



## «EL LIBRO DE LA PATRIA»:

### UN HITO EN LA EVOLUCION POETICA DE

*Manuel Arce A.*

### ALFONSO CHASE



#### Introducción

La poesía de Alfonso Chase muestra una evolución desde el intimismo y la constelación de símbolos personales de *Los reinos de mi mundo*, a la exteriorización hacia lo social y la imagen cotidiana de *Los pies sobre la tierra*. Esta evolución se marca tanto en el estrato fónico, i.e. las formas rítmicas y rítmicas, como en el estrato semántico, i.e. la significación y la intencionalidad de la imagen poética. En el proceso de esta evolución, *El libro de la patria* ocupa un interesante lugar.

En efecto, hemos visto cómo las formas tradicionales y la simbología privada prevalecen en *Los reinos de mi mundo*, y veremos luego cómo el prosaísmo intencional, el rompimiento de estructuras tradicionales, la temática llana y de dominio público, el lenguaje corriente e incluso la chocarrería, predominan en la obra *Los pies sobre la tierra*. En el libro que

nos ocupa, Alfonso Chase define su posición poética, pero sin que hayan desaparecido del todo las manifestaciones intimistas ni las imágenes personales.

#### El eje temático

Ostensiblemente, el tema principal del libro que estudiamos es la historia patria. Este 'estudio' poético de la historia puede dividirse, "grosso modo", en las partes siguientes:

- I. Figuras y eventos históricos.
- II. Circunstancias y detalles de la vida del poeta.
- III. Observaciones y declaraciones sobre la historia y sobre la poesía.
- IV. Hechos y objetos cotidianos.

En el curso del desarrollo de este trabajo tendremos ocasión de referirnos a cada uno de estos apartados temáticos.

Por lo pronto deseamos aislar, dentro de lo posible, las características generales de todos ellos, y aclarar la intencionalidad del poeta.

En primer lugar se destaca, como factor preponderante, el sentimiento por la naturaleza. Lo telúrico es omnipresente: en la imagen poética, en la caracterización de la patria y de su gente, en la definición poética de símbolos y constantes. La naturaleza costarricense está en la esencia de la patria y en la esencia de la poesía que se escribe sobre la patria. Por ejemplo:

*"...Nazco en las raíces  
que tiende mi cuerpo con el alma de todos,  
en un país en donde las montañas dialogan  
de océano a océano y las semillas crecen  
sus dulces cabelleras. Me despeño en el canto  
del mar, en la locura serena de la lluvia  
cayendo la mitad del año..."<sup>1</sup>*

Poemas como "Bosques" y "Parques" son casi exclusivamente cantos a la naturaleza.

Como segunda característica temática fundamental está lo cotidiano. La cotidianeidad se presenta como objeto poético, como manifestación, como sustancia humana tan propia, tan esencial, tan reveladora y por ende tan poetizable, como las pasiones, los sentimientos o la belleza de la forma. Pero lo cotidiano es algo más: es la sustancia del devenir histórico, es la argamasa anónima con que los pueblos construyen el edificio del cambio y las fuerzas de la permanencia. Así como las grandes hazañas son la signatura de los 'grandes hombres' consagrados por la historia tradicional, así esta intrahistoria, para usar el término de Unamuno, es la signatura de las masas. Por doble razón entonces es objeto del poeta comprometido. Y esta última observación nos lleva a otra característica temática general de principal importancia: el sufrimiento, las realidades políticas, históricas y socio-económicas del pueblo.

En efecto, aunque la poesía de Chase no sea popular "stricto sensu" sí expresa la necesidad de que la poesía lo sea, o al menos la convicción de que el arte, y la literatura en particular, debe estar al servicio de las clases populares. Este servicio se manifiesta como denuncia y como un mensaje de esperanza. A menudo se produce la sensación, sin embargo, de que Chase procura más afirmar una posición que ponerla en práctica. El poeta deja constancia clara de que la poesía debe ser comprometida, pero su compromiso poético en sí se limita muchas veces a reproducir los contenidos ya sancionados por los cánones de la poesía comprometida latinoamericana. En este libro al menos, Chase no parece haber encontrado todavía su manera específica, y por eso se siente a veces la ausencia de la vitalidad espontánea que es manifiesta en Debravo, por ejemplo.

Con lo anterior, ya es posible ensayar una respuesta a la pregunta: ¿cuál es la intencionalidad del autor? Es presentar la historia patria desde una nueva perspectiva, nueva no tanto, ni siquiera importantemente, por la forma poética que adopta, sino por la medida en que se aparta de los moldes y los valores de la historia tradicional, vale decir, de la historia escrita por y para la conveniencia de la clase dominante. Esta historia 'nueva' es natural, cotidiana y popular. Se ocupa de las realidades ordinarias de la gente sencilla más que de los 'grandes hechos' de los 'héroes'. Así, el mismo Juan Santamaría es, principalmente, un "...joven en caites, moreno y con la infancia llena de mariposas y potreros".<sup>2</sup> No es "...la serena hipocresía de la estatua de barro o de metal sino la belleza de la hierba y la cacería de insectos por las noches".<sup>3</sup>

Cuando en *El libro de la patria* se habla de figuras y cuentos históricos, existe la marcada tendencia de rescatar figuras y acontecimientos que la historia tradicional no men-

ciona del todo. En su mayoría, estas figuras son de gente ordinaria, muchas veces del pueblo y casi siempre mujeres. Esto está en consonancia, por supuesto, con la visión de la historia que sustenta el poeta, tal como se explicó anteriormente. Además, el autor habla de figuras consagradas por la historia tradicional, no solamente políticos y gobernantes, sino también soldados, maestros, artistas y hasta prelados. Pero todos ellos tienen en común con los hombres y mujeres que el poeta rescató de la oscuridad el haber hecho causa común con el pueblo, o al menos haberlo beneficiado o haber constituido un valor para él. Es curioso que en rarísimas ocasiones aparece en el libro alguna condenatoria a individuos específicos. Cuando se condena, se critica o se escarnece, es a toda la clase explotadora y a lo que ésta representa.

Un poema resume bastante bien lo dicho en torno a la intencionalidad y la posición del poeta:

#### "Admonición a la historia"

*La historia de mi patria no está escrita.  
La hace el pueblo en su barullo,  
en el escándalo que estalla en los mercados,  
en la soledad que vive el hombre adentro de su sangre.*

*Hacia el futuro el hombre vive, arrancando  
del mundo las palabras. La historia no la escriben  
amanuenses, o eruditos profesores de gafas  
o políticos con discursos monocordes.  
Los poetas no escribimos la historia.  
Sólo hacemos el elogio de los nombres y los rostros,  
tocamos el coral de los recuerdos, el alegre canto  
de las piedras, rodando siempre hacia lo plano.  
La historia de mi patria se construye, diariamente,  
en la lucha del fuego con el agua, en la sed  
temblando en el labio, en el párrafo que olvida  
un niño en el cuaderno. La historia no se escribe.  
Sólo se vive en las manos sucias, entre el barro  
que dejan los zapatos en el suelo. En los ojos vacíos  
del pobre ante su plato viejo, en el óvulo lanzado,  
contra el tiempo, por alguna madre anónima.<sup>4</sup>*

Puede entenderse en este contexto que el libro incluya poemas que se ocupan únicamente de hechos u objetos cotidianos. Aunque aparentemente desligados de la intención del poeta, pues no son declarativos, cumplen con la función de establecer lo cotidiano como sustancia de la historia al colocarlo allí, junto a Juan Rafael Mora y Moseñor Sanabria.

Más difícil de entender es la inclusión de poemas personales, intimistas, poemas que versan sobre circunstancias y detalles de la vida del poeta. Podría argüirse que forman también parte de lo cotidiano, pero pueden darse además otras razones. El poeta se define a sí mismo como un "equilibrista" (s), y aunque todas las connotaciones de este término estén lejos de ser claras, puede sospecharse un conflicto ideológico y también poético: el poeta regresa a sus mundos internos y así puede decir en "Las cosas muertas", que la poesía se nutre del recuerdo, i. e., de algo interior y 'muerto', a diferencia de la vida que representan la naturaleza y lo cotidiano.

Por otro lado, el poeta en ocasiones internaliza la historia, la ve desde su individualidad, pero no siempre desde una individualidad "arquetípica", como Neruda, en donde se funde un hombre con todos los hombres y lo particular interseca con lo universal. Hay aquí a veces individualidad 'qua' individualidad, y la historia se enfoca entonces desde la lente de un individuo particular para convertirse, en ese momento al menos, en una forma más de la interioridad.



La Habana, Cuba, con los poetas Adolfo Martí Fuentes, Luis Suardfáz, Angel Augier y Nicolás Guillén.

### La forma poética

Aunque la obra comienza con dos versos de catorce sílabas exactas cada uno, dispuestos según un esquema rítmico bastante tradicional<sup>7</sup> y a pesar de que formas tradicionales asoman de cuando en cuando, la intención formal es en general hacia un alejamiento de éstas. No podía ser de otra manera si había de existir una adecuación entre los estratos fónico y semántico. En efecto, la poesía como denuncia, la poesía como recuento de lo cotidiano, como crónica poética de la realidad vital de un pueblo, no cabe dentro de los moldes poéticos tradicionales. Tiende 'naturalmente' al prosaísmo cuando busca expresar con naturalidad y coherencia la cotidianeidad, el devenir histórico desde la perspectiva del hombre ordinario, del obrero, del campesino. Este 'prosaísmo' es por supuesto poético, y no puede confundirse con el prosaísmo de la narrativa. En verdad lo que ocurre es que, por medio de complejos esquemas rítmicos y rítmicos, se logra simular la forma del discurso ordinario, la apariencia de la crónica. Pero, a diferencia de éstos, este tipo de poesía sigue descansando en la imagen, y la distribución y disposición del material fónico sigue siendo de fundamental importancia en la transmisión de una idea. Puede decirse, por ejemplo: "Recordamos el día 16 de junio de 1931. Fue tan importante para nosotros como el alimento diario". La misma idea se expresa en la siguiente oración: "Un pan, una hoja de papel, una taza de aguadulce/ una pequeña flor mordiéndonos el recuerdo/ de aquel 16 de junio de 1931".<sup>8</sup> También: "Unos panes, unas hojas de papel, / una taza de aguadulce y una flor: / y nos muerde el recuerdo del día aquel—/ 16 de junio del 31". Aunque la idea es la misma en los tres casos, sólo en uno se logra un efecto verdaderamente poético.

### Influencias y aportaciones

Directa o indirectamente, no cabe duda de que el autor de *El libro de la patria* recibió la influencia de Pablo Neruda, o, lo que es igual, de la poética que contiene implícitamente el *Canto General*. Los grandes temas de esta obra: la naturaleza, lo cotidiano, el compromiso, aparecen preponderantemente en la obra de Chase, como hemos visto. También la posición ante la historia, la poesía y el poeta. Podría achacarse todo esto a una mera coincidencia ideológica, pero esta posición es insostenible en vista del claro paralelo que existe en el tratamiento del estrato fónico: es bien sabido que el intento por 'prosaizar' y 'cronificar' el lenguaje poético fue una labor sistemática y consciente en Neruda, además de haber sido una posición teórica claramente expresada y tenazmente defendida. Chase se distancia del modelo precisamente allí donde se torna intimista, interiorizador.

A pesar de esto, *El libro de la patria* puede considerarse innovador en el contexto de la poesía costarricense. Por un lado, logra incorporar definitivamente la poética que prevalece en la América Latina a la poesía de Costa Rica. Por otro lado logra romper, no sólo esencialmente sino coherentemente, con los moldes tradicionales que, llegados principalmente de Europa, han configurado el desarrollo de la lírica costarricense hasta el día de hoy. En otras palabras, sienta bases para una verdadera y auténtica evolución de nuestra poesía, pues la cantera latinoamericana no nos es ajena, y no sólo no impedirá sino que más bien propiciará la búsqueda de nuestra

*El libro de la patria* no es un 'pequeño *Canto General*', no sólo por sus diferencias específicas, sino porque no consti-

# Repertorio Americano

Universidad Nacional  
Instituto de Estudios  
Latinoamericanos  
Heredia, Costa Rica

*Directora:*

María Rosa de Bonilla

*Directores honorarios:*

Isaac Felipe Azofeifa  
Dr. Eugenio García Carrillo

*Secretario:*

Julián González

*Consejo de Redacción:*

Director del Instituto de  
Estudios Latinoamericanos

Lic. Carlos E. Aguirre

Francisco Morales

*Administración y Canje:*

Instituto de Estudios  
Latinoamericanos  
Apdo. 86 - Heredia, Costa Rica

Suscripción anual: ₡ 30.00  
US \$ 8,00 - para el exterior



tuye un fin: es más bien un firme paso inicial tanto para Alfonso Chace en particular como para la lírica costarricense en general. Además es innegable el valor propio que tienen muchos de los poemas allí incluidos.

## NOTAS

- 1 "La historia posible", *El libro de la patria*, Imprenta Nacional, San José, 1976. pág. 24.
- 2 Op. cit., "Juan Santamaría", pág. 41.
- 3 Idem, pág. 42.
- 4 Op. cit., pág. 102.
- 5 Op. cit., "Hablo de lo que no se dice", pág. 108.
- 6 Op. cit., "Las cosas muertas", pág. 166.
- 7 He robado pequeñas palabras en las noches para depositarlas debajo de la almohada... Op. cit., pág. 15.
- 8 Op. cit., "Eran hombres", pág. 67.

## SEMBLANZA DEL MAESTRO JOAQUIN GARCIA MONGE

Nombrar a Joaquín García Monge es pensar en esos hombres excepcionales que aparecen, en limitado número, cada siglo. En efecto, Don Joaquín, como le llamamos en Costa Rica al igual que los mexicanos hablan de "Don Alfonso Reyes", es un costarricense universal, tanto por el alcance de su actividad, como por la perdurabilidad de su obra.

El Maestro García Monge nació en 1881. Desde niño mostró su afición por la lectura y en su adolescencia, como estudiante del Liceo de Costa Rica, su inclinación por las letras. En 1900 publica *El Moto* y *Las hijas del campo* que se señalan como precursoras de la narrativa costarricense. Tres años después aparece su novela *Abnegación* a su regreso de Chile, donde realizó estudios de educación. El último de sus libros, *La mala sombra* y *Otros sucesos* (1917) es una colección de quince relatos que lo revelan como un narrador maduro, ya maestro de la difícil técnica del relato breve.

El espíritu inquieto de García Monge lo hace incursionar en el campo editorial. Así, nace su afamada "Colección Ariel" (1906-1916) y posteriormente crea las Ediciones Sarmiento (1914-1921), que se amplían con la muy célebre "El convivio" (1916), pionera en el libro de bolsillo. También crea *La obra* (1917), precursora del *Repertorio Americano*. Funda, además, *El convivio para niños* (1921-1923), una de las primeras y más completas revistas para infantes; y luego, *La Edad de Oro* (1925, 1928, 1929). Pero el más notable aporte en el campo editorial es la revista *Repertorio Americano* (1919-1958), de difusión mundial, fuerza de atracción de los valores de la cultura universal, sustento del pensamiento americanista, mensaje de libertad y belleza. Fue allí donde los hombres se vieron "unidos por la Cultura", según frase acuñada por Don Joaquín. Con perseverancia, sacrificio, sin apoyo oficial, en la soledad de su estudio, en forma casi artesanal pero con gran sentido profesional, salieron a la luz, y brillaron con su propia luz, 1185 números de este sin igual cuaderno americano.

García Monge fue hombre polémico. Su honestidad le impidió ceder ante los políticos que compran favores y atentan contra las libertades, y su humildad le alejó de los cargos públicos a que muchas veces le llamaron. No obstante, fue profesor y director de la Escuela Normal, de donde es destituido por la dictadura de los Tinoco (1918); sale en destierro para New York; regresa en 1919 y es nombrado Secretario de Educación por el nuevo gobierno. Ocupó la dirección de la Biblioteca Nacional (1920-1936).

Muchas distinciones recibió Don Joaquín. Sobresalen el "Premio Moors Cabot" (1944), conferido por la Universidad de Columbia a su labor en el *Repertorio Americano*; también el de "Benemérito Maestro de América" (Argentina, 1950); el homenaje internacional de la revista *Cuadernos Americanos* (1953); y el de "Benemérito de la Patria", honor recibido días antes de su deceso en 1958. La sencillez, la discreción y el amor por la cultura, que caracterizan la vida de Don Joaquín García Monge, quedaron escritos en su epitafio: "In angello cum libello" (en un rinconcito con un librito).

J. G.

# ARS POETICA Y POESIA EN "LA PIEL DE LOS SIGNOS" DE MARIO PICADO

Carlos Enrique Aguirre Gómez



El poeta Mario Picado con el también poeta Julián Marchena.

(1)

## Introducción

Mario Picado es uno de los poetas más importantes de nuestra literatura (1). Su obra lírica está comprometida con el hombre. Rezuma y comunica su calor. Los símbolos, emergentes en cada poema, se vinculan a la existencia humana en el preciso acto que determina, ontológicamente, su realización.

La emotividad, como efusión que emana del yo al relacionarse con el mundo, es el contenido más importante en el poema lírico (2). En ella descansa el peso del valor poético; es el resultado de un acto existencial; recoge y atesora, con la vibración del hálito emotivo, experiencias cargadas de historia, de circunstancialidad biográfica. El símbolo se presenta así como la estructura organizativa del imaginario (3), al ser éste evocado en las múltiples posibilidades de vinculación logradas a través de la emoción poética.

Mario Picado produce una estructura lírica configurada mediante el esfuerzo que realiza un "yo" lírico por incorporar el referente cotidiano al reino de la poesía, en una búsqueda de definición de su propia identidad. Ante la incerteza que representa el hecho de descubrirse en los términos de las leyes rectoras del cosmos, de saberse en movimiento, la poesía de Mario Picado incorpora el mundo del absurdo, de los sueños, de los encuentros fortuitos entre realidades, que jun-

tas producen una nueva realidad —una sobrealidad—. Sigue un camino de inmensa libertad y de creatividad, propias del arte contemporáneo (4). En *La piel de los signos* (5) el poeta deslinda fuentes que, por años, le han alimentado la vena poética; a su vez realiza, con plena fuerza, su capacidad de captar y expresar líricamente la realidad.

Con el presente estudio, abordaremos estos dos aspectos para precisar el significado de *La piel de los signos* en el contexto de su creación total.

(2)

## Ars poética en "La piel de los signos"

*La piel de los signos* se define literariamente en un esfuerzo exploratorio de los límites de la poesía. El poeta plasma una imagen del mundo desde un decidido manifiesto de su arte poético en el intento mismo por comprender la realidad, su mundo. La emoción lírica debe vislumbrarse en base a dicho retoricismo formal. Se desarrolla, en el libro, la "teoría poética" con que se maneja el verso. Debemos explicarla para penetrar en el fondo del poema de Picado. Es la baya que envuelve y nutre su propio fruto. Este se alimenta de aquélla y se muestra como si fuera directamente poesía. El primer "color en viceversa" delinea los caminos por los cuales se debe practicar y sentir la poesía en *La piel de los signos*:

### Color en viceversa

*Color en viceversa, esa es mi gana.  
No puedo con el signo  
cortarle la cabeza a las palabras.  
Defiendo a la poesía porque es el límite de la razón  
Y lo absurdo está en el trigo, en el mar y en cual-  
/ quier parte.  
Color en viceversa porque no entiendo el rojo  
y el amarillo golpea mi corbata.  
Y con lo verde me seco la cara*

(-) Al profesor, doctor Jézer González P. quien a través de sus valiosos cursos impartidos en el Programa de Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Costa Rica, nos ha enseñado a valorar, con instrumentos precisos, la poesía lírica y la literatura en general. Este trabajo surge a partir de sus inquietudes.

después de sudar la sentencia:

(O vive o se muere)

Por la noche siento confusión de mujeres

y lo mismo que a cualquiera

me molesta el marbete de la idea.

Se alquila un juramento.

¿Está triste o alegre?

(Y cómo duele oír una campana

o una sirena de barco

estando uno sentado en medio parque)

Color en viceversa porque la gente va y vuelve

y conversamos. Anotamos la fecha del silencio

y nada queda, excepto

para el que abre un libro,

alza un vaso

o acaba de nacer.

Yo quisiera solamente tener una cámara fotográ-  
fica,

un color en viceversa

y una sonrisa de mujer.

Este tono de inmediatez alimenta cada una de las imágenes en todo el libro. Llena la poesía de cotidianidad y de materialidad. El mundo que golpea la cara del poeta, su conciencia, se eleva al símbolo literario.

La estructura de *La piel de los signos* y la consiguiente maduración de la efusividad se consumen, en primer lugar, como un esfuerzo interpretativo de las fuentes, de las influencias que nutren dicha actitud. A "Primer color: Rojo adentro" siguen "Segundo color: Desde Vallejo a mis fronteras" y "Tercer color: Geografía de Martí". En ellos se manifiesta un afán de comprensión y de identificación del sentido poético en este libro (6).

La complejidad y el retorcimiento de la estructura en *La piel de los signos* invaden al lector desde el momento en que hay aquí un esfuerzo por hacer poética desde el marco de la poesía misma. Ultimamente, se ha hablado de las relaciones entre los textos literarios, en tanto unos sirven de material para el trabajo artístico realizado en los otros. En el caso de Mario Picado, la "vis" poética se levanta en una identificación tanto de actitud como de temas y de formas, resultante de una conjunción de los rasgos poéticos presentes en la poesía de César Vallejo y de José Martí. El interés por lo americano, o sea lo propio y lo autóctono, quiere hacer en cuanto característica de la actitud poética lograda en este libro un homenaje a los grandes momentos de la poesía lírica de nuestra América. La emoción apunta a eso. Cada uno de los poemas se retuerce y lucha por alcanzar la plasticidad y lo inesperado, como explicación y realización de la poesía conjuntamente. Segundo y Tercer color finalizan, respectivamente, insistiendo en la manera de definirse ese "color rojo adentro" enunciado en el primer poema:

("César Vallejo ha muerto, le pegaban"  
y ahora "la soledad, la lluvia, los caminos"  
escriben su zapato en las palabras.)(7)

(¿Adónde, César...?, p. 46)

Esto hoy es un prólogo  
como hombre —Martí, compañero de mundo,  
como brazo hecho amigo.  
No te escribo el comienzo  
que tú vas al principio...  
y cultivo tu rosa en mi patria y mi libro.

(Amigo, p. 61)

Bajo esta doble perspectiva —Vallejo y Martí— la estética en *La piel de los signos* logra un rasgo singularísimo afinado en la experiencia americana. La emoción americanista es el principio sobre el que se sostiene el mundo de las imágenes.

(3)

### La poesía en "La piel de los signos"

Desde su primer poemario —*Noche*— hasta su último libro, se encuentra la misma actitud poética. Experimenta, como es lógico, variaciones en su apertura hacia el referente. Su primigenia cosmovisión (*Noche*, *Hondo gris*, *Viento barro*) arranca en un encuentro de la identidad consigo misma ante la presencia del mundo. La poesía engendra fuerza significativa al revertir el referente a la interioridad solitaria, objeto de exploración. *La piel de los signos* se construye de manera un tanto diferente: desde una vislumbrada naturaleza ontológica del "yo" lírico, la "vis" poética se vincula al mundo, al semejante, para cargarlo de ese calor y sentido humano, característica permanente en la poesía de Mario Picado. A diferencia de *Noche*, por ejemplo, hay una poesía que entiende y significa la realidad en un vuelo de universalidad. No interesa la delimitación de la imagen a través de un afán meramente descriptivo. Hay una vivencia profundísima de las cosas. Se estructura así un imaginario desde la impresión y permeabilidad posibilitadas en el alma poética. Los rasgos surrealistas que se presienten en *Noche* adquieren en *La piel de los signos* una definición muy clara. El cambio de actitud da lugar a una cosmovisión poética en donde, desde la emoción como principio totalizador y orgánico, se da coherencia a la experiencia del mundo circundante al poeta. El "yo" lírico, por la propia naturaleza del poema, se agiganta hasta convertirse en el elemento relevante de toda la significación poética. Es el símbolo sobre el que descansa el sentido de la realidad allí encontrada. El título del poemario —*La piel de los signos*— así como la designación de sus tres partes —"Primer color: Rojo adentro", "Segundo color: Desde Vallejo a mis fronteras", "Tercer color: Geografía de Martí"— nos muestran la importancia que adquiere la figura del hablante. Son su organicidad, su interioridad, su efusividad las que permearán y humanizarán el mundo. La realidad —los signos— están recubiertos por su propia personalidad. Esta visión personalísima es uno de los rasgos más importantes que encontramos en este libro. Las emociones, emanadas desde su interioridad, cubren el mundo con una especie de velo poético. La indignación ante la injusticia social, la congoja por la circunstancia histórica que vive el ser contemporáneo, esa profunda fe en el destino del hombre americano son nombrados por el poeta a través de colores. "Color viceversa" traza el clima poético en que se sumirá el lector. El metafórico cromatismo resulta de la intención de Mario Picado de lograr un mundo plástico, lleno de fantasía. Este primer poema es básico porque constituye, en primer término, una especie de manifiesto poético; luego, una ambientación concreta de las fronteras de la poesía. "Segundo color: Desde Vallejo a mis fronteras" explica el por qué de esa angustia sentida ante la situación del hombre contemporáneo y que también, en última instancia, es la suya propia; con ello, viene aparejada esa indignación por la injusticia social que se desborda a cada momento. El largo poema "¿Adónde César...?" que, a través de una increpación, toma a Vallejo como motivo, consolida la posición del "yo" lírico:

Que dicen ser como se dice nada  
y hasta la luz se puede ir  
que nos tocamos.  
Porque también hay reglas y números

y el alma llega izquierda de mirarnos.  
 Porque comprarse un abandono  
 al cambiar por pañuelos mis dos ojos  
 y digo: sí, o digo algo.  
 Que ganas de alquitrán ponerme debo  
 y sucumbir despacio a padre pobre  
 (Tú bien sabes Vallejo que estoy solo  
 como estuviste en Málaga y que quiero  
 comerme en compañero las palabras).  
 Algo oí que decías desde lejos  
 y lejanísimo sol abrió su cerco,  
 peruanísimo hombre hombrenmente  
 tu universal palenque bizantino  
 en socrático mar a sangre y peso,  
 pero sin tachar color no puedo.  
 Cubanísimo grito tus esqueletos.

Tú sí que sabes estar muerto  
 y vives de la cólera tuya contra el hueso,  
 español de tu tilde  
 y te quedaste manco en aguacero.

La emoción, a pesar de lo que pueda creerse, no es profunda. Lleva a una referencialidad y superficialidad del imaginario que "cautivan" al lector por su relación de inmediatez con el mundo evocado. El hombre común, la mujer amada, el paisaje, entre otras cosas, forman la temática de *La piel de los signos*. Este tipo de poesía rehuye la aventura abstracta, filosófica. Explora la sensualidad emotiva con el uso de un lenguaje sumamente plástico. "Tercer color: Geografía de Martí" aparece dentro del marco de dichas posibilidades:

#### Cuba

Yo tengo mi coral y mi palmera,  
 mi grito en mar azul y soberano.

Las costas que he dejado entre la acera  
 se me van como espuma hacia la mano.

Un afán por amor y por bandera  
 se me vuelcan de pronto en lo cubano  
 y escondo un territorio cual si fuera  
 la llave en libertad de algún hermano.

Y entre arena y espuma y algo raro  
 que precisa la costa y la ensenada  
 sólo brilla lejano como un faro

este mar navegando su estocada,  
 de ser libre y cantar bajo el amparo  
 de un Caribe de mar: Martí o nada.

Los poemas de esta última parte se vuelcan sobre Cuba y se inspiran sobre esa visión americanista que desde la isla había elaborado Martí. Aunque no se exprese en forma clara, la Cuba sensual, enclavada en el metafórico azul marino, corresponde a la isla revolucionaria que, cada día con más ahínco, se empeña por realizar los ideales martianos. La "vis" poética se proyecta por medio de una efusividad que vincula así al "yo" poético con un referente que está más allá de su propia regionalidad, en un vuelo más universal.

El valor de la creación de Picado Umaña se carga de nuevos significados que hasta entonces no habían aparecido. Sobre *Poemas de Piedra y Polvo*, Jézer González P. dice que allí se define y se atrapa magistralmente la identidad histórica del ser costarricense. Se culmina una etapa en la creación de Mario Picado (7). Con *La piel de los signos* se inaugura un nuevo momento que va hacia lo americano. La poesía, como se ha dicho, tiene aspiraciones de universalidad. Los logros todavía no los podemos ver. Habrá que esperar nuevas publicaciones para ver la evolución del proyecto que aquí se inicia. El tono o esfuerzo explicativo de la poesía que se detecta en el



Mario Picado en compañía de don Cristián Rodríguez.

poemario obedece a esto. Hay que definir los fundamentos de la estética para construir, con paso firme, las visiones líricas.

(4)

### Consideraciones finales

En *La piel de los signos*, a pesar de la notoria diferencia en relación con los anteriores poemarios del mismo autor, pueden señalarse en él elementos que son comunes en los otros, llegándose así a una caracterización de la poesía de Mario Picado. Léase este poema:

#### Siluetas

*Aquella mujer camina su brisa  
y estremece el aire la suavidad de su piel.  
Luego descalza la arena de su pelo  
y ríe del mar y del silencio.  
Tuvo un hombre que ahora recuerda  
como deshaciéndose de labio en su tristeza  
—porque reían ambos de las aves,  
de las palabras  
y se fueron navegando entre las manos—  
Ahora esta mujer camina sola  
y va limpia de ella  
cobijando su piel con las preguntas del almendro  
para seguir tranquila  
arrancándose el mar,  
el aire y su cabello.*

*¡Silueta entre la tarde al suave viento!*

No interesa aquí el desarrollo descriptivo de la imagen; únicamente aparece trazada en el contorno de su impresión. Por la correlación vinculante entre las diversas superficies evocadas, el imaginario adquiere gran movilidad. Representa el pasar del momento vivido y el hecho de que la vida es un proceso que está en constante evolución (8). El surrealismo, modo muy propio de concebir el mundo en la poesía de Mario Picado, no es otra cosa que la transmutación al campo poético de estas experiencias inmediatas que se vienen sintiendo a nivel casi onírico. Este tono cobija a esa "silueta entre la tarde al suave viento". Por dicha razón, el impacto causado por la obra de Picado es de que se trata de un mundo donde lo único que hay es una asociación incoherente de imágenes. Se ve, de inmediato, que ellas evocan mucho, pero dicen conceptualmente poco. Se trata de una poesía hermética, impenetrable. Su lenguaje es sugerente, plástico, vacío casi por completo de contenido conceptual. Rezuma, por el contrario, un fuerte fluir de la "vis" poética por un conducto bien meditado y trabajado. Sin temor a equivocarnos, se puede afirmar que *La piel de los signos* es un libro donde Mario Picado llega a su plena madurez poética.

#### NOTAS

(1) La presente es una idea que cada día se impone, con mayor fuerza, en el criterio de poetas y estudiosos de las letras costarricenses. Hasta diciembre de 1979, ha publicado doce libros de poesía con los que se ha definido y consolidado. Son éstos: "Noche, en tus raíces un puerto están haciendo"

(1953); "Hondo gris" (1955); "Viento barro" (1957); "Humedad del silencio" (1962); "Tierra del hombre" (1964); "Yerbamar" (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).

(2) Emil Staiger explica al respecto: "Para el lírico no hay una sustancia, sino accidentes; nada permanente, sino pasajero. Una mujer no tiene para él un 'cuerpo', nada resistente, ningún contorno. Tiene tal vez un fuego en los ojos o unos senos que le trastornan, pero no unos pechos en el sentido de una forma plástica ni una fisonomía sólidamente acuñada. Un paisaje tiene colores y luces y perfume, pero no un suelo, una tierra como fundamento. Cuando hablamos de cuadros en la poesía lírica, no debemos pensar en los lienzos de la pintura, sino a lo sumo en las imágenes entrevistas en sueños, imágenes que surgen y desaparecen, ajenas a los vínculos de espacio y tiempo. Y cuando hallamos cuadros que tienen una gran consistencia, como ocurre en muchos poemas de Gottfried Keller, nos sentimos ya un poco desplazados del círculo más íntimo de la poesía lírica. En la canción de Goethe 'A la luna', lo próximo y lo lejano confluyen espacial y temporalmente de manera indistinta. Lo mismo ocurre (en) 'En primavera', de Mörike, y en 'Noche en vela', de Annette von Droste. Llamamos a esto saltos de la fantasía, del mismo modo que en el lenguaje hemos convenido hablar de saltos gramaticales. Pero saltos son tales movimientos únicamente para la intuición y el espíritu razonador. El alma no hace saltos, sino que se desliza como el río. Todo lo distante está en ella tan próximamente unido como se manifiesta. El alma no necesita de elementos de articulación, pues todas las partes están ya unidas en el estado anímico": *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1966, pp. 61-62.

(3) Aquí entendemos por "imaginario" el conjunto de imágenes lingüísticas que, convocadas en un texto poético, hacen de él un todo coherente. Su organicidad se fundamenta en una perspectiva desde la cual se constituye el texto y lo mantiene como forma, como símbolo en última instancia. Cf. las ideas que sobre este problema desarrolla Angel Rama en "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica": Fernando Alegría y otros, *Literatura y Práxis en América Latina*, Caracas: Monte Avila. Editores, 1974.

(4) Cf. la excelente exposición hecha por Arturo Usler Pietri sobre este tema en: *En busca del nuevo mundo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1969, pp. 112 a 121.

(5) Para este trabajo utilizamos la primera y única edición realizada hasta ahora de *La piel de los signos*: San José: Editorial Costa Rica, 1974. Al citar poemas de este libro, sólo señalaremos el título de los mismos y la página en que se localizan.

(6) Carlos Luis Sáenz interpreta las partes de *La piel de los signos* así: "Tras los poemas del 'primer color', este poeta del ser y del no ser actualizado, se afirma, se asienta, es más, se arrebata, en fe de hombre y de americano de nuestro tiempo, tiempo en que tantos poetas se han emparejado en la hazaña de jinetear el verbo y cantar con esperanza descubierta a todo pecho, el ya llegando mañana de Martí", Cf. su *Poemas de Mario Picado* que figura como introducción a *La piel de los signos*.

(7) Apunta Jézer González Picado: "En *Piedra y polvo* (se refiere a *Poemas de Piedra y Polvo*) surge con rasgos de culminación, en forma acabada, madura, sincera y honda la expresión de nuestra esencia como pueblo, como patria verdaderamente nuestra". Cf. la presentación que hace de este libro aparecida en su primera edición: Mario Picado, *Poemas de piedra y polvo*, San José, Editorial L'Atelier, 1972.

(8) En sus primeros versos, *Noche, en tus raíces un puerto están haciendo...* San José: Editorial Aurora Social, 1953, este aspecto ya se define claramente. Léase el siguiente poema: "La idea que tenemos de la existencia / es la única posible / para que en ella sea. / La idea de otra idea es lo difícil, / la idea donde nace / la que crea. / No es que piense el cerebro / ¿Qué es cerebro? / No es que forme la idea el pensamiento, / recuerdo / olvide ese recuerdo / y así sea".

# LA VISION DE MUNDO EN "LOS PIES SOBRE LA TIERRA" DE ALFONSO CHASE

Julio Escoto

Por diversas razones, no siempre se cuenta con la oportunidad de poder estudiar detenidamente la visión de mundo reflejada en la obra de un poeta joven, bien sea por el hermetismo e impermeabilidad que caracteriza normalmente la producción literaria de un autor que continúa evolucionando en su percepción de la realidad, o, en caso más triste, por la ausencia de una estructura conceptual coherente y ordenada que permita las primeras incursiones de análisis en dicha cosmovisión.

Para nadie permanece oculto el hecho de que la creación literaria es siempre más que un encuentro una búsqueda constante y sostenida de la comprensión del mundo. La literatura, y sobre todo, por sus particulares impulsos subjetivos, la poesía, representan, ante la configuración de una realidad determinada, el intento personal de una sensibilidad alerta dirigida al descubrimiento y exposición de las raíces mismas del mecanismo del mundo, bien en una forma directa y descarnada, realista y fría, o bajo el sistema de una especial trama, de un propio filtro, que matiza las circunstancias y las cosas, la realidad, en el espejo de la conciencia del autor.

Estos descubrimiento y exposición, empero, surgen sólo después de un lento —y a veces sufrido— proceso de maduración personal. En muy pocos casos se da el repentino surgimiento de un genio claro y nítido en su concepción del universo. Más bien, el poeta llega a una final comprensión de la realidad sólo después de haber abandonado en el camino esquemas previos y presupuestos que en cierto momento representaron valor pero que más tarde se derrumbaron ante el nacimiento de más agudas visiones, ante el aguzamiento de una sensibilidad evolutiva, o ante las secuelas o heridas que deja la conquista del éxito o la derrota.

En el primer caso, el del genio, éste llega y asalta a la realidad, conquistándola sorpresivamente y tomando de ella sus más íntimos secretos, para revelarlos y desentrañarlos al ritmo cadencioso

de la composición poética. La realidad, sumisa y desnuda, cede al poeta la comprensión de su mecanismo natural y le permite ingresar en el conocimiento de la operatividad de sus leyes intrínsecas, más allá del límite hasta donde alcanza a penetrar el resto del género humano. Es Byron joven entonces, por ejemplo, fecundo y altanero de su dominio de la verdad, capaz de sintetizar en un verso lo que llevó años percibir a la filosofía. O es Manrique, para citar un castellano, con la habilidad para estrujar en un puño de coplas tempranas la percepción de la muerte y de la vida.

En el segundo caso, el del poeta evolutivo, la visión de mundo es más que un regalo una laboriosa conquista vital, un prolongado descascarar las paredes de la realidad hasta llegar a su centro mismo, en lo posible.

La elaboración del verso, la ingeniería del poema, con toques e insistencias frente a un universo que se resiste a ser absorbido en una sola consecución verbal, y que se va dando por fragmentos, a saltos y golpes, con resistencia y volubilidad. Sólo se entregará al cabo de una obra varia y persistente, y sólo se tendrá de ella una visión uniforme si vamos tomando de este o aquel poema los chispazos o gemas en que el autor logró expresar con originalidad y sabiduría un claro instante de lucidez frente a ese universo.

Lógicamente, múltiples e incluso ocultos factores condicionan la formación y definición de una visión de mundo en el poeta. Una realidad que se transforma continuamente, que cambia en forma súbita y se moldea y modifica bajo diversos patrones y acomodamientos, provocará en el autor, por inteligente adaptación, ajustes y readecuaciones constantes. Dante, Goethe, Shakespeare, por ejemplo, disfrutaron de la armónica constitución natural de un paisaje rítmicamente sometido al inalterable ciclo de bien definidas estaciones, y en donde los hombres se dedicaban a conquistarse entre ellos mismos por insuficiencia en la necesidad de conquistar la naturaleza. En el caso latinoamericano, por el contrario,

el mundo parece estarse haciendo cada día, emergiendo de una nada amorfa y no totalmente comprensible, en donde sólo las más agudas percepciones alcanzan la potestad de prevenir y descubrir el siguiente movimiento.

Sin embargo, interpretándolo desde otra perspectiva, ésta puede ser más bien una de las mayores virtudes de la poesía latinoamericana: la de ser capaz de definir, en el marasmo de un mundo en formación, las primeras pautas de una acertada cosmovisión. Dentro del caos el orden, o por lo menos el ordenamiento, podría ser perfectamente la divisa del escritor latinoamericano que, inmerso en la ebullición de un continente que se transforma cada día, puede, aún así, captar, en la atmósfera lo que es permanente e invariable, lo que le es propio, lo que pertenece a su irrenunciable realidad.

Pero la visión de mundo no es, desde luego, sólo el apresamiento de esa realidad. Es también choque y enfrentamiento con la formación y particulares valores del autor, que modifican a aquella, que la clarifican o distorsionan, hasta provocar una síntesis que, como en los silogismos, puede ser falsa o verdadera según el estado y solidez de sus premisas. Estas premisas son, en el escritor, su ubicación social, su cultura, su madurez reflexiva y que inevitablemente lo identifican y definen a la luz de un proceso ideológico en el momento mismo en que redacta la primera línea de un poema, e incluso antes, en cuanto abre los ojos de su sensibilidad a la conciencia de la existencia de una realidad determinada.

Algunos de estos valores están tan íntimamente ligados al proceso de la creación literaria, y a su generación profundamente subjetiva, que es sumamente difícil tratar de analizarlos en el espacio breve de una conferencia. Requieren el estudio del aula o del gabinete más que el de la escucha, y de allí que no sea posible tamizarlos bajo el escrutinio y el inventario de un método riguroso y exhaustivo. Más bien hay que extraer de ellos lo que tienen de constantes

autorales, lo que ofrecen como caracterización de la obra de un escritor, como una especie de radiografía general que los especialistas se encargarán de comprobar y estudiar a fondo. De allí que sólo lleguemos, ahora, al esbozo de las vertientes en que se manifiesta la visión de mundo de Alfonso Chase en su libro *LOS PIES SOBRE LA TIERRA* y que tratemos de definir escuetamente los fundamentos en que se ampara una parte importante de su creación literaria.

En primer lugar debe señalarse que *LOS PIES SOBRE LA TIERRA* es un poemario que carece de unidad temática interna. Es obvio que el autor, Alfonso Chase, ha organizado el texto a partir de una serie de trabajos previamente elaborados sobre diversos aspectos de su realidad. Las divisiones formales de la obra —“Cantigas de vida”, “Cantigas de escarnio”, “Cantigas de historia”, “Cantigas de amor”— obedecen más a una necesidad de agrupamiento que a una de proyección poética. Su función es clasificatoria, no definitoria y busca como objetivo dar a los textos cierta proyección de conjunto que por sí mismos no logran en forma separada.

A su vez, dentro de cada una de estas series el nivel de calidad y logro de los poemas es variable, tal como podría esperarse en un libro formado por 72 composiciones de distinto tono y de diversos temas, que van desde el plano puramente descriptivo de una situación o de lo exterior, hasta la profundización de las manifestaciones subjetivas.

Lo que unifica al poemario de Alfonso Chase es su posición autorial, es decir, aquello que emanado del autor va quedando grabado en cada una de las composiciones y que da al discurso poético en general una común base de sustentación, un corpus coherente de puntos de partida y de motivos de búsqueda: su visión de mundo.

Esta posición autorial se define a partir de la concepción que el poeta tiene de sí mismo y de la consideración que guarda para su propia misión literaria. En *LOS PIES SOBRE LA TIERRA* el poeta surge como una voz profética y omnisciente que existe para darse a los demás, para ir desprendiendo las partes de su ‘yo lírico’ y para entregarlas a los otros, a quienes leen su mensaje. Esta especie de exposición abierta, de desmembramiento consciente es la base misma de la comunicación literaria intentada por el autor, al estilo de una comunión colectiva que busca convertirse en la voz de todos. El poema es, por una parte, proyección del poeta hacia un auditorio que espera su palabra iluminada, una palabra que les diga y represente sus propias apetencias y necesidades interiores, y por otra es la síntesis de la colectividad misma. El poeta actúa, así, como revelador

del espíritu que flota en todos los hombres, su lengua unitaria corporizada, y por otra es también el gran escucha, el gran receptor, el gran ‘oreja’ atento a la respiración del mundo, a las palpitaciones de su aliento, a las oscilaciones o la uniformidad de su conciencia.

Chase indica claramente estar consciente de esta misión. “Profeta entre los suyos”, primer poema de la obra y por lo tanto de vital significación en el corpus, define específicamente esta función:

*El poeta*  
*es un profeta entre las cosas vivas:*

.....  
*Somos profetas*  
*viviendo entre las cosas nuestras.*

.....  
*Somos alguna vez la voz del pueblo.*

.....  
*Los poetas son profetas de la piedra,*

(Poeta entre los suyos)

Aun cuando parezca un hecho contradictorio, es imprescindible destacar que el ‘yo lírico’, en este caso, es la negación de sí mismo. En efecto, el poeta elabora su discurso desde el punto de vista creativo de la primera persona del singular, desde un ‘yo’ que si en apariencia es egocéntrico, en verdad es asimilante, colectivo, por cuanto intenta expresar en un solo hilo de voz las múltiples voces del mundo. Ello no significa, forzosamente, que Chase siempre alcance a lograrlo. Conocer hasta dónde los poemas del autor tocan a profundidad el espíritu colectivo, y hasta dónde son representativos de esa voz comunal, es una tarea de mayor hondura y estudio, que no corresponde ahora a esta exposición. Sin embargo, sí puede deducirse inmediatamente que ésta es la intención directa del autor, lo que da a su creación poética el intento de ser mesiánica, profética. De allí que en sus poemas aflore constante la percepción de la realidad inmediata, y que las composiciones se dirijan al tratamiento de temas ligados íntimamente a las ocupaciones, intereses, oficios y peculiaridades de la vida diaria. Sólo tangencialmente toca Chase preocupaciones abstractas o filosóficas en *LOS PIES SOBRE LA TIERRA*. Más que discutir las alude, más que conceptualizarlas las personifica y las representa en seres y cosas. Poemas como “Casa del pueblo”, “Muchachas del colegio nocturno”, “Un camión que es como un pueblo”, “Aula 56, una mañana”, “Los zapatos”, “Habana”, “Los bárbaros”, para sólo citar unos pocos, vuelcan en la representatividad de personajes, o en la atomización de los objetos, inclinaciones filosóficas, disgregándolas, fragmentándolas, convirtiendo en pan diario lo que es ocupación intemporal. Si esto es una actitud cons-

ciente, si ello constituye un deseo de transformar a la poesía en vivencia diaria, en palabra colectiva, puede calificársele indudablemente como un acierto. Si es, por otra parte, incapacidad del autor para profundizar en los misterios de la existencia, incapacidad para llegar a una síntesis filosófica capaz de ser expresada en concepto mismo, y no en representación, ello significaría que el proceso de madurez de Chase aún no ha llegado a su punto culminante y que su poesía carece aún de la suficiente solidez que da el conocimiento amplio de su propia realidad.

Si se busca la respuesta a estas dos interrogantes después de haber asimilado toda la obra de Chase, y si se percibe con claridad la evolución que ha venido teniendo su poesía, desde sus primeras heréticas y simbólicas composiciones hasta el colectivismo verbal de que hace gala ahora, podría asegurarse que la aparente cotidianidad de su obra es totalmente intencional y que responde a un deseo consciente y volitivo por llevar su poesía a la comprensión de un público mayor, es decir, de una colectividad que se identifique plenamente con su visión del mundo. Ello no impide admitir abiertamente que si bien el discurso poético de Chase es robusto y materializado ya en la concreción de un gran poeta, aún faltan mejores estadios de su evolución y que toda su obra actual es sólo una preparación, un precedente, de la calidad que debe surgir en sus libros futuros de mayor madurez.

Chase mismo está consciente de que su poesía evoluciona constantemente hacia una nueva forma de expresión y, mejor aún, hacia una nueva toma de raíces y de afianzamiento en la realidad. En sus postulados personales de “Mi poesía”, publicados en *POESIA CONTEMPORANEA DE COSTA RICA*, de Carlos Rafael Duverrán, dirá:

*No tengo nunca un plan definido para mi poesía. Cada día ella se va haciendo conforme percibo el mundo y lo vivo, que es para mí lo fundamental. Soy profundamente contradictorio y me he aceptado completamente. Mi poesía la estimo como un largo proceso de maduración interior, y la publicación de ésta, el resultado de un experimento íntimo que se vuelve colectivo y que deseo comunicar de manera directa.*

*Este es mi oficio que amo como deben de amar los seres humanos lo que les ha tocado escoger para vivir. Y soy parte del pueblo, de un grupo social determinado y mi poesía responde a las vivencias de las gentes que me rodean y de aquellas que no conozco pero que amo y presiento en mis poemas como posibles lectores o comunicantes.*



En el orden usual: Julieta Dobles, Laureano Albán, Alfonso Chase, Rodrigo Quirós, Alberto Baeza Flores y Franco Cerutti.

Esa propensión humanista en la poesía de Chase es la que le da, cada vez más, calor de voz compartida, de coro social. Desde sus poemas emergen, dibujados o esbozados sólo, estudiantes y obreros, intelectuales y parias, que parecen retomar la palabra y manifestarse por ellos mismos. Ocasionalmente el autor cae en los peligros del idealismo neoromántico, o incluso en el vicio de la demagogia lírica, pero son casos menores que no afectan la proposición comunitaria de sus composiciones. En algún momento la polarización de clases sociales que surge en LOS PIES SOBRE LA TIERRA es sumamente violenta, sin matices medios, como en "Otro cumpleaños, patria" donde el ángulo de visión ha sido radicalizado sobre el blanco y el negro, lo malo y lo bueno rígidos. En "Muchachas de colegio nocturno", uno de los más bellos poemas de la serie, los versos finales alertan inmediatamente sobre una condescendencia del autor para con un grupo social determinado. Son muchachas

*que amo*  
*porque llevan entre sus manos ajadas*  
*la bandera más limpia de mi pueblo.*

O bien, en otros ejemplos, el autor cede a la tentación de la retórica de la ira, al gusto de la palabra por su sonido mismo —especialmente si el poema es leído ante un auditorio pasivo—, tal como ocurre en "Cuaderno de vida", el menos valioso de los textos presentados en este poemario.

Sorprendentemente, Chase, un poeta de aliento, logra sus mejores composiciones cuando apela a la síntesis más apretada. "Boceto", destinado a explorar las afinidades de la ancianidad y la muerte, es una excelente muestra de la capacidad que tiene Chase para reunir en unos pocos versos toda una percepción vital, toda una vibración del espíritu, y de cómo un fenómeno de la existencia queda apresado, así, en tres o cuatro chispazos de iluminación interior que definen completamente el proceso. Es también en estos breves poemas donde aflora con mayor intensidad su más cáustica ironía y para cerrar, con un giro inesperado, una exposición que comenzó como proposición política y que concluyó como derivación sexual:

*De las terribles gordas*  
*—revoltosas, gritonas, histéricas—*  
*líbranos, Oh Lenin,*  
*porque alejan a posibles militantes*  
*y practican con la boca*  
*lo que no se atreven hacer*  
*con todas las otras partes*  
*de su cuerpo.*

("Oración")

Tales logros los alcanza Chase especialmente cuando dirige su poesía hacia los temas de carácter social, los que son parte fundamental de su visión de mundo, en una preocupación que se muestra incluso en las composiciones de tipo amoroso.

Generalmente el poeta se coloca del lado de los desvalidos, o de aquellos que sufren una u otra forma de explotación: económica, política, etc. Su identificación es, así, con la masa, con lo que él llama "pueblo", abarcando con tal término a los oficios y profesiones menos protegidas, a los niños y jóvenes, ancianos y desvalidos. Aún cuando en LOS PIES SOBRE LA TIERRA no hay unidad sobre este campo, como pudiera haberlo si la crítica estuviera sistemáticamente dirigida a diversos aspectos de la realidad social, es innegable que Chase forma parte del grupo que pide justicia, que solicita una forma más decente de existencia, y contra los engañadores de oficio: empresarios, políticos, locutores retóricos en la fiesta de la independencia, las autoridades de Estado, etc.

"Poema culto", por ejemplo, dirige su crítica en forma concreta hacia el desmembramiento y venta de la nación:

*Tanto robas: tanto vales. En los consejos*  
*/ de empresa*  
*los señores venden a pedazos la patria*  
*y las señoras hablan de peluqueros y*  
*/ viajes.*  
*Huele a podrido en Dinamarca, dice*  
*/ Hamlet.*

Así, dentro del poemario desfilan frente al pelotón de ajusticiamiento poético burócratas, viejos tiranos, soldados de plomo, viejos acomodados que disfrutan de sus pensiones, turistas bárbaros, candidatos de sonrisa fácil, tecnócratas,

esbirros, diputados corruptos, caballos, perros y cerdos que identifican a otros no menos viciosos personajes, circunspectos prohombres, papagayos parlamentarios, etc., es decir toda una especie de fauna olímpica que desde arriba observa, manipula y explota al "pueblo" del poeta, esto es, a toda la patria. Ese pueblo adquiere en LOS PIES SOBRE LA TIERRA una identificación bastante concreta, particularmente en el poema "Un camión que es como un pueblo", donde una mujer con su canasta de tortillas, un muchacho de botas amarillas, un niño descalzo y rubio, un fotógrafo de la sonrisa y el amor, unas muchachas que gozan, un joven con peces, configuran un mural representativo, un algo como delegación simbólica de toda la colectividad. Similar expresión se tiene en el poema "Sobre la mesa", y en el que el poeta recorre la ciudad, identificando de paso a aquellos que forman los motivos de su interés, las razones de su misión profética.

Sólo ocasionalmente se rompe esta estricta dicotomía en la citada obra de Chase para dar paso a disimuladas manifestaciones de hastío existencial, de rechazo a las raíces tradicionales de su contexto cultural e histórico. Tales manifestaciones son rápidamente superadas y encauzadas hacia una aceptación bajo protesta de lo que ya es inevitable. Nos referimos particularmente a "Cartilla Histórica", donde los primeros versos

*Vivo en un país donde para escon-  
/ der lo podrido  
se abusa del agua de colonia,  
donde la muerte se disimula  
con un buen entierro,*

dan paso posteriormente a una suerte de encontrado amor que no tiene paz sobre sí mismo:

*Vivo en un país que amo,  
que odio,  
que detesto y sueño (...)*

Contra esos repentinos asaltos, sin embargo, Chase opone la visión de un futuro que debe llegar para abolir los viejos vicios del pasado y que permitirá renovar las fuentes de la palabra poética. Es aquí donde se da con mayor profundidad la expresión del pensamiento socialista de Chase y la identificación de lo que espera como consecuencia de su preocupación social. "Nombrarte" (un magnífico poema que se pierde exactamente en sus versos finales por la excesiva condescendencia del autor para con el lector) o "Encuentro" revelan con gran nitidez esta característica de la visión de mundo de Chase, así como en uno de los más expresivos poemas de LOS PIES SOBRE LA TIERRA: "Canción de amor", en

que el poeta desata las velas de su honestidad para declarar su apego y capacidad de sacrificio en favor de la Revolución, no importa que ésta acabe con él mismo:

*Amo la Revolución aunque me mate,  
porque de mí saldrán cantando  
las palabras que alguien recogerá y  
/ hará tuyas (...)*

Aquí es importante subrayar la forma en que Chase establece con gran acierto la línea divisoria entre la poesía política y la poesía panfletaria. La suya es, en parte, una producción literaria enmarcada dentro de los cánones de la denuncia social e incluso dentro de la tipología de una poética mesiánica, es decir, anunciadora de una nueva sociedad que provendrá tras los cambios y transformaciones de un proceso revolucionario. La unidad e identificación que el autor hace con lo que él llama su verdadero pueblo, en contra de los explotadores o artífices del engaño, recubre a sus composiciones con el manto de una temática popular, no elitista. Empero, sabe también guardar las distancias pertinentes al género y trasmite su mensaje bajo la cobertura de una cuidadosa elaboración estética. No cae, ingenuamente, (aunque alguna vez lo hizo) en la poesía panfletaria, esto es, aquella que sobre la palabra misma descarga el peso denotativo del mensaje político crudo y directo.

En ello puede decirse que Chase ha establecido un delicado balance que le permite conjugar adecuadamente estética y política, literatura y denuncia social, objetividad y sugerencia. Sus personajes son símbolos de ésta o aquella sociedad, aunque no por esta amplitud menos identificables. Y dentro de tales símbolos ironiza más a las conductas del vicio que a los viciosos mismos.

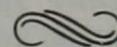
De la misma forma, sus composiciones poéticas carecen de la típica propensión al recetario, característica en la mayoría de los autores políticos que tienden a hacer de la poesía un manual de la revolución, o que ante la incapacidad en el manejo de la palabra, o ante su imposibilidad de dominar los niveles de la sugerencia, recurren al artificio manido de la procacidad cruda, cuando no a un estilo periodístico descriptivo o narrativo que invalida inmediatamente la calidad de poético que sus textos puedan tener.

En Chase el procedimiento actúa por todo lo opuesto. En vez de abrir los cauces de la ira hacia lo que es negativo para la colectividad y dirigir por lo alto furias y ataques, se coloca del lado de los oprimidos, de los ingenuos e inocentes para ofrecerles un bálsamo, un aliento, una intensa capacidad de amor que no pierde, por ello, su potencialidad crítica. Se podría preguntar hasta dónde es esta actitud una posición sincera y honesta y hasta dónde es simple pose literaria. Pero la respuesta es obvia y clara:

la evolución que Chase ha demostrado en su poesía, la madurez que ahora surge en sus poemas, es una manifestación inconfundible de toma de conciencia, de verdadera preocupación social que se ha venido gestando desde que en sus primeros poemas a floraba, entre la maraña hermética de su simbolismo, la búsqueda de la vivencia diaria para convertirla en poema.

Se ve así, palpable, la forma en que la visión de mundo de Alfonso Chase ha ido afinándose paulatinamente, concretándose en una percepción más exacta de la realidad y en una conducta cultural que ya no utiliza el bagaje intelectual para impresionar al lector, o para enredarlo en el exotismo de ciertos particulares autores y lecturas, sino una en que esa cultura misma es utilizada como respaldo y referencia de lo cotidiano, como acercamiento entre los intereses del mundo y los intereses del autor.

Hay entonces aquí un proceso ideológico perceptible de transformación y ascenso. Si el hermetismo metafórico de sus poemas iniciales buscaba solamente exponer al autor como individuo ante una colectividad, auditorio o lector, capaz de procurar admiración, ahora, en LOS PIES SOBRE LA TIERRA, el poeta reduce su presencia y la voluminosa vanidad que podría poseerlo, para ser solamente voz social, transmisor, receptor de las voces colectivas, de los murmullos o gritos de la ciudad, de los ruidos y palabras del campo, que van a plasmarse naturalmente en su poesía. Usando un término perteneciente a otras disciplinas, podría hablarse de una retroalimentación estética y social en que ya no es el poeta el que posee al pueblo sino éste el que utiliza al poeta para expresar las vibraciones de su conciencia social. Cuánto es Chase voz colectiva es algo que está todavía por definirse. Buscar serlo no significa, obligatoriamente, ser. Pero sí es indudable que en la poesía de este joven autor costarricense se dan ya, inconfundibles, los hilos de lo que podrá ser en el futuro una verdadera poesía costarricense, no por imposición de nacimiento o por localización geográfica, sino por el resonar de sus verdaderos intereses como nación.



# EPICA Y FANTASIA EN LA POESIA DE MANUEL RÍOS RUIZ

José Lupiáñez

La obra del poeta Manuel Ríos Ruiz (Jerez, 1934), ha sido recopilada recientemente en el libro antológico *Tiempo íntimo*<sup>1</sup>. Este hecho permite al lector y al estudioso de las jóvenes generaciones poéticas prestar mayor atención a la trayectoria lírica del autor andaluz. La edición, hermosamente ilustrada por el pintor malagueño Francisco Hernández, recoge prácticamente toda su producción desde *Amores con la tierra*, volumen que obtuvo el Accésit del Premio Adonáis 1969, hasta *La paz de los escándalos*, Accésit al Premio Alamo 1974. De sus primeros poemarios *La búsqueda* y *Dolor de sur*, se entresaca en *Tiempo íntimo* una selección de poemas. De este modo contamos ya con un primer y significativo recuento, del que queda al margen por razones cronológicas su último libro publicado *Vasijas y deidades*<sup>2</sup>. En un momento de dispersión de las obras poéticas, los autores se apresuran a reagrupar sus materiales y a reordenar sus libros, labor ésta que nos facilita el hecho de la lectura continua de una obra, formalmente ya más cercana de ese poema total e indivisible en que algunos creadores y teóricos convienen ha de situarse la escritura poética.

La lectura de la obra lírica de Manuel Ríos Ruiz nos revela una serie de claves que se hacen constantes a lo largo de todos sus versos. Estas claves —en nada meros recursos repetitivos— constituyen la inmediata consecuencia de una peculiar forma de entendimiento poético; vienen a ser los rasgos diferenciales no sólo ya de un modo de abarcar analíticamente los datos de la experiencia, sino de una peculiar y distintiva manera de expresión. La duda no existe sobre la indeclinable consecución de una voz propia por parte del poeta andaluz. Y esta peculiaridad le nace inmediatamente al partir de un entorno geográfico concreto que comporta toda una filosofía de la vida, toda una ética y un sistema de mitos muy particulares. La persistencia de los temas y valores andaluces, la descripción del paisaje físico y humano de las tierras del sur constituye un primer apartado condicionante. El poeta habitó en la infancia unos límites muy concretos, conoció unas precisas crestas, unas lomas y campos, una luz y una gente que irremisiblemente canta. En su libro *Dolor de sur*<sup>3</sup> se hace más palpable la dependencia del paisaje y del medio; ya de entrada comienza el poemario con un gesto invocativo, un remontarse al marco justo en donde tienen lugar los conflictos propios del poeta, en donde su pupila situará las visiones y los acontecimientos en sucesivas ordenaciones cercanas a la estructura épica que le aflora instintivamente:

*QUIERO alcanzar el ayer, llevaros a una serenidad  
de flores que fueron coronadas, a mustios y recón-  
ditos  
frutos de secano, a mis olivareras y verdes lindes,  
a cercados y corazón de huerto mínimo y cardos  
altos —ya desgajados, preteridos, pero espinando  
en mi memoria—, y traer, hasta aquí mismo,*

*sin arrebol, —oh perenne delirio—, aquel reino sin  
/ paz,  
de cuando la paz existía, lo era y me ignoraba.  
Perdón sin tributo, palabra ya sólo o lágrima curti-  
/ da,  
todo un tiempo que fue sueño y ansia, calentura,  
ilusión dolorosa, estrella prístina acuñada  
en el dorsal de mi frente, en el hondón de mi alma.  
Pero el que era, por cuanto sentía, desperdigado  
/ amigo  
y tiempo grave, exige su color, la sonoridad lírica  
de su canción, su atestado fiel, su antigua  
biografía transitada como el irrepetible  
viento de una ausencia, todo lo vivo y dúctil,  
cegadoramente nuevo, heroico, que poblaba el  
/ cuerpo,  
aun cuando todo —todo cuanto os diga— sea cen-  
za<sup>4</sup>.*

Situándonos en este esquema de hechos, toda la poesía de Ríos Ruiz se nos aparece de inmediato como una reconstrucción ingente. El poeta acumula los antiguos instantes, los elementos biográficos, los entornos que se corresponden a un paisaje; descubre sus contenidos esenciales, los vitaliza y se lanza a esta labor heroica de recomponerlos, de devolverlos vivos, creando ese organismo autosuficiente, dando testimonio de él mediante el empleo de las formas poéticas. A este respecto resulta altamente significativo el vocabulario que utiliza el poeta de filiación muy localizable; los usos y giros a que son sometidas las voces, y la interdependencia de lenguaje y cultura. Tales voces se funden a un origen, y en sus versos queda palpable la huella campesina, el surco de una escritura argótica que en este caso supone una descomunal aportación lingüística, a pesar de que muchos de los vocablos resulten ennoblecidos en el empleo del verso. Términos como "biznaga", "arriate", "quejigo", "navazos", "alcacer", "chimbiri", "pipiritaña", "zaranda", "mancera", "zagal", "búcaro", "chamariz", "dehesas", "barbecho", "jaramago", "ería", y un largo etc., justifican esta doble apoyatura de un lado próxima a lo popular, y de otro unida a la consecución del efecto verbal que se orienta a la detentación del logro poético. En mitad de este pasaje en el que cobran sentido las aves y las tierras de los largos secanos andaluces, y los útiles de labranza, o los árboles que acompañan estáticos, nace el poeta al verso, siente la llamarada de una vez que le nombra por encima de él mismo, desde ese oscuro y enigmático Absoluto:

*Pudo ser que el mismo Dios me golpeara  
en este corazón que aún me tiembla.<sup>5</sup>*

El andalucismo de Ríos Ruiz supone pues la propia esencia de su obra. A este andalucismo contribuye el poeta

dando cabida en su universo lírico a un sinnúmero de presencias humanas y simbólicas que van encaminadas a la perpetuación de la peculiar mitología. Por ello aparecerán frecuentemente alusiones a los héroes flamencos, a esos legendarios cantaores y tocaores como Manuel Morao, Sanlúcar o Parrilla. Poemas del estilo de "hombres a la guitarra" u "Oda a la copla popular", recogen esta vía alusiva que de otro modo enlaza con las referencias taurinas o las referencias a la vida de los campos del sur. Los animales andan sueltos por estos páramos poéticos de Ríos Ruiz, los ganados cruzan y saltan los contornos de sus versos, tan próximos por otro lado al pálpito de un Manuel Machado o un Villalón. En este mundo lleno de vitalísimos resortes, donde el autor lucha por penetrar el tiempo y recuperar sus más hondas raíces, en este universo henchido de pasión y de ansia, cobran vida los viejos contrabandistas y los lejanos salteadores. No en vano su obra se ve remozada con fuertes ráfagas de bandolerismo. Son los braceros, los hombres de la tierra, los aventureros y traficantes recorriendo una geografía de infinitas resonancias, "rebeldes gañanes de Olvera y Los Barrios, jornaleros despedidos / y fustigados, aventureros de un camino, titánicos infantes monte / a monte, prescritos buhoneros, hasta Jerez, encorvados, noctámbulos"<sup>6</sup>... Estos seres inabarcables suponen el vehículo que solidifica el popularismo del poeta andaluz. Estos hombres ya míticos soportan el pasado y encierran en sus extensas biografías inacabadas el germen de una Andalucía veraz cuyos latidos nos remontan a los tiempos difíciles, a los años oscuros de la inquietud y de la pugna. Porque se trata de nuestro pasado más próximo, el que casi nos fue transmitido directamente por las generaciones anteriores, y este mismo pasado es motivo del verso que encierra entre sus contenidos una ingente evocación, una deseosa búsqueda, una pretendida autoafirmación. La vida misma, el hecho diario que conoció el poeta, los rebeldes y huidos que pudo ver pasar alguna tarde tan cerca de un camino y que hoy alientan para siempre entre las páginas de sus libros, mirándose tal vez en esos espejos que el escritor propone, "espejos de negra verdad como la pena".

No es esta la poesía del tópico devenir costumbrista, del colorismo amable o de la tonada nostálgica que pretende despertar unas mínimas fibras; su intento quiere ser la gran empresa del afianzamiento, de la elevación de un pueblo y de unas costumbres, de unos seres inscritos en un determinado paisaje a la dignísima altura de los versos, puesto que la escritura no es más que una excusa al alcance para confesar ese amoroso partidismo, esa fusión del poeta con todo aquello que le incumbe, y que en este caso queda muy claramente prefijado en sus obras. "Podría pensarse —escribe Martínez Ruiz— en una determinista exigencia creadora. Sin embargo, él se acerca a buscar su sustancia, su contagioso y genuino poder expresivo. No sólo porque de ahí arranca el oscuro y desgarrado aliento del poeta, sino porque, debajo de su capa decorativa y exuberante, brota el pathos y la pugna con la tierra. Por eso M. Ríos Ruiz, muy lejos de quedarse en una copla de pena o en un sentimiento netamente biográfico, historiado, expresa en sus versículos corales comunitarias quejas ancestrales."<sup>7</sup> Y es cierto, porque ante esta poesía somos conscientes de una nueva voluntad por recomenzarlo todo, por reagrupar aquellos elementos huidos que por sí solos confluyen en el camino de la dispersión y de la pérdida. Cada libro de Ríos Ruiz es un intento más, un gran acercamiento, un querer recobrar el tiempo que fue antes por situarlo en el instante preciso de la entrega. No en vano muchos de sus poemas principian de un modo similar. El poeta se sitúa, cobra aliento y escribe, y a medida que los versos le crecen, va apareciendo esa nostalgia de épocas pasadas, esa queja constante en donde toman cuerpo un sinfín de pequeñas derrotas y pequeñas victorias, las propias del ser humano que como tal y lleno de avidez, prorrumpe en esa escala de confesiones que construye al poema. El "algo que decir" se adelanta en cual-

quiera de sus versos, y se adelanta siempre aupado por el "cómo se dice". Quien fue signado entona por amor a la vida un nuevo salmo de pasión y paisaje:

*SOY el hijo, la fuga de los siglos, traigo por la sangre hojal-  
/ dres*

*y sebos desde el génesis, purísimos prismales, auroras y lejanías  
de amores con la tierra, los fehacientes gestos milenarios, juicios  
occidentales que arrastran dinastías, fulgores ávidos del dolor  
que amasó la historia, la pipiritaña pastoril, la acorazonada  
intuición de los insondables refranes, el sueño calenturiento  
de una ralea esperanzada, los coagulados vítores de sus coplas.  
Nací del esplendor de una caricia, de un vientre subyugado  
en todas sus comisuras, de una voz amable, de la honda o pasión  
que el hombre hizo de su cuerpo.*

*Y aquí otra vez, planto, encelo  
mis reales razones, mi sonido abismal, el fervor de mis ecos,  
repetido hombre de pie, lívido y pletórico amador de la vida.<sup>8</sup>*

Si se hablaba de "poema total" cuando nos referíamos a la obra de Manuel Ríos Ruiz, era por el hecho palpable de constatar en sus libros unas preocupaciones centrales que se ven mantenidas a lo largo de todo su devenir lírico. Ello no obsta para que apreciemos de forma similar un abundante número de caminos vecinales y de motivos subyacentes. En efecto la poesía que nos entrega el poeta desde su primer volumen, cuyo título, *La búsqueda*, no deja de ser sintomático y revelador, se adensa con el paso del tiempo y se enriquece cuantitativa y cualitativamente. El inicio de su producción poética no es más que esa desafortunada búsqueda. Búsqueda de raíces y de la tradición, búsqueda de una voz propia y búsqueda de un rudimento de senda por el que discurra su continua inquietud. En este primer libro están ya presentes muchas de las constantes que luego desarrollaría con amplitud el poeta. Se manifiesta de entrada ese lugar inicial desde donde el autor comienza su recuento, se lanza a la consecución de los hechos y propósitos que en adelante animen ese edificio lírico que le ha tocado construir:

*Doy vueltas por la vida  
buscando mi propio tiempo.  
Y cada vez que suspiro  
pongo mi sangre en consejo.  
Por aquí encuentro una flor.  
Por allá un fruto reseco.  
Y donde menos quisiera  
hallo olvido que supero  
como quien sube pendiente  
gastando todo el aliento.<sup>9</sup>*

Y todo ello por un aparente primer móvil que le obliga a esta tarea: el amor. El principio amoroso ha de localizarse siempre en todo poeta. Casi no existe escritor que no exteriorice de una u otra forma este móvil que hace posible su escritura. En el fondo y en la superficie se trata de un gran gesto salvador, de una acción en pro de recuperar algo. El amor proyectado naturalmente en las más diversas facetas, y que aquí se acota parcialmente designándolo como pugna interior:

*El amor. ¿Quién no lo ha visto?  
Es una guerra que llevo.<sup>10</sup>*

Luego aparecerá esa otra dimensión en la que el poeta llegará a plantearse un amoroso lazo con una tierra, con una geografía particular, la andaluza, como lo afirma al pronunciar en cierta forma sus señas de identidad en el poema "La carga", que consta de varios sonetos:

*Soy andaluz. Miradme por la frente  
este juego de luna con arena,*

*la carne que condeno y me condena  
este perfil de paz inexistente.*

*Andaluz de la hiel hasta la mente.  
Andaluz el aljibe de mi pena.  
Llevo un grito rotundo en cada vena  
que el corazón contiene dulcemente.*

*Detenido en mi tierra con mi nada.  
Es tanto lo que siento detenido,  
amando de la noche a la alborada,*

*que todo lo delato con mi juego:  
lo deseado, lo oculto, lo vivido  
y este cante en el pulso como fuego.<sup>11</sup>*

En el poema titulado "La choza" se prevé al igual lo que después será una perenne vuelta a ese pasado lejano que con nostalgia el poeta asegura haber vivido, y que seguirá invocando en sucesivos versos con voluntad insistente:

*Ya no está. Estuvo. Era  
rocosamente polvorienta y gris,  
habitada por hombres y animales.  
Nosotros, los demás... De todos era  
cobijo y amplitud ronco respiro  
cuando el sol y la lluvia sacudían.  
Encarada hacia el norte, atravesada  
sobre el cerro, clavada en la ladera  
donde el viento batía y claudicaba.<sup>12</sup>*

El volumen que constituye **La búsqueda**, encierra, pues, en sí, esta serie de **leit-motiv**s sustentados por un verso frecuentemente más corto que el que se hará familiar en próximos títulos. Es al mismo tiempo muy explícito el que el poeta recurra al soneto, lo que nos adelanta bastante acerca del ejercicio formal que posteriormente vendrá a resolverse con toda plenitud. **La búsqueda** supone el gran antecedente, en sí mismo viene a ser el germen que dé lugar a un sucesivo número de poemarios, todos ellos inscritos en una coincidente manera de abarcar el objeto poético. De hecho puede hablarse de una línea que se inaugura en **Dolor de sur** (1969) y que persiste con nitidez hasta **Los arriates** (1973). En esta etapa primera se pronuncian, se inscriben las constantes de las que se ha dejado referencia: el carácter épico que sustenta estructuralmente los versos, la fantasía evocadora e invocadora de lo andaluz, y el lenguaje críptico y ritual que condiciona cualquiera de las márgenes creativas del poeta. Inmediatamente aflorará para sistematizarse un nuevo ritual en sus versos: el culto a la materia, con la dualidad que implícita tal vocablo, de un lado el aspecto formal y lingüístico que se dejaba asentado, y de otro el carácter simbólico que adquiere en la obra del poeta del sur la tierra; la tierra como sustancia, como entidad viva, pléctica de multiplicidad y de riqueza. La tierra que ha de ser el enclave o el hecho primigenio desde donde se pronuncien paradigmas existenciales, desde donde se prolonga incluso al poema como una excusa para la confidencia y la biografía. **Dolor de sur**, será el libro que prepare el camino de esta eclosión, palpable sobre todo en composiciones como "Crónica de un tiempo grave", eclosión que tendrá lugar en el volumen **Amores con la tierra**, publicado en 1970. Este libro lo es de memoriales y de glosas, de ofrendas y legados que se constatan respaldados por el extenso versículo totalmente aprehendido ya por el poeta. En **Amores con la tierra** se afianzan toda una serie de componentes vegetales y arbóreos que bien pudieran semejar una vez más el profundo enraizamiento de un autor en su entorno:

**VIENES de la tierra.**

*Eres espiga en granazón, arcilla incorporada,  
el fruto de un sembrado beso, capullo de amor, rosicler  
o niña en cuyos ojos duermen corrios y romances, rotundas  
/gestas  
de luceros y placeres, el ayer y el futuro, las tersas y lúbricas  
cuerdas del tiempo, los trémoles heridos de la música soterra-  
/da.  
Alientas con mi sangre, suspiras paz y temblores, te sostiene  
el esfuerzo de la historia, las penas que fueron sosegado lé-  
/gamo;  
tienes cintura de alianza, labios o lirios que han de besar ári-  
/dos  
donceles, manos para exaltar lo pequeño, voz desde el dulce  
/corazón<sup>13</sup>*

No es sorprendente este cultivo a las referencias del agro, y no en vano tales referencias son a menudo el modo por el que el poeta principia muchas de las composiciones que reúne este poemario, sin duda uno de los más conseguidos de cuantos haya escrito:

**CUAN bien vino el amor —atardecía por las lomas— para lu-  
/dir  
tactos y alientos.**

*Erase la paz. Opalos los campos. En los embudos  
del viento, en lo ancho de las navas, procreaban las pulpas  
nervios y zumos: el adolescente adán, que sentía la punzada  
/hipotética  
del presentimiento, posó su mirada en gamones florecidos, en  
/la densa  
maraña de las esparragueras, y viendo crecer hiperbólicas  
/ramas, cauces  
para el encelo, cogollos en luz, gallos y cacareos, sofocados  
y verriondos pájaros, silvestres hortensias entrelazadas, fuer-  
/tes  
calores en las hortigas. . .<sup>14</sup>*

**Amores con la tierra** supone una primera cima en esta trayectoria, la segunda la constituye **El oboe**, libro por el que le fuera concedido el Premio Nacional de Literatura en 1972. **El oboe** es en sí, de forma manifiesta, un extenso canto épico compuesto de veinte y siete poemas, que viene a matizar aún más estas lindes de fantasía, de entronque popular y de artificio de la palabra. El lenguaje en este libro se adensa, y sus contenidos se derraman de modo que atropellan literalmente al lector. **El oboe** resulta paradójicamente un libro de temblores, donde el poeta reincide y vuelve a la gesta de una autoafirmación sin nombre:

*Crecí sobre tal hoyanca o murado cementerio, en su ye-  
/dra y en su musgo  
híceme obelisco, sur del sumiso sur, grito o guitarra de  
mi tierra,  
hombre entre mi gente, fiel a su epopeya, genital cule-  
/brina de poeta,  
efímero epígono de tanto llanto, de tanta calentura bajo  
/el sol.<sup>15</sup>*

y es al mismo tiempo defensa a toda costa de una actitud, de una conciencia y de una ética, que se sitúa por encima de las orquestaciones minimizantes:

*No es fábula, sino ley de lo recóndito, fe en las reliquias,  
algo que domina la entraña, legítima eufonía.  
/Y se yergue rauda,  
espléndida  
virgen fausta y fustigada virgen,*

*ancla levada, emotiva*

razón.

*Siéntola ascender,  
tragaluz, no, sí vidriera, faz reconquistada,  
heroica y épica hermosura fraseada en el aire, titánica, sufri-  
/da  
enseña,  
flor,  
sortilegio que hiere y dulcifica, clamor, candor puro.  
A su amago acudo, entrégolo mi fiesta condolido, un onírico  
/vergel  
que segarán los días.<sup>16</sup>*

Se puede afirmar que es éste un libro esencial, un libro que condensa y depara los justos valores terminológicos a las emociones del autor. Sentimiento y pugna verbal van como siempre unidos, y no es de extrañar que el estado de un espíritu encendido y fogoso, que el ánimo revuelto y enmarañado por la pasión, dé formas a niveles poéticos y lingüísticos, que constituyen puras frondas, manantiales pletóricos, expresiones selváticas y oscuros paradigmas que una vez más no quedan en la pirotecnia, sino que se ven realizadas por una amorosa defensa vital, por un enconado momento del ser que propugna no la fábula, sí una fe en las reliquias, en aquellos estadios de pureza que aún perviven en el pueblo, en las gentes, en el grito, en el clamor continuo de un Sur que dolorosamente evocaba el poeta como "sumiso".

Y esta va a ser la constante, una pura identificación del autor con esas gentes forzadas, obligadas, quebrantadas a todos los niveles. Identificación que se sitúa en los propios orígenes del poeta, por cuanto él mismo certifica haber sufrido las miserias de una tierra y de un pueblo, certifica haber luchado contra toda inclemencia. Por ello no ha de olvidarse esta conciencia social que, en gran parte, le mueve a continuar rebelándose, rebelándose con su voz, rebelándose con sus formas poéticas siempre en alza, como si se tratara de las únicas armas que posee. Sus señas de identidad quedaron claramente expuestas, como queda fijado el lugar de su lucha y aquellos a quienes defiende. Y aún cuando calla su voz adelgazándose en el libro, tiene capacidad de esperanza, confía en una vivificación amorosa, en una nueva paz que libre en un futuro sus batallas:

*El poeta elige entre sus párpados  
un silencio de cal, el vino y su rubí, aquel rumbo perdi-  
/do  
que nunca olvidará, una rosa en su atávico afán  
de primavera, la paz que mañana librará su batalla  
en los campos del amor que cercan y ondulan la memo-  
/ria.<sup>17</sup>*

En cierto sentido, el poeta elabora una poética de la experiencia, poética que se ve sustentada por las numerosas referencias autobiográficas y alguna que otra mención y datificación de tono cultural. Pero lo que de hecho resulta patente en este libro, es la particular concepción del mismo. El libro es un libro-río, un libro infinito, en donde la escritura podría continuar interminablemente hasta anegarnos. Con este poemario se comienza a clausurar un período y a preconizar una nueva etapa lírica. El ciclo, en efecto, se cerrará, tal vez por extinción, con el próximo título, *Los arriates* (1972), volumen quizá menos pretensioso que pone fin de manera clara a toda esa corriente poética anterior. Perviven todavía en él los mismos temas, los mismos acomodados vitales, e incluso formalmente, el lenguaje es aún denso y los metros largos. Se incluyen unos primeros poemas panegíricos de la flor en sus diversas realizaciones: el jazmín, la blanca azucena, la rosa, el clavel, etc. Lo que más llama la atención es la intensa lumino-

sidad que traspasa el verso. El poemario en suma resulta, como escribe el poeta en uno de sus títulos, una real "Exploración de la mañana". De nuevo el amor, las flores, el vino, las Gracias, vistas desde una óptica andaluza, la semilla y la tierra inundan estos versos y este volumen que acaba con un expresivo y milagroso "Reivindicatorio del paraíso", en donde el ideal toma visos de recuerdo sentido:

*RECUERDO la canción orgánica de cada tilo, las dulzai-  
/nas  
entre el cañaveral, aún eran suaves las ortigas, tenían  
/cascabeles  
las palmeras y la sangre estaba lejos de la espina.  
Por los prados caminaba Dios —vagabundo con sus mari-  
/posas—,  
alentando cogollos con su pie, ramos con su lauro, sol  
hecho báculo y búvaro, campesino madrugador, capaz  
/de sembrar  
una constelación, de subir al cielo el trigo con los pája-  
/ros.<sup>18</sup>*

Precisamente por esa ausencia de pretensión, de la que hacemos constancia más arriba, este poemario fluye limpio, luminoso, sin trabas, llegando a ser uno de los libros más puros y emotivos de cuantos el autor haya escrito. La intensidad lírica —que nos podría autorizar a pensar en el hecho de que futuros textos discurrieran por esa vertiente—, no será sin embargo continuada. Ríos Ruiz propondrá nuevos capítulos poéticos y encauzará su producción en otras direcciones, como podemos constatar en el próximo y último título que se incluye en "Tiempo íntimo": *La paz de los escándalos*.

*La paz de los escándalos* (1974), anuncia ya definitivamente una nueva época, una segunda etapa poética. Podríamos afirmar que toda esa serie de preocupaciones verbales, de aventuras lingüísticas y luchas con la palabra toman, de hecho, cuerpo en este poemario. Los motivos son, pues, específicamente formales, de búsqueda de nuevas vías para la comunicación. Los elementos subreales que fueron apareciendo en libros anteriores, acuden a estos versos en número mayor para ser enfocados en un sentido muy diverso al de antes, e ir componiendo toda una sistemática trabazón. Trabazón ésta que unida a unos selectos grupos terminológicos, configuran una nueva vertiente barroca, tal vez más alejada en lo temático de lo esencial andaluz, pero no virtualmente desconectada de esto.

La visión y el entendimiento barrocos prosiguen a la hora de la construcción del verso, y a estos planteamientos inciden el empleo persistente de una cierta función lúdica, de una cierta actitud festiva e irónica, así como una reconversión en lo que se refiere a la orquestación del poema. En efecto, éste se considera frecuentemente como "puzzle" u organismo variado en el que conviven entidades a veces encontradas entre sí, que bien por sus aspectos temáticos, bien por sus incontrolados giros y alambiqueos verbales —función lúdica presente—, nos llevan al escándalo, al sobresalto, al júbilo o al espasmo:

*Perdámonos así,  
hallemos la sincronía, el virus  
o el capricho que nos puede concebir en verdades  
e ilusión, allá, más arriba de los techos y los cielos,  
donde nadie alienta ni se muere, en el país  
unívoco que somos: nube, cripta, trino, selva y baraja,  
una greca o una untura,  
la frente en alas  
como pérgola, perinola girando carisma, tazas,  
pericias,  
titirimundi en plena libertad.<sup>19</sup>*

No obstante, en mitad del marasmo del que el propio poeta es consciente —Cfr. el poema del que se citan los versos anteriores, y cuyo título es bastante explícito a este respecto, “Donde todo es dispersión y bóveda” — aparecen asociaciones de dos componentes, en las cuales los binomios o bien lo son de elementos o contrarios, o bien los forman entidades que se unen poéticamente con una intencionalidad caótica y creadora. En medio de las requisitorias y las invitaciones o convocatorias íntimas, surgen así: “Coral e inédito”, “Sicosis y turbión”, “Dios o Luzbel”, etc., asociaciones que más bien parecen apuntar a una pretendida actitud por parte del autor, tendiente a reconciliar los términos en conflicto, o sencillamente a observar qué resulta de tal enfrentamiento. Libro experimental, si así podemos llamarlo, que persiste en doblar el lenguaje, y descargar los valores propios del mensaje para insertar contenidos llenos de peligrosidad y de ambigüas y alarmantes consignas. (Téngase sobre este asunto muy en cuenta el título del volumen, que entre otras posibles lecturas, nos desvela la clave para abarcarlo en el estadio que lo comentamos; su nitidez es de una evidencia incontrovertible: **La paz de los escándalos.**)

Una cita de Octavio Paz, nos indica por otra parte cuál va a ser, de algún modo, el código verbal y poético aceptado por el autor, ya que esta cita lo es inicial, y se sitúa en el libro a manera de pórtico. Existe naturalmente un cierto paralelismo coincidente con el poeta mejicano, si bien, el mundo que se nos organiza ante nuestros ojos, o mejor, el empleo que de sus recursos y materiales poéticos hace Manuel Ríos Ruiz, nos recuerda en mayor medida a Lezama Lima. El escritor cubano ha sido —aparentemente— bien asimilado por el poeta, sin que ello comporte nada en especial, aparte de un enfoque similar o parejo en lo que respecta a su actual entendimiento creativo, a su actual modo de concebir el discurso poético. La presencia de Lezama Lima —si hablar podemos de “presencia”— se limitaría a un cierto eco de fondo que vendría a aparecer esporádicamente en el texto del poeta andaluz. Quizá en lo que sí resulte indudable la confluencia sea en el propio discurso barroco, utilizado por ambos escritores.

De este modo el libro fluye recogiendo algunas constantes anteriores, como es el hecho de la aparición de cierto creacionismo textual, que no es únicamente propio de este poemario, o ese culto a la imagen violenta, origen primigenio de la poesía; coincidencias que lo son más notables en composiciones que hacen referencia a la producción anterior y que pueden constatarse en poemas como el llamado “Canto a la paternidad y su odisea”, de donde transcribimos estos versos:

*Lo dejo escrito, descifro el p  
e  
s  
o  
de la nube,*

*la leyenda del cincel en la cantera, los jipíos subiendo  
al acebuche, cuántas hazañas consumaste, aquellas pero-  
/las  
de leche hirviendo, la guisada carne muerta de basquilla,  
el orégano condimentando los belfos, el borrego mellizo  
sentenciado por los estómagos, el ímpetu del levante  
/contra  
el calor de las encendidas boñigas —oros que eran corce-  
/les—,  
nietos fieles, nosotros, de un dios en el exilio, cuando  
/los terrones  
crujían bajo los borcegués, el aliento sumergido ace-  
/chando*

*a los pájaros con la farola y el cencerro cada noche, la  
/última  
avefría cazada al anzuelo en el redil...<sup>20</sup>*

Parece, si nos ceñimos a estos versos únicamente, que el tono y los recursos que manteníamos como elementos diferenciadores y peculiares en los otros libros, no han cambiado en nada. Sin embargo, este poema resulta en alguna manera un poema-isla, un canto a la paternidad que recoge por otra parte los aires benignos y fraternales de la **Epopeya de Gilgamesh**. Pero **La paz de los escándalos**, como afirmábamos más arriba, discurre por laberintos de muy otra índole, laberintos en donde el amor y el júbilo edifican su raíz y su espejo originales:

*El escándalo eterno que es la tierra, rosa y jugo,  
converge en los ríos del pasar, en los periplos  
del hombre sucediéndose, amando, y pretendiendo  
ostentar cálices y anticristos, míticas razones  
y fuerzas del acero, blandiendo credos y líquenes,  
daguerrotipos y dalmáticas, leyendas y refranes, miedos  
eurítmicos del cabello a la faja, caireles  
que relucen, ciegan, minimizan, atosigan los derechos  
y la potestad.<sup>21</sup>*

Y también el recelo, la denuncia de todos aquellos que atentan contra el hombre por cualquier camino que encuentren a su alcance, es al mismo tiempo parte integrante aquí. Estos versos, a su modo, pretenden ser versos de alarma:

*QUEMAR las fuentes quieren, se afanan en la amenaza,  
clavan palabras como catapultas en los senos, nos esgri-  
/men  
sus pedernales, es lava que escuece y solivianta  
tanta alarma de disparos, los documentos por firmar,  
discuten sus sofismas bajo doseles y entre maceros,  
y capaces son, autoenmeritados, de pulsar el botón  
de los desguaces antes de que llegue la hora de soñar<sup>22</sup>*

El poemario se encrespa, se encresta, casi animal viviente, recogiendo los ánimos contradictorios del poeta, que una vez más invoca, y que una vez más evoca, rememora, se pierde en una huida que él mismo va cumpliendo con su verso. El lenguaje se deshace en vértigos, en llamaradas, en espiras gigantes, y en otras ocasiones se hace cortante y proclama el escándalo de una vida mediatizada por las continuas acechanzas, por las injustas estructuras, por la cadena interminable de hechos que anonadan y ensombrecen una paz, la del ser humano, la del hombre eternamente amenazado por su igual.

Dentro ya de esta disgresión queda situar su último libro, **Vasijas y deidades**<sup>23</sup>, recientemente publicado. Libro de evidente transición, lleno de logros y de aciertos. Si en **La paz de los escándalos** avenía el recuerdo y aparecían esporádicamente poemas que bien pudieran haber figurado en libros anteriores, aunque el poemario de por sí suponga una ruptura, en **Vasijas y deidades** esto va a desaparecer totalmente. El mundo que aquí se construye es un mundo nuevo, en el que vemos íntimamente inscrito al poeta, preguntándose en gran medida por el oficio que desempeña, insertándose en aquellos problemas que constituyen el origen, el motivo, la función o la excusa para que exista la poesía como tal. Así, y de entrada, nos sorprenden unos versos llenos de nitidez que tienen mucho de poética; estamos en el umbral de ese nuevo ámbito poético, de ese mundo que inaugura el autor, ámbito, en suma, de conocimiento:

*HAY un pájaro que canta y enciende la mañana  
Un niño lo bautiza y una madre lo enlira.*

*Detrás de cada jaula el coro de los juegos.  
Es domingo y se grita,  
se abre la terraza.  
No sé por dónde tengo un retal de poesía,  
pero algo entero me serena la carne  
y un hilo del octubre hilvana el soliloquio.  
Poder pensar que quiero decir qué me emociona  
es un regalo encima de los hombros.<sup>24</sup>*

Esta especial tendencia que se empeña en dilucidar los planos laberínticos existentes a la hora de crear la entidad poética, será la que descubra nuevos rumbos. El poeta se observa ya en posesión de un asombroso código, y el verso le va a aflorar críptico, cerrado, mundo a solas, mundo en sí mismo, fuera ya de control, situado en mitad de paradigmas subreales y abstractos:

*QUE álsine podría, qué poción o espuma erizarme  
pudiera tanto viento alejado, los relentes  
aquellos que al hombre crecen, que a la sazón le silban  
culebrinas y estratos,  
rubicones,  
ansia para desear  
soñados coliseos, vida en pos, señales, antorchas  
que fueron paseadas, palabras de libros y de lápidas.  
Volver el tiro, seríase.  
O dilucidar el hada,  
la olvidada carisma de un equinoccio.  
Pero todo amor se cuaja, vidrio y medusa,  
se adhiere al cándido y cárdeno roce de los lirios,  
resígnase al dilatado puente del tiempo y sólo evoca  
cuando arpegio escapó de su arpa.<sup>25</sup>*

El más complejo de todos los producidos por Manuel Ríos Ruiz, sea posiblemente este volumen último. Su intenso barroquismo verbal, la acumulación caótica, la densura lingüística, y las asociaciones y selecciones acogidas a todos los ejes que pudieran imaginarse, convierten a este libro en objeto no abarcable en su totalidad. El tono épico ha desaparecido, y ha sido desbancado por el método experimental, por el vehículo de interrogación, de exhortación o de admiración en que ahora se convierte el poema. En cierta manera, el poeta asiste a su pérdida; creó, sin suponer que tanto edificaba una constelación, una nebulosa desde la que debe dirigirnos su palabra, su petición de auxilio:

*PAN y cerezas, sostenedme,  
acuciar mi instinto, la miel  
ensortijada que la voz significa,  
llamad, zurcir los desvelos, ahora que cruje  
como ola el corazón, la ropa del vientre,  
el devenir inusitado hasta lo carmesí, sangre acaso,  
rodando por los vicios de la tierra.  
Y el trino suena en alarido, oriflamando,  
hirsuto en su fuego y dómine, fúlgido,  
holocausto entronado para quebrar cabezas  
y saliva,  
como una noche transfuga, carcomida  
en sus estrellas y dioses.<sup>26</sup>*

Con voluntad onírica se irán fijando fragmentos de paisaje, en donde el poeta penetra y nos penetra por la intensidad de la imagen, inamovible, violenta, casi dañándonos. Así vemos en el poema que se cita, a su autor en mitad de una playa encendiendo su quimera en el mar, imagen portentosísima de una emoción y de una fuerza arrolladoras, aniquiladoras. Este es el destino de todo poeta, poseer el don de la quimera, la capacidad de fabulación, la capacidad de locura necesaria y do-

minar la imagen, producir la imagen que nos derrumbe sin que nos quede posibilidad de defensa. El poeta, el poeta-isla, enciende su quimera en el mar y "admira/ los inmensos poderes del capricho...", o del azar, o de la suerte; admira la milagrosa sucesión de hechos y circunstancias, y el desbordarse de éstos de un modo inapelable, dejándonos mudos, desarraigados, con esa perenne sensación de asombro, de la que es imposible escapar:

*UNA tarde de sol como el maíz –agosto  
un clamor petrificado– el poeta enciende  
su quimera en el mar, prodiga su ilusión  
en cada ola, distorsiona cronologías, restitúyese  
el salmo de su nacimiento, admira  
los inmensos poderes del capricho, siembra  
el cuerpo en el nitrato y sueña  
sus cantos de sirena creyéndose una isla.<sup>27</sup>*

Estos "cantos de sirena", estas fabulaciones, se van a ver saturadas de términos y proposiciones peregrinas y peligrosísimas. Al lado del vocabulario ya anteriormente utilizado, conviven esos términos azarosos y aparentemente antilíricos, que contrariamente, inscritos en su debido lugar dentro del verso, detentan todo el tiempo su efecto. Así, "retal", "hilvana", "tinaja", "ensalsa", "túrdigas", "perímetros", "gandara", "chorro", "estrellería", "calostro", "zurcir", "cuchicheos", "quejido", "diptongo", "escalpelo", "revolera", "paño", "embrollos", "cogollo", "ópticos", "químicos", "diéresis", "borbotón", "sandías", "bisagra", "megáfonos", "talonarios", "tuercas", y un extenso número de expresiones y acepciones paralelas, inundan esta aventura que por nombre lleva "Vasijas y deidades". Persiste de tal modo una irónica y dramática posición, la burla y el desencanto se materializan en gran parte de los últimos libros del poeta. No en vano **Vasijas y deidades** finaliza con un "Enfasis", una cura de humildad muy reveladora, presentes en la cita los versos de Lao-Tse: "No se debe preferir ser como el jade sino como el más vulgar guijarro". Hay algo de pesar en estos versos finales, algo que al propio autor le incumbe y le condeue:

*ALZASTE un dedo, un iris, un pañal de la camisa, la  
/curva  
del sino, repujando emoción, traza y trato, penitencia  
de río, galerías resumidas página a página, catarsis  
de horas, felices misterios de tu pena, cronos  
expuestos como cortinas, por eso ya eres fundamento  
del fracaso aunque sientas y sufras este repique del ombligo.<sup>28</sup>*

Toda una trayectoria así se cierra, quedando abierta a un mismo tiempo, más libros se acumularán enriqueciéndola. El poeta andaluz, el poeta épico, el poeta de los desbordamientos inusitados, de las aventuras verbales, de las innovaciones peculiarísimas, propias únicamente de su voz, canta e inicia su verso desde los páramos que conoció, asintiendo y añadiendo eso de más que toda verdad y toda evidencia necesitan: la otra verdad, la otra esfera de la creación. De ahí que las constantes básicas, los ejes, las coordenadas vertical y horizontal en donde ha de circunscribirse su poesía, sean precisamente las coordenadas de la **Fantasia**, el don que como poeta le es innato, el don de la quimera y de la fábula; y de otro lado, la de la **Epica**, una épica evocadora e invocadora –como afirmábamos más arriba–, por la que esta granazón se ve conformada. La imagen tan frecuente de los pequeños huertos andaluces, cercados por las tapias, en donde el fruto se desborda, se vierte con abundosidad y las rebasa, podría ser el emblema de esta poesía, de esta acuciante cascada de versos, de versículos que llevan en sí una de las poéticas más reveladoras de estos tiempos. Experiencia y lección, aventura y discurso, confesión y entrega nos motivan, nos estimu-

# ELEMENTOS SURREALISTAS EN LA POESÍA DE MARIO PICADO

Rafael Pérez Miguel

## ¿ES MARIO PICADO UN POETA SURREALISTA?

Hace unos meses (o para ser más exactos, en el mes de junio del presente año), realizamos una entrevista a Mario Picado en su casa habitación. Entre las preguntas que le formulamos, está la siguiente: "Características de la generación a la cual cree pertenecer". (Anteriormente, nos había citado a los poetas Carlos Luis Sáenz, Alfonso Ulloa, Arturo Echeverría, Isaac Felipe Azofeifa, Carmen Naranjo, Ana Antillón, Carlos Rafael Duverrán, Arturo Montero, Alfredo Sancho, etc). Contesta Picado:

*"Era un despertar surrealista. Su temática era: el amor, el tiempo y el paisaje. Y todos los problemas relacionados con ellos".<sup>1</sup>*

Y en la pregunta, "¿Qué no ha publicado o tiene por publicar?", dice:

*"Tengo en camino dos libros de poesía. Todavía no les he puesto título. Acentúan más lo que venía de atrás: más realismo y surrealismo. Al estilo de Sartre, para quien no hay fantasía más grande que la realidad".<sup>2</sup>*

Ya en 1970 había escrito Laureano Albán en *Poesía contra poesía* al comentar sobre Picado:

*"La poesía de Mario Picado Umaña tiene toda ella un acento surrealista de fondo y de forma".<sup>3</sup>*

Y más adelante:

*"Dentro de esta concepción casi onírica de la temática poética, el autor usa una síntesis mental de conceptos alógicos, más sometidos a una imaginación sin trabas que a una intuición esencializante".<sup>4</sup>*

Y en 1973 confirmaba Mario Picado lo establecido por los críticos. En el artículo "La poesía", que aparece en *Poesía Contemporánea de Costa Rica*, afirma:

*"Creo que el surrealismo, de todos los ismos, es el de mayor impulso".<sup>5</sup>*

Al dar su concepto sobre poesía expresa:

*"Sentir lo inefable, lo humano, lo infinito y darles el mejor cauce en las aguas del símbolo y el deseo".<sup>6</sup>*

El último de los críticos —el chileno Alberto Baeza Flo-

res— también ve influencias surrealistas en la poesía de Mario Picado.<sup>7</sup>

Si tenemos en cuenta lo afirmado por los críticos y por el mismo poeta, no habría lugar a duda: en Costa Rica, tenemos, por lo menos, un poeta surrealista.

A partir de estas afirmaciones, comienza nuestro trabajo: ¿Es realmente Mario Picado —a través de toda su obra, realizada a lo largo de 25 años—, un poeta surrealista? Y si no lo es totalmente, ¿cuáles son los elementos surrealistas de su poesía?

Entendemos por surrealismo con André Breton:

*"Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral".<sup>8</sup>*

## LA REALIDAD DUAL

El surrealismo francés tiene como base esencial de su cosmovisión la creencia en una realidad dual. Por un lado, existe la realidad visible, la realidad-razón que se realiza en la vigilia y en la conciencia. Es una realidad que se entiende y en la cual uno se siente cómodo porque no amenaza la tranquilidad de la vida. Por otro lado está la realidad invisible, la realidad-intuición, la realidad-imaginación en el ámbito del deseo y de la subconsciencia. Esta irrumpe a través de sueños y alucinaciones obsesivas, amenaza, descubre lo subterráneo del ser humano, escondido bajo los tabúes de la sociedad. No hace falta insistir en que para los surrealistas, el verdadero mundo es el de la imaginación y el deseo.

Sin embargo Breton intentó fusionar las dos realidades contradictorias para que el hombre pueda gozar del absoluto en esta vida. Este absoluto es alcanzado uniendo vigilia-sueño. Expresa:

*"Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar".<sup>9</sup>*

Las dos realidades en el surrealismo francés incorporan varias manifestaciones. Al mundo de la vigilia pertenece la inteligencia lógica, la vida cotidiana, el lenguaje "manoseado", la inautenticidad, las explicaciones racionalistas a nuestro mundo, el conformismo ético y social. El mundo del sueño se opone al de la vigilia con la sinrazón, con la locura, con la búsqueda de lo maravilloso dentro de la vida cotidiana, con

nuevas acepciones de la palabra, con la autenticidad, con lo insólito, con el inconformismo ético y social, con el humor y el juego, con el sujeto que ingresa en el objeto para observarlo desde dentro y con la abolición de la tradición bajo la bandera de la revolución.

### 1.- El sueño

Sigmund Freud influyó en André Breton en este aspecto. Sin embargo, éste —desde un principio— se apartó de Freud al hacer hincapié en que el sueño domina a la vigilia, fusiona a la realidad consciente y no se limita a interpretarla y clarificarla, como lo había propuesto Freud.

Breton indica muy bien la diferencia básica entre el empleo científico del sueño y su lugar en el surrealismo. Quiere mostrar la concretización del sueño en la realidad, quiere asegurar que el hombre necesita de la experiencia del sueño no para interpretación de la realidad, sino para su revisión. El surrealismo no quiere evadir la realidad, sino expandirla.

Mario Picado no tiene mucha predilección por el tema del sueño. Sin embargo, aparece varias veces a lo largo de su obra. Lo primero que llama la atención al lector es ese conjunto de contrasentidos que le invaden, nacidos precisamente de la unión alógica que intenta realizar Picado. Llama la atención la unión que logra Mario Picado del sueño-amor.

No se puede negar que este es uno de sus temas favoritos. En "Color" de Serena Longitud, dice:

*"Busco sueños de entonces.  
Humedades.  
Solitarias penumbras y otros parques  
se me vienen desnudos por la noche.*

*Subo en mí  
hasta tí, que estás presente  
esperándome en puertas ordenadas,  
al borde de las tardes oprimidas  
en el tibio color de otros lugares".<sup>10</sup>*

Estos contrasentidos, que apuntábamos, encuentran explicación en el contrasentido de la vida, y el amor aquí es un sueño en el cual las visiones se contraponen y armonizan en un instante. Es la armonización de los contrarios.

En "Silueta" del mismo poemario, al definir el amor lo hace dentro de la relación sueño-soledad:

*"Era el amor un sueño.  
Un fruto con su miedo de soledad  
y causa".<sup>11</sup>*

Esta unión de elementos, no es corriente en los surrealistas. Ellos usan normalmente la unión de: sueño/niñez, poesía, juego, locura, tiempo. Pero no soledad. Por lo tanto, puede concebirse como un hecho particular de la poesía de Mario Picado.

Una de las relaciones típicas de algunos surrealistas es sueño-música. Picado en el poema "41" de Hondo gris dice:

*"La música es letargo perdido entre los tiempos  
distancia apenas débil embalsamando ecos.  
En sencillez de piedra  
-caricia a frágil ansia-  
Su espuma de silencio, su noche antes mañana,  
la cifra de los hombres de pentagrama y sueño  
en sus entrañas ruge  
a soledad adentro".<sup>12</sup>*

Obsérvese también la unión de sueño-música-soledad.

En suma, Picado intenta unir la realidad visible mediante el sueño a través de las dicotomías siguientes:

*Sueño / amor  
Sueño / soledad  
Sueño / música  
Sueño / soledad / música.*

### 2.- Los monstruos de las zonas oscuras del hombre

La pintura surrealista está poblada de monstruos desconocidos, monstruos fantásticos y juguetones. Nacen de los recintos oscuros del hombre, de su subconsciente, de sus deseos, de su imaginación. Los surrealistas intentan investigar estos abismos, y explican el descenso dentro del ser humano que tiene como finalidad el deseo de recobrar lo escondido.

Simbólicamente el descenso como búsqueda apenas se da en Mario Picado. La tendencia liberadora de este auscultamiento se da en él a través de otros caminos. Lo monstruoso, lo bestial del hombre no entra de lleno en la cosmovisión del poeta en estudio.

Los surrealistas gustaban de los monstruos vegetales y animales, seres mitad reales y mitad fantásticos. Picado solamente en una ocasión se acerca a este tratamiento. En el poema "7" de Noche, escribe:

*"Son murciélagos negros  
de un lejano horizonte  
o de un Cristo que cae  
silencioso en la noche.  
Son espectros de voces  
en rincones del pecho  
que chupando canciones  
van mordiendo recuerdos.  
Serán tal vez las sombras  
de algún árbol podrido  
o de las constelaciones  
que nos manda el destino.*

*Estas alas colgadas  
en las cuevas del alma;  
son caminos que esperan  
una sangre en el agua...".<sup>13</sup>*

En síntesis, lo monstruoso en la poesía de Mario Picado es mínimo y casi no tiene importancia.

## EL ABSOLUTO

### 1. Conciliación de dualidades

El absoluto anhelado por los surrealistas es el punto donde se fusionan las contradicciones. Breton había intuido un punto desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones.

Para el surrealismo las oposiciones temáticas y metafóricas se acercan y se ligan una a otra para realizar la unión, la apertura hacia el absoluto. Las ideas dispares se fusionan: lo material y lo espiritual, lo temporal y lo eterno. Y en este punto —reino anhelado— se manifiesta la verdad y se descubre a través de las oposiciones en pugna.

En Picado se dan oposiciones temáticas, pero sobre todo las metafóricas. En "Borde inicial", poema del libro *Tierra del hombre*, encontramos:

*"Trabajo en las esquinas de espumas ordinarias  
tirando unos centavos de luna a lo imposible  
y en álamos finales persisto antigua savia.  
Bautizo los declives —el agua a media asta—  
Decido andar salivas y escupo soledades.  
Escribo sobre un labio caminos inasibles,  
me ahuyento convidado doblándome la sangre".<sup>14</sup>*

Las oposiciones temáticas que encontramos son las clásicas:

*Pasado / presente  
Ayer / ahora  
Vida / muerte  
Mañana / noche.*

Se dan también en el poema "28" de *Noche*. Expresa:

*"Y catorce preguntas en la vida  
y catorce temores en la muerte.*

La unión de estas dos contradicciones se da en el último verso, cuando exclama Picado:

*Y otras veces la noche igual que siempre".<sup>15</sup>*

Conseguir la meta —el absoluto— definitivamente no es el deseo del surrealismo. Lo importante es la búsqueda y el esfuerzo de reconciliación. Lo fundamental es la disponibilidad a la imaginación fecunda. Bretón había insinuado que no se trataba de poder sino de tender desesperadamente a este último límite.

Picado en *Noche* lo expresa así:

*"Y si lo somos todo, qué nos queda?  
La esperanza de ser lo que no somos  
es la aventura eterna.  
Luego la tarde —un prólogo sin hora,  
encrucijado, liso — llega.  
Y una lluvia de instantes se destroza  
pensando en la pregunta  
que nunca encuentra forma..."<sup>15</sup>*

Los surrealistas y también Picado dan a la existencia la esperanza para conseguir la realidad. El tema tiene semejanzas con el existencialismo. Sin embargo, difiere en la actitud central ante el absurdo de la existencia. Para unos, hay angustia, desesperación sísifa; para otros, esperanza en la imaginación y el deseo.

## 2.- El amor y la mujer

Bretón asegura que fuera del amor no hay solución. El amor comunica con el absoluto; es el punto donde se reconcilian la realidad y lo maravilloso. Es la ligazón entre lo interior y lo exterior. La esencia y existencia del ser humano se fusionan en el amor.

El amor para Mario Picado también abre la brecha al absoluto. En *Noche* dice respecto del amor:

*"Tampoco es ilusión  
tal vez instinto  
en forma de mujer  
y de infinito".<sup>16</sup>*

El amor que aparece en Picado es, sobre todo, sexual. Los surrealistas lucharon contra este tabú de la sociedad. En Picado tiene de particular el hecho de la unión amor / mar. El ambiente del trópico es típico en sus poemas. Exclama en *Noche*:

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

*Después la noche desata  
su cabellera de incienso  
y como espejo de nácar  
en el mar descansa un beso".<sup>17</sup>*

En *Picado* también aparece la unión amor-rito. No deja de ser un elemento de unión con el absoluto. En *La piel de los signos* dice:

*"..... Tu labio es rito  
en historia que el sexo me contara".<sup>18</sup>*

En resumen, *Picado* coincide con el surrealismo, pero también tiene sus elementos particulares, sobre todo, la unión amor / mar.

## TRANSFORMACION DE LA REALIDAD COTIDIANA

Los surrealistas no están contentos con la realidad que les rodea. Para ellos es importante el rechazo del sentimiento de bienestar en el mundo. Es necesario luchar contra la costumbre, lo rutinario, y transformar el mundo. Es una llamada a combatir la inercia impuesta por lo cotidiano.

La preocupación por el tiempo en *Picado*, como también en los surrealistas, es un rechazo de la cronología cuyo paso marca el reloj. Dice en *Noche*:

*"Yo escucharé la hora del espacio  
en el péndulo azul de una mañana  
y en la esquina de un tiempo sin distancia  
de instantes sin reloj  
o de iniciales breves".<sup>19</sup>*

La transformación de la realidad cotidiana se puede llevar a cabo de distintas maneras. Se puede descubrir lo trivial agudizando la percepción. El descubrimiento, el detenerse en lo usual y mirarlo desde otra perspectiva es una manera de transformar la realidad. Todo esfuerzo conduce a la búsqueda de lo maravilloso en lo cotidiano. Bretón quiere reemplazar lo misterioso con lo maravilloso. Para los surrealistas no existe lo fantástico, sólo hay realidad. Dice Bretón:

*"Lo más admirable de lo fantástico es que  
lo fantástico ha dejado de existir; ahora  
sólo hay realidad".<sup>20</sup>*

Picado expresa esto mismo a través de su poesía

"El recuerdo" que aparece en *Tierra del hombre*:

*"Estamos tan sumidos  
de asfalto, meta y rito,  
que un árbol no emociona,  
un sueño nos estorba  
y el beso pierde filo  
de gesto, luz y abrigo.  
Lo fácil no es vivirse,  
sino vivir sintiendo  
lo inútil del secreto,  
lo claro por sí mismo.  
A golpe nos sentamos  
a recordar un río  
fugaz donde estuvimos  
terriblemente niños.*

*Detrás de otras cabezas,  
de sonos y guijarros,  
detrás de aquellos pinos  
ausentes nos hicimos".<sup>21</sup>*

### LA RAZON

El surrealismo considera a la razón inútil. Quiere sustituir la lógica que rige la vida humana por el deseo, la imaginación y la intuición.

#### 1. Las figuras

Los surrealistas presienten ondas magnéticas que parecen regir el cosmos.

Para Picado hay destinos que se acercan atraídos y que componen figuras que ignoramos. En "Me canso de seguir y sigo ahora", dice:

*"Seguro que hoy se muere una señora  
—pregunto si su muerte convenía—  
Al destino le escribo geometría  
y mis cálculos van contra la aurora".<sup>22</sup>*

#### 2.- La ubicuidad y el desdoblamiento

Ya se vio que para los surrealistas el objeto se transforma según deseo e imaginación. El objeto, además, simboliza lo externo y como tal es la otra cara de la dicotomía sujeto / objeto. Para llevar a cabo la reconciliación de esta dualidad es necesario salirse de sí y entrar al objeto. Y mediante la posesión total, el sujeto en el objeto y viceversa, se asoma a la ubicuidad. En el **Segundo Manifiesto**, Bretón apoyó la teoría hegeliana de la compenetración del mundo subjetivo y del objetivo. Además, los surrealistas basándose en él, consideraban que el verdadero conocimiento de la existencia dependía de la interrelación de lo interno y lo externo.

El ansia de ingreso subjetivo en el objeto es de gran importancia en Picado. En "Provincia", de **Serena Longitud**, dice:

*"Sentado en una banca  
de un parque de provincia.  
Así sentado a la orilla,  
tal vez muy lejos de mí,  
estaba yo de provincia  
y el parque dentro de mí.  
Así me fui caminando  
desde la patria hasta aquí,  
y me dolió de repente  
cuando el camino sentí.  
¿Pero así?  
Sentado en una banca  
de un parque de provincia.  
Un niño solo delante  
y un árbol detrás de mí".<sup>23</sup>*

#### 3.- Los juegos

Para los surrealistas los juegos y su relación con la niñez expresan la unión de las dos realidades. El niño y el hombre-niño cuando juegan unen lo racional y lo imaginativo en un solo acto.

Picado no da en su temática gran importancia al juego. Pero tampoco faltan alusiones. Así en **La piel de los signos**:

*"Como decir niño y sonrisa  
y todo lo anterior al acto*

*y la inocencia consciente del juego  
en que el instante guarda secretos de infinito.*

*.....  
Niñez: canción del silencio hecha de ruidos,  
naranjas, barcos en media tierra  
y olvidos juntos para mortificar al recuerdo".<sup>24</sup>*

En síntesis: En Picado se da un rechazo de la razón a través del juego del niño, de la ubicuidad de los objetos/ sujetos, y de la creencia de las figuras de la existencia humana. Sin embargo, es en el uso de las imágenes donde más se acerca al surrealismo. En el uso de imágenes arbitrarias, cuya traducción es difícil, es ahí donde Picado más se acerca al rechazo de la razón.

### LA REVOLUCION

Desde el **Primer Manifiesto**, los surrealistas se declararon a favor de la revolución total del hombre y de sus modos expresivos. La violencia que protesta ante lo tradicional es la bandera surrealista.

La revolución surrealista era en dos vertientes: la humana y la estética. Ambas estaban vinculadas, de tal forma que la revolución del lenguaje conducía a la revolución humana.

En cuanto a la revolución social, Picado no llega a las últimas consecuencias del surrealismo. El impone una nueva, propia revolución social concebida dentro de su cosmovisión de hombre costarricense. Es en este punto donde quizá más se aleja del surrealismo. Mientras éste aboga por las armas, el universalismo —no la Patria—, el rechazo a la tradición, Picado piensa de modo distinto. Piensa como costarricense. En "Yo sé que hay muchas casas" de **Serena Longitud**, afirma:

*"Yo sé que hay muchas casas  
sostenidas al aire en la pregunta.  
Y adentro un hombre a una mujer la sueña.  
Yo sé que hay muchas casas  
donde se vive, se maldice y se reza  
sin descubrir el sobresalto y la miseria".<sup>25</sup>*



Poeta Mario Picado, escultor Juan Manuel Sánchez y poeta Alfonso Ulloa Zamora.



## NOTAS

- 1 Rafael Pérez Miguel: "Para un estudio de la evolución lírica en Costa Rica", (Conferencia), Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica, 1979, p. 19.
- 2 Ibid. p. 21.
- 3 Laureano Albán: Poesía contra Poesía, Ediciones Líneas Vivas, Círculo de Escritores Costarricenses, San José, Costa Rica, 1970, p. 37.
- 4 Laureano Albán. Loc. cit.
- 5 Carlos Rafael Duverrán: Poesía contemporánea de Costa Rica, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1973, p. 377.
- 6 Ibid. p. 376.
- 7 Alberto Baeza Flores: Evolución de la poesía costarricense, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1978, pp. 226-228.
- 8 André Bretón: Manifiestos del surrealismo, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, p. 44.
- 9 Ibid. p. 30.
- 10 Mario Picado: Serena Longitud, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1967, p. 84.
- 11 Ibid. p. 54.
- 12 Mario Picado: Hondo gris, Imprenta Vargas, San José, Costa Rica, 1955, p. 84.
- 13 Mario Picado: Noche, Editorial Aurora Social Ltda., San José, Costa Rica, 1953, s.p.
- 14 Mario Picado: Tierra del hombre, Ediciones L'Atelier, San José, Costa Rica, 1964, p. 7.

- 15 Mario Picado. Noche. s.p.
- 16 Ibid.
- 17 Ibid.
- 18 Mario Picado: La piel de los signos, Editorial de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1974, p. 36.
- 19 Mario Picado. Noche. s.p.
- 20 André Bretón: Manifiestos del surrealismo, p. 33.
- 21 Mario Picado: Tierra del hombre, p. 23.
- 22 Mario Picado: La piel de los signos, p. 37.
- 23 Mario Picado: Serena Longitud, p. 20.
- 24 Mario Picado: La piel de los signos, p. 20.
- 25 Mario Picado: Poemas Impares, Editorial L'Atelier, San José, Costa Rica, 1970, p. 126.
- 27 Mario Picado: Poemas de piedra y polvo, Editorial L'Atelier, San José, Costa Rica, 1972, p. 1.
- 28 Mario Picado: Testimonio de entonces, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1978, p. 20.
- 29 Ibid. p. 24.
- 30 Ibid. p. 53.
- 31 Ibid. p. 67.
- 32 Mario Picado: Hondo gris, p. 19.

## BIBLIOGRAFIA

- 1 Albán, Laureano: Poesía contra poesía, Ediciones Líneas Vivas, Círculo de escritores costarricenses, San José, Costa Rica, 1970.
- 2 Baeza Flores, Alberto: Evolución de la poesía costarricense, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1978.
- 3 Bretón, André: Manifiestos del surrealismo, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974.
- 4 Duverrán, Carlos Rafael: Poesía contemporánea de Costa Rica, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1973.
- 5 Pérez Miguel, Rafael: "Para un estudio de la evolución lírica en Costa Rica", (Conferencia), Estudios de Posgrado, San José, Costa Rica, 1979.
- 5 Picado, Mario: Serena Longitud, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1967.
- 6 Picado, Mario: Hondo gris, Imprenta Vargas, San José, Costa Rica, 1955.
- 7 Picado, Mario: Noche, Editorial Aurora Social Ltda., San José, Costa Rica, 1953.
- 8 Picado, Mario: Tierra del hombre, Editorial L'Atelier, San José, Costa Rica, 1964.
- 9 Picado, Mario: La piel de los signos, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1974.
- 10 Picado, Mario: Poemas impares, Editorial L'Atelier, San José, Costa Rica, 1970.
- 11 Picado, Mario: Poemas de piedra y polvo, Editorial L'Atelier, San José, Costa Rica, 1972.
- 12 Picado, Mario: Testimonio de entonces, Editorial Costa Rica, San José, Costa Rica, 1978.

## LEA EN UN PROXIMO NUMERO

- Tendencias de la lírica latinoamericana. . . . . *Carlos Cortínez*
- Muestra de la poesía argentina.
- La comedia de las equivocaciones de W. Shakespeare.  
Traducción de. . . . . *José B. Acuña*
- La figura paterna en Don Segundo Sombra . . . . . *Thaís M. Córdoba*
- La vanguardia poética en la provincia de Chile . . . . . *Mario Rodríguez Fernández*

# JOSE LUPIAÑEZ, LA POESIA COMO CELEBRACION

Antonio Costa Gómez

La poesía de José Lupiáñez se caracteriza por la depuración, la transmutación, la unidad. Con su fluidez y su ritmo sostenido, sorprende en el mundo un tono, una estructura. De este modo, lo va libando en toda su extensión, lo va cantando, tomando su jugo según la nota particular suya. Su poesía es como su manera de ser: cuidada, pulcra; Lupiáñez es, en todo, poeta a su modo, lo cual denota que su peculiar poesía viene del fondo, está arraigada en él, y por tanto es fuerte, es verdadera, natural, tiene razón. Pues, como decía Rilke, la vida siempre tiene razón, en sentido profundo y estricto; y la vida de Lupiáñez es así. Este es el mejor expediente para declarar que es válida y se defenderá por sí misma de cualquier ataque o prejuicio o incomprensión. Hay en ella un cuidado y una exquisitez en la línea de Juan Ramón Jiménez, pero asumiendo una pasión y una vivencia que Juan Ramón no tenía. Lupiáñez recoge el mundo, toda la complejidad del mundo, para hacer un poema, que es un objeto impecable y potente, sostenido, un "arma arrojadiza", según la expresión del poeta; es un licuarlo y adaptarlo todo para constituir su espacio poético, encerrado en cada frase; poesía trabajada, de gran eficacia expresiva, de admirable don verbal. Se podría hablar, en cierto modo, de poema-objeto, constituido por una poesía objetiva, hecha de experiencia objetivada, en que lo subjetivo se toma como material para los versos, llenos sin embargo de sangre. No es efusión, sino discurso poético. Los poemas pocas veces están en primera persona; el poeta se refiere a sí mismo, a menudo, en la tercera. El poema está cargado con la experiencia, pero convertido en mundo propio, y un poco convertido en cosa. Todo es tomado y dispuesto en un cuadro como una visión telúrica, todo adaptado y puesto en su lugar; es, has-

ta cierto punto, como la vivencia convertida en paisaje, del mismo modo que ciertos pintores ejecutaban los retratos como paisajes. El poema es construido como una estatua, tallado; pero es una estatua llena de calor interno. Todo entra y se coloca en los versos como en su lugar más escogido y preparado, como una casa para los sentimientos. Esto se observa más en RIO SOLAR que en LADRON DE FUEGO.

La poesía de Lupiáñez constituye un "espacio poético delimitado", como ha escrito de ella José Mayorga. Contiene un mundo ensamblado, unido, pulcro, continuado como el río (su poesía es, en la acepción más significativa, río solar), perfectamente construido y elevado, fuerte, rotundo como sus versos; los versos de Lupiáñez se caracterizan por su rotundidad. Los libros están contruidos, compuestos (no es casualidad que Lupiáñez se dedique a la composición y sea excelente en ese arte), vistos en conjunto; y configuran un universo personal, una visión del mundo (que es, a la vez, algo más y algo menos que una concepción del mundo), con una gran justeza y cuidado en la expresión. Pero ese universo está basado en el universo real y se nutre de él; es el mundo en una de sus múltiples imágenes y aspectos, hondamente verdadera. Cada poeta está destinado a captar y mostrar una de esas imágenes; a Lupiáñez le ha correspondido la suya y cumple admirablemente su misión. Es un heraldo, un profeta, en el sentido del que ve las cosas ocultas, mensajero de lo divino como dimensión profunda de lo real y tiene la fuerza y la confirmación de lo divino. Quizá sería posible hablar de una evolución de lo plástico y sensorial hasta lo simbolista e interior, sobre todo para quien como el autor de estas líneas conoce los primeros poemas no publicados y los últimos todavía inéditos. En todo caso, es

una poesía que se nutre del paisaje, el Sol o la vivencia existencial, que va desde lo pagano a lo religioso, desde lo visible a lo vibrante de misterio. "Lírica solar", como ha dicho Miguel Fernández, poesía de Sol y de luz, de calor y sopor, luminosa y onírica, ardiente y clara. Adjetivable de andaluza, en gran parte informada por Andalucía, algo natural en un poeta que vive intensamente el entorno en que respira y se identifica profundamente con su país; pero esto no es decirlo todo, pues hay otros muchos poetas **andaluces** que tienen características muy distintas, si bien haya cierta unidad entre ellos. La poesía de José Lupiáñez no se pregunta, sino alaba, celebra; no es problemática sino afirmadora; no es atormentada, sino serena. Entiende la poesía como celebración, del mismo modo que Rilke decía ser poeta porque alababa. Hay en ella una pasión, una violencia, un fuego interior latentes, soterrados, secretos, asumidos, integrados, disueltos, digeridos, transustanciados (aunque parezcan muchos adjetivos juntos, son necesarios para dar idea de lo que quiero decir), formando parte del poema. En ese sentido se podría hablar de romanticismo clásico (pues tiene mucho de neorromanticismo pero también de cuño clásico), contenido, destilado, en la línea de Hölderlin y Cernuda, atravesada por un fuego sereno.

El universo poético de José Lupiáñez quiere aproximarse al paraíso, concebido como lo más fuerte, verdadero, puro, esencial, y desde el cual se maldice (como Cernuda en ocasiones) al resto del mundo, sobre todo en LADRON DE FUEGO pues en RIO SOLAR abunda más la nota positiva. También puede ser la nostalgia del paraíso el origen de ese acento elegíaco que Lupiáñez comparte con Cernuda. Es, en todo caso, un universo lleno de la verdadera vida (como quería Rimbaud), denso, auténtico. Y aunque

evolucione de lo plástico a lo existencial, conserva siempre el mismo tono; hay en él una rara unidad y continuidad, que arrastra como un río al lector. Lupiáñez está hecho para afirmarlo todo (cada hombre, y en especial cada poeta, está hecho para algo, tiene una misión en los complejísimos designios de la Realidad o Divinidad); su obra es una afirmación vitalista del mundo, lleva la intuición de un sentido más alto. Hay en ella una indudable presencia de la BIBLIA, que nuestro poeta conoce a fondo, hasta el punto de que penetrado en sus intersticios, informa lo que escribe incluso sin que se dé cuenta: hay mucho de la actitud bíblica ante la grandeza de la creación, el tono de alabanza de los salmos, sobre todo la deslumbrada celebración del Antiguo Testamento, pero aquí integrada en un mundo preciso y propio, el universo depurado del poema. La presencia de la BIBLIA se puede rastrear incluso en temas, expresiones y reminiscencias, como alusiones a la zarza ardiente, la decapitación de San Juan Bautista, la anunciación a María (RIO SOLAR).

El mundo de Lupiáñez es un mundo en paz, quieto, seguro, eterno, recorrido por las corrientes de la pasión o el dolor, la melancolía o la revelación, que no turban nada, se integran en un ámbito cuya coherencia y fijeza pueden parecer monotonía, pero está lleno de riqueza. El tono es casi siempre el mismo, sin disonancias ni violencias, recorrido por una transida violencia continua. Es vida que se desarrolla en paz y segura, "sin prisas pero sin pausas", según la frase de Goethe, con una tranquilidad algo goetheana. Se alude con frecuencia a la eternidad, a la quietud; indolencia, sopor, amargura más que dolor, etc. Se va en busca de una imagen de la perfección (lo divino, el paraíso), sin torpeza, sin movimientos vanos, como dice un poema.

Un análisis del poema "Narciso", del libro LADRON DE FUEGO, que es uno de los más paradigmáticos en este sentido, mostrará todo lo que digo. Narciso es la perfección de la belleza que se basta a sí misma, que se mira en su propia imagen, emblema de lo acabado y autosuficiente; cuando Narciso se observa en el agua todo queda detenido en una quietud que es imagen de la eternidad, "sin posible parada sobre el tiempo", pues "nadie sabrá decirlo con el tiempo", y con este gesto "lo masculino todo", la quintaesencia del hombre, se asoma a lo más propio y fijo de la realidad, "el misterio del mundo, fatalmente". Todo el poema deja una sensación de quietud encantada, invulnerable, de pureza incorruptible. En la poesía de Lupiáñez nada es ajeno o molesto, todo está integrado con naturalidad, incluso lo más sorprendente o asombroso, el misterio; el mundo se alarga para abarcarlo y lo asimila como la célula el alimento. Lupiáñez exhibe una identidad consigo mismo, seguridad en todo momento sin ser alterado por nada, en una atmósfera de letargo, mansedumbre, calma, cosas detenidas. A menudo es captado el instante, pero no separado de manera chocante sino integrado. Abunda la imagen de la barca perdida en mitad de los mares; apartado del mundo mezquino que aprisiona, el poeta se dirige hacia lo eterno y esencial, en el silencio de los siglos, soportando la herida abierta e inmemorial que mana sin cesar; en LADRON DE FUEGO, como decimos, incluso predomina el altivo menosprecio, la maldición, el ataque; actitud que en RIO SOLAR se hará más serena. A Lupiáñez, por lo demás, le atraen como a Cernuda las estatuas, imagen de lo sereno y terminado. En sus poemas, en fin, está recogido todo con una especie de pudor, en versos de una belleza impasible, donde la emoción está escondida.

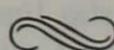
Son poemas llenos de existencia, fijada, esculpida, densos de horas y de universo, que se escucha y se siente intensamente; llenos de contemplación, paciente e ininterrumpida contemplación. A menudo son expresión fulgurante y profunda de situaciones existenciales, del relieve de la realidad, como en los versos de LADRON DE FUEGO: "Qué tristes dan los cuerpos/ una vez y otra vez/ contra esta paz eterna,/ para perderse ardientes/ por la trama/ olvidada/ del asombroso cielo". Son mundo experimentado totalmente, pese a todo, asumido a fondo, en íntima comunicación con él; así, se dice en RIO SOLAR: "Mar aclaró en infancia/ el tono de los ojos, / la hazaña de sus juegos prohibidos / guardados hasta hoy cuando el Sol es más fuerte", lo cual nos recuerda aquello de Rimbaud "de niño, ciertos cielos afinaron mi óptica" en ILUMINACIONES y muestra que la sensibilidad de Lupiáñez es fina y segura, atenta siempre a los secretos del mundo para advertir "el rumor que la vida va imponiendo a los cuerpos"; para captar que "el orden que el infinito puebla, / y el universo altivo, su eternidad vibrando, / de nuevo girará para ti sólo". Recibe el mundo, lo penetra intensamente, se deja poseer por él; a mí me afectan momentos especialmente sutiles para sorprender el mundo en su ser: ...el imprevisto/ empuje de las horas,/ porque es grato volver el rostro/ a la caricia de la brisa". Así, la poesía de José Lupiáñez enuncia el mundo con su propia y única palabra y en la parte que el mundo le concede y muestra; lo enuncia, da testimonio de él, nos lo regala a los lectores y lo celebra. Pues el mundo está ahí para ser celebrado, porque solo celebrándolo lo viviremos realmente. Lupiáñez lo vive y lo nombra con su propio verbo, que es también una forma de crearlo.

VIENE DE PAGINA 12

## LA VISION DE MUNDO DE ALFONSO CHASE

## BIBLIOGRAFIA

- |                               |  |                                       |   |
|-------------------------------|--|---------------------------------------|---|
| <i>Baeza Flores, Alberto.</i> | EVOLUCION DE LA POESIA COSTARRICENSE. 1574-1977, San José, Editorial Costa Rica, 1978.   | <i>Duverrán, Carlos Rafael.</i>       | POESIA CONTEMPORANEA DE COSTA RICA, San José, Editorial Costa Rica, 1973.                           |
| <i>Bolaños Ugalde, Luis.</i>  | "Lo real maravilloso en FABULA DE FABULAS de Alfonso Chase", ANCORA-LA NACION, 4 de noviembre, 1979, p. 3.   | <i>Láscaris, Constantino.</i>         | DESARROLLO DE LAS IDEAS FILOSOFICAS EN COSTA RICA, San José, Editorial Costa Rica, 1964.            |
| <i>Bonilla, Abelardo.</i>     | HISTORIA DE LA LITERATURA COSTARRICENSE, 2a. edición, San José, Editorial Costa Rica, 1967.  | <i>Sandoval de Fonseca, Virginia.</i> | RESUMEN DE LA LITERATURA COSTARRICENSE, San José, Editorial Costa Rica, 1978.                       |
| <i>Chase, Alfonso.</i>        | LOS REINOS DE MI MUNDO, San José, Editorial Costa Rica, 1966.<br>CUERPOS, San José, Editorial Costa Rica, 1972.<br>LOS PIES SOBRE LA TIERRA, colección "1856", Mesén Editores, San José, 1978. | <i>Valdeperas, Jorge.</i>             | PARA UNA NUEVA INTERPRETACION DE LA LITERATURA COSTARRICENSE, San José, Editorial Costa Rica, 1979. |



# POEMAS DE

# JOSE LUPIAÑEZ

## MIRADOR UMBRIO

*Desde la torre observas cómo cae la tarde,  
las últimas montañas perdidas con la niebla,  
los árboles que ascienden levemente, el abismo,  
el fulgor de los astros que brillan por tus ojos.  
Cerca quedan las playas del Sur, amplias  
y lentas, vacía a esta hora que el mar  
no desvanece en fuego. Vive el mar en la brisa,  
su mágico vaivén como tus pasos, firmes,  
en este oscuro mirador, alto, insomne,  
distante como el humo de la ciudad en calma.  
Y es el tiempo que oprime su eterno desvarío,  
tu sombra, ya fundida con las sombras del mundo.*

## INSCRIPCION

*Al final de los días, disponed  
de un hermoso epitafio de sombra.  
El es el turbio emblema de frentes hoy dormidas  
en el doliente lazo de la tierra. Así Cipriano yace  
como la flor ausente algún páramo,  
como la nube existe en la distancia.  
Sabio e inmaculado, nacido para el cielo,  
pacífico y amable, reposa en los felices  
campos del paraíso. Insigne fue su estirpe  
de antepasados nobles. Y sin embargo deja  
su cuerpo entre los vivos. Abandonó  
estas sendas, esta morada inerte  
alzándose a la vida como un árbol  
de asombro. Dicen que fuera honrado  
y que tal vez descansa en las interminables  
ondas del Río de Cristo.*

## MENSAJE

*En una tarde situada al oeste  
de las blancas avenidas de incienso, y al sur  
de aquellos bosques humeantes, donde todas las aves  
son rojas como la nieve, en una tarde  
vívida como el alba, recibí este mensaje:  
"joven, tu carne no es un fruto que pende,  
en tu corazón debe anidar el brillo de la espada,  
cortante como las Escrituras. Bien sé que tu mirada  
es apenas una brizna de hierba y más débil  
que el aire o que el ocaso. Huye de la tibieza,  
inventa el triunfo, camina sobre el mar  
como un discípulo que aprende la hermosura  
de la danza. Medita en las estepas,  
lee el ávido fuego de las amplias llanuras,  
cuelga tu cítara, empuja el lago hasta reunir  
un número: tú eres el elegido, marcas hay en tu lengua,  
discierne el pensamiento, endereza las sendas,  
incendia los altares, derriba tu ciudad,  
quiebra el espejo".*

## ULEKE

*Todos sufren por ver tu corazón,  
se acercan a tu casa con las paredes blancas,  
se mecen en la música de aquel viejo país  
en donde naces, remoto, inaccesible,  
irreal, como en sombras, como si no  
existiera. Y tu alcoba se inunda  
de amistosa cadencia...  
Oh lentas suaves notas del armonio,  
llenáis mi ser de bosques, de caminos  
brillantes, vuestra danza desnuda  
esa ingrátida estancia  
donde juntos libamos un cálido  
aguardiente. Uleke vendrá pronto  
del mar, su cabellera es rubia  
como la miel, como el temprano estío  
de sus ojos.*

## KART HADASHT

*Hoy rondé las murallas de una ciudad  
perdida en la espesura de las cumbres. Sus cúpulas  
relucían como si árboles fragantes brillaran en mis ojos,  
y un sin fin de caminos cortaran la esbeltez de los campos.  
Esta es la ciudad donde todas las puertas  
se abren a la luz y los arcos se tejen en la cercana  
presencia de las tardes. Sus aves guardan rígidas  
la blancura espectral de las tapias, por donde  
cae el fruto rojo en racimos. Esta es la ciudad  
de las tardes cuando descende el fuego del poniente  
y duermen abrasados todos sus hijos, la ciudad  
suspendida como un nido. Sus avenidas aún refulgen  
como los blancos vidrios sin aristas del mar.  
Es la ribera en áspera grandeza, mil y dos  
son sus amplios zaguanes y sus tiendas azules  
cuelgan del cielo vívido como el agua. Todos sus hombres  
cubren el cuerpo de galabias y ciñen una oscura  
aureola. Adivinan el paso del extranjero inmóvil,  
y conocen los lentos vaivenes de su canto. En los puertos,  
se mecen largas filas de trirremes cabeceantes,  
mientras el sueño encubre como el aire sus frentes  
de guerreros vencidos. Oh Kart Hadasht, vieja ciudad,  
reposa en el inerte lago de los tiempos,  
yo habitaré tus casas con mi sombra.*

## EPICA Y FANTASIA EN LA POESIA DE MANUEL RIOS RUIZ

VIENE DE PAGINA 18

lan. He aquí, pues, una de las voces más dignas de nuestra poesía española actual, que como tantas otras vino también del Sur.

### NOTAS

- 1 RIOS RUIZ, Manuel, *Tiempo íntimo*. (Antología poética 1963-1974), Galería de Luis, Madrid 1975. (Dibujos de Francisco Hernández).
- 2 RIOS RUIZ, Manuel, *Vasijas y deidades*, Colec. Melibea, Talavera de la Reina, 1977. (Premio "Rafael Morales", 1976).
- 3 RIOS RUIZ, Manuel, *Dolor de sur*, Colec. Arbolé, Madrid, 1969. (Premio Bécquer).
- 4 RIOS RUIZ, Manuel, *Tiempo íntimo*, pág. 25.
- 5 *Ibidem*, op. cit. pág. 28.
- 6 *Ibidem*, pág. 64.
- 7 MARTINEZ RUIZ, Florencio, *La nueva poesía española. Antología crítica. Segunda generación de postguerra 1955-1970*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1971, pág. 187.
- 8 RIOS RUIZ, Manuel, *Tiempo íntimo*, pág. 58.
- 9 *Ibidem*, op. cit. pág. 12.
- 10 *Ibidem*, pág. 12.

- 11 *Ibidem*, pág. 14.
- 12 *Ibidem*, pág. 20.
- 13 *Ibidem*, pág. 65.
- 14 *Ibidem*, pág. 63.
- 15 *Ibidem*, pág. 92.
- 16 *Ibidem*, pág. 93.
- 17 *Ibidem*, pág. 94.
- 18 *Ibidem*, pág. 123.
- 19 *Ibidem*, pág. 146.
- 20 *Ibidem*, pág. 158.
- 21 *Ibidem*, pág. 152.
- 22 *Ibidem*, pág. 149.
- 23 RIOS RUIZ, Manuel: *Vasijas y deidades*, Colec. Melibea, Talavera de la Reina 1977, (Premio "Rafael Morales" 1976)
- 24 *Ibidem*, op. cit. pág. 9.
25. *Ibidem*, pág. 15.
- 26 *Ibidem*, pág. 11.
- 27 *Ibidem*, pág. 39.
- 28 *Ibidem*, pág. 54.

## CUATRO NUEVAS PUBLICACIONES DE COSTA RICA

La Editorial Studivm de la Universidad Autónoma de Centro América (San José, 1981), en un notable esfuerzo, ha dado a luz cuatro valiosas obras de la literatura y el relato costarricenses, cada cual sobresaliente en su campo específico.

**HISTORIA DE LA LITERATURA COSTARRICENSE** (3a. edición, 408 págs.) y **ANTOLOGIA DE LA LITERATURA COSTARRICENSE** (2a. edición, 590 págs.), de Abelardo Bonilla (1898-1969) son dos "clásicos" del estudio de la literatura nacional, tanto por la seriedad de su análisis, como por los períodos que abarca, que son los de nuestra cultura. En su "Historia", el Profesor Bonilla expone los alcances de su obra, y en el capítulo introductorio fija los antecedentes y rasgos propios de la literatura de Costa Rica. Los 24 capítulos que conforman este tomo están agrupados en una estructura de base cronológica en cuatro partes bien delimitadas: el período colonial, el de formación, las cuatro primeras décadas del siglo XX, y la literatura contemporánea. Además de la creación literaria, se estudia el ensayo histórico, de derecho, periodístico, filosófico, económico y social, y lo que el erudito denomina "Formas independientes del ensayo contemporáneo". Por su parte, la "Antología" complementa el análisis que el Profesor Bonilla lleva a cabo en el primer volumen, pues como él mismo dice, "... una preocupación exagerada por el método puede llegar a ser un obstáculo en la libertad y amplitud de tratamiento del objeto literario, que es lo que en último término interesa". (*Historia*. . . , p. 13).

Hacemos eco de tantos investigadores y estudiosos quienes afirman que la obra de A. Bonilla no ha sido superada, pero amerita ser completada y actualizada sobre la base que él dejó.

**LOS GAVILANES VUELAN HACIA EL SUR**, de José León Sánchez, con prólogo de María Rosa de Bonilla, es la última novela del autor de *La isla de los hombres solos*, la conocida obra narrativa que ya fue llevada al cine. Según la prologuista, se trata de una novela de formación de personaje ("ya no encontramos que la 'formación' del muchacho se lleva adelante al lado del viejo sabio, que complementaba la pareja clásica, sino que, es su madre"), de clave ("... los personajes de ficción tienen un paralelo con personajes reales, históricos, y en este caso, muy conocidos en nuestra sociedad"), y picaresca.

Innovadora, moralizante, de reafirmación de lo nacional, itinerante y lírica es la nueva creación de José León Sánchez.

**CRONICAS Y CUENTOS MIOS**, de Aquileo J. Echeverría, es una selección de escritos diversos hecha por Joaquín García Monge para ser publicada en 1934. El poeta Echeverría (1866-1909) marcó un hito en el desarrollo de la literatura costumbrista costarricense, a la par de Magón y del mismo García Monge, según algunos estudiosos. Como introducción a esta segunda edición, se incluye la conferencia de Alejandro Alvarado Quirós, leída en el homenaje del Club Alfonso XIII a Aquileo —como se le llama en Costa Rica— el 25 de marzo de 1911, en la que se da una semblanza de la figura del poeta y se pondera su obra total.

Con esta reedición de las "Crónicas", las nuevas generaciones tendrán más acceso a la pluma de Aquileo, sobre todo porque se trata de una obra poco conocida si se le compara con sus célebres y tradicionales *Concherías*.

**LA COSTA RICA QUE NO TODOS CONOCEMOS**, de Miguel Salguero. En su invitación a este viaje por una Costa Rica oculta para nosotros, el editor se refiere a "Curiosidades, rarezas y facetas desconocidas de nuestra historia. . .", publicadas por el incansable e inquieto viajero y periodista en su periódico *Gentes y Paisajes* durante varios años.

Salguero pone de manifiesto su amor y arraigo a la patria, que él ha recorrido a lo largo y ancho de su territorio y que ha sabido captar en su esencia.

J.G.

### CON MOTIVO DEL SIMPOSIO ANUAL "JOAQUIN GARCIA MONGE"

El Instituto de Estudios Latinoamericanos, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional (Costa Rica) analizará cada año un tema de actualidad nacional con implicaciones latinoamericanas, para así fomentar el conocimiento, el estudio y la valoración de la cultura autóctona de nuestros pueblos y sus interrelaciones. Estos fines siempre estuvieron presentes en el pensar y en el actuar de Don Joaquín García Monge, cuyo nombre llevará este simposio universitario.