismo estuvieron de moda en Francia en el transcurso del siglo: swenderborgismo, mesmerismo y ocultismo oriental. Alrededor de 1830, el iluminismo comienza a modificar el panteísmo inicial de los románticos. Estos encuentran un proceso de ascensión al infinito más complejo que el de la resurrección cristiana después de la muerte. La metempsicosis es una transformación gradual de una forma de vida en otra, una serie de expiaciones que conducen a la existencia infinita. También, los

románticos como los surrealistas consideran la locura como una manifestación del contacto humano con el infinito (Balakian, 1947, 41-43).

En Francia, Anna Balakian ha estudiado el origen de este misticismo en el movimiento surrealista y las características que adquiere en el Surrealismo. En *Orígenes literarios del surrealismo*, el propósito de Balakian es explorar los senderos que llevan del Romanticismo a Baudelaire y de éste a Lautremont, Rimbaud y Mallarmé, hasta el nihilismo Dada; demostrar que estos escritores contribuyeron a producir una revolución general del misticismo poético. Este cambio desarrolló una nueva filosofía de la realidad que ha moldeado alrededor del materialismo la propensión mística de los artistas del siglo XX (Balakian, 1947, 11-12). La motivación mística encerrada en los textos surrealistas es evidente. Estos son producto de un anhelo por lo desconocido, por la búsqueda de lo absoluto.

En la representación lingüística de lo maravilloso, se puede observar un proceso a la vez destructor y constructor: el proceso destructor se relaciona con el concepto cambiante de la naturaleza que tiene el artista; el proceso constructor se asocia con un estado de pensamiento llamado inconsciente, subconsciente, irracionalidad que culmina en una nueva lógica basada en ir encadenados los elementos unos a otros y en la aceptación de entidades contradictorias.

De acuerdo con Balakian, el Surrealismo fue una reacción contra la imitación de la naturaleza y el arte. La actividad surrealista incluye la enajenación de la sensación, la exploración profunda del objetivo azar y de la gran tradición moderna; son la cristalización de un desarrollo histórico y artístico que, emergiendo como “escapismo poético”, evolucionó hacia un nuevo concepto de arte. El poeta ha sido representado como un

cautivo tratando de demoler las paredes de su prisión. Estos muros limitan todo el campo de la experiencia humana y marcan los límites del sueño más que de la realidad. El movimiento surrealista se inicia con la terrible comprobación de que esos muros que bloquean la visión del artista son inamovibles (Balakian, 1947, 20). El misticismo surrealista tiene en común con el misticismo cristiano la tendencia a buscar y valorar los aspectos eternos de la existencia, aunque sustenta un concepto distinto de lo eterno. El surrealista considera el concepto cristiano de lo infinito y el de los panteístas un fracaso completo. El único dios que el surrealista acepta es su propia imagen de lo inconcebible. Lo inconcebible es el desorden. De modo, que el desorden viene a ser el verdadero dios y el azar vendría a ser la manifestación mística del inconcebible pero existente desorden de las cosas. Extrayendo el divino desorden es como los surrealistas esperan percibir la faz concreta del infinito, en lugar de abandonarse a la desesperación (Balakian, 1947, 25-26). La actitud despectiva frente al progreso científico y la total confusión con respecto al significado de la religión constituyen los rasgos esenciales de toda una línea poética del Surrealismo.

El deseo de representar y transmitir se afirmó y buscó cristalizar el nuevo misticismo en la búsqueda de lo absoluto. Esta búsqueda se desarrolla en ciertos elementos como el símbolo, el viaje, la imagen, la deshumanización, la unión de lo concreto y lo abstracto, la contradicción y el culto del futuro (Balakian, 1947, 150-211). La revelación de la presencia del infinito en la materia es considerada un acto subjetivo de exploración de las limitaciones de la realidad objetiva, en vez de una negación de las limitaciones de la realidad objetiva: el viaje busca limitar y concentrar tiempo y espacio al mínimo. Un deseo creciente de liberar la materia de su límite constituye la base del misticismo

surrealista. El concepto de movimiento solo existe si se acepta el concepto de límite. El rechazo de movimiento es un síntoma del repudio del concepto de límite. Tal como Dios, el poeta desea crear su propia imagen, volviéndose hacia el símbolo del viaje, las características del paisaje u objeto percibido reflejan las características del instrumento del viaje. La imagen percibida está despojada de las limitaciones humanas y físicas. La deshumanización toma forma de un primitivismo a la vez humano y a la vez cósmico. Luego de liberar lo concreto de sus límites, el siguiente paso fue asociarlo en un mismo plano con lo abstracto. La colonización del infinito significaba el establecimiento de una relación entre deshumanización de los conceptos abstractos. Si lo absurdo y lo ilógico son considerados como elementos integrados de la imagen, pueden ser también aceptados como la base entre una imagen y la siguiente, mediante la yuxtaposición. En la formación de la nueva fantasía, la facultad de la profecía desarrollada a través de una orientación hacia el futuro. El poeta mediante la contemplación del futuro percibía no solo la posibilidad de explorar las regiones aún no descubiertas de la consciencia humana, sino una metamorfosis de la naturaleza humana. No obstante, el camino hacia lo absoluto iba a llevar a la completa renunciación, al caos completo.

1.1. El Modernismo y el esoterismo en Costa Rica

En Costa Rica, el debate entre el positivismo y el misticismo se inició en 1907 y tuvo su apogeo en la década de 1920. En “Teosofía, intelectuales y sociedad (1908-1929)”, Chester Urbina Gaitán indica que frente a esta exclusividad cultural y política, surgió entre 1900 y 1914 una intelectualidad contestataria y antioligárquica que influida por filosofías, idearios y creencias de la más variada procedencia, fundó una cultura política polemizante

que ve en la ayuda mutua, en la solidaridad, la justicia y la libertad, los pilares para la creación de una nueva cultura y una nueva sociedad (Urbina, 2000, 139-144).

Una de las corrientes que guió a esta nueva intelectualidad fue la teosofía, pensamiento introducido en el país durante los últimos años del siglo XIX por el español Tomás Povedano de Arcos, el cual, en reuniones secretas la enseñaba a unos cuantos simpatizantes (Virya, 1912, 300).

Durante el período de formación de los escritores de vanguardia, existe una intensa difusión de las ideas ocultistas, esotéricas o herméticas. La crisis espiritual que analiza Login para el Modernismo y Balakian para el Surrealismo tiene su contraparte en Costa Rica, cuando en 1907 se produjo una revolución lírica – paralela a una reacción contra el positivismo – que, en muchos de sus medios y de sus propósitos, puede equipararse al Modernismo.

Un representante del Modernismo costarricense, Roberto Brenes Mesén, se afilió a la Sociedad Teosófica en un ansia de satisfacción religiosa, pues lo atrajo la concepción de la unidad del todo (Bonilla, 1957, 185-187). Por otro lado, Rogelio Fernández Güell fue el principal representante de la filosofía esotérica o el espiritualismo, que tuvo tanto auge en la segunda década del siglo XX (Bonilla, 1957, 258-259). El espiritismo, derivado de la obra de Allan Kardec, tuvo algunas manifestaciones literarias pero decayó, quedando limitado a la práctica de ciertos círculos cerrados.

En el campo del pensamiento, la obra fundamental de Brenes Mesén es *El misticismo como instrumento de investigación de la verdad* (1921), al que había antecedido *La metafísica de la materia* (1917). En el ensayo de 1921 ataca el racionalismo, poniendo de

relieve las limitaciones de la lógica, cuya renovación se propone, y se defienden las posibilidades del pensamiento intuitivo.

La *Logia Virya* fue fundada por Tomás Povedano en 1904; al año siguiente Roberto Brenes Mesén ingresó a la masonería, fraternidad con la cual estaban comprometidos muchos de los principales intelectuales y políticos del país (Molina, 2002, 176): también creó la revista *Virya*. El edificio de la Gran Logia se inauguró en 1937; junto con la publicación de *La masonería en Costa Rica* (1950) muestran una presencia consistente del ocultismo en Costa Rica en esa primera mitad del siglo XX. A sus 65 años, Brenes Mesén regresó a Costa Rica, donde residió hasta su muerte, en mayo de 1947. Durante, el período posterior a 1939, fue uno de los mentores intelectuales del *Centro para el Estudio de los problemas nacionales*, fundado en 1940.

El nombre teosofía está compuesto de dos palabras griegas y significa "conocimiento de Dios", o "sabiduría divina". Derivado del hinduismo, denota un sistema ecléctico filosófico fundado en Nueva York el 17 de noviembre de 1875, por Helena Petrowna Blavatsky y el Coronel Henry S. Olcott (*Virya*, 1912, 327). La relación entre la logia masónica, la teosofía y el Modernismo es evidente. ¿Pero qué relación se halla entre el ocultismo y la vanguardia? Aunque hay que tomar en cuenta que la revista *Repertorio americano*, publicada en San José entre 1919-1958, jugó un papel fundamental en la cultura (Rojas y Ovares, 1995, 62) y es de suponer también en la formación de los poetas de vanguardia. Resulta curioso resaltar que en el *Repertorio Americano* aparecieron varias alusiones y noticias de primera plana del “mensajero de Oriente”, “del nuevo Juan el Bautista”, del “joven pensador del mundo teosófico”. En un editorial de 1926 se cuestionaban seriamente los postulados del pensamiento positivista y se propone un retorno

al pensamiento oriental de la mano de Krishnamurti. La red de intelectuales que Joaquín García Monge unificó a través de *Repertorio Americano*, una de las revistas de mayor tirada e influencia en América latina, está imbuida de ideas espiritualistas y de orientación teosófica o vitalista.

Todo lo anterior sirve de marco para establecer el contexto histórico-cultural de la poesía de vanguardia costarricense y entender cómo la alquimia-mística se constituye en su modelo artístico sobre la base de una disputa entre el materialismo y el espiritualismo.

En “La creación de nuevos espacios públicos en Centroamérica a principios del siglo XX: la influencia de las redes teosóficas en la opinión pública”, Marta Elena Casaús Arzú señala que la formación de asociaciones, clubes, logias masónicas, a través de las cuales se establecen vínculos estrechos, relaciones interpersonales e intelectuales que posteriormente generaran opinión pública y consensos entre las diferentes elites intelectuales y políticas, sin tener que compartir necesariamente lazos ideológicos, ha producido una rica bibliografía (Casaús, 2002, 297-303).

La relevancia de las sociedades teosóficas fue muy grande en América Latina y constituyeron, como las logias masónicas, uno de los espacios de sociabilidad más importantes del momento, auténticos generadores de opinión pública. Entre 1920 y 1930 la teosofía tuvo un gran impulso y se vinculó con el pensamiento orientalista de Jiddu Krishnamurti, “el nuevo Mesías”, que ya había causado un gran impacto en Europa y Estados Unidos y ahora lo introducía en América Latina Annie Bessant.

En *Buscando las raíces del modernismo en Costa Rica*, Ana Cecilia Barrantes indica que la labor divulgadora de textos modernistas que realiza Joaquín García Monge en su colección “Ariel” conduce a una reacción contra el positivismo (Barrantes, 1994, 145-151).

El Modernismo no se limita a las reformas en el modo de escribir, aspira a conmover la conciencia nacional y llegar a la raíz de la vida espiritual. El discurso modernista apareció diseminado en todos los órganos escritos de comunicación de la época: en periódicos y revistas, aunque algunos autores editan sus obras: Rafael Ángel Troyo (1875-1910), José Fabio Garnier (1884-1956), Francisco Soler (1893-1920), Alejandro Alvarado (1876-1945), quienes estudiaron en Francia y en Inglaterra. Al madurar en una atmósfera parisina o londinense, no entendieron el discurso realista o costumbrista y se unieron, en la primera década del siglo XX, a Roberto Brenes Mesén.

En 1904, Joaquín García Monge se unió al grupo. La importancia de esta relación entre Monge y Brenes radica en que Brenes Mesén representa la teosofía y la masonería en Costa Rica, mientras García Monge es el difusor de las ideas idealistas.

Ahora, bien, la historia de la literatura costarricense se ha referido al influjo en la vanguardia de la poesía mística, del Siglo de Oro, de la generación del 27, de la poesía latinoamericana, en particular, de Neruda, Vallejo y Huidobro, pero no se ha planteado que la alquimia mística constituye el modelo artístico de la vanguardia. El ocultismo se integra a la literatura desde el Romanticismo, pasando por el Modernismo hasta llegar a la vanguardia. El análisis del modelo artístico de la vanguardia costarricense es un problema que no se ha resuelto en toda su complejidad.

En el manual *Cien años de literatura costarricense*, Margarita Rojas y Flora Ovares señalan que la poesía de vanguardia se refiere a otras dimensiones de la existencia: la iluminación del mundo del inconsciente, la recuperación de la fuerza psíquica, el acercamiento de dimensiones alejadas (Rojas y Ovares, 1995, 164). Estos aspectos sirven

de estímulo para plantearse la influencia del esoterismo en la vanguardia costarricense, debido a que las autoras reconocen la presencia de otras dimensiones.

El ocultismo representa un complejo de conocimientos o métodos denominados esotéricos, o sea, especulativos como el hermetismo, la gnosis, la teosofía, rosacruz, cábala; y operativos como el yoga, la magia, alquimia, quiromancia, mística; incluyéndose también fenómenos psicofísicos como el espiritismo, la clarividencia, la telepatía y otros. De estos conocimientos o métodos especulativos y operativos se plantea la alquimia mística como el modelo artístico para interpretar la vanguardia costarricense. Ahora bien, la alquimia-mística no surge como un modelo a priori que se le aplica a la poesía de vanguardia, al contrario, el paradigma surgió del análisis de los poemas de vanguardia. Al principio se consideró que el modelo estaba formado por la mística, alquimia y la cábala.

La mística ya había sido señalada en la *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* de Carlos Francisco Monge, y vuelta a reseñar la idea por Flora Ovares y Margarita Rojas en su *Cien años de literatura costarricense*. No obstante, la presencia de la alquimia no era suficiente para explicar el fenómeno poético de la vanguardia. La alquimia está relacionada con la mística, no así con la cábala, que pertenece a otra tradición esotérica. En el análisis de los poemas, se presentaron elementos alquímicos que nadie antes había percibido, en lugar de pensar que eran elementos accesorios a la poesía de vanguardia, se planteó la posibilidad de que formaran su modelo artístico.

1.1.2 La encrucijada crítico-histórica

Si bien el problema histórico está resuelto por *Antología crítica de poesía de Costa Rica* de Carlos Francisco Monge y *Cien años de literatura costarricense* de Flora Ovares y

Margarita Rojas, al acercarse el investigador a la poesía de vanguardia de Costa Rica debe discriminar los tipos de acercamientos que pueden ser historia, crítica, interpretación o teoría de la literatura. La historia de la literatura se concibe como la exposición ordenada y sucesiva de la inserción de cada obra concreta en la cadena temporal o diacrónica. La crítica literaria es activa y analítica, que tiene que contar con unos criterios de base en los que fundar sus diagnósticos como fundamento de sus valoraciones. Y la teoría literaria es un repertorio y dispositivo abstracto de conceptos (categorías) y estrategias (García Berrio, 2006, 23-28)

De esta manera, se distingue entre la historia literaria, la *ciencia de la literatura* y la *crítica literaria*. En *Crítica y verdad*, Roland Barthes discierne entre *ciencia de la literatura* (o de la escritura), que define como el discurso general cuyo objeto es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra, y tiene por objeto determinar no por qué un sentido debe aceptarse, ni siquiera porque lo ha sido, sino por qué es aceptable, y la *crítica literaria* a ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, a intención de dar un sentido particular a la obra. La crítica ocupa un lugar intermedio entre la ciencia y la lectura, desdobra los sentidos, hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra, es decir, una coherencia de signos (Barthes, 1972, 58-66).

Hasta el momento, desde ningún punto de vista –histórico, crítico o teórico– se ha tratado de determinar cómo la vanguardia construye su modelo artístico y si dicho modelo lo constituye la alquimia-mística. Por este motivo, esta investigación pretende establecer que la alquimia-mística más que fuentes o influencias constituyen en esencia el modelo artístico de la vanguardia costarricense.

En su *Poética*, Tzvetan Todorov señala que los estudios sobre la biografía del autor y los escritos de estilo periodístico no son “estudios” (Todorov, 1968, 17). Sin embargo, la reseña o el comentario periodístico ha propuesto algunos sentidos esotéricos de la poesía de vanguardia en Costa Rica. De ahí la importancia de incorporar algunos artículos de revista o periódico, con el fin de sustentar la hipótesis: se trata de probar cómo la alquimia-mística, como experiencia trascendente, es análoga a la experiencia poética y en particular a la experiencia vanguardista; cómo la alquimia mística ayuda a resolver uno de los problemas psicológicos más importantes: la determinación de su propio ser.

La construcción del modelo artístico de la vanguardia costarricense es una tarea que no se ha efectuado. Las lecturas realizadas, como se postula en este trabajo, por un lado, son estudios históricos como *Antología crítica de la poesía de Costa Rica y Cien años de literatura costarricense*; y por otro, algunas lecturas como *La trascendencia humana en el discurso erótico de la poesía de vanguardia*; o lecturas sobre algunos autores de la vanguardia como *El tránsito de fuego: hacia una descodificación biisotópica* de Peggy von Mayer Chaves. De modo, esta investigación pretende hacer una contribución desde otro punto de vista respecto al estudio de la poesía de vanguardia.

Mediante el presente estudio, se propone la alquimia mística como modelo de la escritura poética, o como el modelo artístico del mundo de la vanguardia costarricense, dada la presencia de elementos esotéricos y ocultistas atisbados por la ciencia de la literatura o las reseñas periodísticas. De esta manera, se quiere revelar que existe un vacío en los estudios del sistema vanguardista. Al interpretar las correspondencias entre la creación poética y este modelo de escritura o modelo artístico se quiere esclarecer el transcurrir de la poesía costarricense, a mediados del siglo XX.

Además, al formular el modelo artístico de la vanguardia se trata de comprender el impacto que tuvieron las ideas espiritualistas, ocultistas, teosóficas y masónicas en la poesía de la década de 1950. Si estas ideas han sido relacionadas con el Modernismo, ¿por qué la poesía de vanguardia utiliza y reutiliza los elementos ocultistas o esotéricos? O mejor dicho, ¿por qué los elementos esotéricos constituyen el modelo artístico de la poesía de vanguardia? La necesidad de responder estas preguntas nos conduce al revelar aspectos hasta ahora desconocidos.

1.2.Estado de los conocimientos

Las historias de la literatura hispanoamericana y costarricense constituyen el material imprescindible para describir las vanguardias en el continente americano. Las historias de la literatura costarricense establecen que los poetas costarricenses hicieron una lectura de la vanguardia hispanoamericana y española. Además, cumplen la función de periodizar en el tiempo y el espacio los movimientos, cambios, rupturas y retrocesos de los hechos textuales. Otra función es la de especificar los sistemas estéticos, definir cuáles son sus características en el amplio espectro cultural de la América hispanohablante.

1.2.1. La vanguardia en la literatura hispanoamericana

Las historias de la literatura hispanoamericana coinciden en la dificultad de clasificación y periodización de los movimientos vanguardistas: la cantidad de datos y clasificaciones, la coincidencia del investigador con el *corpus* y la heterogeneidad de los

textos y de las diversas propuestas estéticas representan un conjunto de problemas que deben afrontar los investigadores. No obstante, sirven de marco para entender los movimientos de vanguardia en Hispanoamérica.

En la *Historia de la literatura hispanoamericana*, Enrique Anderson Imbert distingue entre poetas de gusto normal, gusto anormal y gusto escandaloso. Los poetas de gusto normal nacen con el Modernismo, el Impresionismo y el Expresionismo. Los poetas de gusto anormal acaban por liberar el verso libre simbolista y llevan el irracionalismo simbolista hasta sus últimas consecuencias. Los poetas de gusto escandaloso forjan la metáfora a ultranza, ofrecen una síntesis de las nuevas tendencias, nivelando e integrando lo europeo, lo hispánico y lo hispanoamericano. Los poetas de gusto normal y anormal son los nacidos entre 1885 y 1900, cuya producción se sitúa entre 1910 y 1925; los poetas de gusto escandaloso son los nacidos entre 1900 y 1915, cuya producción se desarrolla entre 1925 y 1940 (Anderson, 1954, 10-161).

En *Los avatares de la vanguardia*, Saúl Yurkievich afirma que la vanguardia instaaura la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. Distingue dos proyectos estéticos, uno optimista, que alaba las conquistas del mundo moderno y asume los imperativos del programa tecnológico; el otro pesimista, que asimila la angustia existencial, la del hombre que está solo y espera en medio de la multitud anónima. Para Yurkievich la primera es la vanguardia propiamente dicha. Además, propone tres directrices que permiten una distribución ordenadora de las manifestaciones de la modernidad: directriz realista-historicista, directriz formalista y la directriz subjetivista (Yurkievich, 1982, 351-359).

En “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de las corrientes vanguardistas hispanoamericanas”, Klaus Müller-Bergh señala cuatro etapas de los

movimientos de la renovación literaria en la América hispanohablante: modernismo, Postmodernismo, Vanguardismo y Postvanguardismo. Las promociones vanguardista él las sitúa entre 1924-1939, la primera y entre 1939-1953, la segunda. Los rasgos de las tendencias vanguardistas son la trascendencia, el internacionalismo, la conciencia tecnocrática, momentaneidad, el cambio y nativismo (Müller-Bergh, 1982, 150-173).

En *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Teodosio Fernández afirma que de la maraña de escritores y de títulos se procura rescatar las tendencias fundamentales, a sabiendas de que eso significa inevitablemente falsear la infinita e inaprensible variedad del conjunto. Fernández señala seis reacciones en las que desembocan el ultramodernismo: el modernismo refrenado (reacción hacia la sencillez lírica); la reacción hacia la sencillez clásica, la reacción hacia el romanticismo, la reacción hacia el prosaísmo sentimental y la poesía femenina (Fernández, 1987, 11-70).

En *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Cedomil Goić sostiene que antes que la clasificación de los críticos, contribuyen a la comprensión de la nueva literatura las formulaciones expresadas de los escritores del concepto de literatura y de la poesía. Además, señala que entre los determinantes estilísticos se extrema la cita de textos preexistentes y la autocita, la repetición textual que crea ritmos desconcertantes, la parodia, el pastiche, la mezcla de lenguajes, los metaplasmos verbales, las jitanjáforas, las jergas inventadas. Establece tres vanguardias: la primera vanguardia son los nacidos entre 1890-1904, cuyo periodo se extiende entre 1920-1935; la segunda vanguardia son los nacidos entre 1905-1919, con un período entre 1935-1949, la tercera vanguardia son los nacidos entre 1920-1934, con un periodo entre 1950 y 1964. Los rasgos fundamentales de la primera vanguardia van a proyectarse sobre la segunda y tercera vanguardia, que se

identifican con la serie de generaciones contemporáneas y condicionan su desarrollo con una influencia que los mueve a liberarse y destruir preferencias y modalidades de la poesía (Goiç, 1988, 23-78).

En *Las vanguardias latinoamericanas* de Jorge Schwartz se plantea la necesidad de dividir las vanguardias en estéticas e ideológicas, las vanguardias de los años veinte son estéticas, mientras las vanguardias de los años treinta son ideológicas. Al referirse a las especificidades de la vanguardia latinoamericana, Schwartz supone que la vanguardia surge como una revisión estética del Modernismo. La vanguardia como tal se inscribe entre 1920-1935, la vanguardia ideológica se sitúa entre 1936-1950 (Schwartz, 1991, 28-43).

En su *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia*, Mihai Grünfeld afirma que el período de la vanguardia histórica latinoamericana se extiende aproximadamente entre 1916 y 1935. El autor construye su estudio introductorio basado en las dicotomías: internacional / nacional, centro / periferia, y a partir de esta analiza algunos focos temáticos como son la ciudad moderna y el deambular turista, el retrato de la mujer y su participación en la vanguardia, la revolución y la guerra, ¿poesía pura? La poesía interior – surrealista, democratización del discurso – la voz popular, poesía negrista, indigenista, el compromiso social y político (Grünfeld, 1997, 9-15). En oposición a Schwartz, Grünfeld señala que la vanguardia puramente estética representa un indicio pobre y a veces poco representativo de lo que fue la totalidad del movimiento vanguardista. La vanguardia reúne bajo el mismo deseo de modernidad y futuridad una multitud de personas y grupos enfrentados con problemas en el ámbito personal, nacional o continental. La vanguardia latinoamericana se desarrolla entre la antípoda de lo americano y lo internacional, entre lo trasplantado europeo y lo creado americano, lo que supone un mundo escindido en dos, una

conciencia binaria definida en torno a dos polos o a dos conceptos: un centro y una periferia (Grünfeld, 1997, 19-47).

La época de vanguardia representa una etapa en la cual las preocupaciones acerca de lo nacional versus lo internacional alcanzan su apogeo. Los focos temáticos constituyen un aspecto importante en el desarrollo de la tesis expuesta por Grünfeld. En su estudio introductorio de las vanguardias latinoamericanas, se explican los focos de la siguiente manera: la ciudad moderna y el deambular turista: la ciudad es uno de los principales símbolos estéticos de la vanguardia, que se conjuga con el deambular turista, es decir, la percepción del paisaje urbano, que describe el resultado de un desplazamiento desde una poesía interior hacia una poesía exterior captada por el ojo de una cámara fotográfica. El retrato de la mujer y su participación en la vanguardia: los símbolos de lo femenino son reemplazados por un símbolo masculino como la tecnología y la máquina. El discurso vanguardista es muchas veces sexista y a menudo misógino. La revolución y la guerra: La celebración de la revolución y la guerra es otro tema que conecta la vanguardia latinoamericana a la internacional. ¿Poesía pura?: la vanguardia latinoamericana gira alrededor de la noción de pureza, un afán de alcanzar la esencia misma de la poesía y a la par de la pureza se encuentra otra vertiente de poesía impura, que mantiene la tensión dentro del sistema. Poesía interior - surrealista: la poesía interior, de la conciencia y de la subconciencia implica un rechazo del discurso lógico, moral y consciente. Es una poesía que intenta responder a preguntas estéticas y ontológicas sobre el acto de poetizar, la vida y la muerte. La democratización del discurso y la voz popular: la tendencia general de la vanguardia es hacia una liberación del arte, hacia una democratización, que destruye la dicotomía voz culta / voz popular. Poesía indigenista: la poesía vanguardista incorpora a los

grupos marginados: negros, mulatos, indios y mestizos; dentro de un proceso de emancipación económica y política. Poesía negrista: la vanguardia latinoamericana incluye esta poesía sensual, en la que predominan la musicalidad, el ritmo y el lenguaje popular nuevo, llena de idiosincrasias dialectales y de las jitanjáforas populares características del área. Compromiso social y político: la vanguardia latinoamericana se coloca dentro de un contexto revolucionario internacional, y la poesía negrista e indigenista son los reductos preferidos, aunque no exclusivos, de la poesía testimonial.

Las historias de la literatura hispanoamericana afirman que los movimientos de vanguardia tuvieron un desarrollo particular de acuerdo con las condiciones sociales, económicas y políticas de cada nación. No obstante, las vanguardias se sitúan en las primeras décadas del siglo XX. Este aspecto es relevante en el sentido de que la vanguardia costarricense se ubica a partir de la década de 1940, es decir, un atraso de veinticuatro años con respecto a la aparición de los primeros vanguardistas en el continente.

1.2.2. La vanguardia en la literatura costarricense

Los problemas derivados de la posibilidad de una historia de la literatura se vinculan con la naturaleza misma del hecho literario: su relativa independencia o autonomía. La doble condición del lenguaje (en su condición comunicativa y expresiva) vuelve mucho más arduo el problema de una historia de la literatura (Tacca, 1968, 32-33). Las historias de la literatura costarricense acusan la falta de coincidencia de la vanguardia costarricense con respecto a sus similares europeas y latinoamericanas. Señalan en algunos casos que la heterogeneidad de la producción poética no permite una clasificación de los movimientos

estéticos. Algunas de estas historias presentan ciertos problemas comunes: cuando el historiador se enfrenta a la literatura en proceso de gestación, es decir, cuando coincide con los autores en estudio, cuando no distingue entre etapas de nacimiento, producción, dominio y decadencia, cuando mezcla las categorías de género y movimiento para describir los diferentes fenómenos literarios. No obstante, las últimas historias de la poesía costarricense han logrado describir los períodos y las generaciones, creando un fundamento teórico en el que se pueden basar otros investigadores para analizar otros aspectos.

Dentro de los distintos modos de periodización utilizados por la historia literaria, uno de los más fecundos, ha sido el de las generaciones. Sin pretender abarcarlo siquiera en sus manifestaciones, es un instrumento apto, dinámico y seguro en la investigación histórica (Tacca, 1968, 100-101). Para esta investigación, se analizan las periodizaciones expuestas por las historias de la literatura costarricense, considerando tres aspectos: el periodo de nacimiento de los poetas, manifestaciones o movimientos literarios y el período de expansión o dominio.

En la *Historia de la literatura costarricense*, Abelardo Bonilla señala dos dificultades para el ordenamiento de los movimientos de vanguardia: la relativa juventud de los poetas, por lo que no se puede afirmar que sigan una verdadera vocación, y el espíritu de inquietud y rebeldía, que plantea escollos en cuanto la producción pero, también, en cuanto a los métodos estilísticos o históricos (Bonilla, 1957, 331). De esta manera, Bonilla analiza los rasgos de la vanguardia costarricense, sin profundizar en las características de las obras. No periodiza según las teorías de las generaciones; sin embargo, se puede plantear una periodización del desarrollo de la poesía costarricense a partir de los capítulos de su libro, es decir de acuerdo con los rasgos que utiliza para definir cada periodo. De este

modo, el siguiente cuadro se ajusta a tres criterios propuestos por Guillermo de Torre: fecha de nacimiento, manifestaciones o movimientos literarios, periodos de expansión o dominio.

Periodización de *La historia de la literatura costarricense*

Período de nacimiento de poetas	Manifestaciones o movimientos literarios	Período de expansión o dominio
1550-1850:	Romance popular, coplas, poesía cortesana	
1840-1865:	la <i>Lira costarricense</i>	
1905-1907:	poesía realista y el folclore	
1874-1917:	modernismo	
1929-1945:	poesía infantil	
1945-1955:	poesía contemporánea	

Fuente: Elaborado por el Cristián Sánchez Cascante

En el cuadro anterior, se observan solo el período de nacimiento de los poetas y las manifestaciones literarias o movimientos literarios. Bonilla no plantea un período de expansión o dominio. Por esta razón, el espacio está vacío. Este autor describe la poesía costarricense desde la colonia hasta los años cincuenta.

En *La poesía en Costa Rica*, Manuel Segura afirma que no se ha procedido a seleccionar a los escritores de otro modo en escuelas o corrientes –porque habrían tenido que agruparlos sin ningún interés y sí propendiendo más bien a entrañamientos dañosos –, así que ordena cronológicamente a los poetas en cinco grupos generacionales. En el

siguiente cuadro, como se observa, solo se escribe los grupos, pues Segura no señala periodo de nacimiento ni periodo de expansión o dominio. El cuadro a continuación ejemplifica la clasificación hecha por Segura:

Periodización de *La poesía en Costa Rica*

Período de nacimiento de poetas	Manifestaciones o movimientos literarios	Período de expansión o dominio
	Generación de la Lira	
	Folclore	
	Romanticismo- sentimentalismo	
	Modernismo	
	Gentes Nuevas (Segura, 1963: 109)	

Fuente: Elaborado por Cristián Sánchez Cascante

La clasificación empleada por Segura para la poesía costarricense tiene problemas diversos: se clasifica por título de una obra, por ideas que designa creencias y costumbres culturales, por conceptos que provienen de la historia de la literatura, por la juventud de los escritores, no surge la clasificación de los rasgos estéticos y formales de las obras. El autor no se atreve a clasificar a los poetas de vanguardia

En *Poesía costarricense de Costa Rica*, Carlos Rafael Duverrán propone que la poesía nacional – vista en conjunto – resiente de sólida densidad y de conciencia

poética. Duverrán señala que si bien es cierto que muchos poetas no pueden ubicarse fácilmente en un movimiento determinado, hay escuelas o corrientes definidas (Duverrán, 1973, 10-13). Determina, además, seis generaciones que se superponen en un espacio de sesenta años, para Duverrán cada generación ocupa un período de diez años:

Periodización de *Poesía contemporánea de Costa Rica*

Periodo de nacimiento de los poetas	Manifestaciones o movimientos literarios	Período de expansión o dominio
nacidos antes de 1900	generación premodernista:	período 1904-1907
nacidos antes de 1900::	generación modernista	período 1907-1917
nacidos entre 1900-1917	generación posmodernista	período 1945-1954
nacidos entre 1918-1927	generación pérdida	período 1945-1954;
nacidos entre 1928-1937:	vanguardia	período 1953-1963
nacidos entre 1938-1947:	Círculo de poetas costarricenses	período 1962-1972

Fuente: Elaborado por Cristián Sánchez Cascante

La periodización de Duverrán plantea varios problemas. El primero aparece al tomar solo la fecha de nacimiento de los autores y obviar la publicación de los textos; en segundo lugar, no define períodos de producción; por último, no designa a las generaciones mediante movimientos literarios. Si bien, no existen proclamas ni manifiestos, se

encuentran los textos, el lenguaje de los textos y las influencias que son rastreables para llegar a una aproximación de las escuelas literarias.

En *La imagen separada*, Carlos Francisco Monge estudia cuatro escritores de la vanguardia costarricense: Mario Picado, Jorge Charpentier, Ricardo Ulloa Barrenechea y Carlos Rafael Duverrán. Señala algunos aspectos de la poesía costarricense: la búsqueda ontológica, la nostalgia de ruptura, la poética de la separación. No obstante, Monge analiza algunos aspectos de la vanguardia como la soledad y la incomunicación, la ética del solipsismo, la serenidad y la mansedumbre, el egocentrismo y la comunicación, la incertidumbre, el desencanto y la abulia (Monge, 1984, 22-169).

En *La trascendencia humana en el discurso erótico de la poesía vanguardia*, Emilia Fallas señala que demostrar el trasfondo ideológico que entraña el discurso erótico de la poesía de vanguardia ha permitido ver el erotismo más allá de un asunto estético, de un recurso estilístico o simple atractivo para el lector. Su estudio ha permitido demostrar que el concepto de trascendencia desde el punto de vista filosófico es un eje ordenador de la poesía erótica de vanguardia costarricense. El discurso erótico en la poesía de vanguardia costarricense que connota trascendencia se presenta en el dinamismo latente que manifiesta el yo lírico, quien siempre se asocia con una búsqueda de un estado superior a su ser material. El discurso erótico de la poesía de vanguardia surge con características culturales, en tanto que sus relaciones de sentido implican connotaciones de tipo humanista, y que permiten también caracterizar la poesía erótica desde un punto ideológico- semántico. Las relaciones de significado del discurso erótico se pueden determinar a partir de una categorización léxica que surge de la caracterización de acuerdo con la entropía (Fallas, 1988, 135-138).

En *Antología crítica de la poesía costarricense*, Carlos Francisco Monge señala que el desarrollo del período de vanguardia, cuyo inicio se sitúa hacia 1940, está impulsado por dos generaciones principales: la primera, constituida por poetas nacidos entre 1917-1927: su obra principal apareció en 1946: Eunice Odio, Alfredo Sancho, Arturo Montero Vega, Salvador Jiménez Canossa, Victoria Urbano y Eduardo Jenkins Dobles; la segunda vanguardia la integran poetas nacidos entre 1927-1937: Mario Picado, Jorge Charpentier, Ana Antillón, Virginia Grütter, Ricardo Ulloa Barrenechea, Raúl Morales, Carlos Luis Altamirano, Carmen Naranjo y Carlos Rafael Duverrán. El autor subraya que el apoyo estético-ideológico de las generaciones de vanguardia es bien identificable, por ejemplo, en la primera generación son visibles las lecturas de poetas españoles como Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Machado, Alberti, Salinas o Jorge Guillén. También Vallejo, Mistral, Neruda y de modo particular los centroamericanos, sobre todo nicaragüenses, como Azarías H. Pallais, José Coronel Urtecho, Carlos Martínez Rivas. La segunda vanguardia amplía y profundiza la influencia de las vanguardias europeas e hispanoamericanas; hace visible las lecturas de escritores españoles del 27 (Gerardo Diego, Aleixandre, Alberti, Cernuda, García Lorca) y algunos del entorno histórico posterior (Celaya, León Felipe, Miguel Hernández) así como también los hispanoamericanos Vallejo, Huidobro, Neruda y Parra. Con ligeras variantes, para la poesía de estas generaciones la realidad mostrada se caracteriza por su condición inorgánica y por la disgregación del sentido. En la primera, el mundo es denunciado por su acontecer vertiginoso; en la segunda, el mundo es interiorizado y el desgobierno se instala en la subjetividad del hablante. La realidad es representada como un caos y el erotismo conduce a la búsqueda de la unidad y el orden (Monge, 1992, 25-28).

De acuerdo con Monge, la poesía costarricense del siglo XX se divide en dos períodos: Modernismo (1900-1940) y Vanguardismo (1940-1992). El período modernista lo abarcan tres generaciones: modernista, postmodernista y prevanguardista. El periodo vanguardista aglutina la primera vanguardia, la segunda vanguardia y la primera postvanguardia. La periodización de Monge se basa en la propuesta de que una generación abarca entre diez y quince años. Además, establece el periodo en que nacen los integrantes de una generación, el movimiento literario a que pertenecen y el periodo de expansión o dominio. De manera, se observa la siguiente evolución o transcurrir de la poesía costarricense:

Periodización de *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*

Período de nacimiento de los poetas	Manifestaciones o movimientos literarios	Período de expansión o dominio
nacidos entre 1874-1897:	modernismo	Primera etapa 1900-1915 Segunda etapa 1916-1930
nacidos entre 1898-1907:	postmodernismo	etapa 1920-1940
nacidos entre 1908-1917	prevanguardia	etapa 1940-1950
nacidos entre 1918-1927	primera vanguardia	etapa 1940-1960
nacidos entre 1928-1937	segunda vanguardia	etapa 1950-1970
nacidos entre 1938-1947	primera postvanguardia	etapa 1960-1992
nacidos entre 1948-1958	segunda postvanguardia	etapa 1970-1992

Fuente: Elaborado por Cristián Sánchez Cascante

Al analizar *100 años de literatura costarricense*, Margarita Rojas y Flora Ovares distinguen cinco generaciones de poetas, pero no exponen una categoría para agrupar a la última generación de poetas costarricenses, como lo hace Carlos Francisco Monge, quien plantea el término postvanguardia. Las autoras proponen un período de nacimiento de los integrantes de cada generación, el movimiento o escuelas literarias a que pertenecen y el periodo de expansión o dominio (Rojas y Ovares, 1995, 160-164). En el cuadro se observa la periodización que realizan las autoras:

Periodización de la poesía costarricense en *100 años de literatura costarricense*

Período de nacimiento de los poetas	Manifestaciones o movimientos literarios	Período de producción o dominio
nacidos entre 1830-1859		no hay una producción importante
nacidos entre 1860-1874	<i>Lira costarricense</i>	
1875-1879	costumbrismo	
1890-1904	modernismo	1900-1915 germinación
1905-1919	postmodernismo	1916-1930 consolidación
	prevanguardismo	1923-1941
		1930-1945
nacidos entre 1925-1934:	primera vanguardia	1940-1950
	segunda vanguardia	1950-1965
nacidos entre 1935-1949:	poesía social	1966-1980
nacidos entre 1950-1964		1980-1995

Fuente: Elaborado por Cristián Sánchez Cascante

Las autoras, al igual que Carlos Francisco Monge, señalan la existencia de dos vanguardias: la primera formada por Eunice Odio, Alfredo Sancho, Victoria Urbano, Arturo Montero Vega y Eduardo Jenkins Dobles; la segunda formada por Mario Picado, Jorge Charpentier, Ana Antillón, Carmen Naranjo, Carlos Rafael Duverrán, Rosita Kalina, Ricardo Ulloa Barrenechea, Antidio Cabal, Raúl Morales y Carlos Luis Altamirano

En *El vanguardismo literario en Costa Rica*, Carlos Francisco Monge señala que en la literatura costarricense no resulta fácil trazar unas fronteras temporales claras entre el modernismo, el postmodernismo y las vanguardias, pues la coexistencia de los escritores de diferentes generaciones, y en algunos casos la franca amistad entre ellos, se nota en la concurrencia de obras publicadas como de actividades culturales. Enumera algunos rasgos de la poesía de vanguardia, como por ejemplo, que apareció en el entorno dominante de la literatura modernista; además adoptó como suyos los temas, motivos e ideologías que llevaron en el ámbito político, a poner en entredicho la situación sociopolítica de la nación. No se engendró una abierta rebelión contra el canon, pero en su reducido corpus se encuentra el germen de un cambio que le dio un viraje a la trayectoria de las letras nacionales. En este libro señala que la vanguardia inicia entre 1925-1940, y centra sus creaciones en la década de 1930, y la extiende hasta 1960, dado que la vanguardia es una serie de postulados estético-ideológicos reconocibles. De acuerdo con este autor, Max Jiménez, Francisco Amighetti, Isaac Felipe Azofeifa, Joaquín Gutiérrez y José Marín Cañas representan los introductores de las técnicas y los temas de vanguardia en el ambiente literario costarricense (Monge, 2005, 36-80). De manera, si se interpreta su producción crítica, la vanguardia costarricense se extiende de 1925 hasta nuestros días o los rasgos vanguardistas están presentes en la literatura costarricense.

No obstante, para esta investigación se fusionan la primera y la segunda vanguardia costarricense –propuestas por Carlos Francisco Monge en *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* y Margarita Rojas y Flora Ovares en *Cien años de literatura costarricense* – para referirse a la vanguardia costarricense. De este modo, la vanguardia estaría formada por los poetas nacidos entre 1919-1934, con un periodo de producción o dominio que se desarrolla entre 1946 a 2008.

1.2.3. Reseñas, artículos y comentarios sobre la vanguardia costarricense

La reseña periodística y los comentarios dependen de tres criterios: el primero tiene que ver con que la descripción sea lo más general posible, es decir, que la interpretación sea para toda la obra de cualquiera de los autores que forman la vanguardia costarricense; el segundo, que se refieran a una obra específica de los poetas; el tercero, que indiquen algún aspecto relacionado con el esoterismo y que tenga como fundamentos los principios de la mística y la alquimia. Tales criterios tienen su origen en la necesidad demostrar que, si bien existen señalamientos sobre aspectos esotéricos, no se ha hecho un análisis en profundidad.

Existe una diferencia de fondo entre la reseña periodística de los años cuarenta y cincuenta y las reseñas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, aquellas se construyen como un ente rector de la lectura, es decir, es una crítica que en toda su sinceridad demuestra la posición del crítico frente al texto, se atreve a juzgar la obra, basado en parámetros como lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, es decir, es una crítica subjetiva; mientras la crítica del finales del siglo XX se propone comentar las cualidades y los temas de las obras poéticas sin atreverse a expresar su valoración sobre la obra, es una

crítica objetiva. Tal diferencia lo único que muestra es la transformación de una crítica – llámese dogmática – a una crítica – relativa – que no es absoluta frente a los textos.

En “Imágenes en la poesía de Eunice Odio: Los ángeles”, Alfonso Chase señala que las alusiones a símbolos fundamentales, míticos y esotéricos, son muy variadas y configuran una poesía mística que se expresó en la búsqueda de lo divino como una manera de interpretar lo humano (Chase, 1975, 3-4). Pretende describir las imágenes angélicas que se tienden, como sombras vivas, al través de toda la obra poética de Eunice Odio. La primera imagen del ángel es una presencia inmóvil que cobija, o guarda, el silencio de la soledad. La segunda imagen es el ángel como mediador entre el cielo y la tierra; la tercera imagen convierte al ángel en el elemento de un decorado surrealista, la cuarta imagen del ángel es la del principio volátil de la alquimia. El recurso del ángel es usado por Eunice Odio como símbolo de origen y manifestación de una forma poética que expresa longitudes aladas que presagian encuentros.

Rima de Vallbona se centra en *Tránsito de fuego*, del que afirma que la riqueza de este libro, tanto en recursos expresivos como en temas que van desde el nacimiento del hombre, su realidad humana, la soledad, la muerte, el amor, hasta los temas bíblicos y metafísicos-ontológicos, hace difícil análisis detallado del libro (Vallbona, 1981, 19).

En el estudio preliminar a las *Obras completas* de Eunice Odio, Peggy von Mayer indica que el mundo poético de Eunice Odio se presenta como un mundo cifrado en la justa medida de las intuiciones primordiales, cuyo designio integral requiere el despliegue de las posibilidades estéticas más genuinas. La forma acabada de su poesía es el resultado de un esfuerzo consciente, producto de la exigencia interior y de la capacidad de explorar nuevas zonas de expresión personal. El hilo conductor de la poesía de Eunice es la búsqueda

metafísica, que va de la indagación ontológica particular hacia lo divino. El tono de su poesía es intimista, reflexivo, simbólico (von Mayer, 1996, 11-13)

De acuerdo con Peggy von Mayer, *Los elementos terrestres* es un poemario que consta de ocho cantos. En cuanto al tema, los cantos uno y dos expresan el amor soñado y distante, solamente sentido y deseado, la búsqueda del amado en todas las cosas. El poema tercero, “Consumación” rememora el placer del encuentro amoroso y el goce de la carne. El cuarto poema describe el amor del hombre por la mujer amada. El canto quinto, “Esterilidad” se refiere a la imposibilidad de continuar la cadena de vida de una mujer a la que el yo lírico llama “nuestra hermana”. El canto sexto, en cambio, canta a la feracidad de la vida, a la plenitud del proceso de creación, la exaltación del fruto, desde su conformación hasta su nacimiento. El canto séptimo remite a la conciencia cósmica de la integración, por medio del amor, en el universo. El último canto es una vuelta al origen de todas las cosas. Remite anafóricamente al primer poema: la búsqueda incesante del amor, el deseo del amado ausente y su exaltación (von Mayer, 1996, 15-18).

En cuanto a *Zona en territorio del alba*, está agrupado en dos rubros: “Canciones para cantarse bajo el sol” y “Tras un ángel que bajó a la mañana”. La primera parte se caracteriza por reunir una serie de poemas de corte casi lúdico, casi infantil, como si quisiera recrearse con la sonoridad de las palabras. En la segunda parte, en cambio, los poemas aquí reunidos mantienen una profunda hondura metafísica que caracteriza el resto del poemario, en el cual se hace presente con insistencia la figura crística, en especial en símbolo eucarístico del pan. Perfectamente definible es el misticismo que recorre la poesía de Eunice Odio, medular y consistente, nutrido de profundidades metafísicas (von Mayer, 1996, 18-20).

De *El tránsito de fuego*, von Mayer subraya que el hombre es el único ser que puede pensar en la eternidad; por lo que el poemario trata de la reflexión incesante del hombre para entender lo metafísico. Está basado o inspirado en el prólogo al “Evangelio de San Juan”. En este himno al logos, se distinguen tres secuencias básicas: el ser crístico, que define el carácter divino del Dios-Verbo; el hacer, que habla de la creación del mundo y los seres vivos con solo el poder de la palabra; y el repudio, ya que Dios se encarnó y habitó entre los hombres, pero estos no le conocieron. *Tránsito de fuego* tiene un paralelismo estructural con el cántico cristiano. El poemario se aparta en algunas concepciones de lo que podría considerarse un cristianismo ortodoxo, para insertarse en una especie de esoterismo cristiano. En el poemario se asiste al nacimiento de un mundo primordial, que surge del caos a partir de la palabra de Ion, el creador (von Mayer, 1996, 20-29). En *Siguiendo el rastro de una mariposa llamada Eunice*, Peggy von Mayer escribe que la función de un poema es revelar, trascender, aclarar lo más oculto, el meollo de las cosas, objetos y movimientos del alma (von Mayer, 2007, 15-19)

En *Eunice Odio: Ángel de tierra firme ¿De qué modo es verdad? Brevísimas indagación*, Amaranta Caballero Prado señala que algunos textos estudian la poética de Eunice Odio en su eclecticismo – por sus afinidades con lo bíblico, griego, hinduista y alegórico – el reto conceptual y estético de alguien que, a manera de autoinmolación, se deja ir a través de un manuscrito hacia su propia totalidad: La Una: El Todo. Excluyente y universal (Caballero, 2007, 7-15)

En *Pasión, sensualidad y misticismo en la poesía de Eunice Odio*, José Reyes González Flores indica que el pensamiento de Eunice Odio es un intelecto activo, es la voluntad para hacer del pensamiento palabra, y de la palabra el acto más puro de la

imaginación. La poesía de Eunice es un complejo: el ser corporal, el ser sexual, el imaginario y la realidad, pero sobre todo, el ser pasional, místico y sensual confluyendo en su vida poética, un misticismo cognitivo y vivencial. El poema *Los elementos terrestres* es la antesala al misticismo de *Tránsito de fuego*, donde la poeta, como creadora, ordena el caos de la poesía, y funda en el poema el universo posible habitado de seres poéticos que luego son trascendidos por sus actos hacia el cielo de la poesía (González Flores, 2007, 20-27)

En *Rondas de la libertad (Evocación de la infancia en la obra de Eunice Odio)* Carlos Manuel Villalobos señala que la crítica literaria ha visto a Eunice como parte del incendio iconoclasta de las estéticas de vanguardia del siglo XX, como autora feminista y como promotora de una estética metafísica. Pero la orientación discursiva como referente infantil, como código discursivo en la escritura para niños ha pasado inadvertida. Los poemas infantiles no fueron publicados de manera independiente, sino que son parte de otros poemas existenciales, eróticos u ontológicos, porque son el abanico de una poeta desesperada que buscó un lugar para escapar del castigo que le impuso la familia, la sociedad enajenada y el país machista (Villalobos, 2007, 28-40).

En *Eunice Odio: Prometeo de la palabra*, Patricia Cázares Macías afirma que Odio fue un ser que se construyó a sí mismo, un ser destinado a mostrar a los demás lo que no ven, para lo que se convierte desde su infancia en una observadora voraz, lectora incansable, vagabunda en el mundo, amante del ser humano, que quiere encontrar a Dios. Eunice es una especie de Prometeo. Si este robó el fuego, Eunice se apropió de la palabra y la volvió poesía. Si con el fuego Prometeo regaló el desarrollo humano, Eunice renuncia a un simbólico Nirvana y con la palabra aspira a la libertad y a luz. Al igual que Prometeo,

Eunice recibe un castigo por la transgresión. Prometeo es víctima de la cólera de Zeus, Eunice es víctima de la oscuridad que percibe en el hombre (Cázares, 2007, 41-46).

En *La transfiguración del poeta / constructor en Tránsito de Fuego, de Eunice Odio*, Jorge Chen Sham plantea que el símbolo de la catedral gótica como arquetipo de la creación poética, retoma el imaginario medieval de la exaltación de las formas arquitectónicas al servicio de un ideal de trascendencia divina. Una nueva creación del cosmos gracias a la invención del lenguaje poético por parte del demiurgo creador Ion. La raigambre filosófica de la creación del mundo en Eunice Odio se sustenta en la idea de que solo los seres que tienen conciencia y capacidad de renacer pueden crear. Este proceso desemboca en una suerte de autoengendramiento, solamente capaz de llevarse a cabo para quien pueda regenerarse. Odio sabe que la creación es un atributo divino de unos seres autoconscientes que constantemente se reinventan y renacen bajo el proyecto de construcción de una identidad gracias al lenguaje (Chen Sham, 2007, 52-61).

El poeta Mario Picado afirma de *Cantera bruta*:

Esta poesía intenta una comunicación simple y directa donde la sensiblería anterior se sustituye por una deliberada simpleza algo prosaica pero efectiva. Un realismo popular aflora en gran cantidad, no solo por el uso de refranes sino por la manera misma de las expresiones, aquí y allá, matizadas por el vocablo vernáculo, que es más que un vocablo. Temas y contenidos en ellas: el interés por el dinero, la situación social del pueblo. Se buscan polos antagónicos de contraste: la vida burguesa, el hombre cotidiano, el cacique burgués. Aparece Dios como concepto salvador entre la sociedad industrializada y el hombre natural. Poesía que critica al hombre, a la civilización actual, que se denigra ante los ojos del poeta como circunstancia metálica, a las costumbres burguesas y, no pocas, al ser costarricense con su sociedad. Queda siempre actuando como meta salvadora la presencia de un Dios comunicado con un mundo primario y esencial (Picado, 1966, 7).

En *Eduardo Jenkins Dobles en el panorama cultural costarricense*, Carlos Zipfel

García indica:

El motivo dominante de su poesía es el agua. El líquido elemento aparece y corre a través de todas sus estrofas y hay parcelas completas tanto en su primer libro, Riberas de la brisa, como en sus libros posteriores. En Tierra doliente, hay la evidencia de un desorden, de un desequilibrio interior, sin llegar por ello al cataclismo o a la anarquía poética. La presencia del agua continúa. En este libro su poesía sufre variantes de tipo formal, pasa del empleo de versos menores (heptasílabos y octosílabos) al uso del endecasílabo y la escritura de sonetos. Hay un giro en la temática, aparece la ciudad y el pájaro. Se dan cita los elementos y los números, el poeta romántico y apesadumbrado. En Otro sol de faenas, el tema acuático sigue ondeando sus banderas en estos versos. Pero junto a él aparecen otros temas: la paz, sin olvidarse del amor, la mujer, la soledad, la soledad del hombre asediado por otros fantasmas, los valores del espíritu, los valores eternos del hombre. En Sonetos a las virtudes, no canta a las virtudes desde el punto de vista religioso. Consta de treinta y tres sonetos que constituyen un ejercicio de forma clásica pero de contenido y expresión modernos. El libro se distribuye en dos partes. La primera dedicada a las virtudes, a la ciudad. Una ciudad mítica, cuya imagen fue aprehendida por el poeta, a través de las impresiones que le transmitió un amigo: la ciudad de Quetzaltenango, su paraíso terrenal (Zipfel, 1983, 7-33).

En “Victoria Urbano: una poética vivencial”, Teresa Valdivieso señala que *Los nueve círculos (1970)* se relaciona con los apartados “El génesis del amor” y “La soledad primera”. En esta trilogía, la poetisa ofrece una meditación sobre la vida y la muerte. La expresión es amplia y el tono muestra una serenidad clásica que va dictando el verso y evita toda una sombra de desordenado patetismo. La escritora se adentra en su mundo como en su propio ser (Valdivieso, 1979, 19-23).

En “Elementos surrealistas en la poesía de Mario Picado”, Rafael Pérez Miguel propone cinco aspectos para la poesía picadiana: la realidad dual, el absoluto, la transformación de la realidad cotidiana, la razón y la revolución. Cada uno de estos se divide en temas característicos de la poesía surrealista como lo son el sueño y la vigilia, los monstruos de las oscuras zonas del hombre, la conciliación de las dualidades, el amor y la mujer, las figuras, la ubicuidad y el desdoblamiento y los juegos. En conclusión, plantea

que existen ciertos elementos surrealistas como el intento de unir dos realidades a través del sueño, la gran importancia entre la dicotomía sueño / mar, la relativa importancia a lo cotidiano, cierto rechazo a lo racional, la ubicuidad de los elementos, las imágenes. En todo caso, la poesía de Picado incluye unos elementos surrealistas, un tanto de expresionismo, bastante de existencialismo, algo de impresionismo y mucho de *–costarricense–*. (Pérez, 1981, 19-23).

Las construcciones de la poesía vanguardista surgen como la negación de las formas de la literatura tradicional. La cosmovisión de Mario Picado señala los rasgos que definen su poesía como una totalidad orgánica que se viene gestando y evolucionando con el transcurso de los años. La poesía de Picado está integrada básicamente por la condensación de múltiples imágenes que se estructuran, de acuerdo con la emoción del poeta; desde aquí, adquiere coherencia y organicidad el poema. Su hermetismo y valor parten del presente hecho. La cosmovisión lírico-poética proyecta un conocimiento del mundo a partir de dichas posibilidades. La poesía de Picado Umaña, desde el primer libro hasta el último, busca una explicación del ser del poeta ante su circunstancia bibliográfica y ante sus semejantes. Los diferentes poemarios muestran una evolución de ese aspecto. La visión del mundo se va haciendo más rica y se va cargando de significados nuevos. Se revela así un marcado intimismo y cierta oscuridad en su poesía. Precisamente, todo esto es producto de un afán por integrar el mundo a una atmósfera de búsqueda muy personal. Ontológicamente el hombre y, a través de él, toda la realidad se definen en su poesía como una parte del cosmos regido por los mismos principios estructurantes de éste: movimiento y transformación. El paisaje como tema, el amor en tanto descripción de la mujer amada que frecuentemente adquiere dimensiones cósmicas y el sentido del hablante ante ellos,

configuran el contenido lírico más significativo en este libro. Los poemas están contruidos sin someterse a las exigencias de la forma: metro, rima, distribución de los contenidos conceptuales, entre otras cosas, se estructuran de acuerdo con la evolución enunciativa interna. La enunciación lírica conforma un mundo acumulativo de imágenes que expresan el estado interior del yo lírico (Acuña, 1985, 53-57).

De Virginia Grütter, Joaquín Soto plantea que en sus versos impera lo clásico, sus estrofas a pesar de la poética parece empeñarse en la superación de ese ritmo natural de la poesía, como si temiera con ello desplazarse o permanecer dentro de un campo repudiado por aquellos que se sienten atraídos por las musas, y faltos de capacidad para ajustarse a sus cánones mandan al chápiro cuanto les estorba para figurar como tales en las páginas de las revistas (Soto, 1954, 4). Uno de ellos es Virginia Grütter. Por otra parte, Santos Parrilla señala que en el poemario *Dame la mano* hay tres facetas típicas de la inspiración poética (la evasión, el destino y la resignación dolorosa) Para Virginia su espíritu sube de la tierra y busca el cielo como la visión de algo intenso y luminoso, presentido en una lejanísima realidad. En el poeta hay dos mundos: aquel que corre ante la vida llena de luz y color, el de los hombres alegres, las brisas doradas y los ruidos “iluminados” de sus musas, y aquel otro en la incógnita de su propio destino les acecha allá dentro en lo más recóndito de su alma, para punzarle angustiado apenas comience a meditar sumido en su propia soledad (Parrilla, 1954, 4). Al contrario, Allen afirma que en él predomina la tónica emoción del paisaje que ha vivido la autora, junto a las costas de Puntarenas (Pérez, 1954, 7).

En “Trayectoria actual de la poesía femenina en Costa Rica”, Rima Vallbona pretende señalar algunos rasgos de la lírica de Virginia Grütter (Vallbona, 1978, 25-26). Lo importante para ella como poeta es poder cambiar el mundo, es una poesía realista en verso

libre y con mayor preocupación por el significado que por la textura del poema. Esto hace que tienda su obra a ser anecdótica. Su lenguaje no solo es sencillo, espontáneo y coloquial como se ha reconocido ya, sino que responde esencialmente a una necesidad propia de todo auténtico creador actual. Este hostigado por las circunstancias en que vive o ha vivido, saturado de angustia y pesar, y con una clara conciencia de las miserias humanas, prorrumpe en un lenguaje tal carga emotiva de grito de protesta, que acaba expresándose con improperios, palabrotas y elementos escatológicos.

Sobre la poesía de Ana Antillón se escribe, en el año de la publicación de *Antro fuego*, lo siguiente: Guido Fernández señala que los poemas van apareciendo descosidos unos de otros, sin eso que muchos críticos se empeñan en buscar con vanos ímpetus en toda obra lírica: la unidad (Fernández, 1955, 24). Además, el trabajo de Ana Antillón es intensamente vivencial, profundo, lleno de arraigadas dimensiones en el tiempo y el espacio. Sus convulsiones van de un lado a otro, oscilando de la angustia a la incertidumbre de la maternidad. Así entre la soledad y la compañía, entre la suspensión ante la nada y la afirmación ante la vida, va concibiendo la apretada armazón de su existencial poesía. En los troncos de su autoconciencia se hallan el espesor agónico de su obra y el encumbramiento místico de su pensar. Por otro lado, Antidio Cabal considera que Ana Antillón abunda en una situación de poesía determinada por el espíritu. Espíritu que siendo él mismo pasto a solas de la poesía de *Antro fuego* pretende, con simultaneidad, plasmar en ella la sensación descriptiva de su naturaleza (Cabal, 1955, 24). Todo el libro está pletórico de una insistente caza por dar plenitud de lo antecedente, por dar a la caza “alcance”, que referido a su valor de aporía sanjuanista como característica esencial, acaba dando poder vibrante y de gran riqueza poética. En *Antro fuego*, según Antidio Cabal:

El corazón y el cerebro participan como últimos receptores de una identidad que se inicia más el torrente, que sobre ellos se refleja. Integralmente lenguaje y retórica componen una sorda y reptante armonía que a veces se eleva a hierro fonético a flotación y adereza una arrastrada concordancia entre la forma y el fondo de este poetizar. Lenguaje y retórica cuajados en sus pozos y en sus superficies por penumbras y convulsiones y por una diafanidad desértica y enloquecedora. Claro que a buenas y primeras queremos definir una poesía que nos enfrenta a unos tentáculos opacos o centellantes, amarillos o redondos, húmedos o altos, inmóviles y sólidos, turbios o lentos, olorosos o ásperos, y que al no mostrarse en su desnuda esencia nos coloca encima del entendimiento y de los sentidos unas figuras de moluscos o vahos, de nudos y de espeluncas que nos raspan fuertemente la vida propia de nuestras propias figuras. Orbe de pesadillas, suelo de charcos, tela donde nos enviscamos, altísimas ventanas por las que tiemblan a tientas blandas materias, y arcángeles glandulares. O glándulas arcangelizadas (Cabal, 1955, 24).

En cuanto a *Paraíso en la tierra*, Mario Fernández Lobo señala que el poeta no construye sus metáforas, valiéndose de términos encontrados. No trata de hermanar conceptos contradictorios, sino de expresar con ideas objetivas las intuiciones captadas por su espíritu (Fernández, 1953, s.p.). Y lo logra. No se declara intimista. Desde el primer poema se plantea una lucha, que va a prolongarse indefinidamente y en la cual el hombre ha de agotar su vida por conquistar un objetivo que siempre ha de ver más allá de los tiempos. El libro está dividido en tres partes o “cielos”. El primero se intitula “Del soldado y la rosa” y a este pertenecen “Las vigilias de Xochitl”. El personaje de Xochitl brota como un símbolo, que encarna alguna amarga verdad, escondida en el alma del poeta. En el ambiente legendario de la América aún inconquistada, es en donde se sitúa el nacimiento de Xochitl, cuyo mismo nombre nos habla de la raza del indio. Y donde ella surge para él, que desde un tiempo futuro la llama. Porque ambos están colocados en épocas distantes, aunque la fuerte unión del sentimiento rompe para ellos, la atadura del tiempo. El segundo cielo

nos habla “Del soldado y su esencia”. Contiene cuatro poemas, de los cuales, el último es el más humano. Se canta en él la trágica ascensión del hombre, de la vida a la muerte. Las limitaciones que le imponen la vida y su final liberación, cuando ya se halla en los dominios plenos del espíritu, quedando libre la escondida palabra que Dios ha puesto en la morada íntima del hombre. Por fin, en el tercer cielo, “Del Soldado y su Lucha” se afirma que él quiere que los hombres no escondan su vergüenza y que miren la desolación en que viven esas gentes que se confiesan culpables de tanta ruina.

En su columna *Chisporroteos*, Alberto Cañas indica: “*Vendaval de tu nombre* es una *rara avis* en la producción poética nacional, pues está concebido como un homenaje a Rubén Darío. De allí, que el poeta se exprese en versos que lindan con la tendencia modernista” (Cañas, 1968a, 9). Del libro *Serena longitud* dice: “Confirma la evolución y trayectoria de Mario Picado. En este poemario, da una poesía que vuelca hacia fuera su ensimismamiento y que fija concepciones líricas sobre los objetos. Tiene algo de surrealismo, pero también lo acerca a Jorge Rojas y a los piedracielistas colombianos” (Cañas, 1968b, 9). También apunta: “Los primeros poemarios de Jorge Charpentier *Diferente al abismo*, *Poemas para dormir a un niño blanco que dijo que no*, *Después de la memoria y lo posible* fueron publicados en España. *Rítmico salitre* es su primer libro publicado en Costa Rica. El poemario desarrolla la conciencia poética de la existencia de un cuerpo como contrapunto a los anhelos poéticos de evadirse de todo cuanto ese cuerpo significa y requiere.” (Cañas, 1968c, 9). Además, advierte: “La poesía de Ricardo Ulloa Barrenechea es, generalmente, una complicada arquitectura, con algo de formación de cristales y una irreprimible tendencia al hermetismo. Ricardo está profundamente influido por la poesía entre barroca y altamente cerebral de Vicente Aleixandre” (Cañas, 1970, 9).

Los comentarios de Alberto Cañas permiten al lector descubrir nuevas influencias, nuevas fuentes en la poesía de vanguardia.

De este modo, el análisis de la historia de la literatura latinoamericana, costarricense y las reseñas periodísticas sobre la poesía de vanguardia en Costa Rica, revelan que en nuestro país las fronteras entre Modernismo, Postmodernismo y Vanguardias no se han limitado claramente. No obstante, en este trabajo se trata de precisar el lapso en que surge y domina la vanguardia como un movimiento literario. Como antes se indicó, se sitúa la vanguardia entre el nacimiento de la Segunda República 1948 y la creación del Círculo de escritores costarricenses en 1960.

Las reseñas periodísticas y los comentarios en revistas revelan aspectos que no han sido estudiados en la vanguardia costarricense. Si bien algunos artículos se refieren a los ángeles y la presencia de la mística en algún autor, no se proponen para todos los autores, y menos aún que la alquimia mística sea el modelo artístico del mundo de la poesía de vanguardia. Sin embargo, en algunos se habla del ángel volátil de la alquimia, de la realidad dual, de la metamorfosis, y de arcángeles glandulares. Cada uno de estos elementos precisan que existe un esoterismo místico y alquímico. La ascensión del hombre a través de la muerte, la entrada del poeta a la noche o caos primordial, también son componentes de un tránsito hacia la unidad. De allí la importancia que tiene para este trabajo la presencia de elementos esotéricos en la vanguardia costarricense.

1.3.Marco teórico-metodológico

Este trabajo pretende establecer que el modelo artístico de la vanguardia costarricense se funda sobre los principios de la alquimia-mística. Algunos estudios indican

que en el Romanticismo, el Modernismo y el Surrealismo existe una corriente subterránea esotérica, que tiene sus fundamentos en la logias masones, rosacruces y teosóficas, que surgen como respuesta al racionalismo y al positivismo de Comte , como plantean Balakian, Login y Azcuy. Estas logias se interesaron por los conocimientos ocultos como el yoga, la magia, alquimia, quiromancia, mística; incluyéndose también fenómenos psicofísicos como el espiritismo, la clarividencia, la telepatía.

Para lograr este propósito, se toma de modelo la semiótica lotmaniana, y la idea de que la interpretación es siempre el establecimiento de una correspondencia entre dos o más series de estructuras (Lotman, 1970, 92); en este trabajo estarían presentes dos series de estructuras: la vanguardia costarricense y la alquimia mística. Lotman indica que la aspiración a establecer una correlación entre los modelos estéticos y los modelos éticos, filosóficos, políticos, religiosos, se deriva orgánicamente del papel social del arte. Además, el arte ayuda al hombre a resolver uno de los problemas psicológicos más importantes: la determinación de su propio ser (Lotman: 1970, 86). De esta forma, se puede relacionar la semiótica lotmaniana con la psicología de Jung y el proceso de individuación. La finalidad del proceso de individuación es la realización del sí mismo (Jung, 1936, 127). La correlación entre la poesía de vanguardia y la alquimia se produce porque tanto la determinación del ser como la realización del sí mismo son metas equivalentes.

La estructura teórico-metodológica de esta propuesta de análisis de la vanguardia costarricense se basa en el modelo semiótico planteado por Iuri Lotman. Se utiliza el concepto de texto, de ordenaciones y repeticiones, desarrollado en *La estructura del texto artístico* (1970). El modelo lotmaniano sirve de base en la medida que se aplica al texto poético, sustentando en ordenamientos y repeticiones que generan un significado particular.

Además, se propone que la alquimia mística es una estructura de tipo ideológico que explicaría la especificidad de la vanguardia costarricense, pues, la interpretación semántica es siempre el establecimiento de una correspondencia entre dos series de estructuras (Lotman, 1970, 92).

Si bien Lotman proporciona un modelo del análisis del texto poético, esta investigación sobre la vanguardia costarricense se basa de la premisa de que el arte ayuda al hombre a resolver uno de los problemas psicológicos más importantes: la determinación de su propio ser (Lotman, 1970, 86). Esta proposición sirve de nexo entre la semiótica lotmaniana y la psicología analítica de Carl Gustav Jung, quien plantea que la alquimia expresa en su simbolismo el problema del proceso del devenir de la personalidad, esto es, del proceso de individuación (Jung, 1944, 52). El proceso de individuación es el proceso de la constitución y particularización de la esencia individual. De este modo, se considera que la determinación del propio ser y la particularización de la esencia individual son proyectos análogos.

1.3.1. ¿Esoterismo u ocultismo?

La alquimia y la mística en su conjunto constituyen el modelo artístico del mundo de la vanguardia costarricense. De acuerdo con Jung y Haztfeld, ambas son escrituras, formas de acercarse a un conocimiento esotérico u oculto, para lograr la unidad o la totalidad, para acceder al infinito o al absoluto; permiten al poeta expresar una experiencia que trasciende la realidad. No obstante, es necesario establecer las relaciones entre el esoterismo, el ocultismo, la alquimia, la mística y la poesía, con el fin de dilucidar el modelo artístico de la vanguardia costarricense.

El esoterismo, según el *Diccionario de la Real Academia*, es lo oculto, lo reservado; también, algo dicho de una cosa que es impenetrable o de difícil acceso para una mente; o, en su defecto, la doctrina que los filósofos de la Antigüedad no comunicaban sino a un corto número de sus discípulos (DRAE, 2004, 970). La tradición esotérica, según Login, se encuentra en el corazón de la poética modernista, clave para entender el lugar del modernismo en la “tradición moderna” (Login, 1981, 11-12). Por otro lado, Anna Balakian sostiene que la tremenda motivación mística encerrada en los textos surrealistas es evidente, y es obvio que ellos son producto de un anhelo de lo desconocido (Balakian, 1957, 12-42). Aun cuando este misticismo tiene en común con el misticismo cristiano la tendencia a buscar y valorizar los aspectos eternos de la existencia, sustenta un concepto enteramente distinto de lo eterno. El misticismo es una característica esencial del vasto desahogo del siglo XIX, que ha sido asociado con el concepto de “romanticismo”. Como lo han señalado los historiadores del Romanticismo, el siglo XIX llegó grandemente a interesarse en el ocultismo. De modo, que el conocimiento esotérico tiene sus raíces en el Romanticismo, el Modernismo y el Surrealismo. La palabra esoterismo se emplea como sinónimo de ocultismo, refiriéndose a los conocimientos trascendentes, internos o secretos que no son aún reconocidos completamente por la ciencia o la filosofía oficial y tampoco son del dominio público (Zaniah, 1962, 67 y 174).

En esta investigación se propone que el poeta vanguardista trabaja como un alquimista y el poema es un atanor en que se busca hallar la piedra filosofal o un conocimiento de lo oculto, de los misterios de Dios. El poeta busca la iluminación, la unidad con el cosmos o con la divinidad mediante el trabajo con el lenguaje poético. Por

esta razón, la alquimia se relaciona con la mística en cuanto se busca describir una experiencia superior y comunicarla a un grupo de adeptos, utilizando el lenguaje para aprehender el mundo espiritual.

1.3.2. Alquimia mística como modelo poético

El *Diccionario de la Real Academia* define la alquimia como el conjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transmutaciones de la materia, que influyó en el origen de la ciencia química (DRAE, 2004, 123). La alquimia es la ciencia legendaria o arte hermético de la transmutación de los bajos metales y del proceso llamado “Mysterium Magnum” –conocimiento de las fuerzas sutiles de la naturaleza – para obtener la piedra filosofal y el elixir de la vida. La alquimia fue la precursora de la química moderna (Zaniah, 1962, 23-24) y es una ciencia que resulta del conocimiento de Dios, la naturaleza y el hombre. La alquimia no es meramente una ciencia intelectual, sino una ciencia espiritual. Así la alquimia es un arte, identificado con el poder divino (Hartmann, 2007, 7).

La alquimia se convirtió, por una parte, en ciencia oculta y, por otra, en ciencia experimental. Como ciencia esotérica estudiaba la evolución del alma, y como ciencia experimental buscaba el procedimiento para obtener la transmutación de los bajos metales en oro. Los alquimistas fundamentaron como primer principio la existencia de un disolvente universal o *menstrum universale*, por medio del cual todos los cuerpos

compuestos se resuelven en la *summa materia* o substancia homogénea de la cual fueron producidos. A este disolvente se le daba la propiedad de expulsar las enfermedades del cuerpo humano, renovar la juventud y prolongar la vida, por lo que se le llamó elixir de la vida. En cuanto a la piedra filosofal, llamada también “polvo de proyección”, es el *mágnus opus* – la Gran Obra de los alquimistas –, que se concretó materialmente en convertir los metales inferiores en oro puro y que *místicamente* simboliza el proceso de transmutación de la naturaleza divina por medio del poder mágico interno actuando por libre voluntad espiritual del individuo.

La alquimia es el arte de transmutación de los metales en vista de la obtención del oro. Pero, producir oro metálico para gozarlo, incluso oro potable para consumirlo en vistas de alcanzar la longevidad corporal, no es ciertamente la meta verdadera de la alquimia; sino es una operación simbólica, que representa la transmutación de la individualidad humana (Chevalier, 1969, 84-86). La alquimia es considerada una extensión y una aceleración de la generación natural: es la acción propiamente sexual del azufre sobre el mercurio que da nacimiento a los minerales en la matriz terrestre; pero la transmutación se efectúa también en ella; la tierra es un crisol donde, lentamente, los minerales maduran, y el bronce se convierte en oro. Además, el horno alquimista tiene la misma forma del monte –centro del mundo – y de la calabaza –la imagen del mundo –. La práctica de la alquimia permite descubrir en un mismo espacio de forma idéntica: la caverna del corazón. La fundición de los ingredientes simboliza el regreso a la indiferenciación primordial, y se expresa como un retorno a la matriz, al estado embrionario. Los elementos de la gran obra son el azufre, el fuego y el agua, la actividad y la pasividad, las influencias celestiales y terrenales, cuyo

equilibrio produce la sal. Las etapas esenciales de la gran obra son la obra al blanco (albedo) y la obra al rojo (rubedo). Estas corresponden, según el hermetismo occidental, a los pequeños misterios y a los grandes misterios. Se trata de he hecho de alcanzar el centro del mundo o el estado edénico; de la salida del cosmos, a lo largo del eje del mundo y de alcanzar los estados suprahumanos.

La alquimia simboliza la evolución misma del hombre desde un estado donde predomina la materia a un estado espiritual: transformar en oro los metales equivale a transformar al hombre en puro espíritu. La famosa *Tabla esmeraldina* enuncia los axiomas primordiales de la alquimia: “Todas las oposiciones se ordenan en función de oposición fundamental macho-hembra: la Gran Obra, es la unión del elemento macho, el azufre y el elemento hembra, el mercurio. Todos los autores multiplican las comparaciones tomadas del lenguaje de la unión y la generación”. Por otra parte, en la Edad Media se practicaba el “Arte Regia” que parte de la idea de una decadencia de los seres de la naturaleza, “la Gran Obra Suprema” (obra mística, vía de lo absoluto, es poseer el conocimiento absoluto, obra del fénix) era la reintegración del hombre a su dignidad primordial. Encontrar la piedra filosofal es descubrir lo absoluto, es poseer el conocimiento perfecto (la gnosis). Esta vía real debía conducir a una vida mística donde, extirpadas las raíces del pecado, el hombre se volvería generoso, dulce, piadoso y temeroso de Dios.

La interpretación alquímica utiliza los símbolos de su lenguaje propio como claves para abrir el sentido oculto de los cuentos, las leyendas y los mitos, en los cuales discierne el drama de las perpetuas transformaciones del alma y el destino de la creación, como sucede en el cuento de Blanca Nieves y los siete enanos. También, el *Cantar de los*

Cantares, en el Antiguo Testamento, es una representación de los procesos de la alquimia (Hartmann, 2007, 17). Desde este punto de vista, la alquimia y la mística se hallan interrelacionadas como procesos para acceder al conocimiento de lo absoluto.

Las representaciones simbólicas de la alquimia son bastantes complejas, dado que todo alquimista parte del axioma: “*obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*”. No obstante, a partir de la *Tabla Esmeraldina* se desarrolla un dualismo sexual: agua / fuego, luna / sol, y el hermafrodita como conjunción de los opuestos. También, las fases de la obra, que en principio eran cuatro, son reducidas a tres: nigredo, albedo, rubedo, en cada caso son equivalentes a las etapas del amanecer: noche, alba, amanecer. El *aqua permanens* se representa como agua de mar, dragón o serpiente. El vaso es el útero, el huevo cósmico.

La alquimia está formada por una multitud de imágenes que provienen de otras fuentes esotéricas como la cábala, el horóscopo, la mística y el espiritismo... también de logias ocultistas como los masones, rosacruces y teósofos. Por esta razón, es difícil reducir el imaginario alquimista a un conjunto de etapas (nigredo, rubedo, albedo): cada etapa agrupa constelaciones de símbolos que se relacionan con elementos primigenios (agua, fuego, tierra, aire) e imágenes de diversas áreas del saber científico y filosófico. La relación mística y alquímica es evidente en el simbolismo, más aún que algunos alquimistas son también “cristocéntricos” y representan la obra alquímica como una unión de carácter sexual. No obstante, basados en las etapas de la alquimia se pretende analizar la vanguardia costarricense.

De acuerdo con Carl Gustav Jung, el cristianismo erigió la antinomia de bien y mal en un problema universal, y mediante la formulación dogmática de los opuestos, la elevó a

un principio absoluto. La alquimia forma una corriente inferior, cuya superficie está dominada por el cristianismo. La relación con respecto a éste es la de un sueño con la consciencia y, así como el sueño compensa los conflictos de la consciencia, la alquimia procura llenar las lagunas de tensión de los opuestos (Jung, 1944, 33-50). En la alquimia se trata principalmente del germen de la unidad que se halla oculto en el caos de la Tiâmat y constituye la correspondencia con la unidad de la divinidad. Ese germen tiene carácter trino en la alquimia influida por el cristianismo y tetra en la alquimia pagana. Si bien, los trabajos de los alquimistas trataban de penetrar la esencia de las transformaciones químicas, al mismo tiempo, eran la representación de un proceso psíquico. Lo que se expresa en el simbolismo alquímico es el problema del proceso del devenir de la personalidad, esto es, del proceso de individuación. La individuación significa conversión en individuo, si por individualidad se entiende nuestra más íntima particularidad o singularidad última e incomparable, conversión en el sí mismo. Por lo tanto, individuación puede traducirse también por autificación o por realización del sí mismo (Jung, 1928, 126-131). El sí mismo constituye un factor que engloba al yo. El consciente y el inconsciente no forman un contraste uno con el otro, sino que se completan mutuamente hasta formar un total que es el sí mismo.

La individuación es el proceso de la constitución y particularización de la esencia individual, especialmente el desarrollo del individuo desde el punto de vista psicológico como esencia y diferencia de lo general, de la psicología colectiva. La individuación es, pues, un proceso de diferenciación que tiene por objetivo el desarrollo de la personalidad individual (Jung, 1921, 614-615). El proceso de individuación está íntimamente vinculado a

la llamada función trascendente. La función trascendente es la modificación que se consigue mediante el enfrentamiento del consciente con el inconsciente (Jung, 1928, 127). El proceso de individuación tiene dos aspectos principales: por una parte es un fenómeno interno, subjetivo, de integración, pero por la otra es un fenómeno esencial de relación objetiva.

En el opus alquímico se trata no solo de experimentos químicos, sino además de procesos psíquicos que se expresan en un lenguaje pseudoquímico. El oro buscado no es el oro común, sino el oro filosófico o la maravillosa piedra, el *lapis invisibilitatis*, o el *lapis aethereus*, o bien, el inconcebible *Rebis* hermafrodita. El misterio alquímico se expresa con múltiples imágenes que indican su esencia. La verdadera naturaleza de la materia era desconocida para el alquimista. Al intentar investigarla, el alquimista proyectaba el inconsciente a la oscuridad de la materia, para iluminarla. El alquimista vivía su proyección como cualidad de la materia, y lo que en realidad vivía era su inconsciente (Jung, 1944, 286-290).

En la alquimia se hace resaltar el hecho de que la buscada *agua permanens* se revela en el sueño. En general, la prima materia, así como la piedra misma, y el secreto de su producción son revelados al alquimista por Dios. A decir verdad, únicamente Dios conoce la prima materia. Otro aspecto de las relaciones de lo psíquico con el trabajo alquímico es que el alquimista tiene que convertirse en el uno, cuya unidad se considera *conditio sine qua non* del cumplimiento del opus. El secreto esencial del arte está oculto en el espíritu humano; expresado en términos modernos en el inconsciente. Existe una identidad inconsciente entre la psique del alquimista y la substancia arcana o de transmutación, esto

es, la sustancia del espíritu, prisionera en la materia. El *Liber Quartorum* recomienda emplear como recipiente de la transformación el *occiput* (es decir, la parte posterior de la caja craneana del hombre, porque en él está contenido el pensamiento y el intelecto). Jung propone entonces que la unidad y simplicidad de la idea surgen en la psique de la multiplicidad de las percepciones sensoriales, como del agua inicial surge el fuego, es decir, la sustancia etérea, no como mera analogía sino como efecto del estado espiritual sobre la materia (Jung, 1944, 297-313).

En virtud del estudio de los filósofos, el hombre se pone en condiciones de conquistar la piedra y la piedra es a su vez el hombre. La alquimia, desde tiempos remotos, presentaba dos aspectos: por un lado, el trabajo práctico de la química en el laboratorio; pero por otro, un proceso psicológico, en parte psíquicamente consciente, en parte inconsciente, que era visto y proyectado en los procesos de transformación de la materia. Para comenzar la obra se necesitaba solo un espíritu libre y vacío. La psique del artista está ligada a la obra, no solo como medio sino además como causa y punto de partida (Jung, 1944, 315-317).

Entre el misticismo y la alquimia existen algunas semejanzas, pues ambas experiencias tratan de revelar un conocimiento trascendente, interno o secreto. En *El ocultismo y la creación poética* (1966), Eduardo Azcué une ambos conceptos cuando afirma que la alquimia mística es, entonces, la ciencia de la transformación espiritual, el camino hacia el superhombre, hacia el “hombre despierto”, “curado” de la percepción tridimensional. El hombre duerme el sueño de la temporalidad, está limitado en su percepción y en sus poderes, segregado del seno generoso de la naturaleza, añora su antigua

condición edénica. El hombre para recobrar su condición de superhombre debe buscar el conocimiento oculto, mediante la transformación alquímica. (Azcu, 1966, 13-86). De este modo, la alquimia contempla la mística, pero la mística no abarca la alquimia, aún cuando no sean irreductibles una en la otra.

El misticismo y la magia de la Edad Media se apropiaron mucho de sus conceptos estableciendo construcciones numéricas atribuidas a las letras y los números (Zaniah, 1962, 57). Los antiguos alquimistas a pesar de que se expresaron en metáforas, fábulas y alegorías, coincidieron siempre en diversos principios fundamentales: una doctrina secreta, la filosofía hermética; una práctica, la transmutación de los metales en oro (*crisopea*) o en plata (*argiropea*) mediante el descubrimiento de la piedra filosofal o gran agente mágico; y una mística, el *Ars Magna* o *Arte Regia*, que consistía en el conocimiento de las leyes de la vida en el hombre y la naturaleza y la reconstrucción del proceso mediante el cual en esta vida, adulterada por la caída de Adán, puede recobrar la pureza perdida, su plenitud y sus prerrogativas primordiales (Azcu, 1966, 86-87).

CAPÍTULO 1

EL MUNDO MURIÓ EN MÍ

2.1. El atamor como espacio cósmico

Este capítulo se ha titulado “El mundo murió en mí” el verso plantea la fusión entre el macrocosmos y el microcosmos, también se busca dilucidar la relación existente entre el poeta alquimista y el poema universo; demostrar cómo desaparecen las fronteras entre lo celestial, terrenal y subterráneo. El poeta-alquimista construye su poema como un atamor, en él se mezclan los estratos del universo y la psique del poeta. El atamor es un arquetipo del universo, que agrupa un conjunto de símbolos presentes en la poesía de vanguardia costarricense.

El atamor es el lugar en que se produce la Magna Obra del poeta alquimista. El poema es un atamor en que se mezclan los diferentes estratos del universo, es un orden substancial, como dice Eunice Odio, una esencia que no puede ser reducida a sus partes. Los símbolos más comunes para representar el atamor son el árbol, la tumba y el cráneo. En él se funden los elementos primordiales como el agua y el fuego, así como también el mundo y el poeta. O como diría un alquimista: el macrocosmos y el microcosmos. Para comprender mejor la importancia de este símbolo es necesario recordar que la ubicuidad es una condición *sine qua non* tanto del poeta como del lenguaje, del alquimista como de la materia prima. Los procesos que ocurren en el atamor son tanto externos como internos. De este modo, desaparecen los límites entre los estratos de la realidad. Se mezclan según la

voluntad del poeta, tanto la materia como el alquimista se transforman en el proceso creador.

2.2.1. El atanor como árbol

El atanor o huevo filosófico es el espacio en que se realiza la obra alquimia. Este está formado por diversos símbolos: la cámara, la encina hueca, la prisión, el sepulcro, la torre (Chevalier, 1969, 240). De estos símbolos, el roble o la encina representan el árbol por excelencia o eje del mundo; sirve de instrumento de comunicación entre el cielo y la tierra (Chevalier, 1969, 445). El árbol se constituye en una de las imágenes claramente alquimista. El segundo fragmento de “Creación” de *Los elementos terrestres* incluye un epígrafe de los salmos donde aparece la figura como símbolo del poeta:

Y será como el árbol plantado
junto a arroyos de aguas,
que da fruto en su tiempo,
y su hoja no cae, y todo lo que
hace, prosperará.
Salmo 1:3

El epígrafe revela cómo el árbol se convierte en el símbolo del poeta y de la creación poética. El árbol es un instrumento de la transformación del poeta, de ser humano en ser divino, como señala Ana Antillón. La inmortalidad está en su fruto –el lenguaje– como resultado de la Obra Magna. De manera que el poeta árbol debe deshacerse en el caos o la masa confusa, para ascender hacia la divinidad. Como ocurre en el poema “Creación” Eunice Odio que agrega los siguientes elementos a la interpretación alquímica:

El cuerpo ya es contagio de azucena,
estación de la rama y su eficacia;

palacio solitario en cuya orilla
crece el suelo y afluye entre rebaños
y entre sueños secretos y pacíficos.

Al definir el cuerpo como contagio de azucena, indica que el lirio está relacionado con el árbol de la vida plantado en el paraíso (Chevalier, 1969, 652). De allí, el segundo verso hace referencia a la rama como parte del árbol, y a su vez, con el palacio, cuya verticalidad une los tres niveles del cosmos: subterráneo, terrenal y celestial (Chevalier: 1969, 795). Estos, representados por el suelo, los rebaños y los sueños. De esta manera, se fusionan los estratos del universo en el atañor como en la mente de la poeta. Pero no solo Eunice Odio emplea la figura del árbol para representar el atañor, también Arturo Montero Vega en su poema “Metamorfosis” escribe:

Tienes que recorrer
las venas de todos los árboles
y conversar detenidamente con los ríos.

El árbol implica la verticalidad, constituye el eje que une los tres niveles del universo espiritual, así como los ríos son símbolos de la horizontalidad, de las estaciones de la vida. El poeta reúne ambos ejes para revelar los secretos del macrocosmos. En su poema “El cisne blanco” Ricardo Ulloa Barrenechea señala que con la muerte del cisne se produce la fusión del macrocosmos y el microcosmos:

los perros aúllan sobre sus rabos callados,
se secan las hojas del árbol del cielo,
lo inmenso se pone de luto y se vuelve pequeño.

La muerte de las hojas del árbol del cielo permite que lo inmenso (el macrocosmos) se integre a lo pequeño (microcosmos). El árbol constituye un espacio donde se produce la unión de los contrarios, que al fin de cuentas es la meta de todo alquimista. El cielo es el

símbolo complejo del orden sagrado del universo que lo revela por el movimiento circular y regular de los astros y que lo esconde sugiriendo de él solamente la idea de órdenes superiores al mundo físico e invisible, el orden trascendente de lo divino y el orden inmanente de lo humano (Chevalier, 1969, 281). La unión de árbol y cielo crea un orden circular que se refleja en la estructura del poema, una espiral que se abre a través de la muerte. En “Metamorfosis” de Carlos Rafael Duverrán el árbol es símbolo por excelencia de la unión entre lo terrenal y lo espiritual:

¿Cuándo mi carne joven
en estatura de árbol?
¿Cuándo en la cruz de mis brazos
aires, manzanas, trinos?

En los poemas “Creación”, “Metamorfosis” y “El cisne Blanco”, el árbol es un símbolo fundamental de la unión entre Infierno, Tierra y Cielo, como un vehículo de comunicación entre las potencias oscuras y luminosas. El poeta se debe transformar en árbol para que se produzca la obra. En la alquimia, el árbol se relaciona con la evolución del individuo, desde el símbolo de las semillas hasta el símbolo del fruto. Los poetas de vanguardia deben descender a las zonas oscuras de su espíritu, para ascender hacia la divinidad, hacia la unión con la amada o el amado. La conjunción permite acceder a los misterios del universo.

2.2.2. El atanor como tumba

La tumba es el lugar de la metamorfosis del cuerpo en espíritu o del renacimiento que se prepara (Chevalier, 1969, 1033). También, el atanor de los alquimistas toma la forma de una torre para significar que las transmutaciones perseguidas en sus operaciones

van todas en el sentido de una elevación (Chevalier, 1969, 1006). Varios poetas conciben el atamor como la tumba, entre ellos: Alfredo Sancho en su poema “Se dice merenjunjia”:

Juguemos otra vez, hermanos nuestros,
es tiempo de jugar frente a la tumba,
porque ya no hay misterio ni penuria,
que todo es merenjunjia, merenjunjia.

En el caso del poema de Sancho, la tumba es un lugar donde la vida y la muerte, niñez y vejez se congregan, al morir el poeta descubre el misterio. La palabra merenjunjia viene a simbolizar lo indecible, lo inenarrable, lo único que conoce solo a través del lenguaje. La palabra es la razón inmanente en el orden del mundo, la manifestación de la inteligencia en el lenguaje, en la naturaleza de los seres y en la creación continua del universo. También Mario Picado emplea el símbolo de la tumba para describir el atamor, como espacio donde se realiza el proceso alquímico.

Suave corona de lirios
en el sepulcro del sueño,
y oraciones de palmera
en el vaivén de los cuerpos.

En el poema XIX de Picado, el atamor visto como tumba es el lugar donde se encuentran los amantes para recrear el proceso de creación divina. Al igual que en otros poetas se integran elementos como el lirio, el sueño, la oración y la palmera, que sirven para revelar el misterio de la divinidad. En el poema atamor se fusionan los contrarios: masculino y femenino. En la hora de la conjunción surgen los más grandes portentos. Pues el sentido de la conjunción es determinar el nacimiento de aquello que representa lo uno y lo unificado. En el caso del poema de Ricardo Ulloa Barrenechea, “El cisne blanco”, el atamor toma la forma de un ataúd:

El viento en carcajadas me trajo su cuerpo,
su ataúd es el sol que alumbra y quema mis carnes,
la lluvia es su llanto que lleva a los campos su canto.

La tumba del cisne, o mejor dicho, su ataúd es un espacio, donde se ilumina el poeta y a la vez se desintegra. No es de extrañar que junto al sol se coloque la lluvia, pues el atañor viene a reunir los contrarios: fuego y agua. El sol transforma el cuerpo del poeta alquimista, lo disuelve. La lluvia sirve de vehículo para comunicar el canto del cisne. Este último es una representación del mercurio filosófico, de la divinidad que se halla en el interior del poeta. Otro poema que también desarrolla el símbolo de la tumba es “Prevalecer” de Jorge Charpentier, quien emplea la repetición de la palabra “tumba”:

Demolida tumba.
Exposición de memorias y huesos.
El astro. Tu madurez. La tumba.

La tumba constituye un espacio primordial, en el que se encuentra tanto el arriba (el astro) como el abajo (la tumba) y en medio el poeta que expone sus memorias y sus huesos, es decir, lo espiritual y lo físico. En la tumba se aglutinan los contrarios de diversos estratos de la realidad. El astro es el destino del poeta, pues participa de las cualidades de la trascendencia y de la luz que caracteriza al cielo, con un matiz de regularidad inflexible, gobernada por una razón a la vez natural y misteriosa (Chevalier, 1969, 147). La tumba une tanto la luz como la oscuridad, el poema es una tumba demolida, donde el poeta alcanza la madurez, la determinación de su ser.

Por último, Carlos Rafael Duverrán, en su poema “Metamorfosis” expone cómo la tumba se convierte en un espacio de transformación para acceder a la unidad, logrando el proceso de iluminación:

Entra a la sombra quieta de los cementerios
y aspira el frío del tiempo.
Mira las tumbas altas, y las otras,
las que oculta el cabello de la hierba.

El poeta, para conocer el misterio de la divinidad, debe descender a la tumba, descubre la esencia del tiempo y del espacio. El descenso se convierte en un viaje personal de descubrimiento. Hay otras tumbas, cubiertas del cabello de la hierba, símbolo indiscutible del árbol de la vida (Chevalier, 1969, 565). De esta manera, se fusionan horizontalidad de la tumba con la verticalidad del árbol. El atamor revela un rasgo común a toda la poesía de la vanguardia costarricense: la ubicuidad. El poeta como la divinidad adquiere la capacidad de estar en todas partes, y a la vez, transformar el universo y transformarse a sí mismo.

Si bien hasta ahora se ha desarrollado el símbolo del atamor como árbol y tumba, no parece necesario plantear un apartado sobre la imagen del atamor como cráneo, pues, como se ha observado en los poemas, los símbolos se superponen unos a otros, destruyendo los límites del tiempo y del espacio. El atamor también se describe como huevo, porque es el hogar del universo, encierra en su cáscara los elementos vitales como el vaso herméticamente cerrado contiene la compota de la obra. El vaso ya sea matraz, aludel, cucúrbita o retorta, debe incubarse para que su compota pueda transformarse. El recipiente hermético (vas hermetis) está constituido esencialmente por la retorta o el horno de fusión,

como recipiente de las sustancias que deben transformarse. El recipiente es, para los alquimistas, algo enteramente maravilloso: un vas mirabile. El vaso es uno, debe ser redondo para imitar el cosmos esférico; es una especie de matriz o bien de uterus, del cual nacerá el filius philosophorum. Por eso se exige que el vaso no solo sea redondo sino que además tenga la forma de huevo. El vas representa más bien una idea mística, un verdadero símbolo (Jung, 1944, 277-280). Un caso particular de atanor como vaso o cráneo aparece en “Atrás” de Virginia Grütter:

Y solo me ha quedado,
para esperar la muerte,
esta dulce tristeza,
vaso a medio llenar,
fruto verde roído:
mi cabeza.

La cabeza unifica los símbolos del fruto y el vaso. La redondez del cráneo como la redondez del vaso encierra el universo. De modo, el atanor concentra los opuestos, se intersecan el macrocosmos y el microcosmos. El poeta es ubicuo, está en todas partes como la divinidad y transforma y se transforma al buscar revelar su misterio. El atanor debe ser entendido en términos simbólicos como el poema, donde se realiza la mezcla de los elementos que revelan una verdad oculta. De esta manera, se comprende la importancia del atanor como espacio de la alquimia, pero es un espacio donde se mezclan elementos contrarios y opuestos: el fuego y el agua.

2.2.3. El atanor: el fuego y el agua

En el atanor, se reúnen los elementos básicos y opuestos como el fuego-masculino y el agua-femenino. El alquimista confecciona la inmortalidad en el fuego de su hornillo.

Según ciertas leyendas, Cristo y los santos revivifican los cuerpos, al pasarlos por el horno de la fragua (Chevalier, 1969, 512). También el fuego reúne un conjunto de símbolos: el perro, la salamandra, la lluvia. El perro es sin duda el dueño del fuego, ya que duerme siempre cerca de él y gruñe si se lo quiere apartar. Para los alquimistas y filósofos el perro devorado por el lobo representa la purificación del oro. La lluvia evoca el fuego que no quema del hermetismo occidental, ablución, purificación alquímica, simbolizadas por la salamandra (Chevalier, 1969, 512). Para los alquimistas, la salamandra es el símbolo de la piedra fijada al rojo, ellos dan su nombre al azufre incombustible. La salamandra que se alimenta del fuego y el fénix que renace de sus cenizas son los dos símbolos más comunes de ese azufre (Chevalier, 1969, 908). Esta idea de purificación por medio del fuego se encuentra en poemas como “Era su voz” de Alfredo Sancho:

Quemada voz en fuego de amapolas,
nieve de sangre y piel de caracolas,
compatriota del aire y las palmeras.

En el soneto de Sancho, la amada es comparada con la voz purificada por el fuego, el agente central de la transformación alquímica, un fuego de amapolas que implica el proceso para alcanzar la inmortalidad. La “nieve de sangre” supone la conjunción de la obra al blanco y la obra en rojo, como las etapas de la alquimia. La “piel de caracola” es un símbolo de las aguas primordiales (Chevalier, 1969, 250). Para cerrar con el aire y las palmeras, el aire constituye el espacio en que asciende la amada, el ánima; mientras las palmeras simbolizan el fénix, el árbol del alma (Becker, 1997, 247). La conjunción de cada uno de estos símbolos en el atamor permite la transformación poética de la amada.

El poema “El cisne blanco” de Ricardo Ulloa Barrenechea combina los símbolos del fuego y la lluvia como elementos que se conjugan en la fragua, como se lee a continuación:

La lluvia no cesa, siempre lluvia, más lluvia,
y su cuerpo se quema en el viento que es sol de ataúd
de la lluvia del llanto que me dice que ha muerto.

La lluvia se derrama en el viento, porque el viento trae a los apóstoles las lenguas de fuego del Espíritu Santo (Chevalier, 1969, 1070). En el poema “El cisne blanco”, el viento es un vehículo que lleva lo femenino hacia lo masculino y lo unifica en el atañor que está representado por el ataúd. El atañor es el lugar donde se conjugan no solo los elementos opuestos o contrarios, también el macrocosmos y el microcosmos. La unidad se logra de la fusión de los contrarios. Ocurre el mismo simbolismo en el poema de Ana Antillón “El sol me quema, y yo quemo el sol”:

El sol gima y la lluvia queme:
mojo el sol que me quema
y ardo la lluvia que gime.

En el poema, el hablante se transforma en la lluvia, en el doble de la divinidad, representado por el sol. Los opuestos lluvia y sol adquieren los rasgos del contrario al unirse consumándose el uno al otro. La lluvia implica la purificación alquímica, el sol es en sí mismo la inteligencia cósmica, la representación de Cristo, el hombre de oro (Chevalier, 1969, 950). La amalgama de la lluvia y del sol simboliza la búsqueda de la poeta de una verdad superior incognoscible, la revelación del misterio.

El *lapis philosophorum* es frecuentemente la materia prima o el medio para producir el oro, o un ser místico caracterizado a veces como *deus terrestres* (dios terrestre), *salvator* (redentor) o *filius macrocosmi* (hijo del cosmos). Junto con el concepto de materia prima desempeñan un papel importante el del agua (*aqua permanens*) y el del fuego (*ignis noster*). Aunque estos elementos constituyen una pareja de contrarios, son una y la misma cosa. El agua es la materia de que se origina la piedra. El agua filosofal es la piedra misma, o sea la prima materia, pero al mismo tiempo es su medio de solución. (Jung, 1944, 274-3). La piedra filosofal presenta diversos símbolos: el oro, Cristo, el niño (Hutin, 1951, 24-25). En cada una de las etapas de la obra se encuentran elementos simbólicos que representan los procesos de transformación, conjunción o síntesis. La presencia de estos símbolos en la vanguardia costarricense reafirma la tesis que las fuentes esotéricas son más variadas que la simple afirmación de una influencia de la mística española.

CAPÍTULO 2

ALFABETOS DE QUÍMICA EN BANDERA

3.1. Las etapas alquímicas: nigredo, albedo, rubedo.

Este capítulo se titula “Alfabetos de química en bandera”, pues el verso describe cómo se desarrollan las etapas en la alquimia en la poesía de la vanguardia costarricense. Las etapas de la alquimia son, en principio, cuatro: nigredo, albedo, rubedo y citrinitas. Sin embargo, esta tetrametría no se halla presente en los poemas de la vanguardia de Costa Rica. Una probable explicación de este fenómeno puede ser que la búsqueda de la unidad, no fuera una búsqueda del oro, sino la necesidad de una unión carnal con la divinidad.

La alquimia describe un proceso de transformación. Desde el comienzo de la era cristiana: se distinguen cuatro fases: la *melanosis* (ennegrecimiento), la *leucosis* (emblanquecimiento), la *xantosis* (amarillamiento) y la *iosis* (enrojecimiento). Alrededor del siglo XV y XVI, los colores quedaron reducidos a tres, puesto que la xantosis es abandonada (Jung, 1944, 267-271). La originaria tetrametría era una correspondencia exacta de los elementos (tierra, agua, aire, fuego) y de las cuatro cualidades (caliente, frío, húmedo, seco). El cambio de la división de las fases no puede explicarse por causas externas, sino que tiene que deberse a la significación simbólica de la cuaternidad y de la trinidad, es decir a causas interiores, psíquicas.

Los alquimistas hablan de una serie de operaciones cuyo número varía, según el autor consultado: calcinatio, congelatio, fixatio, solutio, digesto, dislatio, sublimatio, separatio, ceratio, fermentatio, multiplicatio y projectio (Rey, 2002, 81). El objetivo último consistía

en hacer que la sustancia original pasase del negro inicial al rojo final a través de tres fases conocidos como nigredo, albedo y rubedo. La nigredo procede del color negro y corresponde, simbólicamente, con el caos o el abismo primordial del que todo surge. La concentración en la nigredo conducía a la *punctum lucis*, algo así como un núcleo blanco del que se emitían ramificaciones que transforman la masa oscura en su contrario: el albedo o leucosis, símbolo de la regeneración de las almas. Solo restaba esperar la aparición del color rojo que indicaba la culminación de la obra o rubedo. No obstante, en *Alquimia*, Titus Burckhardt distingue al menos seis etapas de la obra alquímica, correspondientes a la obra menor y a la obra mayor (Burckhardt, 1971, 238-249). La primera etapa de la “obra menor” está dominada por Saturno, concierne al ennegrecimiento, la putrefacción y la mortificación. Se representa generalmente por un cuervo, un cadáver y a veces una tumba. La segunda etapa de la “obra menor” está presidida por Júpiter, cuyo signo consiste en la media luna descansando sobre el travesaño de la cruz. Encierra el significado de expansión y desarrollo: lo cual significa que la fuerza espiritual ha salido de su cristalización en la conciencia corporal y se ha convertido de tierra, en agua y aire. En la tercera etapa, regida por la Luna, se consigna el color blanco. Se representaron la virgen con la medialuna bajo sus plantas. Las tres primeras etapas corresponden a la espiritualización del cuerpo; y las tres últimas, a la corporeización del espíritu. La cuarta etapa –de la “obra mayor”– está regida por Venus. Es su signo, el sol del oro y del espíritu, el azufre incombustible, aparece sobre el mástil de la cruz. El sol engulle a la luna, y su fuerza, que da forma, traza de nuevo la cruz de los elementos. La quinta etapa de la obra mayor está regida por Marte. El significado de Marte es la encarnación del verbo. La culminación de la obra mayor se expresa por medio del Sol. En esta etapa, se obtiene el color rojo. En este trabajo se utilizan

solo las tres etapas definidas: nigredo, albedo y rubedo o citrinitas, considerando que la rubedo y la citrinitas son etapas equivalentes. A pesar de la diversidad en la descripción de las etapas, la selección de las etapas corresponde al modelo jungiano como representación del proceso de individuación.

En esta investigación se analizan las etapas de la alquimia: nigredo, albedo, rubedo. La nigredo se basa en cinco símbolos fundamentales: la noche, la muerte, las aguas primordiales, la masa confusa o el caos. Esta primera etapa se relaciona con el estado de confusión, de muerte o sufrimiento. El viaje de transformación del hablante lírico de vanguardia siempre se ha relacionado con la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz, que dice:

En una noche oscura
Con ansias de amores inflamada
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

En el poema de San Juan de la Cruz, la noche es dichosa, amable, tranquila, mientras la noche del poeta alquimista es una noche terrible, donde el poeta se expone a la destrucción y la transformación de su individualidad. La noche del poeta de vanguardia es un tiempo en que se sufre para alcanzar la divinidad. No es el encuentro amoroso entre amado y amada de San Juan de la Cruz. De allí, que no se deba aceptar las fuentes como algo estático, sino como algo dinámico y mutable. En San Juan de la Cruz, hay tres símbolos dominantes: la noche, la llama y el matrimonio. No así la simbólica de la vanguardia costarricense.

3.2.1. La nigredo como noche

En la noche está el germen de los animales, de las hierbas y de los minerales. Entrar en la noche es entrar en lo indeterminado, donde se mezclan las pesadillas y los monstruos (Chevalier, 1969, 754). Las dificultades y tristezas de propias del comienzo de la obra coinciden con la nigredo, es decir, con las horribles tinieblas de la mente, con los sufrimientos del alma. El poeta alquimista entra en la noche con el fin de enfrentar su propio martirio y destrucción como inicio de la obra. El poema “Creación” de *Los elementos terrestres*, el subtítulo “Proposiciones de Prometeo” y el epígrafe de El Génesis 1,2, que dice:

Y la tierra estaba desordenada y vacía,
y las tinieblas estaban sobre el haz
del abismo, y el espíritu de Dios empollaba
sobre la haz de las aguas.

El epígrafe describe el acto divino de la creación que es la representación de un proceso alquímico en el que Dios, como espagírico o depurador de metales, obtiene del caos tenebroso, los tres elementos primarios, divinos, que son la luz, la oscuridad y las aguas primordiales (Roob, 2006, 94). En este sentido, la poeta imita el acto divino que, al final de cuentas, es un acto poético. El subtítulo añade el personaje de Prometeo que roba el fuego para imitar el acto creador divino a través de la palabra, mientras el epígrafe retrata a Dios empollando el huevo cósmico. En *Herreros y alquimistas*, Mircea Eliade define la nigredo como la muerte, la reducción de las sustancias a la materia prima, a la masa confusa, que corresponde – en el nivel cosmológico – al caos y la noche. La noche es el espacio del caos, de lo indiferenciado. La experiencia desoladora y necesaria es provocada

por la ruptura y la total destrucción de las bases espirituales. La muerte y el sufrimiento son requisitos para el renacimiento.

En el poema “Noche oscura” de *Marfil*, de Victoria Urbano se repite en cuatro versos, la frase “en mi noche oscura” y en el verso 17 aparece “En mi noche sombría”, esto es significativo en el sentido que el adjetivo oscuro indica confusión; mientras el adjetivo sombrío revela tristeza y melancolía.

En mi noche oscura...
Noche negra de invierno,
...

En mi noche oscura...
Con la sombra confundida,
Lloraré la locura
de saber mi esperanza perdida.

Entre los versos 1 y 2, el hablante lírico propone que la noche es un espacio y un tiempo. La noche se define como espacio, cuando la hablante la espacializa a través de la preposición “en”. La noche como espacio espiritual se encuentra en el interior del hablante, es un lugar de confusión; mientras la noche de invierno se refiere al tiempo que rodea al hablante lírico. Si la noche oscura se relaciona con el caos primordial; el invierno representa la soledad de la poeta (Pérez-Rioja, 1962, 250). Entonces, se comprende que el yo lírico se encuentra en un estado de sufrimiento y separación. En el quinto verso, se repite el verso “En mi noche oscura”, lo que refuerza la idea de sufrimiento espiritual del hablante lírico, de separación. Asimismo, la sombra refuerza la idea de confusión. El hablante lírico se presenta en un estado de desesperación: “lloraré la locura” y “odiaré la impotencia”. La desesperación es la sensación predominante en la cámara oscura, esta no le permite ver el camino hacia la verdad. Por otro lado, la locura es el estado mental del iluminado. La

sabiduría de los hombres es locura a los ojos de Dios, la sabiduría de Dios es locura a los ojos de los hombres. Todo iniciado parece un loco por algún aspecto de su comportamiento, desafía todas las normas del éxito y de la opinión (Chevalier, 1969, 654). El poeta alquimista es un loco porque desafía el lenguaje y el orden del universo.

A diferencia del poema de Victoria Urbano, en Eduardo Jenkins Dobles, la noche se percibe como un espacio exterior, que anula los sentimientos negativos, como se lee a continuación:

Estoy, frente a la noche,
con la tristeza mía
definitivamente destruida.
A distancia,
un árbol se desangra...
Pero aquí mis palabras te rodean;
aquí yo te vislumbro,
—corola de silencio—
en la serenidad de los rosales.

El hablante se halla frente a la noche, en este tiempo la infelicidad del poeta se acaba, porque la tristeza es definitivamente destruida, porque a la distancia “un árbol se desangra”. En este caso, el árbol encarna el Cristo en la cruz, símbolo del nuevo pacto y de la resurrección, pues la sangre es símbolo del sacrificio. El hablante lírico rodea con sus palabras y vislumbra a un tú lírico al que califica como “corola de silencio”. Se entiende que el silencio es el preludio a la revelación, pues cuando Dios llega al alma hace reinar el silencio (Chevalier, 1969, 947). El hablante lírico reconoce a la divinidad en un espacio simbólico “la serenidad de los rosales”, es decir, en un lugar donde no existe una turbación psicológica, debido a que los rosales representan un renacimiento místico. De esta manera, la noche comprende el tiempo en que el amante se encuentra con su amado, como en

“Noche oscura” de San Juan de la Cruz. En el poema “Resurrección” de *La aguja* de Raúl Morales, la noche vuelve aparecer como muerte:

...

De noche oscura larga y silenciosa
sale Alma esplendorosa.

...

Negro antro de ayer, hedor de cobardía,
tormenta y furia, farsa, gris melancolía.

...

En el segundo y tercer versos “la noche” es un lugar de donde sale el alma, esta es el principio que da forma y organiza el dinamismo vegetativo, sensitivo e intelectual de la vida (Zaniah, 1962, 23), de la noche el alma saldrá purificada por el dolor, el miedo, la desolación. En los versos 9 y 10, se describe la nigredo como noche y también como “un antro de ayer”, un espacio en que el hablante aún no ha sido purificado o perfeccionado. El antro es como una caverna más oscura y más profunda en el fondo de una anfractuosidad, sin abertura directa a la claridad. Es una matriz análoga al crisol de los alquimistas (Chevalier, 1969, 263-266). En este espacio alquímico se presenta el “hedor de cobardía”, “tormenta y furia”, “farsa” y “gris melancolía”. Pues, es comparable con la cámara negra que constituye una experiencia desoladora, provocada por intensa ruptura y total destrucción de la base espiritual; el negro simboliza la muerte y el fin, ya que es una alegoría que indica la desaparición del individuo y de su espíritu. El miedo, la rabia, la mentira y la melancolía son sentimientos presentes en la nigredo alquímica (Freinet, 2006, 150).

3.2.2. La nigredo como muerte

La muerte es la regresión a lo amorfo, la reintegración del caos (Eliade, 1974, 138-144). El poema “Metamorfosis” de *Paraíso en la tierra* ejemplifica cómo la muerte es una transformación de la carne en árbol, mediante la disolución del cuerpo en el humus:

Entra a la sombra quieta de los cementerios
y aspira el frío del tiempo.
Mira las tumbas altas, y las otras,
las que oculta el cabello de la hierba.

¿No sientes cómo corren verdes aguas
empujando tu cuerpo?
Es el llamado de las almas.

¿No escuchas un rumor bajo la tierra?
Es el trabajo de los gérmenes. La dulce
transformación en árbol. Nueva vida:
estatura de aires y de pájaros.

La metamorfosis es un símbolo de identificación, para una personalidad en vías de individualización y que no ha asumido verdaderamente la totalidad de su yo (Chevalier, 1969, 709). La metamorfosis inicia cuando el otro yo lírico “mira las tumbas altas, y las otras, /las que oculta el cabello de la yerba”. La entrada en la tierra madre y nutricia se inicia a partir de la muerte. El cuerpo se disuelve en líquido, “las aguas verdes” simbolizan el mundo de lo indiferenciado, la fuente primordial de la vida, (Chevalier, 1969, 54) a la que se une el adjetivo verde, que es el despertar de la vida, el color de la inmortalidad, el conocimiento profundo, oculto, de las cosas y del destino (Chevalier, 1969, 1057-1060). La disolución del cuerpo es considerada como “el llamado de las almas”, el alma es ente, un contenido perteneciente al sujeto y al mundo de los espíritus (Chevalier, 1969, 81). De este

modo, el otro yo lírico entra en un proceso de descomposición que lo llevará a la inmortalidad, que no es otra cosa que el conocimiento oculto de las cosas y del destino.

En “El cisne blanco” de *Cantares y poemas de soledad*, de Ricardo Ulloa Barrenechea se concibe la muerte en relación con el símbolo del cisne. Este animal forma parte de la simbólica de la alquimia. Ha sido siempre mirado por los alquimistas como un emblema del mercurio. De él tiene el color y la movilidad, así como la volatilidad proclamada por sus alas. Expresa un centro místico y la unión de los opuestos, en lo cual se vuelve arquetípico de andrógino (Chevalier, 1969, 308). De esta manera, el cisne se entronca con la obra alquímica, que generalmente comienza con la muerte, la noche, el matrimonio o el caos.

El cisne blanco se ha muerto en la noche sin luna,
los perros aúllan sobre sus rabos callados,
se secan las hojas del árbol del cielo,
lo inmenso se pone de luto y se vuelve pequeño

En el primer verso, la muerte del cisne anuncia el inicio de la obra alquímica, representa la regresión a lo amorfo, la reintegración del caos, pues el cisne muere en la noche sin luna. Los alquimistas y filósofos ven en el perro devorado por el lobo la purificación del oro por el antimonio; es una imagen esotérica, significa que el sabio se purifica devorándose, es decir, sacrificándose en sí mismo, para acceder al fin a la última etapa de la conquista espiritual. No obstante, en este poema los perros aullantes comunican el inicio de la nigredo. El verso tercero “se secan las hojas del árbol del cielo”, desde el punto de vista alquímico simboliza el atanor donde se produce la transformación espiritual. El árbol es símbolo de la regeneración perpetua y, por tanto, de la vida en su sentido dinámico. Está cargado de fuerzas sagradas, en cuanto es vertical, brota, pierde las hojas y

las recupera, y por consiguiente se regenera; muere y renace innumerables veces (Chevalier, 1969, 119). Al árbol del poema se le secan las hojas, es decir, muere para renacer. De esta manera, en los tres primeros versos se observa cómo se revelan elementos de la gran obra alquímica. El verso 4 es fundamental para entender la obra: “lo inmenso se pone de luto y se vuelve pequeño”. De acuerdo con la Tabla Esmeraldina, los alquimistas parten del supuesto de que “lo que está abajo es como lo que está arriba, y lo que está arriba es como lo que está abajo” (Chevalier, 1969, 970). Este principio supone que el macrocosmos es igual al microcosmos. Ante la muerte del cisne, del mercurio filosofal, la inmensidad se transforma en lo pequeño. El luto es signo exterior de pena y de duelo en ropas, adornos y otros objetos. A partir de este verso la muerte del cisne se refleja en el macrocosmos: “... que ha muerto en la noche sin luna del rabo callado que / pone de luto al cisne del árbol del cielo...”. La noche primigenia del mundo es un espacio que acoge al cisne en su seno: la oscuridad absoluta. El rabo callado señala la presencia de un silencio universal, un silencio que revela el ser se mezcla con la muerte.

En el poema “Prevalecer” de *Diferente al abismo* de Jorge Charpentier, la muerte se describe como martirio y desolación, tanto afuera como adentro el poeta siente un desgarramiento vital. En la nigredo el hablante lírico se enfrenta contra las fuerzas oscuras del inconsciente:

Tumba demolida.
Coalición de tumba.
Derruido paraje de corazón maltrecho.
Avivaste la llama
y apagaste la luz.
Todo fue mordido y devuelto a la sombra.
Tumba demolida.
Ambición de tumba.
...

El verso primero “tumba demolida” se repite en los versos 7 y 23, y en el verso 51 se repite al contrario. La tumba aquí es el lugar de la metamorfosis del cuerpo en espíritu o del renacimiento del hablante lírico. No obstante, a la tumba del poema se le agrega el adjetivo “demolida”, cuyo significado es quitar la forma o figura a una cosa, descomponiéndola. La tumba simboliza el ataraxia donde se produce el martirio del yo lírico, la descomposición del espíritu para acceder a la gran obra. El segundo verso, “coalición de tumba”, revela que en la tumba se procede a la unión de la luz y la sombra, de lo masculino y lo femenino, debido al sustantivo “coalición” que se refiere a la unión o liga de los elementos. La repetición del verso “tumba demolida” sirve para introducir la transformación del hablante lírico, porque se encuentra con su contraparte femenina. En los versos del 3, 5 y 6, se establece la unión entre un espacio exterior –el paraje – y un espacio interior –el corazón –. Cada espacio se describe en términos semejantes, el primero, derruido, es decir, destruido; mientras el segundo está maltrecho. En el corazón del hablante lírico se produce el caos, la nigredo alquímica. El cuarto y quinto verso: “avivaste la llama” y “apagaste la luz” no son complementarios. Los verbos “avivar” y “apagar” son antónimos pero la luz es una consecuencia de la llama. El primer verbo se refiere a dar más vida o viveza al fuego; mientras el segundo se dirige a extinguir la luz. La llama simboliza la discordia, la revuelta, la envidia, la lujuria (Chevalier, 1969, 669). En la muerte, se desatan todas pasiones del hablante lírico. “La luz tiene su origen en el fuego, pero el fuego es doloroso, mientras la luz es amable, dulce, fecundante” (Chevalier, 1969, 666). De esta manera, para que el hablante lírico pueda acceder a la luz verdadera, a la eternidad, debe pasar por el martirio. El verso sexto subraya “Todo fue mordido y devuelto a la sombra”. El

yo lírico debe enfrentarse con su lado oscuro, con su inconsciente para lograr la totalidad o la unidad del sí mismo.

3.2.3. La nigredo como masa confusa

La masa confusa es representada por el mar, las aguas primordiales, el barro, el humus. Pues, la mezcla de tierra y agua une el principio receptivo y matricial (la tierra) con el principio dinamizante del cambio y las transformaciones (el agua) El barro simboliza el nacimiento de una evolución, la tierra se mueve, se fermenta, se vuelve plástica, de ella surgen larvas, insectos y mamíferos (Chevalier, 1969, 179). Carl Gustav Jung, en su *Psicología de la transferencia*, señala: “El rey y la reina quedaron sumergidos bajo el mar, esto es, volvieron al estado caótico originario, a la masa confusa (Jung, 1946, 115)”. El poema “Creación” de Eunice Odio se presenta como un martirio de la carne, un volver a la tierra para así ascender hacia la divinidad:

Altas proposiciones de lo estéril
por cuyo rastro voy sangrando a media altura
y buscándome,
palpándome,
por detrás de la rosa edificada,
sobre lo que no tiene orilla ni regreso
y es, como lo descubierto recobrado
que acaba el que me siga y me revele.
Me apoyo en ti,
clima desenterrado de lo estéril
para fundar el aire de la gracia y el asombro;
y el metaloide aciago y desmentido,
primero en rama llega,
y luego en flor el metaloide oscuro,
y en fruto de sabor martirizado,
baja junto a la lengua enajenada,
pasa de mano en mano hasta la altura.
Porque no es lo posible lo seguro

sino lo que inseguro se doblega,
lo que hay que abrir y sojuzgar por dentro,
y es como polvo en cantidad de sombra.
Porque el fruto no es puerto
sin rumbo entre las aguas,
sino estación secreta de la carne;
íntima paz de cotidiana guerra
donde reposa el vientre silvestre revestido
de accidentes geológicos y espesos.

La poeta se apoya en lo estéril para lograr transformarse y transformar la naturaleza, la muerte de un árbol sagrado que derrama su sangre al desplomarse, y esa sangre chorrea sobre la tierra se transforma en fuego. Busca en la rosa edificada que simboliza la copa que recoge la sangre de Cristo (Chevalier, 1969, 892) en lo desconocido. Esta búsqueda en lo estéril sirve para fundar “el aire de la gracia y el asombro”, el aire es una conquista de un ser anteriormente pesado que, por el movimiento imaginario, se ha vuelto ligero claro y vibrante (Chevalier, 1969, 67) La poeta es un metaloide se convierte en rama y luego en fruto martirizado, que sube hacia la altura. El fruto es la expresión del deseo de la inmortalidad, de la prosperidad (Chevalier, 1969, 510). Pues el fruto es “un vientre silvestre de accidentes geológicos”. De esta manera, el poema entra en relación con el epígrafe en cuanto el artista debe sumergirse en el caos primordial para ascender hacia la divinidad.

En “Se dice Merenjunjia” de *Cantera bruta* de Alfredo Sancho. La muerte se describe como un retorno al mundo de lo indiferenciado, une los dos extremos de la vida: la infancia y la vejez. En este poema, el juego corresponde al proceso alquímico:

Juguemos otra vez, hermanos nuestros,
es tiempo de jugar frente a la tumba,
porque ya no hay misterio ni penuria,
que todo es merenjunjia, merenjunjia.

En la última estrofa, los versos primero y segundo expresan de nuevo la dicotomía personal e impersonal, pasado y presente. El primer verso es una invitación al juego, en la primera personal plural “juguemos” y el vocativo “hermanos nuestros” se refiere a una fraternidad universal, no es solo el hablante lírico, sino también los otros que juegan en la vida. Pero el juego es diferente al de la infancia, porque los juegos de la infancia se encuentran en el pasado, mientras este se realiza frente a la tumba, porque la muerte convoca al ser humano. De este modo, el hablante lírico para entrar en la muerte debe volverse niño, se vuelve niño para entrar al paraíso, para entrar en la tumba. Por eso, la razón de volverse niño es reintegrarse al caos primordial, a la obra magna. Para el hablante lírico, la palabra “merenjunja” sirve de nexo para unirse con Dios, con el misterio y lo desconocido.

La palabra “Merenjunja” es una variación del vocablo regional menjurge, que significa mezcla, sin embargo, resume el lenguaje divino y eterno, así como también, el juego de los niños. Para el poeta es necesario volverse niño ante la muerte para unirse con el creador, solo quien se vuelve niño puede entrar al paraíso. De modo, el hablante lírico para entrar en la muerte debe volverse niño, al penetrar en la tumba, ingresa en una modesta replica de los montes sagrados, depósitos de la vida; ya que la tumba afirma la perennidad de la vida a través de sus transformaciones (Chevalier, 1969, 1033). Por eso, la razón de volverse niño es reintegrarse al caos primordial, a la nigredo.

La nigredo puede ser considerada como una regresión al estado prenatal, un regressus ad uterum. También en el “Sueños de hiedra, frescos y sombríos”, Ana Antillón presenta un retorno a lo indiferenciado:

Sueños de hiedra, frescos y sombríos,
desgarran las paredes: son serpientes,
undosas fibras, cuerpecillos fríos,
deshilando los muros de las mentes.

El primer verso de este soneto reúne dos símbolos: el sueño y la hiedra que simbolizan la aspiración profunda del individuo y el mito del perpetuo retorno. El sueño se califica “fresco” y “sombrió”, porque es el regreso a la madre, a la matriz primordial, a la humedad que se designa como disolución en la alquimia. Este retorno a lo informe primordial también está simbolizado por la serpiente, el *ouroboros*, que es concebida como el perpetuo retorno. Los sueños destruyen “las paredes” que representan el encierro de la psiquis del ser humano, porque la serpiente es el retorno al origen, pero la desintegración o disolución no sólo ocurre en el nivel de lo consciente, sino en la materia misma del ser, dado que el ser es cada uno de los filamentos que entran en la composición de los tejidos orgánicos vegetales o animales que se mueven en ondas. Los sueños son “cuerpecillos fríos”, que reducen a hilos el encierro de las mentes. La mente es la potencia intelectual del alma, el sueño tiene la función de liberar el alma del cuerpo, pues el cuerpo se disuelve, y el alma se une a la divinidad.

En el poema “Atrás” de *Dame la mano*, de Virginia Grütter, la nigredo es un viaje por la existencia, un tránsito en que el hablante lírico se transforma y descubre su individualidad. La infancia se constituye en un símbolo de la alquimia. Por ejemplo, los primeros versos:

Atrás van quedando,
como puertos de un barco,
los recuerdos.
Atrás el negro llanto de Blanca Nieves,
el oso que era un príncipe,
los barcos de papel,

los barcos que se forman
cuando caen al agua
las gotas.

En los versos 1-3, el yo lírico plantea que los recuerdos son el destino de diferentes viajes por la vida. La oposición de las palabras puerto y barco, representan el punto de partida y de llegada, como el símbolo del viaje por la vida. Un viaje que no solo transforma el mundo interior de la hablante, sino también su exterior. La antinomia entre lo interno y lo externo se produce porque la hablante comprende que la gran obra alquímica ocurre en el pasado, donde se descubre el ser individual, el verso “el negro llanto de Blanca Nieves”, revela la clave del proceso alquímico: el negro es el color inicial de la obra, cuando los elementos se hallan indiferenciados y Blanca Nieves es la virgen, la minera del oro. Los siete enanos o gnomos (del griego *gnosis*: conocimiento) son el aspecto de la materia mineral en sus siete prolongaciones, los siete metales (Chevalier, 1969, 86). Así, tanto el negro como el blanco muestran que el hablante lírico se encuentra entre la nigredo y la albedo, las primeras etapas de un proceso para alcanzar el conocimiento. Junto al proceso de disolución que constituye el llanto, se conjugan dos símbolos de la alquimia el oso y el príncipe, uno corresponde al primer estado de la materia, el otro, es el mercurio filosofal (el atributo del mercurio es una perpetua juventud del rostro y del cuerpo) (Chevalier, 1969, 790 y 86). De este modo, la infancia es el principio de una gran obra para alcanzar el conocimiento oculto. Pero este proceso es un viaje por la vida a través de la escritura. “Los barcos de papel” representan la vida poética, en cuanto está ligada a la escritura que recibe, y en cuanto a la fragilidad de su textura (Chevalier, 1969, 799-800). La vida que desea el conocimiento se disuelve en el agua, que puede entenderse como un retorno a la

primordialidad, al estado embrionario. Este retorno del ser al útero solo es el principio de un renacimiento.

En “Metamorfosis” de *Mis tres rosas rojas*, de Arturo Montero Vega, es una muestra de que la alquimia es una corriente extendida en la poesía la vanguardia. Cambio, conversión, metempsicosis, inversión, mutación, transformación, evolución, alteración, modificación son solo algunos sinónimos que se relacionan con la alquimia, La metamorfosis del poema de Montero Vega se plantea como una vuelta a un estado original o primordial, a la esencia, al origen de las cosas, al lenguaje primero, a las aguas primarias, a la fecundidad para converger con el espacio y el tiempo. El ideal alquímico queda inscrito al transformar al hablante lírico y la escritura.

Tienes que acudir
al llamado de la espiga,
de la raíz,
de la esencia.
Tienes que hurgar
en el mismo origen de las cosas
para poder asir
direcciones y caminos.

El poema se construye sobre la repetición de la perífrasis “tener que” en segunda persona singular, que indica una obligación que debe cumplir el lector o escritor para descubrirse a sí mismo y descubrir el misterio del poema. El hablante lírico invita al lector a responder a un primer llamado de la espiga, la raíz y la esencia. La espiga indica la llegada de la madurez tanto en la vida vegetal y animal como en el desarrollo psíquico (Chevalier, 1969, 478); como la raíz al hundirse en la tierra simboliza el origen; mientras la esencia es aquello que es invariable y permanente en la naturaleza. A partir del verso 5, el yo lírico propone al lector a penetrar en “el origen de las cosas”, el principio o génesis

representa el momento en que Dios creador realiza la obra. Revelar el misterio de la creación es una de las metas de la alquimia: quien logre comprender el secreto, tendrá acceso al tiempo y el espacio infinito. La posibilidad de “asir direcciones y caminos” significa que el hablante tiene poder sobre espacio-tiempo, poder solo atribuible a la divinidad en cuanto principio de la creación.

La disolución en la materia prima aparece igualmente bajo el símbolo de la unión sexual. El poema XIX de *Noche, en tus raíces un puerto están haciendo* se ubica dentro de la nigredo alquímica; combina la muerte y el matrimonio para alcanzar la eternidad. Después del matrimonio filosófico (Hutin, 1959, 89) aparece el negro o la noche, después el blanco o el alba, por último el rojo o dorado. No obstante, el proceso de transmutación del poema y la amada se produce a través de la unión amorosa.

Suave corona de lirios
en el sepulcro del sueño,
y oraciones de palmera
en el vaivén de los cuerpos.

En los versos 1 y 2 se presenta un espacio claramente alquímico: “en un sepulcro de sueño”. De acuerdo con Serge Hutin, el atarot donde se produce la obra magna se representa como un sepulcro. Del mismo modo, la tumba (es el lugar de la metamorfosis del cuerpo en espíritu o del renacimiento que se prepara... (Chevalier, 1969, 962 y 1033). La transformación del hablante lírico se produce en el estado de sueño, pues este acelera los procesos de individuación, que dirigen la evolución ascensional e integradora del hombre. De esta manera, se interpreta que la unión amorosa es también una muerte ritual para ascender a la eternidad. Por otro lado, lo que se encuentra en este espacio alquímico es la corona que comparte los valores de la cabeza, cima del cuerpo humano, el don venido de lo

alto (Chevalier, 1969, 347). Su forma circular indica la perfección y la participación en la naturaleza celeste, cuyo símbolo es el círculo. La corona es una promesa de vida inmortal, a la manera de los dioses, en este poema está formada de lirios, lo que apela a la virginidad y la entrega. Los amantes se entregan para repetir el acto de la creación.

En los versos 3 y 4, aparece la frase “oraciones de palmera”, es el vehículo para entrar en contacto con la divinidad. Pero más allá de la oración es significativo el simbolismo de la palmera para el desarrollo de la alquimia en este poema. Udo Becker señala que la palmera es considerada el árbol de la luz y su nombre griego es Phoenix (Becker, 1997, 247). Por su parte, Serge Hutin afirma que el fénix simboliza el fin de la obra alquímica (la rubedo). “En el vaivén de los cuerpos” es el movimiento en que se realiza el proceso de transformación. De este modo, la disolución en la materia prima aparece igualmente bajo el símbolo de la unión sexual.

Toda muerte es una reintegración a la noche cósmica, pues las tinieblas siempre remiten a la disolución de las formas, el retorno al estado seminal de la existencia. De este modo, la nigredo se relaciona con tres símbolos fundamentales: la noche, el caos y el matrimonio o la unión sexual. Después del matrimonio filosófico aparece el negro, que era la fase designada putrefacción y simbolizada por el cadáver o un cuervo (Hutin, 1959, 89). La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida (Chevalier, 1969: 754). El caos simboliza la descomposición de toda forma; equivale a la protomateria, a lo indiferenciado, a lo informal, a la pasividad total (Chevalier: 1969, 248). En “Metamorfosis” de Carlos Rafael Duverrán, la nigredo se interpreta como desintegración y resurrección en árbol:

¿No sientes cómo corren verdes aguas
empujando tu cuerpo?
Es el llamado de las almas.

¿No escuchas un rumor bajo la tierra?
Es el trabajo de los gérmenes. La dulce
transformación en árbol. Nueva vida:
estatura de aires y de pájaros.

Maravillosa muerte, purificante llama
que congregas los reinos naturales,
¿cuándo tú sobre la vida muerta,
con espigas y auroras, soledades y pájaros?

¡Qué sideral el árbol de mi cuerpo!
¡Qué fuerte savia será mi sangre joven!

El cuerpo se disuelve en líquido, “las aguas verdes” vienen a simbolizar el mundo de lo indiferenciado, la fuente primordial de la vida (Chevalier, 1969, 54) a la que se une el adjetivo verde, que es el despertar de la vida, el color de la inmortalidad, el conocimiento profundo, oculto, de las cosas y del destino (Chevalier, 1969, 1057-1060). La disolución del cuerpo es considerada como “el llamado de las almas”, el alma es ente, un contenido perteneciente al sujeto y al mundo de los espíritus (Chevalier, 1969, 81). De este modo, el otro yo lírico entra en un proceso de descomposición que lo llevara a la inmortalidad, que no es otra cosa, que el conocimiento oculto de las cosas y del destino.

La metamorfosis alquímica ocupa un espacio mítico: la tierra. Ésta es la substancia universal, el caos primordial, la materia prima separada de las aguas. Respecto de las aguas que se encuentran en el origen de las cosas, la tierra se distingue en que, mientras aquellas preceden la organización del cosmos, ésta produce las formas vivas; además tierra y el agua son antípodas, dado que una representa los gérmenes de las diferencias, la otra, la masa de

lo indiferenciado (Chevalier, 1969, 992-993). El yo lírico está en la conjunción de lo diferenciado y lo indiferenciado, en un proceso que lo conduce del origen de la vida terrena al origen de la vida celestial; es decir, desciende para ascender en otro símbolo: el árbol es el símbolo de la vida en perpetua evolución. El árbol, como ya se ha señalado, se identifica con la cruz, en tanto unen la tierra y el cielo. La nueva vida asciende en aires y pájaros, ambos símbolos son reiterativos de una sola idea la unión del alma con Dios, en tanto el aire se identifique con el soplo vital, el soplo cósmico, con el verbo que es el mismo soplo, y el pájaro con la figura del alma escapándose del cuerpo (Chevalier, 1969, 66-67 y 154). El otro yo lírico se divide en cuerpo y alma, el cuerpo se metamorfosea para unirse con la divinidad, y el alma sube al espacio terrestre.

La metamorfosis es “una maravillosa muerte”, porque la llama articula “los reinos naturales”. La llama es la imagen del espíritu y la trascendencia del otro yo lírico, que eleva hasta el trono de Dios, sobre la “vida muerta”. La anulación de la antítesis vida y muerte se produce en la enumeración de símbolos que reiteran la idea de la inmortalidad del alma en Dios: “con espigas, auroras, soledades y pájaros”. Así pues, la espiga es el florecimiento del ser, simboliza el ciclo natural de las muertes y los renacimientos, como la aurora es el símbolo de Dios y el anuncio de su victoria dentro del mundo de las tinieblas, la soledad es el momento para el encuentro con la divinidad, y el pájaro es la imagen del alma escapándose del cuerpo hacia el mundo celeste (Chevalier, 1969, 478 y 153-154). La inmortalidad del otro yo lírico es el resultado de que la divinidad cristiana haya triunfado sobre la muerte, concebida como una vida opuesta a la vida-muerte, opera en un más allá trascendente en oposición al más acá contingente.

La primera de las etapas del opus alquimista, nigredo o putrefacción, es la fase de Saturno-Osiris, la del plomo, la inmersión en la materia prima. Para Jung esta primera fase corresponde a la integración del aspecto "oscuro" de la psique humana, esto es, de todas aquellas emociones, intuiciones, percepciones y pensamientos que se han rechazado a lo largo de la vida por considerarlos inapropiados o defectos indeseables en el vivir del día a día con sus actividades cotidianas (el mundo pragmático que el yo se ha montado en torno a sí). Esto supone un sumergirse en el inconsciente personal y ser consciente de la multitud de proyecciones que se encuentran desparramadas en personas de nuestro alrededor y en objetos de nuestro entorno, las cuales se corresponden con lo que el yo ha marginado o rechazado por no creerlo conveniente para él. La nigredo es el primer estadio de la obra que se siente como melancolía, y que psicológicamente, corresponde al encuentro con la sombra (Jung, 1944, 53 y 318). Las tinieblas del espíritu se identifican inequívocamente con la nigredo, el alquimista experimenta el estadio inicial del proceso alquímico como algo idéntico a su condición psicológica. Debe destacarse que en la alquimia el oscuro estado inicial, llamado nigredo, aparece como producto de una operación previa, y por lo tanto no representa el comienzo absoluto (Jung, 1946, 45).

CAPÍTULO 3

LA AURORA EN SOMBRA

4.1. La albedo como alba

El presente capítulo se ha titulado con el verso “La aurora en sombra”, en él se analiza cómo se desarrolla la segunda etapa de la alquimia en la poesía de vanguardia de Costa Rica. La albedo consiste en la iluminación, la resurrección, la purificación, mediante la luz y el agua; también es el encuentro con el aspecto masculino o femenino del poeta alquimista. Esta segunda etapa es un proceso de diferenciación, pues el poeta emerge de la noche, el caos, la masa confusa, para tomar consciencia de la divinidad que existe dentro de él. La luz surge en el interior del poeta y del poema.

El blanqueo es comparado con la salida del sol. Es la luz que surge después de las tinieblas, la iluminación después del oscurecimiento (Jung, 1946, 142). Existe una correspondencia entre los símbolos de la nigredo con los de la albedo. Después de la noche, el caos, la muerte, la indiferenciación o masa confusa, aparece la luz, la iluminación, lo blanco. En este capítulo, se analiza la albedo desde cuatro símbolos: el alba, el ánima y el animus, la blancura y la resurrección. La albedo es, según Eliade, el momento de la resurrección, que se traduce por la apropiación de ciertos estados de conciencia inaccesibles a una condición profana (Eliade, 1974, 145-146). En virtud del lavaje, conduce al color blanco que es, en cierto modo, el alba (Jung, 2002, 271). La piedra filosofal se vuelve blanca, esto es la resurrección que está determinada por múltiples alegorías (por ejemplo el grano o el cuerpo se corrompe en la tierra y luego renace). El color blanco se simboliza ordinariamente por un cisne; el alba o la albura (Hutin, 1951, 89). No obstante, Jung señala

que la albedo se describe en términos laudatorios como si el alquimista hubiera alcanzado la meta (Jung, 1946, 271).

De acuerdo con Jung, el albedo es la integración consciente y responsable del arquetipo de "lo opuesto", es decir, del "eterno femenino" en el caso del hombre (arquetipo del ánima) y del "eterno masculino" en el caso de la mujer (arquetipo del animus). El ser humano, tanto física como psíquicamente, es un conglomerado de opuestos. En nuestros genes hay elementos masculinos y femeninos, y otro tanto acontece en el psiquismo. Para el hombre el ánima se encuentra inicialmente sumergida en el inconsciente personal, confundida y entremezclada con la sombra, señala Jung, pero una vez que ésta ha sido integrada, se transforma el ánima en un puente que enlaza con lo psicoideo, con el inconsciente colectivo y sus arquetipos. El blanqueo (albedo) es comparado con el *ortus solis* (la salida del sol), es la luz que surge de las tinieblas, la luz después del oscurecimiento. La *mundificatio* (limpieza) significa la separación de lo superfluo que se adhiere a la totalidad de los productos meramente naturales, la separación de los contenidos simbólicos de lo inconsciente que para el alquimista se proyectaban en la materia (Jung, 1946, 142-161). El proceso de diferenciación entre el yo y el inconsciente corresponde a la *mundificatio*, y como ésta es la condición de que el alma pueda descender y volverse a reunir con el cuerpo. El cuerpo establece el límite de la personalidad. Pero la integración de lo inconsciente solo es posible cuando el yo se sostiene. De modo que lo que parece un fin deseable para el alquimista, es decir, la unión del *corpus mundum* (cuerpo puro) con su alma, es también lo que persigue el psicólogo, liberar la conciencia y el yo de la contaminación de lo inconsciente.

En el plano psicológico, durante el albedo se parte de la labor de retirar las proyecciones que el arquetipo del ánima emana hacia las mujeres de nuestra vida, desde la madre a la hermana, a las novias, a la esposa, etc. Y una vez lograda esta fase inicial llega el momento de encararse con el ánima e integrarla conscientemente dentro de nuestro ser, previa superación del problema de la transferencia, pues la "amada" se encuentra realmente dentro; tema que Jung abordó principalmente en *Psicología de la transferencia*, donde habla igualmente del papel que desempeñaba la "Sóror Mystique" del alquimista (Jung, 1946, 83-84). En una relación amorosa o erótica entre hombre y mujer las relaciones interpersonales son múltiples, puesto que, además de la relación entre los yoos conscientes, existe una comunicación a nivel inconsciente en la que participan entrecruzadamente el ánima y el animus de ambos. De ahí que, en el proceso de individuación y en el opus de la alquimia, uno de los graves peligros existentes sea el de la transferencia o, lo que es peor, la pasión amorosa.

La imagen de este encuentro y diálogo con el ánima es la *coniunctio*, la hierogamia entre el alquimista y su "Sóror Mystique", entre el Rey y la Reina de los grabados alquimistas, la "boda química de los elementos" Y lo que surge de ello es el Rebis, la "cosa doble", el Andrógino. "De ella surgirá el hijo divino de los filósofos, el sol terrestre, el centro luminoso y oscuro a la vez, el astro radiante que reconcilia en sí al cielo y a la tierra, el sí y el no, y que esparce a su alrededor una paz y una armonía venidas de fuera". El matrimonio con el ánima equivale psicológicamente a una total identidad de lo consciente y lo inconsciente (Jung, 1946, 89).

En “Creación” de Eunice Odio, la albedo se interpreta como una alegría que surge de “un corazón de pana en la mañana”, es decir, nace en el interior del hablante lírico que asciende hacia un estado de perfección o iluminación como en el verso “madrugando de pecho para arriba”, que comunica la naturaleza con la divinidad. La albedo surge del interior de la hablante lírica y se fusiona con la sangre, los pájaros y las flores, como se puede observar en los siguientes versos:

Y la alegría purísima,
la honda gracia presente y madurada,
que rebota hasta el fondo de la sangre,
que hace correr y madurar los pájaros,
y equivocarse de pecho y ponerse,
como ciertas flores,
un corazón de pana en la mañana.
La alegría de caer en inocencia de sí mismo
y disfrutarse junto a otras criaturas
en el descubrimiento de su nombre,
madrugando de pecho para arriba
donde los alimentos perseveran
perdidos para el cielo.

El yo lírico señala “la alegría” como consecuencia de la fecundidad, la alegría se compara con la gracia, en otras palabras, con un don que se recibe sin merecimiento particular que surge del interior de la poeta. La gracia se califica como honda, viene del interior del hablante; presente, simultánea a la expresión lírica; madurada, ha alcanzado un desarrollo pleno. La alegría se sumerge en la sangre, símbolo de vida, madura a los pájaros, símbolos del alma, que asciende de la tierra al cielo. La alegría anida en el pecho como el elíxir de vida, es un corazón, o sea, el atanor donde se transforma la alegría como el pecho, el pájaro y la flor. La alegría produce el estado de fecundidad y hace que el yo lírico regresé al estado de inocencia, al edén o paraíso, donde comparte con otras criaturas el

descubrimiento de un lenguaje primigenio y oculto, que se ha perdido. De allí, que corazón se convierte de pana en la mañana. La mañana o el alba es tiempo fundamental de la iluminación.

Otro poema en que la albedo se identifica con la madrugada es “Elegía de la rosa” de *Riberas de la brisa*. La segunda etapa de la alquimia se conjuga con la rosa y con el encuentro del ánimo. En la alquimia, esta coincidencia entre el amado y la amada representa la integración de lo masculino y lo femenino, como se lee a continuación:

La madrugada
es una rosa
que cuidan los jardines.
La madrugada
es el sabor de mi ternura
floreceda en el agua
de tus ojos.

Se plantea la conjunción entre macrocosmos y el microcosmos. La albedo o leucosis (Rey, 2002, 81) es símbolo de la regeneración de las almas; en este sentido, “madrugada es el momento del renacimiento del alma, dado que la rosa también simboliza la regeneración. Esta conjunción del tiempo y del espacio crea un lugar místico, formado de jardines, porque el jardín es símbolo de los estados espirituales. Si el alma es una rosa madrugada, entonces se entiende que el alma del poeta despierta a un estado espiritual superior. La repetición en el verso 12 de “La madrugada” transforma el símbolo en la subjetividad del hablante lírico, en un microcosmos que florece “en el agua de tus ojos”. La imagen fusiona los símbolos del agua y los ojos, porque el agua es el origen de la creación alquímica, y los ojos como vehículos de la unificación son la matriz donde se modela el ser. Los ojos de la amada son el estanque, el vaso milagroso “donde florece” el hablante lírico (Chevalier, 1969, 774).

En “Resurrección” de *La aguja*, la albedo se identifica con la alborada, y esta a su vez con el ánimo del poeta, en términos jungianos corresponde a la integración de lo masculino y lo femenino, después de una noche terrible, en que el hablante se ha enfrentado a sus temores más profundos, se encuentra con su ánimo:

Alborada feliz.

...

Luce traje florido.
Sonriente, quinceañera.
Se revuelve en su nueva primavera
y se aleja del olvido.
Alma, hoy toda belleza.

La “Alborada feliz” introduce al hablante en un estado benéfico. La alborada o el alba simbolizan el momento de la resurrección, después de haber pasado por la noche. El hablante lírico describe el alma como luminosa, traje florido, sonriente, una quinceañera, en su nueva primavera. Esta imagen del alma como una adolescente que renace a una nueva vida, se inscribe dentro del albedo, cuyo simbolismo se entronca con la luz, con la idea de renacimiento. El deíctico “hoy”, inscribe al hablante en el presente del alma que es “toda belleza”, el alma perfeccionada puede ascender a Dios.

Las imágenes de la albedo como alba representan el encuentro del poeta con su contraparte femenina (*anima*) o masculina (*animus*). No representa la unión, sino la iluminación del poeta alquimista. Esta consiste en apropiarse del conocimiento y la sabiduría para ascender a una realidad superior o divina. El poeta alquimista adquiere una comprensión superior del lenguaje y de la poesía. Pues es un estado de diferenciación entre el yo y el inconsciente.

4.1.2. La albedo: la ánima y el animus

La albedo es la integración consciente y responsable del arquetipo de "lo opuesto", es decir, del "eterno femenino" en el caso del hombre (arquetipo del ánima) y del "eterno masculino" en el caso de la mujer (arquetipo del animus). En esta sección, se examina la relación que existe entre la albedo y el ánima o el animus. El camino de la iluminación interior pasa por los brazos del amado o la amada. De allí su importancia en el contexto de la vanguardia costarricense.

En el poema "Era su voz" de *Los sonetos prohibidos* de Alfredo Sancho, la amada o el ánima del poeta se representa su voz en términos luminosos:

Era su voz un esplendor nevado
donde aprendieron luz las primaveras,
claridad resbalando en las laderas,
resplandor de un jazmín inmaculado.

La voz de la amada se describe como un esplendor, luz, claridad, resplandor. Cada uno de estos términos relaciona el ánima del poeta con el aspecto racional de la psique, cuando se ha logrado la iluminación. El esplendor nevado desarrolla el tópico de la castidad, representada por la Virgen María (Becker, 1997, 229). Esta voz enseña a las primaveras el conocimiento de lo absoluto, la primavera es la estación de la formación intelectual. La claridad es una de las cuatro dotes de los cuerpos gloriosos que desciende de los montes o la altura. La voz es la luz de un jazmín inmaculado, donde simboliza a la Virgen María. El recuerdo de esta voz encarna el ánima del poeta y a la vez la albedo alquímica.

En “Noche oscura”, de Victoria Urbano, la albedo se describe como iluminación de la oscuridad interior; la llegada del amado corresponde al animus de la poeta:

Y mi noche silenciosa
Se ha de iluminar,
Con tu imagen pura
Que me ha de despertar.

El amado es la luz que destruye la confusión y el dolor. El último verso “que me ha despertar” es muy significativo porque el yo lírico, a través del encuentro con el amado, “despierta”, es decir, renace a una nueva realidad. No obstante, en este poema en particular no se encuentra rastros de la rubedo, por lo que la poeta no llega a alcanzar la totalidad del sí mismo.

En el poema “XIX” de *Noche, en tus raíces un puerto están haciendo*, la albedo aparece a partir de la unión del yo lírico con su ánima, esta lo conduce a la resurrección. En *Psicología de transferencia*, Jung señala que la fuente y el mar se han convertido en sarcófago y tumba; la pareja está muerta y se ha fundido en un bicéfalo, el ser hermafrodita que simboliza la resurrección del hablante lírico (Jung, 1946, 124-125). El encuentro entre el poeta y su amada crea un fuego que los eleva hacia el cielo:

Unos senos de esperanza
se agitan entre luceros
y en el calor que los alza
dicen muy leve... te quiero!

El encuentro entre el amado y la amada se describe como “unos senos de esperanza se agitan como luceros”. Chevalier afirma que el seno es una copa invertida que destila la vida. La conjunción de los amantes conduce al cielo, donde las estrellas evocan los misterios del sueño y la noche, revela que los amantes se elevan del mar al cielo (Chevalier

1969, 923). En el verso 12, el calor producido por los cuerpos hace presente el lenguaje; la expresión “te quiero” indica que los amantes se han reconocido y reintegrado. La unión entre lo femenino y lo masculino produce una muerte simbólica que prepara un renacimiento.

En “El sol me quema, y yo quemo el sol” de *Antro fuego* de Ana Antillón, la albedo encarna en la conjunción de los opuestos, la unión del corpus mundus (cuerpo puro) con su alma:

El sol me quema, yo quemo el sol.
Los dos ardemos en sola llama
y nos quemamos los dos.
La lluvia llora. –Gimo en la lluvia.
Los dos lloremos en un lloro
y nos mojamós los dos.

El sol y el hablante lírico se consumen el uno al otro: aquel es una representación del animus; esta es su igual. De acuerdo con la tabla esmeraldina, el origen de la piedra filosofal surge de la dualidad: “su padre es el sol, su madre es la luna”. Así como los dos arden, se transforman en una sola llama, es decir, el hablante lírico trasciende las limitaciones del mundo material para ser iluminado a través del amor espiritual (Chevalier, 1969, 669). Pero no solo son iguales en el carácter masculino del símbolo, sino en su carácter femenino. El hablante lírico se identifica con su componente femenino, componente que hace que sol descienda en forma en forma de lluvia.

En “Prevalecer” de *Diferente al abismo*, la albedo se describe como conjunción del hablante lírico con el ánima:

es que te quedaste a vivir
en la soledad de los pómulos
y me hiciste maduro,
como tu brillo de manos,

como tú, maduro,
porque te quedaste así,
pegada al astro.

El ánima “se queda a vivir en la soledad de los pómulos”, la cara simboliza la evolución del ser vivo a partir de las tinieblas hacia la luz (Chevalier, 1969, 495). Esto es lo que sucede con el yo lírico, a quien el ánima lo transforma en un fruto maduro “como tu brillo de manos”, la luz que reflejan o emiten las manos, pues estas son síntesis de lo masculino y lo femenino (Chevalier, 1969, 685). El yo lírico y el ánima son semejantes en la medida de que son frutos maduros, aunque el ánima o el alma se halla “pegada a un astro”, pues (Chevalier, 1969, 147) este es símbolo del comportamiento perfecto y regular, así como de una inmarcesible y distanciada belleza, es el signo de la soberana perfección.

4.1.3. La albedo como blancura

En “El cisne blanco” de *Cantares y poemas de la soledad* de Ricardo Ulloa Barrenechea, la albedo se identifica con el blanco, y la transformación alquímica se desarrolla mediante los colores blanco, rosa y azul. Estos colores revelan un proceso de ascensión hacia la eternidad:

Lo blanco es azul al cisne que muere,
lo muerto es rosado al cielo con hojas,
las hojas se van y se pierden,
lo rosado, lo azul y lo blanco se queda,
mas el cielo se esconde en la nube,
–la nube es recuerdo soñado –
y se pierde con hojas el cielo que no es blanco, ni azul, ni rosado,
más que recuerdo es del cisne soñado.

El hablante lírico combina tres colores: el blanco, el rosa y el azul. El blanco es el color del pasaje ritual por el cual se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento (Chevalier, 1969, 190, 892-893, 164-165). La rosa es símbolo del renacimiento místico, la tumba de Cristo estaba pintada de una mezcla de rojo y blanco. El azul sugiere la idea de una eternidad sobrehumana, tiene una gravedad supraterránea. El azul y el blanco, expresan el desapego frente a los valores de este mundo y el vuelo del alma hacia Dios, es decir hacia el oro que vendrá del blanco (Chevalier, 1969, 317-323).

La albedo constituye la ascensión del alma o el espíritu del alquimista hacia la divinidad. De allí, el verso 8 “lo blanco es azul al cisne que muere” indica el vuelo del alma hacia Dios; mientras el verso 9 “lo muerto es rosado al cielo con hojas” repite el significado del verso anterior, la muerte es renacimiento, ascensión hacia la inmortalidad del alma. Las hojas vienen a representar los individuos que han descubierto el misterio de la eternidad. No obstante, estas hojas del árbol cósmico desaparecen y, como indica el verso solo, el blanco, el rosado y el azul se quedan, estos tres colores simbolizan la trinidad: el blanco, el padre; el azul, el hijo; el rojo; el espíritu santo (Chevalier, 1969, 320). De acuerdo con Alexander Roob, la trinidad es una representación de la piedra filosofal: “Nuestra lapis comparte su nombre con el del creador, pues es uno y trino” (Roob, 2006, 382). El verso 12 “el cielo se esconde en la nube” es una repetición de la máxima de la Tabla Esmeraldina, sobre el macrocosmos y el microcosmos. El cielo representa lo eterno, mientras la nube lo efímero; la conjunción de ambos elementos viene a encarnar la conjunción del hablante lírico con la divinidad. El verso 13, “la nube es recuerdo soñado”, revela que la nube pertenece al tiempo de la memoria y el sueño, este tiempo de irrealidad, es diferente a la

realidad verdadera; así como también, el verso 14 habla de un cielo terreno que no pertenece al cielo de la trinidad. Este tiempo y este espacio terrenos, según el verso 15, son recuerdo del cisne soñado. El cisne también comparte tiempo intemporal de sueño, más cercano a la muerte.

En “Blanco” de *Dame la mano*, la albedo contempla el aspecto insasible del animus de la poeta:

Persigo inútilmente
la forma de tu alma
es demasiado transparente.

...

Es un pájaro blanco
que se posa en mi mano.
Cuando voy a cogerlo...
Sale volando...

La albedo es la integración consciente y responsable del arquetipo de "lo opuesto", es decir, del "eterno femenino" en el caso del hombre (arquetipo del ánima) y del "eterno masculino" en el caso de la mujer (arquetipo del animus). El yo lírico persigue la forma de alma del amado, pero no la puede atrapar debido a que es transparente y es descrita como un “pájaro blanco”, este es un símbolo celeste, que describe los estados superiores del ser. El hecho de que el pájaro escape de la mano de la poeta indica que la pasión amorosa interfiere con el proceso de individuación.

4.1.4. La albedo como resurrección

La resurrección es un símbolo de la trascendencia, de la manifestación divina, ya que el secreto de la vida, no puede pertenecer más que a Dios (Chevalier, 1969, 879). La resurrección del alma en la alquimia es representada por el pájaro, la ascensión, la luz. El poeta está interesado por el destino y la manifiesta redención de las sustancias, pues la materia de las sustancias está ligada al alma divina. La divinidad está perdida y dormida en la materia (el lenguaje). En “Metamorfosis” de *Mis tres rosas rojas*, la albedo se identifica con la resurrección, con la ascensión del hablante hacia lo eterno:

Tienes que acudir
al llamado de la rosa,
del gorrión,
de lo puro.

El hablante lírico repite la perífrasis “Tienes que acudir” a la rosa, el gorrión y lo puro. La rosa viene a ser representación de la lapis Cristo; el gorrión encarna la ascensión del espíritu hacia la divinidad, que incorpora el adjetivo “puro”. De esta manera, se recrea la trinidad (Roob, 2006, 388) que es un símbolo compuesto, pues el hijo representa el espíritu (lo puro); el padre, el gorrión (o el alma) y la madre virgen, el cuerpo (la rosa). La transformación del lector y del hablante lírico se produce a través de la invocación, para acceder a un estado espiritual. La unión del gorrión y la rosa conduce a la pureza, a la totalidad.

En el poema “Metamorfosis” de Carlos Rafael Duverrán, la albedo también se relaciona con la resurrección del hablante lírico. Esta ocurre después de la muerte como un paso hacia ascensión, hacia el descubrimiento de la verdadera naturaleza de la divinidad:

¡No! Este frío tan lento, tan humano,
no es la voz sin ruido de la muerte.
Este frío es el frío del hombre:
su estatura niña, hermana de la tierra.
Este frío es la oscura frialdad de sus entrañas.
–Ay, de sus entrañas muertas –.

Entra a la aurora en sombra de los cementerios.
Mira las tumbas altas, y las otras,
las que oculta el cabello de la hierba.

En estos versos, el poeta nos describe un estado de muerte, cuyos rasgos principales son el frío y una voz sin ruido. La materia de que está formado el hombre es efímera y lleva dentro de sí la muerte, hermana de la tierra, también definida como oscura frialdad. Sin embargo, la muerte solo es la puerta hacia una realidad superior. Los últimos versos repetidos del poema indican que el alma o el ánimo del poeta entran en “la aurora en sombra de los cementerios”. A pesar de la sombra y el cementerio, la aurora simboliza el despertar a la luz reencontrada, siempre joven, sin envejecer, sin morir, marcha según su destino y ve sucederse las generaciones (Chevalier: 1969, 152-153). El poeta ha descubierto el camino de la inmortalidad, de tal manera que se puede unir a Dios o al Cristo Invicto.

La albedo se muestra como alba o amanecer, como encuentro del ánimo con el animus, como blancura y como resurrección. En cada caso, tiene como símbolo fundamental la luz, la iluminación es necesaria para ver una realidad superior, para mirar la amada, para contemplar la pureza, para acceder a Dios. La albedo está marcada por la integración de lo masculino y lo femenino. Claro desde el punto de vista de la psicología junguiana corresponde a la separación del yo del inconsciente que lo contamina. Desde los poetas alquimistas, debe entenderse como la superación de lo informe del lenguaje, hacia

un lenguaje superior que logra la claridad tanto psíquica como espiritual. El poeta supera la muerte-oscuridad a través del lenguaje poético.

CAPÍTULO 4

EL SOL ME QUEMA Y YO QUEMO EL SOL

5.1. La rubedo como conjunción amorosa

La última etapa de la obra alquímica se asocia con dos colores fundamentales: el amarillo y el rojo. El amarillo se relaciona con el oro; el rojo, con la sangre. Tanto uno como el otro se articulan con el Cristo o la piedra filosofal, como fin último de la Obra Magna. En la poesía de vanguardia, la obra alquímica poética se decanta por el color rojo, quizás ¿por qué consideran que la búsqueda de la unidad equivale a la unión amorosa? Pues, el amor se vincula con la conquista del fuego que es una conquista sexual. El fuego es capaz de engendrar a su semejante. El fuego es vida, es el principio formal de la individualidad. El fuego no es propiamente hablando un cuerpo, pero es el principio masculino que informa la materia femenina. Esta materia femenina es el agua (Bachelard, 1938, 74-87). La preferencia del rojo sobre el amarillo se transforma en una peculiaridad de la poesía de la vanguardia de Costa Rica.

En *Herreros y alquimistas*, Mircea Eliade no define la rubedo o citrinitas, solamente subraya que coronan la obra alquímica y conducen a la piedra filosofal (Eliade, 1956, 146). No obstante, la coronación de la obra está representada por la rosa blanca y la rosa roja, el oro. La rosa blanca como lis está ligada a la piedra al blanco, fin de la pequeña obra; mientras la rosa roja se asocia a la piedra al rojo, fin de la gran obra (Chevalier, 1969, 893). Por otra parte, el oro es considerado el metal perfecto. La transmutación es una redención; la del plomo en oro es la transformación del hombre por Dios en Dios. Tal es el objetivo

místico de la alquimia espiritual (Chevalier, 1969, 784). Sin embargo, no se encuentra el oro filosófico en la poesía de vanguardia, muy probablemente porque el acto amoroso es una recreación del acto de creación divino.

En el poema “Estás en mí, radiante y hervorosa” de Eduardo Jenkins Dobles, la rubedo se establece como comunión entre el ser y la ánima, superando así el dolor, la desolación, presentes en la nigredo. El poeta enlaza elementos correspondientes a la amada y a la divinidad, vinculando la unión amorosa con el acto creador. El soneto dice:

Estás en mí, radiante y hervorosa,
definitiva cruz y ardiente boca,
semilla del dolor, íntima rosa,
agua que el hondo mineral retoca.
Seguro estoy de ti, y la persistencia
con que alza su insignia tu silueta,
aunque tengas tu nido en las veletas
y aclares tu existir sobre la ausencia.
Pues te hallo triunfal, fija y alada,
en alta plenitud, tierna balada
donde el aire de amor suena y se amplía,
y el eco de mi voz, ya transparente,
disuelve su rencor de estar doliente
apenas en sutil melancolía.

En el poema “Estás en mí”, el hablante lírico se refiere a la divinidad-ánima, enumerando rasgos de una realidad dual: definitiva cruz / ardiente boca, semilla del dolor / íntima rosa, agua y mineral. En una sucesión de elementos que se refieren tanto a la divinidad como a la ánima. La cruz es el símbolo de la totalización espacial, de la unión de los contrarios (Chevalier, 1969, 369). Así como la boca representa la potencia creadora. El uso de la palabra y del fuego son dos rasgos principales del hombre (Chevalier, 1969, 193). A estos símbolos se suma la “semilla del dolor” vendría a significar la alternancia entre la

vida y la muerte, y la obra alquímica tiene como objetivo liberar al poeta de esta alternancia y fijar el alma en la luz. Junto a la semilla, aparece la rosa que evoca la gran obra, la obra en rojo. Por último en el primer cuarteto, la relación entre el agua y el mineral que restaura la vida. En el segundo cuarteto, la presencia de la divinidad es una certeza del poeta, a pesar de que se encuentre arriba. La veleta indica la dirección del viento, del espíritu de la divinidad o el ánima.

En el primer terceto, el ánima o la divinidad se describe como triunfal, fija, alada, alta plenitud. Cada uno de los adjetivos indica que se supera un estado o una situación dolorosa. La tierna balada es una composición poética donde el amor responde al eco del hablante. El amor disuelve el rencor de una noche oscura, conduce al poeta a un estado de melancolía, que si bien es una tristeza sosegada implica que el estado anterior que se describía como radiante y hervoroso ha pasado. En este caso, la unión con la divinidad es incompleta por no ser permanente.

De acuerdo con Serge Hutin, la piedra adquiere un rojo brillante, esto es la rubicación simbolizada por el fénix, el pelícano o un joven rey coronado, encerrado en el huevo filosófico (Hutin, 1951, 89). En el poema “Primavera en tus ojos y en los míos” de Arturo Montero Vega, reza:

¡Oh, si pudiera de nuevo estrecharte en mis brazos!...
¡Cuánta cálida luz en tu mirada!
¡Cuánta suave ternura en tu sonrisa!
Primavera en tus ojos y en los míos.
Amor en cada uno de mis cinco sentidos.
¡Oh, si pudiera de nuevo estrecharte en mis brazos
cuánto amor te darían mis manos anhelantes!
Para mis pasos, la huella de tus pasos.
Para mis labios, el gorrión de tus besos.

Y para tu alma yo te daría...
¡el pájaro de fuego de mi poesía!

El poema de Montero Vega, el último verso es una clara alusión al fénix, este es el símbolo de la resurrección de Jesucristo y de la naturaleza divina, así como la naturaleza humana se figura con el pelícano (Chevalier, 1969, 495). El poeta como creador adquiere la naturaleza divina, y lo que ofrece a la amada es la eternidad, la superación de la muerte. La amada o la ánima como en el capítulo anterior se describe como luz, suavidad, primavera. El amor es el vínculo para el encuentro que aúna los sentidos tanto del poeta como de la amada. La boca simboliza la potencia creadora, mientras el gorrión representa el alma que establece una relación entre el cielo y la tierra. De esta manera, el poeta puede entregarle a la amada o al ánima el secreto de la vida eterna.

La rubedo o citrinitas es la obra en rojo o dorado, cuando se alcanza el cuerpo de diamante. En la hermenéutica junguiana, la rubedo es el logro de la totalidad, es decir, el encuentro y acogimiento mutuo entre el yo de nuestro ser consciente (que ha buscado tal *coniunctio*), con el sí-mismo o yo de nuestro ser total, del cual formaba parte (aunque sin saberlo) el yo. Es una nueva "coniunctio", en la que todos los opuestos se juntan y complementan armónicamente y se conectan directamente con el *unus mundus*. Como ocurre en el poema "Consumación" de Eunice Odio:

Mi sexo como el mundo
diluvia y tiene pájaros,
Y me estallan al pecho palomas y desnudos.
Y ya dentro de ti
yo no puedo encontrarme
cayendo en el camino de mi cuerpo,
Con sumergida y tierna
vocación de espesura,

Con derrumbado aliento
y forma última.

En estos versos, el sexo del hablante lírico se convierte en el uterus, en el atañor donde se produce el punto culminante de la obra alquímica. El sexo de la amante recrea la creación, las aguas del diluvio universal y el espíritu que vuela sobre las aguas. Lo superior, lo espiritual, lo masculino, desciende hacia lo inferior, lo terreno, lo femenino. De esta manera, el hablante lírico se funde con el amado, la unión de los opuestos. La unión completa y total de la poeta con el animus viene simbolizar la rubedo.

En el poema “Amor” de Victoria Urbano, la idea de conjunción entre el amante y la amada como fin de la obra alquímica. El amor es un río que fluye por el río interior de la poeta, la unión se expresa en elementos complementarios como hambre / sed, remolinos / ansias. Como se observa en los siguientes versos:

Amor, amor tirano,
tú corres por mi sangre
cual río montaraz
sobre otro río humano
y aunque sacias con hambre
de mi sed atormentada,
eres también capaz
de exprimir los remolinos
de mis ansias agitadas.

...

Amor, ¡oh desvarío”
yo sé tu historia.
La contemplo a toda hora
cual niña traviesa,
pues eres cárcel que apresa
lo más dulce de la Gloria.
Amor, ¡oh gran amor!
hazme tu Victoria.

En la alquimia, la citrinitas o rubedo se interpreta como victoria, como logro del sí mismo, como aprehensión de la divinidad, del Cristo, de la piedra filosofal. El tópico del amor visto como locura, no reduce la verdad que se expresa en los últimos cuatro versos, donde el amor captura la gloria y la victoria. Es decir, el hablante lírico logra unión perfecta con la divinidad.

En el poema XIX de Mario Picado, la rubedo se debe interpretar como la unión entre el amado y la amada que conduce a la eternidad en oposición a la vida:

El juramento es eterno,
la pasión es de luceros
y en el vaivén de los cuerpos
queda un sepulcro de sueño.

Los amantes en los últimos cuatro versos se han transformado de ser seres sujetos al tiempo y a la contingencia en astros, fuentes de luz, faros proyectados sobre la noche del inconsciente, los astros anuncian el nacimiento del redentor, la piedra filosofal alquímica. Los amantes entran en la eternidad: “el juramento es eterno”. El amado y la amada ya no son “la corona de lirios”, es decir, el cuerpo terrenal, sino que son cuerpos celestes. Los versos 14 y 15 repiten los elementos de los versos 2 y 4 en forma invertida, que continúa el simbolismo de la alquimia en la Tabla Esmeraldina, lo que está arriba es como lo que está abajo. El movimiento ascendente es también un movimiento descendente. Si los amantes han alcanzado la eternidad, Dios o la Divina, mediante la unión amorosa, en el atañor “sepulcro del sueño” solo queda el movimiento eterno.

También la idea de unión entre los opuestos como consumación del proceso alquímico, se observa en el poema 4 de *Hondo gris* de Mario Picado. En este se hacen explícitas las tres etapas de la obra alquímica:

...En todo caso
tu serías tierra,
llanura, regazo
y yo apenas río,
pero poco a poco
llevaría en pedazos
tu cauce al mío
y ya entre las aguas
que al impulso siguen
en el mar sabrías
si la espuma es blanda
o si solo en labio
se resuelve y viste
la pasión de amarse
por arenas tibias
o entre rocas altas
o por lunas grises.

En el poema 4 se establece la fusión entre la amada-tierra y el poeta-río. Esta amalgama se convierte en una clara referencia a la nigredo, a la vuelta a las aguas primordiales. La unión amorosa del poeta con su ánima se desarrolla en el mar, donde el labio simboliza la potencia creadora que se expresa en el amor. El amor conduce a las arenas que simbolizan la eternidad (Becker, 1997, 35), mientras las rocas altas prefiguran simbólicamente a Cristo como dispensador del agua de vida (Becker, 1997, 275). Por último, la luna representa para el hombre el pasaje de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. La rubedo como relación amorosa lleva a la vida eterna. El hombre en el acto de entrega recrea el acto de creación divina. Como tal estado es inefable e indescriptible, constituye un misterio. Este sí-mismo es la "chispa divina" de la que hablaba Eckhart, el

antrophos de la gnosis, el "dios interior" de la mística, el mercurio filosofal que reúne consigo los aparentemente más irreconciliables opuestos, de ahí que los alquimistas le designaran con múltiples cualidades contrarias, y en algunos textos le designaran, sin más rodeos, con Dios mismo, pero un dios "dúplex". Otro de los nombres alquimistas que tuvo fue "lapis philosophorum".

También, la rubedo la encontramos en la unión de los amantes en el poema "Invitación" de Virginia Grütter, que reza:

Nos iremos bogando en una barca
hacia el mar.
La quilla hendirá el agua azul y quieta,
y nos rodeará un cálido silencio
bajo el toldo del sol.
Con una mano fuera de la barca
me iré diciendo cosas con el agua
para luego contártelas a ti.
Y sabrás los secretos
de la sal y la espuma,
y hallarás el secreto
del coral y la luna
en mi boca,
concha que encierra jugos
de la tierra y el mar.
Yo encontraré en tus ojos
la belleza y la calma
y me hundiré en el cielo de tu alma,
mi amor.

En "Invitación", de Virginia Grütter, la presencia de los amantes revela una unión espiritual basada en un proceso alquímico. Los amantes viajan en una barca, esta es la cuna redescubierta, evoca el mismo sentido del seno o de la matriz. La barca es el primer ataúd (Chevalier, 1969, 179). Este vehículo se mueve sobre "agua azul" y "el toldo del sol", la primera frase representa el vacío exacto, puro y frío, sugiere una idea de eternidad tranquila

y altiva que es sobrehumana o inhumana (Chevalier, 1969, 163-164), mientras el sol es emblema del oro alquímico. La poeta escribe sobre el agua, para revelarle los secretos de la sal, la espuma, el coral y la luna. La sal es un fuego liberado de las aguas, a la vez quintaesencia y oposición. Se aplica tanto a la ley de las transmutaciones físicas como a la ley de las transformaciones morales y espirituales. Cristo es la sal de la tierra (Chevalier, 1969, 906-907). La espuma parece representar la fecundidad, pues afrodita nace de la espuma. Por otro lado, el coral participa del simbolismo del árbol como eje del mundo y de las aguas profundas como origen del mundo (Chevalier, 1969, 340). Al final, la luna cierra el círculo alquímico pues el símbolo del pasaje de la muerte a la vida y de la vida a la muerte. Estos son los secretos que la poeta revela al amado. Además, la concha refuerza el simbolismo de la fecundidad pues las conchas solidarizan al muerto con el principio cosmológico luna-agua-mujer, lo regeneran y lo insertan en lo cósmico (Chevalier, 1969, 333). De esta manera, la poeta llega a la última etapa del proceso alquímico, cuando se hunde en “el cielo de tu alma” del amado. La frase representa la unión entre el macrocosmos (la divinidad) y el microcosmos (Cristo) por ser el único que asume ambas naturalezas. La unión de la poeta con la divinidad se contempla como una unión sexual, producto de una transformación, en que la artista revela los secretos de la creación. La *Tabla Esmeraldina* reza: “Él sube de la tierra al cielo y vuelve a bajar del cielo a la tierra” (Chevalier, 1969, 282-283). La poeta encuentra en los ojos del amado la belleza y la calma, porque nuestro mundo no es más que un sueño; el mundo y la realidad verdadera se encuentran en el Uno divino; Dios es la única y verdadera fuente de lo real y última de donde surgen todas las cosas. Los ojos en su sentido indican la supra-existencia de la más profunda esencia del Dios (Chevalier, 1969, 772).

5.1.1. La rubedo como la conjunción de los contrarios

En el capítulo anterior se analizó la rubedo o citrinitas como la unión amorosa entre el o la hablante lírico y el ánima o el animus. Sin embargo, el análisis no permite reducir la rubedo simplemente a un encuentro entre lo masculino y lo femenino. La rubedo se interpreta como la conjunción de los contrarios: niño-viejo, nada-todo, hombre-Dios. Cada una de estas parejas no anula las anteriores etapas de la alquimia, sino que las complementa. Dado que una es la objetividad de la categoría del análisis, y otras las determinaciones en que aparece en la poesía de vanguardia.

Carl Gustav Jung afirma en *El yo y el inconsciente*: “He llamado al centro del ser con el nombre de sí-mismo. Intelectualmente el sí-mismo no es más que un concepto psicológico, un término que sirve para expresar la esencia incognoscible que podemos captar como tal, puesto que excede, por definición, a nuestras facultades de comprensión. "Dios en nosotros", se le podría también llamar". Antes de alcanzar el plano del sí-mismo.” Jung sitúa en el camino del proceso de individuación la integración de los arquetipos del "niño eterno" y del "viejo sabio", expresados igualmente en numerosas figuras alquimistas. En el poema “Hacia la Eternidad” de Ricardo Ulloa Barrenechea se lee:

Prosigamos hacia la lejanía intensa,
donde los cielos son azules,
jugar del sol sobre los montes fríos,
amor de pensamientos,
arrullo constante de viejo y niño.

La rubedo consiste en alcanzar la determinación del propio ser, en términos simbólicos la unión con la divinidad o la eternidad. Para lograr la meta, el poeta alquimista

debe pasar por la nigredo, la albedo y la rubedo. En “Hacia la eternidad” el camino se describe como un ascenso por la lejanía, el cielo, el sol, el amor. En el último verso los contrarios forman uno. La unicidad de la vejez y la niñez conduce al poeta alquimista hacia la eternidad. Tanto cielo como el sol son símbolos de la divinidad, como los montes es lugar de encuentro entre el hombre y Dios. De esta manera, la representación de la rubedo no se reduce solo a la unión amorosa.

En “Tampoco hay día”, de Raúl Morales, la rubedo o citrinitas debe interpretarse como ascensión hacia lo eterno. La *unio mentalis* es la unidad del espíritu y alma, con el cuerpo. Sólo puede esperarse un cumplimiento del *mysterium coniunctionis* si se ha combinado la unidad del espíritu, alma y cuerpo con el *unus mundus* del comienzo”. En este sentido, la rubedo se analiza como la unión directa entre el poeta y la divinidad, superando las categorías del tiempo y el espacio.

No hay noche. – Tampoco hay día.
Nada.
Nada, haz de luz que inunda,
que llena, que abarca.
Nada. – No ser. – Vivir en fin.
Remontarse y vivir.
Vivir con lo infinito,
allá en lo azul, más allá.
Lejos de lo que es.

El hablante lírico indica que la noche y el día dejan de existir, para que la nada se convierta en “un haz de luz”. Este lo llena todo. El poeta se eleva, para vivir en lo infinito, en la eternidad, abandona la contingencia o “lo que es”. El haz de luz, lo infinito, lo azul son símbolos que representan la eternidad, lo divino. Alcanzar esta condición es ser

iluminado. En este poema se observa como el proceso alquímico reduce el tiempo y el ser a la nada. El no tiempo es la nigredo de la creación, de esta surge la luz que inunda el universo (albedo). De manera, el poeta se enfrenta con la nada y el no ser para abrazar la eternidad o Dios, debe vivir en lo infinito, lo azul, lejos de lo que es, lejos de la contingencia. La conjunción de los contrarios es nada, y lograr la nada es ascender hacia la divinidad.

En “Metamorfosis” de Carlos Rafael Duverrán, la integración del yo lírico con la totalidad se representa mediante la trinidad cristiana (Padre, Hijo, Espíritu Santo). La rubedo, en este caso, es la unión directa entre el poeta y la divinidad. La metamorfosis implica la muerte del hablante lírico, la iluminación y la fusión con la divinidad:

¡Quiero la llama abierta de la luz descendida!
¡Quiero el ojo divino del agua para el hombre!
¡Quiero la clara carne de la fruta madura!

La llama es la imagen del espíritu y la trascendencia, que eleva al yo lírico hasta el trono de Dios, sobre la “vida muerta”. La anulación de la antítesis vida y muerte se produce en la enumeración de símbolos que reiteran la idea de la inmortalidad del alma en Dios. La llama que desciende es el Espíritu Santo que revela el conocimiento de la divinidad. La imagen de “el ojo divino del agua” es una representación de la divinidad, pues Dios es la única y verdadera fuente real y última de donde surgen todas las cosas. Es de agua, para indicar la supra-existencia de la más profunda esencia de Dios (Chevalier, 1969, 772), pues el agua es origen de la vida. Por último, “la clara carne de la fruta madura” es una representación del Cristo, de la piedra filosofal, pues la unión de la naturaleza divina con la

naturaleza humana en la persona del Verbo encarnado crea la solidaridad de todos los hombres en Cristo. El deseo de alcanzar la unión, la totalidad del sí mismo, se logra solo con la muerte de la carne. El hablante lírico quiere conocer la esencia de lo incognoscible, de Dios. Integra en el proceso de individuación los arquetipos del padre, del hijo y del espíritu santo. En el padre está la eternidad, en el hijo la identidad y en espíritu santo la participación del alquimista en la eternidad y la identidad.

En este capítulo se ha analizado la rubedo desde dos perspectivas: la primera como una unión amorosa, que implica a un amado y una amada; la segunda, como la unión del poeta con Dios, el infinito o la eternidad. La dificultad de los poetas de vanguardia de lograr la última etapa radica en su relación con el aspecto amoroso. Si el encuentro entre el amado y la amada falla, el desarrollo de la obra alquímica queda trunco. Esto implica que el poeta de vanguardia no se enfrenta a un mundo perfecto, ordenado y teleológico, sino a un mundo donde creación y destrucción se alternan. La realidad ya no es fija, sino mutable. Por esta razón, poeta de vanguardia no oye la música de las esferas, sino que transforma el universo desde la perspectiva del creador.

CONCLUSIONES

CUANDO EL ALMA REGRESE DE LA BÚSQUEDA

6.1. Conclusiones

En su origen, esta investigación partió de la hipótesis de que existe una presencia o influencia de la alquimia-mística en la poesía de vanguardia, hipótesis que se modificó en su transcurso, hasta concluir que la alquimia-mística es más bien un modelo o el modelo artístico del mundo de la poesía de la vanguardia costarricense.

En primer lugar, lo que distingue este modelo alquímico del modernista es que los poetas modernistas buscan descifrar los misterios de Dios y la naturaleza, mientras los poetas de vanguardia a lo que aspiran es a una identificación y transformación de Dios y la naturaleza. El poeta de vanguardia costarricense, a través del proceso alquímico, pretende lograr la unidad con Dios y a la vez conocer la esencia de lo incognoscible; mediante el proceso alquímico, que al final debe entenderse como un proceso de individuación en el que el artista logra la determinación de su ser, que es en último caso, la meta del arte.

En segundo lugar, la ubicuidad es una condición esencial del poeta de vanguardia, condición que comparte con la divinidad. De esa manera, él puede acceder a los diferentes estratos de la realidad. La ubicuidad es también un rasgo de la materia prima (el lenguaje) y de la piedra filosofal (el poeta). Por esta razón, se puede afirmar que el poeta es un pequeño dios, debido a que no es un reflejo del macrocosmos sino que como microcosmos se integra a la totalidad de la creación.

En tercer lugar, el proceso alquímico descrito en tres etapas, nigredo, albedo, rubedo, no aparece completo en todos los poemas de vanguardia. En el proceso de individuación, es decir, en la aprehensión del sí mismo, algunos se quedan en la segunda etapa. Solo en el poema “Metamorfosis” de Carlos Rafael Duverrán, se describe un proceso alquímico completo, un proceso de individuación enmarcado dentro del simbolismo cristiano. De allí, que para estudiar las etapas alquímicas se emplean varios poemas, como ocurre con Ana Antillón, Eunice Odio, Mario Picado, Raúl Morales, Ricardo Ulloa Barrenechea, Alfredo Sancho, Eduardo Jenkins Dobles, Victoria Urbano y Virginia Grütter. No lograr la totalidad o la unificación no modifica la presencia del modelo artístico del mundo, debido a que autores como Carl Gustav Jung y Mircea Eliade explican en detalle la nigredo, mientras la albedo y la rubedo quedan incompletas. Esto ocurre porque dentro de la alquimia, los alquimistas no lograban completar el proceso que, al igual que en la poesía, queda sin terminar.

En cuarto lugar, la materia prima, tanto de alquimistas como poetas, es la lengua. Los poetas de vanguardia descubren que el lenguaje es una materia informe que debe atravesar ciertos procesos para decir lo indecible, para alcanzar lo incognoscible. El lenguaje ilumina el vacío de la contingencia, revela el misterio del macrocosmos; al principio es caos, noche, indiferenciación, mediante el trabajo poético se convierte en alba, revelación o resurrección. Si se alcanza la conjunción, se transforma en fuego o iluminación.

En quinto lugar, en la vanguardia costarricense el atanor es un símbolo de unión de los contrarios: macrocosmos-microcosmos, masculino-femenino, arriba-abajo, afuera-adentro, el agua-el fuego. No obstante, las imágenes que de él se derivan se reducen al

árbol, la tumba y el cráneo. Esto ocurre porque en la vanguardia costarricense existe la necesidad de indagar en lo interior y lo subterráneo, para alcanzar el exterior y lo celestial. En el atanor se transforma el poeta y a su vez transforma la realidad. En este sentido, el poema es un atanor donde el lenguaje crea un universo a imagen del universo creado por Dios, como sucede en el poema de Alfredo Sancho, donde el universo se reduce a la palabra “merenjunja”, símbolo de la mezcla, del caos primordial. Cabe subrayar que en el atanor, el fuego y el agua intercambian sus cualidades, y los estratos subterráneo, terrestre y celestial pierden sus límites.

Respecto a las etapas de la alquimia constituyen un modelo de la creación poética de la vanguardia: la nigredo es un proceso enmarcado en la noche, la muerte y la disolución. La noche del poeta alquimista no equivale a la noche del poeta místico, pues mientras la primera se presenta como un momento de sufrimiento, dolor, cobardía; la segunda se presenta como un lapso tranquilo en que el alma escapa y se encuentra con su amado. La noche alquímica se desarrolla como un tiempo de interiorización, de enfrentamiento con los elementos negativos de psique poética, en que el lenguaje se sumerge en el caos, la pérdida y la desolación. En la noche alquímica, los amantes se encuentran separados, mientras la noche mística es un momento de encuentro de los amantes.

Cuando la nigredo aparece como muerte, constituye un estado del poeta y la poesía. La muerte conduce al poeta alquimista a reintegrarse con la naturaleza, con el macrocosmos. Además, cuando la nigredo se presenta como masa confusa, es el regreso a un estado primordial, anterior a la separación de los contrarios. El poeta alquimista, para volver a este estado, debe destruir el cuerpo, el lenguaje, martirizarlo, entrar en la tierra para metamorfosearse en una nueva forma, diferente a la metempsicosis modernista.

En relación con la albedo se identifica con cuatro símbolos: el alba, el ánima y el animus, la blancura y la resurrección. El alba o la madrugada representa el encuentro del microcosmos con el macrocosmos; mientras en la poesía mística los amantes se separan; en la poesía de la vanguardia costarricense el poeta se encuentra con su ánima o su animus, con el “eterno femenino” o “eterno masculino”. El alba provoca un estado de iluminación, el poeta alquimista comprende que lo de abajo es igual a lo de arriba. En la albedo, se propicia la unión de los amantes, estos generan calor, fuego, el punctum lucis se extiende al universo. El agua y el fuego intercambian cualidades, lo femenino se hace masculino y lo masculino femenino. La blancura es otra de las imágenes de la albedo, el pájaro blanco representa un proceso de transformación. En la albedo, otra imagen que la revela es la resurrección, pues el poeta alquimista encuentra la iluminación, el ascenso al cielo o la eternidad. Si la nigredo es proceso descendente, la albedo es ascendente.

En la poesía de vanguardia costarricense la rubedo aparece como conjunción amorosa y como unión de contrarios. Extrañamente, la búsqueda del oro, la citrinitas no se presenta en esta poesía. Pues consideran la conquista poética como una conquista sexual. La comunión amorosa con la amada o el amado recrean el acto creador divino. El amor revela el secreto de la vida eterna, también simboliza la destrucción y la creación de la naturaleza, conduce a la eternidad. Por otro lado, la unión de los contrarios expresa la esencia de lo desconocido, el “Dios en nosotros”. La rubedo implica vivir en la eternidad, unirse a Dios, abandonar la contingencia. El poeta es Dios porque es capaz de recrear los actos divinos: destrucción y creación del lenguaje.

Cabe destacar que la alquimia poética no se decanta por la búsqueda del oro sino por la unión amorosa. La conjunción sirve para determinar el nacimiento de aquello que

representa lo uno y lo unificado. La transformación del plomo en oro, es la transformación del hombre por Dios en Dios. Sin embargo, no es el único camino para alcanzar la inmortalidad. Por eso, la última etapa viene a llamarse rubedo o citrinitas, rojo y amarillo. La rubedo equivale en efecto al acceso de los grandes misterios, a la salida de la condición individual. Pues, los poetas alquimistas buscan en la unión amorosa una repuesta al desorden terrenal.

Si bien en esta investigación se afirma que la alquimia mística es el modelo de artístico de la poesía vanguardia, quedan aspectos que se podrían profundizar en nuevas investigaciones, por ejemplo, la influencia de la teosofía y la masonería en la poesía de vanguardia, profundizar en otros métodos esotéricos como el espiritismo y la astrología. Si la magia explica el modelo artístico del modernismo, la alquimia explica el sistema de relaciones de la vanguardia, construido sobre la premisa de que el poema transforma la realidad y al poeta. La consistencia de este modelo a través de la vanguardia imprime un sello particular a toda la producción poética de los años cincuenta y sesenta.

Referencias Bibliográficas

- Acuña Montoya, María Eugenia, (1985) “La primigenia cosmovisión de Mario Picado en *Noche*”, *Revista de Filología y Lingüística*, XI, 2, 53-57.
- Alperi, Víctor. (1960). “La poesía de Jorge Charpentier”, *Brecha*, IV, 6, 13.
- Alonso, Dámaso. (1950). *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- Anderson Imbert. Enrique. (1980). *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Antillón, Ana. (1955). *Antro fuego*. San José: Colección Oro y Barro.
- Azcuy, Eduardo. (1966). *El ocultismo y la creación poética*. Buenos Aires: Editorial Suramericana.
- Bachelard, Gaston. (1966). *Psicoanálisis del fuego* (1938) edición en español: Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2003). *El agua y los sueños* (1942) edición en español: México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1997). *El aire y los sueños* (1943) edición en español: México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2000). *La poética del espacio* (1957) edición en español: México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2004) *La poética de la ensoñación* (1960) edición español: México: Fondo de Cultura Económica.
- Balakian, Anna. (1957). *Orígenes literarios del surrealismo (Un nuevo misticismo en la poesía francesa)* (1947) edición en español: Santiago: Editorial Zig Zag.
- Becker, Udo. (1997). *Enciclopedia de los símbolos*. México: Océano.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández. (2006). *Crítica literaria (Iniciación al estudio de la literatura)*. Madrid: Cátedra.
- Bolaños, Luis. (1989). “Lectura mítica y mística de *Tránsito de fuego* de Eunice Odio”, *Letras*, 20-21, 67-68.

- Bonilla, Abelardo. (1981). *Historia de la literatura costarricense* (1957). 3ª reimpresión: San José: Universidad Autónoma de Centro América.
- Burckhardt, Titus. (1971). *Alquimia. Significado e imagen del mundo*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Cabal, Antidio. (1955, octubre, 16). “Antro fuego: poesía fuera de serie” en *Diario de Costa Rica*, 13.
- Caballero Prado, Amaranta. (2007). “Eunice Odio: ángel de tierra firme (¿De qué modo es verdad?) Brevísima Indagación”, *Alforja*, 41, 7-15.
- Cañas Escalante, Alberto. (1968^a, mayo, 3), “Chisporroteos”, *La República*, 9.
- _____ (1968b, enero, 21). “Chisporroteos”, *La República*, 9.
- _____ (1968c, junio, 23). “Chisporroteos”, *La República*, 9.
- _____ (1970, octubre, 4). “Chisporroteos”, *La República*, 9.
- Casaús Arzú, Marta Elena. (2002). “La creación de nuevos espacios públicos en Centroamérica a principios del siglo XX: la influencia de las redes teosóficas en la opinión pública centroamericana”, *Universum*, Universidad de Talca, 17, 297-332.
- Cázares Macías, Patricia. (2007). “Eunice Odio, Prometeo de la palabra”, *Alforja*, 41, 41-47.
- Charpentier, Jorge. (1955). *Diferente al abismo*, Madrid: Paraninfo.
- Chase, Alfonso. (1975). “Imágenes en la poesía de Eunice Odio: los ángeles”, *Repertorio Americano*, Universidad Nacional, 3-9.
- Chen Sham, Jorge. (2007). “La transfiguración del poeta / constructor en *El tránsito de fuego*, de Eunice Odio”, *Alforja*, 41, 41-47.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. (1995). *Diccionario de los símbolos* (1969) edición en español: Barcelona, Herder.
- Cuevas, Cristóbal. (1995). “Santa Teresa, San Juan de la Cruz y la literatura espiritual”, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Grijalbo, 491-497.
- Durand, Gilbert. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Taurus.
- Duverrán, Carlos Rafael. (1953). *Paraíso en la tierra*, San José: Editorial Librería Univesitaria.

- _____ (1973). *Poesía contemporánea de Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica.
- Eliade, Mircea. (1999). *Imágenes y símbolos* (1955) edición en español: Madrid: Taurus.
- _____ (2001). *Herreros y alquimistas* (1956) edición en español: Madrid: Alianza.
- Fallas Solera, Emilia. (1988). *La trascendencia humana en el discurso erótico de la poesía de vanguardia*, tesis, Heredia: Universidad Nacional.
- Fernández, Daniel, (2003) Alquimia y literatura, apuntes para un estudio metodológico. *Linden Lane Magazine*. Recuperado mayo 9, 2008, www.lacasaazul.org/Linden_3raedicion.html
- Fernández, Guido. (1955, mayo, 22). “Antro fuego”, *Diario de Costa Rica*, 17.
- Fernández, Teodosio. (1987). *La poesía hispanoamericana en el Siglo XX*, Madrid: Taurus.
- Fernández Lobo, Mario. (1953, octubre, 18) “Paraíso en la tierra”, s.d., s.p.
- Garrido, Lenín. (1955, mayo, 22) “Antro fuego”, *Diario de Costa Rica*, 17.
- Gerardin, Lucien. (1972). *La alquimia*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Goiç, Cedomil. (1975). “Historia de la literatura hispanoamericana”, Québec. 8, 2-3, agosto-dic. (Traducción Allan Sánchez, 1998).
- _____ (1988). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona: Editorial Crítica.
- González Flores, José Reyes. (2007). “Pasión, sensualidad y misticismo en la poesía de Eunice Odio”, *Alforja*, 41, 20-28.
- Grünfeld, Mihai. (1997). *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Madrid: Hiperión.
- Grütter, Virginia. (1954). *Dame la mano*. San José, Editorial L`Atelier.
- Hutin, Serge. (1951). *La alquimia*, Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- Jenkins Dobles, Eduardo. (1946). *Riberas de la brisa*, San José: Editorial L`Atelier.

- Jung, Carl Gustav. (1972). *Tipos psicológicos* (1921) edición en español: Buenos Aires, Editorial Suramericana.
- _____ (1936). *El yo y el inconsciente* (1928) edición en español: Barcelona: Luis Miracle Editor.
- _____ (2002). *Psicología y alquimia* (1944) edición en español: México: Editorial Tomo.
- _____ (1983). *La psicología de transferencia* (1946) edición en español: España: Paidós.
- _____ (1993) *Símbolos de la transformación* (1949) edición en español: España: Paidós.
- Login Jrade. Cathy. (1986). *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad* (1983) edición en español: México: Fondo de Cultura Económica.
- Lotman, Iuri. (1978). *Estructura del texto artístico* (1970) edición en español: Madrid: Istmo.
- Molina Jiménez, Iván. (2002). *La ciudad de los monos (Roberto Brenes Mesén, los católicos heredianos y el conflicto cultural de 1907 en Costa Rica)*, Heredia: EUNA.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Merlos, Salvador. (1916). *La poesía en Costa Rica*, San Salvador: Imprenta Nacional.
- Monge, Carlos Francisco. (1984). *La imagen separada*, San José: Editorial Costa Rica.
- _____ (1991). *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica (1907-1967)* Madrid: Universidad Complutense. (Tesis)
- _____ (1992). *Antología crítica de poesía de Costa Rica*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____ (2005). *El vanguardismo literario en Costa Rica*, Heredia: Editorial Universidad Nacional.
- Montero Vega, Arturo. (1995). *Mis tres rosas rojas*, San José: Editorial Aurora Social.
- Morales, Raúl. (1955). *La aguja*, San José: Colección Oro y Barro.
- Müller-Bergh, Klaus. (1982). “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”, *Revista Iberoamericana*. 118-119, 149-176.

- Odio, Eunice. (1996) *Obras Completas*, tres tomos,(en edición de Peggy von Mayer), San José: Universidad Nacional y EUCR.
- Ortega, Julio. (1979). “La escritura de la vanguardia”, *Iberoamericana*.106-107, 187-198.
- Osorio, Nelson. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana*, Caracas: Biblioteca Ayacucho. IX-XXXVIII
- Pellé-Douël, Ivonne. (1963). “La noche mística”, *San Juan de la Cruz y la noche mística*, Madrid: Editorial Aguilar.
- Pérez Miguel, Rafael. (1981). “Elementos surrealistas en la poesía de Mario Picado”, *Repertorio Americano* (tercera época), VIII, 1, 24.
- Parrilla, Santos. (1954, febrero, 18). “El libro de Virginia Grütter”, *La Nación*, 4.
- Picado, Mario. (1953). *Noche, en tus raíces un puerto están haciendo*, San José: Editorial Aurora Social.
- Roob, Alexander. (2006). *El museo hermético. Alquimia y mística* (1987) edición en español Madrid: Tashen,.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares. (1995). *100 años de literatura costarricense*, San José: Farben /Norma.
- Rougemont, Denis de. (1993). *El amor y occidente* (1972) edición en español: México, Dirección General de Publicaciones.
- Sancho, Alfredo. (1965). *Cantera bruta*, San José: Imprenta Lehmann.
- Sandoval de Fonseca, Virginia (1978). *Resumen de literatura costarricense*, San José: Editorial Costa Rica.
- Segura, Manuel. (1963). *La poesía de Costa Rica*, San José: Editorial Costa Rica.
- Sherwood Taylor, Frank. (1954). *La alquimia y los alquimistas*, Barcelona: Editorial AHR.
- Schwartz, Jorge. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid: Cátedra.
- Soto Voce, Joaquín. (1954, febrero, 18). “Virginia Grütter”, *La Nación*, 4.
- Tacca, Oscar. (1968). *La historia literaria*, Madrid: Gredos.

- Todorov, Tzvetan. (1975). *Poética* (1968) edición en español: Buenos Aires, Editorial Losada.
- Torre, Guillermo de. (1966). "Generaciones y movimientos literarios", *Cuadernos hispanoamericanos*, 194, Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 193-211.
- Villalobos, Carlos Manuel. (2007). "Rondas de libertad. Evocación de la infancia en la obra de Eunice Odio", *Alforja*, 41, 33-41.
- Von Mayer, Peggy. (2007). "Siguiendo el rastro de una mariposa llamada Eunice", *Alforja*, 41, 15-20.
- Yurkievich, Saúl. (1982). "Los avatares de la vanguardia", *Revista Iberoamericana*. 118-119, 351-366.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. (1957). *Cantares y poemas de soledad*, Madrid: Gráficas Benzal.
- _____ "Cantera bruta", *La Prensa Libre*, 25 de abril de 1966, 7.
- Urbina Gaitán, Chester. (2000). "Teosofía, intelectuales y sociedad (1908-1929)", *Revista de Ciencias Sociales*, 88 (II), 139-144.
- Valdivieso, Teresa. (1979). "Victoria Urbano: Una poética vivencial", *Káñina*, III, 2, 19-23.
- Vallbona, Rima. (1981). "Trayectoria actual de la poesía femenina en Costa Rica. Antipoesía: Virginia Grütter", *Káñina*, V, 2, 15-29.
- Zaniah. (1962). *Diccionario esotérico*, Buenos Aires: Editorial Kier.
- Zipfel y García, Carlos. (1983). *Eduardo Jenkins Dobles en el panorama cultural costarricense*, San José: Ministerio Cultura Juventud y Deportes.

ANEXOS

POEMAS ANALIZADOS

Creación

Eunice Odio

Los elementos terrestres

Proposiciones de Prometeo
Y la tierra estaba desordenada y vacía,
y las tinieblas estaban sobre la haz
del abismo, y el espíritu de Dios empollaba
sobre la haz de las aguas.
Génesis, 1:2.

1. Altas proposiciones de lo estéril
2. por cuyo rastro voy sangrando a media altura
3. y buscándome,
4. palpándome,
5. por detrás de la rosa edificada,
6. sobre lo que no tiene orilla ni regreso
7. y es, como lo descubierto recobrado
8. que acaba el que me siga y me revele.
9. Me apoyo en ti,
10. clima desenterrado de lo estéril
11. para fundar el aire de la gracia y el asombro;
12. y el metaloide aciago y desmentido,
13. primero en rama llega,
14. y luego en flor el metaloide oscuro,
15. y en fruto de sabor martirizado,
16. baja junto a la lengua enajenada,
17. pasa de mano en mano hasta la altura.
18. Porque no es lo posible lo seguro
19. sino lo que inseguro se doblega,
20. lo que hay que abrir y sojuzgar por dentro,
21. y es como polvo en cantidad de sombra.
22. Porque el fruto no es puerto
23. sin rumbo entre las aguas,
24. sino estación secreta de la carne;

25. íntima paz de cotidiana guerra
26. donde reposa el vientre silvestre revestido
27. de accidentes geológicos y espesos.
28. Y la alegría purísima,
29. la honda gracia presente y madurada,
30. que rebota hasta el fondo de la sangre,
31. que hace correr y madurar los pájaros,
32. y equivocarse de pecho y ponerse,
33. como ciertas flores,
34. un corazón de pana en la mañana.
35. La alegría de caer en inocencia de sí mismo
36. y disfrutarse junto a otras criaturas
37. en el descubrimiento de su nombre,
38. madrugando de pecho para arriba
39. donde los alimentos perseveran
40. perdidos para el cielo.

II

*Y será como el árbol plantado
junto a arroyos de aguas,
que da fruto en su tiempo,
y su hoja no cae, y todo lo que
hace, prosperará.
Salmo 1:3*

1. Al borde estoy de herirme y escucharme
2. ahora que le propongo al polvo una ecuación
3. para el deslizamiento de la garganta,
4. Ahora inauguro mi regreso
5. junto a mi pequeñez iluminada,
6. Ahora que me busco revelada
7. y transida en otros nombres,
8. Cuando por mí descienden y se agrupan
9. anchas temperaturas matinales,
10. Y hay una gran fiesta cerval en los caminos.

III

1. Pasa mi corazón
2. con su pastosa identidad doliente.
3. Mi aliento transitivo que enarbolo
4. y el niño cuyos pasos me prolongan.
5. Pero la sangre está ya en marcha,
6. repercute,

7. hacia un país recóndito y anclando,
8. entre pesados hierros con nombre de muchacho,
9. y extensos materiales fuera del pulso mío.
10. La sangre ya está en marcha
11. hacia una parte mía donde llego de pronto,
12. y me conoce el pecho en que tropiezo,
13. y mis extensas, pálidas, boreales coronarias.
14. El cuerpo ya es contagio de azucena,
15. estación de la rama y su eficacia;
16. palacio solitario en cuya orilla
17. crece el suelo y afluye entre rebaños
18. y entre sueños secretos y pacíficos.

IV

1. Puede pasar mi pecho errante,
2. mi instantáneo cabello
3. y mi atroz rapidez que no me alcanza,
4. Pero se ha vuelto inaugural
5. mi peso de habitante recobrado
6. Y aires de nacimiento me convocan,
7. ¡Ah, feliz muchedumbre de huesos en reposo!
8. Refluyen a mi forma y se congregan
9. los elemento suaves y terrestres
10. y la pulpa negada y transcurrida.
11. Los pájaros me cambian
12. a traslados mayores del sonido,
13. Y la tierra a empujones de llanura.
14. Al borde estoy de herirme y escucharme
15. ahora que me lleno de retoños y párpados tranquilos,
16. cuando tengo costumbre de nacer
17. donde bajo los huesos temporales,
18. cuando me llamo para mí, callada,
19. y alguien que no soy yo ya me recuerda,
20. Sollozante y sangrando a media altura,
21. sobre lo detenido
22. descubierto
23. y recobrado.

Consumación

Eunice Odio

Los elementos terrestres

1. Tus brazos
2. como blancos animales
3. afluyen donde mi alma suavemente golpea.
4. A mi lado,
5. como un piano de plata profunda
6. parpadea tu voz,
7. sencilla como el mar cuando está solo
8. y organiza naufragios de peces y de vino
9. para la próxima estación del agua.
10. Luego,
11. mi amor bajo tu voz resbala,
12. Mi sexo como el mundo
13. diluvia y tiene pájaros,
14. Y me estallan al pecho palomas y desnudos.
15. Y ya dentro de ti
16. yo no puedo encontrarme
17. cayendo en el camino de mi cuerpo,
18. Con sumergida y tierna
19. vocación de espesura,
20. Con derrumbado aliento
21. y forma última.
22. Tú me conduces a mi cuerpo,
23. y llego,
24. extendiendo tu vientre
25. y su humedad vastísima,
26. donde crecen benignos pesebres y azucenas
27. y un animal pequeño,
28. doliente y transitivo.

Metamorfosis

Arturo Montero Vega

Mis tres rosas rojas

1. Tienes que acudir
2. al llamado de la espiga,
3. de la raíz,
4. de la esencia.
5. Tienes que hurgar
6. en el mismo origen de las cosas
7. para poder asir
8. direcciones y caminos.
9. Tienes que acudir

10. al llamado de la rosa,
11. del gorrión,
12. de lo puro.
13. Tienes –en primer lugar –
14. que aprender a hablar simple y llanamente
15. y morar en una casa
16. sin libros viejos y sin cristales falsos.
17. Tienes que acudir
18. al llamado ininterrumpido de la ola,
19. del tiempo,
20. del crepúsculo.
21. Tienes que ir acostumbrándote
22. a ver reunidas las luces de todos los puertos.
23. Tienes que acudir
24. al llamado de la sangre,
25. del caer,
26. del anhelar,
27. del surgir.
28. Tienes que recorrer
29. las venas de todos los árboles
30. y conversar detenidamente con los ríos.
31. El hombre tiene que acudir
32. al llamado de la historia,
33. buscarse a sí mismo
34. y encontrar su puesto exacto. –

Primavera en tus ojos y en los míos

Arturo Montero Vega

Mis tres rosas rojas

1. ¡Oh, si pudiera de nuevo estrecharte en mis brazos!...
2. ¡Cuánta cálida luz en tu mirada!
3. ¡Cuánta suave ternura en tu sonrisa!
4. Primavera en tus ojos y en los míos.
5. Amor en cada uno de mis cinco sentidos.
6. ¡Oh, si pudiera de nuevo estrecharte en mis brazos
7. cuánto amor te darían mis manos anhelantes!
8. Para mis pasos, la huella de tus pasos.
9. Para mis labios, el gorrión de tus besos.
10. Y para tu alma yo te daría...
11. ¡el pájaro de fuego de mi poesía!

Era su voz

Alfredo Sancho

Los sonetos prohibidos

1. Era su voz un esplendor nevado
2. donde aprendieron luz las primaveras,
3. claridad resbalando en las laderas,
4. resplandor de un jazmín immaculado.

5. Lumbre de mi esperanza en el pasado,
6. sueño de eternidades pasajeras,
7. blanco de las palabras marineras,
8. cisne del alfabeto iluminado.

9. Quemada voz en fuego de amapolas,
10. nieve de sangre y piel de caracolas,
11. compatriota del aire y las palmeras.

12. Mírenme mis oídos, van heridos,
13. y es que hoy tienen sus mundos divididos
14. nuestras voces que fueron compañeras.

Se dice merenjunja

Alfredo Sancho

Cereal de los martirios

1. SE DICE MERENJUNJIA, así jugábamos,
2. como chunche o escollera por reflujo
3. páramo por zarza o plata por espuma.

4. El revoltijo a cuestras, merenjunja,
5. el no saber decirlo, merenjunja:
6. hendidura del viento, mariposa del mar.

7. Círculos generosos de rosadas ternuras
8. y gavillas doradas de bondad,

9. aún el bullicio salta por el zaguán paterno
10. Igritando merenjunjia, merenjunjia.

11. La cuchara alfabética, portátil,
12. de la niñez jolgorio y rebosante,
13. de la niñez entonces merenjunjia.

14. Juguemos otra vez, hermanos nuestros,
15. es tiempo de jugar frente a la tumba,
16. porque ya no hay misterio ni penuria,
17. que todo es merenjunjia, merenjunjia.

Elegía de la rosa

Eduardo Jenkins Dobles

Riberas de la brisa

1. Desde la rosa aquella
2. que canta entre los libros;
3. desde esa rosa llena
4. de limpia esencia tuya,
5. yo te amo.
6. Desde todas las rosas
7. que existen en la tierra,
8. te recuerdo.
9. La madrugada
10. es una rosa
11. que cuidan los jardines.
12. La madrugada
13. es el sabor de mi ternura
14. florecida en el agua
15. de tus ojos
16. Estoy, frente a la noche,
17. con la tristeza mía
18. definitivamente destruida.
19. A distancia,
20. un árbol se desangra...
21. Pero aquí mis palabras te rodean;
22. aquí yo te vislumbro,
23. –corola de silencio –
24. en la serenidad de los rosales.
25. La eternidad
26. es una sonrisa

27. que fluye de tus labios.
28. Ahora me parece
29. que tu sangre y la mía
30. se contemplan,
31. en las noche sin sombras,
32. en el alba.
33. Ahora yo comprendo
34. que la esencia de la vida
35. puede hallarse
36. en el mar cristalino
37. de tu rostro,
38. en el suspiro leve,
39. o en ese parpadeo de tus ojos
40. que se adueña
41. de todas las fragancias.
42. ...Porque la eternidad,
43. es una rosa
44. que fluye de tus labios.
45. Qué perfumes hondos
46. tienen los jardines
47. cuando tú los nombras.
48. Cuando yo adivino
49. que el mar se vuelve estrella
50. para alumbrar tu senda.
51. Aquí donde tus piernas,
52. con su cadencia más pura,
53. deshojan sobre la llama
54. las rosas del mediodía.
55. Cómo pudiera yo
56. expresar lo que siento
57. cuando tu mano tiembla,
58. azul, entre las mías.
59. Se lo preguntaré
60. al río y a los pájaros,
61. al viento que solloza,
62. a la muerte que apago
63. en cada esquina
64. por el milagro nuevo
65. de saberte a mi lado.
66. Se lo preguntaré
67. a esa inmensa rosa
68. azul del aire,
69. que nos mira, de arriba,
70. melancólica...
71. Yo estoy contigo.

72. Ahora tu presencia
73. se levanta en el cauce
74. de mi vida,
75. con la proximidad
76. de lo tangible.
77. Después,
78. siempre,
79. tú estarás conmigo,
80. aunque sea
81. en la mitad de la noche,
82. donde los sueños llegan
83. a fijar en mi frente
84. la rosa silenciosa
85. de tu imagen.

Estás en mí...

Eduardo Jenkins Dobles

Riberas de la brisa

1. Estás en mí, radiante y hervorosa,
2. definitiva cruz y ardiente boca,
3. semilla del dolor, íntima rosa,
4. agua que el hondo mineral retoca.
5. Seguro estoy de ti, y la persistencia
6. con que alza su insignia tu silueta,
7. aunque tengas tu nido en las veleta
8. y aclares tu existir sobre la ausencia.
9. Pues te hallo triunfal, fija y alada,
10. en alta plenitud, tierna balada
11. donde el aire de amor suena y se amplía,
12. y el eco de mi voz, ya transparente,
13. disuelve su rencor de estar doliente
14. apenas en sutil melancolía.

Noche oscura

Victoria Urbano

Marfil

1. En mi noche oscura...
2. Noche negra de invierno,
3. Me estremeceré de ternura
4. Al recordar tu beso tierno.
5. En mi noche oscura...
6. Con la sombra confundida,
7. Lloraré la locura
8. De saber mi esperanza perdida.
9. Odiaré la impotencia
10. Que tomó mi vida incierta,
11. Y que me hace sentir tu ausencia
12. Con dolor de herida abierta,
13. En mi noche oscura...
14. Estaré siempre despierta,
15. Para escuchar que me jura
16. Que ya soy cosa muerta,
17. En mi noche sombría,
18. Oscura y silenciosa,
19. Soñaré que la “alegría”.
20. Junto a mí reposa.
21. Y esa imaginaria tibieza
22. Me hará sentir menos fría
23. La inmensa tristeza
24. De mi noche sombría.
25. En mi noche oscura...
26. Me tenderé a soñar...
27. Y hastiada de negrura
28. Te volveré a buscar.
29. Y mi noche silenciosa
30. Se ha de iluminar,
31. Con tu imagen pura
32. Que me ha de despertar.

Amor

Victoria Urbano

Marfil

1. Amor, amor tirano,
2. tu corres por mi sangre
3. cual río montaraz
4. sobre otro río humano
5. y aunque sacias con hambre
6. de mi sed atormentada,
7. eres también capaz
8. de exprimir los remolinos
9. de mis ansias agitadas.
10. Amor, amor rapaz,
11. andariego por caminos
12. de agrestes sentimientos,
13. tú eres río trepador,
14. enredadera de tormentos
15. y travieso instigador
16. de locos desatinos.
17. Amor, amor pequeño,
18. criatura crecedera
19. nacida entre pañales
20. de espiritual ensueño;
21. Jardinero de praderas
22. solitarias y tristes,
23. pastor de pastorales,
24. tú música persiste
25. en el alma de mortales
26. con ecos de flauta mágica.
27. Amor que tiranizas
28. la vida sería trágica
29. sin tus manos de río.
30. Tu presencia la suaviza
31. y tu audacia la enamora.
32. Amor, !oh desvarío!
33. yo sé tu historia.
34. La contemplo a toda hora
35. cual niña traviesa,

36. pues eres cárcel que apresa
37. lo más dulce de la Gloria.
38. Amor, ¡oh gran amor!
39. hazme tu Victoria.

XIX

Mario Picado

Noche, en tus raíces un puerto están haciendo

1. Suave corona de lirios
2. en el sepulcro del sueño,
3. y oraciones de palmera
4. en el vaivén de los cuerpos.
5. Después la noche desata
6. su cabellera de incienso
7. y como espejo de nácar
8. en el mar descansa un beso.
9. Unos senos de esperanza
10. se agitan entre luceros
11. y en el calor que los alza
12. dicen muy leve... te quiero!
13. El juramento es eterno,
14. la pasión es de luceros
15. y en el vaivén de los cuerpos
16. queda un sepulcro de sueño.

Poema 4

Mario Picado
Hondo gris

1. ...En todo caso
2. tu serías tierra,
3. llanura, regazo
4. y yo apenas río,
5. pero poco a poco
6. llevaría en pedazos
7. tu cauce al mío
8. y ya entre las aguas
9. que al impulso siguen
10. en el mar sabrías

11. si la espuma es blanda
12. o si solo en labio
13. se resuelve y viste
14. la pasión de amarse
15. por arenas tibias
16. o entre rocas altas
17. o por lunas grises.
18. ...En el mar sabrías
19. si el amor existe
20. o si solo es ansia
21. lo que en sueños vive.

El cisne blanco

Ricardo Ulloa Barrenechea

Cantares y poemas de soledad

1. El cisne blanco se ha muerto en la noche sin luna,
2. los perros aúllan sobre sus rabos callados,
3. se secan las hojas del árbol del cielo,
4. lo inmenso se pone de luto y se vuelve pequeño
5. mientras el cisne se muere,
6. que ha muerto la noche sin luna *del rabo* callado que
7. pone de luto al cisne *del árbol del cielo*.
8. Lo blanco es azul al cisne que muere,
9. lo muerto es rosado al cielo con hojas,
10. las hojas se van y se pierden,
11. lo rosado, lo azul y lo blanco se queda,
12. mas el cielo se esconde en la nube,
13. –la nube es recuerdo soñado –
14. y se pierde con hojas el cielo que no es blanco, ni azul, ni rosado,
15. más que recuerdo es del cisne soñado.
16. ¡Que ha muerto! ¡Que ha muerto!
17. El viento en carcajadas me trajo su cuerpo,
18. su ataúd es el sol que alumbra y quema mis carnes,
19. la lluvia es su llanto que lleva a los campos su canto.
20. El recuerdo de su alma se hace de noche,
21. y la noche está fría, muy fría y muy pálida,
22. La lluvia no cesa, siempre lluvia, mas lluvia,
23. y su cuerpo se quema en el viento que es sol de ataúd
24. de la lluvia del llanto que me dice que ha muerto.

Hacia la eternidad

Ricardo Ulloa Barrenechea

Cantares y poemas de soledad

1. Ven, dame tu mano.
2. Prosigamos.
3. Hacia allá...
4. Donde las estrellas se besan,
5. donde los vientos se abrazan,
6. donde los labios no se abren.
7. Ven, de tu mano tómate fuerte, ¡más fuerte!
8. Quiero seguir tu sangre y mi corazón
9. hasta tenerte en mí,
10. como la luz y como al sol.
11. Subamos hacia arriba,
12. muy hacia arriba.
13. Allá están nuestros amigos:
14. los árboles, la hierba y los ríos.
15. Mira, ellos nos conocen y
16. saben que nos amamos.
17. Por eso...
18. por eso son azules, verdes y dorados.
19. Ven y de tu mano prosigamos.
20. Prosigamos hacia la lejanía intensa,
21. donde los cielos son azules,
22. jugar del sol sobre los montes fríos,
23. amor de pensamientos,
24. arrullo constante de viejo y niño.
25. Ven. ¡Huyamos! ¡Huyamos!
26. Todo es seco acá.
27. Ven y vamos hacia arriba.
28. Tómate fuerte, así, muy fuerte.
29. La eternidad nos llama.
30. Nos necesita.
31. ¡Nos ama!

Blanco

Virginia Grütter

Dame la mano

1. Persigo inútilmente
2. la forma de tu alma
3. es demasiado transparente.
4. Un instante de viento
5. no la tengo;
6. la siento...
7. Pero se marcha el aire
8. y quedo sola
9. mirándola alejarse.
10. Yo gozo íntimamente
11. cuando tus ojos
12. alguna vez le entregan suavemente.
13. Este juego de dármele,
14. retozona y azul,
15. después quitármela.
16. Me gusta y me maltrata
17. al mismo tiempo.
18. Para siempre nos une y nos desata.
19. Es un pájaro blanco
20. que se posa en mi mano.
21. Cuando voy a cogerlo...
22. Sale volando...

Invitación

Virginia Grütter

Dame la mano

1. Nos iremos bogando en una barca
2. hacia el mar.
3. La quilla hendirá el agua azul y quieta,

4. y nos rodeará un cálido silencio
5. bajo el toldo del sol.
6. Con una mano fuera de la barca
7. me iré diciendo cosas con el agua
8. para luego contártelas a ti.
9. Y sabrás los secretos
10. de la sal y la espuma,
11. y hallarás el secreto
12. del coral y la luna
13. en mi boca,
14. concha que encierra jugos
15. de la tierra y el mar.
16. Yo encontraré en tus ojos
17. la belleza y la calma
18. y me hundiré en el cielo de tu alma,
19. mi amor.

Atrás

Virginia Grütter

Dame la mano

1. Atrás van quedando,
2. como puertos de un barco,
3. los recuerdos.
4. Atrás el negro llanto de Blanca Nieves,
5. el oso que era un príncipe,
6. los barcos de papel,
7. los barcos que se forman
8. cuando caen al agua
9. las gotas.

10. Atrás la infancia,
11. el grito,
12. aquella capa nueva por los charcos,
13. y los mayores
14. con sus ojos tan serios,
15. guillotina perenne
16. sobre nuestra sonrisa.

17. El oro hediondo
18. de la adolescencia,

19. el gran descubrimiento
20. de la filosofía,
21. olvidado al encuentro
22. de una flor amarilla;
23. las lágrimas lloradas a solas
24. para llenar el papel
25. de mártir a la moda.

26. Todo ha quedado atrás;
27. el sol,
28. las mariposas,
29. el novio sin sentido,
30. las olas.

31. Y solo me ha quedado,
32. para esperar la muerte,
33. esta dulce tristeza,
34. vaso a medio llenar,
35. fruto verde roído:
36. mi cabeza

Resurrección

Raúl Morales

La aguja

1. Alborada feliz.
2. De noche oscura larga y silenciosa
3. sale Alma esplendorosa.
4. Luce traje florido.
5. Sonriente, quinceañera.
6. Se revuelve en su nueva primavera
7. y se aleja del olvido.
8. Alma, hoy toda belleza.
9. Negro antro de ayer, hedor de cobardía,
10. tormenta y furia, farsa, gris melancolía.
11. Sale extraño rruiseñor de luz
12. ¿De dónde mana la nueva gota de agua?
13. ¿Reencarna alguna leve risa?
14. No es mi yo la fragua
15. do se modelan revivires muy aprisa.
16. Brillar de noche que parece amanecer;
17. nueva luz cuyo alumbrar es oscurecer.

18. Últimos gorjeos de una ave que muda canta,
19. alma mía que se hunde al renacer.

Tampoco hay infinito

Raúl Morales

La aguja

1. Amanece. – Alborada de luz
2. que llega. – El pasado
3. parte llevándose la noche.
4. Se aleja ella negra y negra.
5. El alma ahora se siente sola.
6. No hay noche. – Tampoco hay día.
7. Nada.
8. Nada, haz de luz que inunda,
9. que llena, que abarca.
10. Nada. – No ser. – Vivir en fin.
11. Remontarse y vivir.
12. Vivir con lo infinito,
13. allá en lo azul, más allá.
14. Lejos de lo que es.

Prevalecer

Jorge Charpentier

Diferente al abismo

1. Tumba demolida.
2. Coalición de tumba.
3. Derruido paraje de corazón maltrecho.
4. Avivaste la llama
5. y apagaste la luz.
6. Todo fue mordido y devuelto a la sombra.
7. Tumba demolida.
8. Ambición de tumba.
9. Te hiciste madura
10. y te cegó el agua

11. por su ser demasiado.
12. Te cegó el agua
13. y te hiciste madura,
14. como la palma de la mano,
15. como el hueco del aire,
16. como la vejez presentida.
17. Te hiciste madura y sola,
18. oblicua hacia los astros,
19. hacia el campanario rojo,
20. oblicua,
21. como el avance vivo
22. de la palabra nueva.
23. Tumba demolida.
24. Exposición de ruina.
25. Te has borrado a la sombra
26. del hecho convencido,
27. y caíste,
28. madura,
29. feliz.
30. Era la copia y el beso,
31. y todo junto el ángel.
32. Como una cabeza nueva
33. siempre a la deriva
34. te me fuiste quedando
35. dentro y callada
36. hasta que fuiste tumba.
37. Te has unido al hilo
38. que consiguió besarme,
39. al hilo recto,
40. al hilo marginal
41. y nada.
42. Porque es el mismo sitio
43. y la misma frase ausente,
44. es que te quedaste a vivir
45. en la soledad de los pómulos
46. y me hiciste maduro,
47. como tu brillo de manos,
48. como tú, maduro,
49. porque te quedaste así,
50. pegada al astro.
51. Demolida tumba.
52. Exposición de memorias y huesos.
53. El astro. Tu madurez. La tumba.

El sol me quema, y yo quemo el sol

Ana Antillón

Antro fuego

1. El sol me quema, yo quemo el sol.
2. Los dos ardemos en sola llama
3. y nos quemamos los dos.
4. La lluvia llora. –Gimo en la lluvia.
5. Los dos lloremos en un lloro
6. y nos mojamos los dos.
7. El sol gima y la lluvia queme:
8. mojo el sol que me quema
9. y ardo la lluvia que gime.
10. Me arde la lluvia que yo gimo
11. y al gemir lluvioso no respondes.
12. Que caiga la lluvia interminable,
13. yo lloro y la extingo en su arder.
14. Mas ven, que el tanto gemir ardiendo
15. y el tanto quemar mojando
16. consumen en sí lluvia y sol.

Sueños de hierba, frescos y sombríos

Ana Antillón

Antro fuego

1. Sueños de hiedra, frescos y sombríos,
2. desgarran las paredes: son serpientes,
3. undosas fibras, cuerpecillos fríos,
4. deshilando los muros de las mentes.

5. Verde vida mojada, verde rama
6. la sierpe empapadora de paredes;
7. bebe el agua que amarga ciega lama,
8. la cruda piedra es barro entre sus redes.

9. Espacios roen, excavan horizontes,

10. grieta sangrante, piedra, piedra,
11. fluye la arena floja, desprendida.

12. Trepan al aire crudo: son los montes
13. marañados y verdes de la hiedra,
14. son sueños, socavando roca y vida.

Metamorfosis

Carlos Rafael Duverrán

Paraíso en la tierra

7. Entra a la sombra de los cementerios.
8. Oirás el arpa inmensa de la vida
9. creando para sí su propia música.

10. Entra a la sombra quieta de los cementerios
11. y aspira el frío del tiempo.
12. Mira las tumbas altas, y las otras,
13. las que oculta el cabello de la hierba.

14. ¿No sientes cómo corren verdes aguas
15. empujando tu cuerpo?
16. Es el llamado de las almas.

17. ¿No escuchas un rumor bajo la tierra?
18. Es el trabajo de los gérmenes. La dulce
19. transformación en árbol. Nueva vida:
20. estatura de aires y de pájaros.

21. Maravillosa muerte, purificante llama
22. que congregas los reinos naturales,
23. ¿cuándo tú sobre la vida muerta,
24. con espigas y auroras, soledades y pájaros?

25. ¡Qué sideral el árbol de mi cuerpo!
26. ¡Qué fuerte savia será mi sangre joven!

27. Entra a la sombra de los cementerios.
28. Oirás el arpa inmensa de la vida
29. creando para sí su propia música.

30. Solo la forma muere.
31. ¡Pobres las pupilas que no saben

32. que el tiempo puede detenerse en una imagen
33. y en eterna quietud estar viviendo!
34. Este frío sin luz, esta agonía
35. de la piedra en la lápida –ay, piedra muerta –
36. en mi carne es el frío de una herida
37. hecha con un puñal de hielo.
38. ¡No! Este frío tan lento, tan humano,
39. no es la voz sin ruido de la muerte.
40. Este frío es el frío del hombre:
41. su estatura niña, hermana de la tierra.
42. Este frío es la oscura frialdad de sus entrañas.
43. –Ay, de sus entrañas muertas –.
44. ¡Quiero la llama abierta de la luz descendida!
45. ¡Quiero el ojo divino del agua para el hombre!
46. ¡Quiero la clara carne de la fruta madura!
47. ¿Cuándo mi carne joven
48. en estatura de árbol?
49. ¿Cuándo en la cruz de mis brazos
50. aires, manzanas, trinos?
51. Entra a la aurora en sombra de los cementerios.
52. Mira las tumbas altas, y las otras,
53. las que oculta el cabello de la hierba.

BIO-BIBLIOGRAFÍA DE LOS POETAS

EUNICE ODIO († 1974) nació en San José, Costa Rica, en 1919; adquirió la ciudadanía guatemalteca en 1948, y desde 1972 fue mexicana. Ejerció el periodismo y obtuvo el Premio Centroamericano 15 de septiembre (Guatemala, 1947) por su libro *Los elementos terrestres*; publicado en 1953, *Zona en territorio del alba*; y en 1957, *Tránsito de fuego*.

ARTURO MONTERO VEGA († 2002) nació en Naranjo de Alajuela en 1924, realizó sus estudios secundarios en el Liceo de Costa Rica, e hizo sus estudios superiores en la Escuela de Derecho de la Universidad de Costa Rica (Duverrán, 1973: 195. Ha publicado los libros *Vesperal* (1950), *Mis tres rosas rojas* (1955), *Rosa y espada* (1969), *Poemas de la revolución* (1969), *Le digo al hombre* (1971), *Aquí están mis palabras* (1972), *Raíces* (1973), *Poemas de ahora y siempre* (1975), *Poemas escogidos* (1975), *Poemas para sembrar los sueños* (1977), *Patria y poesía* (2004), *Poesías completas* (2006).

ALFREDO SANCHO († 1992) nació en San José en 1924, fue poeta, ensayista y dramaturgo; fundador del Teatro Universitario (Duverrán, 1973: 189). Ha publicado una antología de sus libros titulada *Débora* (1955), *Taller de reparaciones* (1956), *Las*

alcmeónidas (1961), *Cantera bruta* (1965), *Volumen repartido* (1976), *Fuera de acta* (1981), *La verdad y otras mentiras* (1981).

EDUARDO JENKINS DOBLES († 2008) nació en Atenas en 1926, hizo sus estudios secundarios en el Liceo de Costa Rica. Se graduó en la Escuela de Ingeniería de Costa Rica (Duverrán, 1976: 211). Su poesía se caracteriza por la riqueza del contenido espiritual y el rigor en el uso de las formas tradicionales. Ha publicado *Riberas de la brisa* (1946), *Tierra doliente* (1951), *Otro sol de faenas* (1957), *Sonetos de las virtudes* (1970), *La mano de Dios y otros cuentos* (1979), *Soneto y molde libre para la soledad y la esperanza* (1985), *La tierra, el agua, el aire, los desalientos y las resurrecciones* (1997), *Actas de territorios y habitantes* (2002).

VICTORIA URBANO († 1984) nació en San José en 1926, ha cultivado la narración, el teatro, la poesía y el ensayo (Duverrán, 1973: 207). Ha publicado *Marfil* (1951), *La niña de los caracoles* (1961), *Platero y tú* (1962), *Los nueve círculos* (1970), *Y era otra vez hoy* (1978).

MARIO PICADO UMAÑA († 1988) nació en San José en 1928, estudió en el Liceo de Costa Rica (Duverrán, 1973: 219). Ha publicado *Noche. En tus raíces un puerto están haciendo* (1953), *Hondo gris* (1955), *Viento-Barro* (1957), *Humedad del silencio* (1962), *Tierra del hombre* (1964), *Yerbamar al alimón con Fabián Dobles*(1965), *Homenaje poético* (1967), *Serena Longitud* (1967), *Poemas Impares* (1970), *Poemas de Piedra y Polvo* (1972), *La piel de los signos* (1974), *Testimonio de entonces* (1978), *Absurdo asombro* (1982), *Orillas y caminos* (1984), *Manifiesto olvidado* (1989), *Lino XIX* (1996).

RICARDO ULLOA BARRENECHEA nació en 1928, fue músico, poeta, crítico de arte, realizó estudios superiores en España (Duverrán, 1973: 215). *Cantares y poemas de soledad* (1957), *Poesía y cristal* (1958), *Corazón de una historia* (1962), *Ángel del camino* (1970).

VIRGINIA GRÜTTER († 2000) nació en Puntarenas en 1929, cursó la secundaria en el Colegio Sión. En la Universidad de Costa Rica siguió cursos de Letras y Filosofía (Duverrán, 1973: 225). *Dame la mano* (1954), *Poesía de este mundo* (1973), *Los amigos y el viento* (1978), *Canción de cuna y de batalla* (1994), *Canto a mi tiempo* (1998).

RAÚL MORALES nació en Zarcero, Alajuela, en 1931. Se graduó de Bachiller por el colegio Omar Dengo, realizó estudios universitarios en Química y Biología (Duverrán, 1973: 237). “Después de la publicación de su libro *La aguja*, Raúl Morales se retiró de la vida literaria. Sin embargo, el poeta ha seguido escribiendo. Por las muestras de su obra primera, que ya indican una vigilante conciencia poética y una seria asimilación de elementos poco frecuentes en nuestra poesía, mucho puede esperarse de su obra madura.”

JORGE CHARPENTIER († 2004) nació en 1933. Cursó la Licenciatura y el Doctorado de Filosofía en la Universidad de Madrid (Duverrán, 1973: 243). Es catedrático de Filosofía y Literatura. En España publicó sus tres primeros libros de poesía. Su libro *Rítmico Salitre* obtuvo el Premio Nacional de Poesía 1967. Ha publicado *Diferente al abismo* (1955), *Poemas para dormir a un niño blanco que dijo que no* (1959), *Después de la memoria y lo posible* (1961), *Rítmico salitre* (1967), *Poemas de la respuesta* (1977), *La tercera alegría* (1979), *Donde duerme la mariposa* (1981), *Tú tan llena de mar y yo con un velero* (1984),

Arrodillar la noche (1988), *Cómplice del alba* (1991), *La pasión inconclusa* (1999), *El aroma de la rosa no consiste en la rosa* (2000), *El abuelo en el espejo* (2002).

ANA ANTILLÓN nació en San José en 1934. Hizo la secundaria en el Colegio Superior de Señoritas (Duverrán, 1973: 255). Ha publicado *Antro fuego* (1955), *Demonio Caos* (1972), *Situaciones* (2000), *Coruscar* (2001).

Carlos Rafael Duverrán († 1995) nació en San José en 1935. Hizo la secundaria en el Liceo de Costa Rica. Siguió la carrera de Letras y Filosofía en la Universidad de Costa Rica (Duverrán, 1973: 261). Su libro *Redención del día* obtuvo el Premio Nacional de Poesía 1971. Ha publicado *Paraíso en la tierra* (1953), *Lujosa Lejanía* (1958), *Ángel Salvaje* (1959), *Poemas del corazón hecho verano y Tiempo delirante* (1963), *Vendaval de tu nombre (poema a Rubén Darío)* (1967), *Estación de sueños* (1970), *Redención del día* (1971), *Criaturas de la luz* (poemas que se incluyen en *Redención del día*) (1973), *Tiempo grabado* (1981), *La bruma clandestina* (1985), *En tierra dura: obra recobrada* (1992), *Piedra de origen* (1998), *El canto me conduce* (traducciones) (1998).

