La poesía costarricense de fin de siglo

Carlos Cortés

La obra de arte está obligada a superar la vida
Max Jiménez

Hasta hace muy poco, la muy esporádica lectura de la poesía costarricense estuvo encerrada entre dos mitos que no hicieron sino ocultar una misma y única ignorancia. El primero era decir que se mantuvo completamente alejada de la evolución de la poesía hispanoamericana en general y el otro es asegurar que, por el contrario, se redujo a seguir pasiva y miméticamente las tendencias de los grandes autores y movimientos continentales. Uno y otro estereotipo simplifican la complejidad de un fenómeno rico en contradicciones, y sobre todo en autores y obras, y no permiten respetar su autonomía y coherencia interna.

La poesía costarricense no es mucho menos conocida que la de otros países que tienen una cierta posición marginal en el contexto de la cultura hispanoamericana, como es el caso general de Centroamérica. Para entenderla es indispensable comprender esta situación periférica, pero a la vez tomar en cuenta sus características particulares. Ciertamente, con excepción de Nicaragua, el modernismo tuvo una larga vigencia en toda Centroamérica, no sólo en Costa Rica, y sus diferentes facetas pueden rastrearse hasta los años cuarenta, pero de ninguna manera permaneció aislado o separado de la transformación integral del modernismo hispanoamericano.

En concordancia con esto, la crítica, particularmente Carlos Rafael Duverrán en su antología fundadora *Poesía contemporánea de Costa Rica* (1973) y recientemente Carlos Francisco Monge, ha aplicado la ya canónica clasificación de Eugenio Florit y José Olivio Jiménez sobre la poesía hispanoamericana al caso costarricense, definiendo su evolución en cuatro períodos más o menos delimitados: modernismo (1900-1920), posmodernismo (1920-1940), vanguardia (1940-1950) y posvanguardia (a partir de 1960). La poesía costarricense ha estado fuertemente marcada por la larga vigencia del modernismo y la introducción tardía de la vanguardia.

Tanto Roberto Brenes Mesén, considerado como el verdadero fundador de la poesía costarricense moderna, a partir de 1907, como Julián Marchena, uno de los maestros del postmodernismo latinoamericano, contribuirán a hacer de la poesía *una forma*. La poesía es, esencialmente, forma, pero la obra de estos dos autores armoniza bien con el modelo de representación

de nuestra realidad: la realidad se verá siempre, a partir de entonces, como una *distancia formal*. Mientras que Brenes Mesén es todavía un «hombre de letras», Marchena será en cambio un poeta en total y completa madurez. Sin embargo, su único libro de poesía, *Alas en fuga*, publicado por primera vez en 1941 –dos décadas después de la explosión vanguardista latinoamericana– y reeditado en múltiples ocasiones, es una metáfora entera de una «huida del aquí y del ahora» en busca de la utopía.

Esta característica marcará para siempre el modelo de representación poético costarricense: la poesía será una distancia formal entre la realidad y su expresión, al contrario de la narrativa. Esto será así hasta la reacción realista de los años sesenta, ya en plena posvanguardia, pero sobre todo con la resonancia que, a partir de los años setenta, tuvo entre nosotros el exteriorismo o realismo coloquial centroamericano –Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Carlos Martínez Rivas– y la llamada «antipoesía».

La distancia formal es la traducción literaria de la *distancia ideológica* que mantiene el costarricense ante su realidad, vista siempre a través de una «realidad imaginaria» que se funde en un modelo de representación consensual que huye de la contradicción, del conflicto y de la crisis. Es la huida, la fuga de la historia que es perceptible desde *Alas en fuga* y que hace hablar al más importante historiador de la poesía costarricense, Carlos Francisco Monge, de una «imagen separada». Imagen separada entre el objeto poético y la historia.

Una breve historia cultural

Circunstancias históricas particulares, como un aislamiento de siglos, una lenta colonización simbólica de su propio territorio, una geografía política y sociocultural en permanente tránsito entre el Norte y el Sur, y una identidad cultural relativamente poco definida –en cuanto a patrones indígenas, por ejemplo–, harán que las grandes líneas de tensión simbólica e histórica de Costa Rica, claramente expresadas en su literatura, y de un modo especial en su poesía, sean la dualidad entre «la isla que somos» y «la comunidad que queremos ser». Es también el intento por salir de la marginalidad y el aislamiento, de abandonar un yo íntimo preso en un valle central –el «Edén» de los primeros colonos– a la vez físico y mítico, real y metafísico, para llegar hasta el otro en una permanente dialéctica entre integración y solipsismo, comunicación y soledad.

Esta geopolítica simbólica, en el terreno político, explica las relaciones conflictivas y difíciles de Costa Rica con Centroamérica y con el resto del mundo. En la construcción ideológica, conducirá a una especie de nostal-

gia por un paraíso natural irremediablemente perdido, el mito de una *Arcadia tropical* (el paraíso original de la Colonia), el sustrato ideológico más importante de la incipiente literatura costarricense del siglo XIX, que la llevará a una nostalgia de la atemporalidad, del inmovilismo y de lo inefable. Así nace el rasgo principal de su poesía: el eterno presente.

Nuestra tradición lírica, que se desarrollará apenas a comienzos del siglo XX, se debate entre dos polos: el *trovar clus* –literalmente, el canto cerrado– y el *trovar aperto*, entre el yo y el nosotros, entre la intimidad y la historia. Esto es así porque, ideológica, la *Arcadia tropical* se convirtió en la explicación mítica de un *statuo quo* que no tiene razón sino es a través del conflicto y la transformación: la democracia política. Pero la persistencia de un modo de representación simbólico-consensual de nuestra historia y de nuestra realidad han fijado la democracia en una construcción ideológica inamovible; una democracia que se mueve en un eterno presente, una eternidad ideal, una «democracia natural» que hunde sus raíces en el supuesto Edén colonial y no en la historia.

La democracia costarricense ha vivido, como su poesía, el «eterno presente», no al margen de la historia, sino en uno de sus márgenes, que no es lo mismo. No se ve como el resultado de una construcción social e histórica, sino como la condición o atributo natural de una situación dada e inalterable. Vivir el hoy desde un «eterno presente», el del mito, asegura y confirma un futuro aparentemente inalterable; pero, sobre todo, un pasado sin conflictos ni lucha de clases.

Esta fue, hasta el tardío advenimiento de la tradición contemporánea, en los años sesenta, la tensión básica de la poesía costarricense: su miedo al presente. Hablar de miedo al presente es, finalmente, el temor a enfrentarse a la historia y lo que eso implica de contradictorio y desgarrador, que se solapa o disimula bajo un contrato sociosimbólico de consenso. Es por eso que la literatura –que generalmente nace de ese perpetuo desajuste entre realidad y deseo–, ha intentado durante toda su corta historia sobreponerse a esta relativamente poca definición ideológica. Así se explican también la larga vigencia del modernismo y las grandes dificultades de la vanguardia para arraigarse en la poesía costarricense.

La literatura requiere de imágenes en movimiento y de fuerzas en oposición, pero la representación costarricense de la historia ofrece pocas imágenes y escasos conflictos. Esto, aunado a nuestra diseminación cultural –nuestra tradición indígena es escasa y la tradición propia está aún en proceso de gestación– hizo que muchos artistas costarricenses se identificaran, se mezclaran y a la postre se incorporaran a una tradición cultural con rasgos de definición mucho más fuertes, como es el caso de la herencia mesoamericana aún

viva en México. Algunos de los más importantes poetas costarricenses no publicarán en Costa Rica sino póstumamente, como la gran poetisa metafísica Eunice Odio (1922-1974), para algunos críticos la más importante de Latinoamérica, y otros notables escritores residirán en México durante casi toda su vida, como Alfredo Cardona Peña (1917-1995) y Alfredo Sancho (1925-1992). Francisco Zúñiga, en escultura, y Chabela Vargas, en música popular, fueron inicialmente artistas costarricenses que luego obtuvieron la celebridad, pero no sólo en México sino como «artistas mexicanos». Es decir, asumiendo una tradición de lleno: Mesoamérica, la mexicanidad y la cultura popular latinoamericana. No se trata, entonces, de una incorporación física sino, sobre todo, simbólica, a una cultura que ofrece elementos de definición ideológica mucho más precisos que una cultura del consenso y del acuerdo.

Sin embargo, todo lo anterior documenta la dificultad para reducir Costa Rica y su literatura a algunas líneas gruesas. Pero no significa que no haya habido conflictos y que no hayan tenido una determinada y precisa configuración literaria, sobre todo centrados en ciertos nudos «histórico-ideológicos» de importancia, como es el caso de la crisis de los años 1930 y 1940. Bajo esa perspectiva, nuestro país fue identificado con la llamada «literatura bananera», cuyo maestro reconocido fue el escritor costarricense Carlos Luis Fallas, a quien Neruda llamó «el Gorki de América».

A pesar de que la literatura costarricense participa de pocos iconos, estereotipos y etiquetas, será justamente Fallas quien con el título de su principal novela, *Mamita Yunai* (1940) –en referencia al apelativo «familiar» de la United Fruit Company, la primera gran transnacional norteamericana, antecedente de las firmas globales de hoy– será el emblema de la literatura bananera hispanoamericana, forjando una tradición que clausurará simbólicamente García Márquez en 1967, al contar la masacre de trabajadores de la Compañía Bananera en *Cien años de soledad*. *Mamita Yunai* y la narrativa de los años cuarenta, aún sin explicar en toda su complejidad *el mundo* –como sí lo hará el *boom* al abarcar el universo latinoamericano en su desmesura–, se hunde en la historia y en el presente, mientras que la poesía no lo hará sino mucho después.

Vanguardia y transvanguardia

La vanguardia, que arrastrará la poesía costarricense hasta la historia contemporánea y a sumergirse en su propia e indisoluble *actualidad*, llegará tardíamente con la confrontación ideológica de los años cuarenta, aunque sin olvidar del todo sus códigos estéticos. La lenta transición se producirá

desde la década de 1930 con las figuras de pintores-poetas, típicos de la vanguardia europea, como Francisco Amighetti y Max Jiménez, y no se cumplirá cabalmente sino hasta mediados de siglo.

Jiménez, una de las figuras más interesantes de la vanguardia latinoamericana en París, durante los años veinte, es el personaje emblemático de la transición, tal y como se hace evidente en un artículo de su amigo Miguel Angel Asturias al comentar su primer libro, *Gleba* (1929): «Ser poeta, uno; saber versificar a la antigua, dos; y ser poeta actual, tres. Tres etapas a recorrer, de las cuales nuestro autor de *Gleba* lleva ya recorridas las dos primeras y hace magníficas incursiones en la tercera».

El mismo año de la guerra civil, en 1948, Eunice Odio publicará su primer libro: *Los elementos terrestres*. Este volumen, que no aparecerá en Costa Rica en forma de libro sino hasta casi cuarenta años después, define la irrupción de la vanguardia anunciada desde los años treinta por Jiménez –muerto un año antes en Buenos Aires–, Amighetti, y más tarde por Isaac Felipe Azofeifa y Alfredo Cardona Peña.

También es el pórtico a la década de 1950, un decenio fundamental en la historia de Costa Rica al marcar una profunda modernización socieconómica e ideológica que tendrá su correlato poético. No por casualidad, Isaac Felipe Azofeifa, el más importante autor de la lírica costarricense, quien se inicia como poeta en 1930, reunirá su obra dispersa de primera madurez en 1958.

Será esta década simbólica, que va de 1948 a 1958, la que establecerá ya definitivamente el vocabulario poético contemporáneo y la irrupción violenta de la historia se dará en la segunda y fundamental obra de Azofeifa, *Vigilia en pie de muerte* (1961). Durante los años cincuenta, además, se dará la eclosión de un nuevo grupo poético, formado por Alfredo Sancho, Ricardo Ulloa Barrenechea, Mario Picado, Virginia Grütter, Carmen Naranjo, Jorge Charpentier, Ana Antillón y Carlos Rafael Duverrán, que aportará, junto con Azofeifa, una conciencia de profunda modernidad.

Esto no significa que se olvide la distancia de la que hemos venido hablando, la cual será poco a poco «sacrificada» por la generación siguiente, profundamente politizada, pero esta distancia al menos da paso a la muerte de la «conciencia feliz» en la poesía costarricense, a la dislocación del yo y a la irrupción de la incertidumbre.

La distancia y la forma

Durante los cincuenta años de vigencia de la vanguardia en nuestro país, la poesía costarricense ha derivado entre esa extrema formalización distan-

ciada de la realidad que aún es clara en autores contemporáneos, como Laureano Albán –un eterno presente que se opone al presente histórico y contradictorio–, y que pasa por una necesaria subjetivización de la experiencia poética; y la inmersión en el aquí y ahora de la historia. Pero a partir de la década de los años cincuenta es un yo escindido que se hace eco de la decadencia del humanismo occidental.

Si la emergencia de un nuevo vocabulario poético es la revolución silenciosa de la poesía contemporánea costarricense, la revolución sonora –por no llamarla ruidosa–, clamorosa y espectacular, es la que promueve Jorge Debravo, justamente desde la periferia –desde «fuera» del valle central a la vez mítico, real y simbólico de nuestro eterno presente–, entre 1959 y hasta el año de su muerte, en 1967, desde Turrialba, justamente el límite entre el Caribe costarricense y el interior del país. Entre la exterioridad y la interioridad de nuestra nacionalidad.

La poesía de Debravo significará la irrupción definitiva de la historia y el apogeo de la poesía social cuyos fundamentos provienen del poema «Canto civil por la paz» (1958) de Azofeifa. Si Debravo revoluciona la retórica de la distancia de nuestra poesía, estéticamente; desde un punto de vista socioliterario, ofrece un marco perfecto a la conciencia del poeta contemporáneo y concede una visibilidad activa a la poesía nacional.

Él es, con Azofeifa, probablemente el poeta que ha tenido mayor influencia sobre la recepción de la poesía costarricense al crear un ámbito social propio y adecuado para un mensaje contundente y transparente. Su aporte es trascendental porque con él la poesía se volvió, conscientemente, un objeto de consumo ideológico y social.

Sus libros más importantes, *Nosotros los hombres* (1966) y *Canciones cotidianas* (1967), marcan un momento fundamental en la relación entre sociedad y literatura, en Costa Rica y Centroamérica, al expresar con precisión una imagen de la humanidad, del hombre costarricense y del hombre latinoamericano en su intransferible historicidad.

Después de él, la poesía costarricense, dueña de su conciencia trágica y de su momento histórico, de sus limitaciones y de sus posibilidades, ha recorrido muchos otros caminos en la obra de autores consolidados como Laureano Albán, Julieta Dobles, Alfonso Chase y, en la última década, Ana Istarú, entre otros autores, cuyos poemas, en diálogo con los signos de la época, han comenzado a romper el círculo natural de desarrollo y a la vez de aislamiento de la literatura nacional, dentro y fuera de nuestras fronteras.

Cruce de vías

Desde la década de 1970 y especialmente a partir de la edición de *Poesía contemporánea de Costa Rica* (1973) de Carlos Rafael Duverrán, de la publicación póstuma de *Territorio del alba* (1974) de Eunice Odio y de *Antología mayor* (1974) de Jorge Debravo, la poesía costarricense ha cobrado una creciente conciencia de sí misma y vive el largo presente de su tradición. Vive lo que yo llamaría un cruce de vías –para utilizar el título del último libro de Azofeifa– entre generaciones, tendencias y grupos poéticos, entre poetas y poéticas, diferentes y a veces muy diversas formas de entender el ejercicio poético.

Hoy en día, a pesar de la inevitable *mise en abyme* de la poesía contemporánea y de la conciencia trágica de las palabras, en medio de la posmodernidad, de la transvanguardia y de la globalización, más allá de Internet y del cyberespacio y a la vez emergiendo de todo eso con signos ancestrales que expresan un aquí y un ahora, la poesía costarricense está viva y en movimiento y expresa las diferentes corriente que la han marcado a partir de la crisis centroamericana de la década pasada.

Aparte de Alfonso Chase, que es uno de los poetas centrales de la generación de 1960 –junto con Laureano Albán y Julieta Dobles, cuya obra es bastante conocida en España–, los otros autores de esta antología comenzaron a publicar en la década de 1970, pero sobre todo a partir de 1982, después de la revolución nicaragüense y en medio de la progresiva desilusión que la decadencia del proceso revolucionario, la recesión, el ajuste estructural y el neoliberalismo provocaron, y de la crisis política, militar y socieconómica en que se vio envuelta Centroamérica durante diez años.

Así que es una poesía profundamente sumergida en la historia –o ante la historia, desencantada de la ilusión de la historia y del progreso–, que no es ajena a la caída del Muro de Berlín –el fin de la guerra fría también es el inicio del fin de la guerra dura en el istmo centroamericano–, a la guerra del Golfo, a la tragedia de Sarajevo o de Africa, a la desmundialización de un mundo supuestamente mundial. Es una poesía, necesariamente, del después y de la intuición del fin: ¿fin de las ideologías, fin de la historia, fin de la literatura? Pero también poesía que se niega a ser *pos-poesía*, poesía de la resistencia humana y de la sobrevivencia, anclada en la usura cotidiana, en el amor esencial y en el realismo urbano, que a veces colinda con algunas de las preocupaciones de la llamada «poesía de la experiencia» española.

Poesía en crisis y de la crisis, poesía sobre la muerte de la poesía y sobre la obstinación del viejo humanismo occidental, donde la realidad se mues-

tra en toda su complejidad de fin de siglo. Al pie del tercer milenio estamos, justamente, entre la eternidad y el anteayer, en un «cruce de vías» donde todo se interrelaciona en un mestizaje estético, en un *patchwork* cultural y social que habla de un umbral en el que el hombre y la mujer parecen haber rebasado ilusoriamente las fronteras y los siglos, el bien y el mal. Con frecuencia nos preguntamos: ¿qué, por qué, para quién, poesía?

En estas últimas décadas la poesía costarricense ha viajado de la sed de utopía al ansia de una contemporaneidad consciente, quizá en vías de agotamiento, pero que sin embargo le permite entenderse y entender su propia circunstancia y resonar al unísono con el otro, con los otros, con los demás, en esta angustia que nos produce el tránsito, el vértigo de viajar a la velocidad de la luz y de la sombra sin apenas movernos.