

APROXIMACIONES CRITICAS
A UN ESTUDIO DE LA METAFORA
EN LA POESIA COSTARRICENSE.
INDICACION METODOLOGICA

POR

JORGE ANDRES CAMACHO R.

Universidad de Costa Rica

La metáfora constituye una atractiva formulación de la lengua, que a veces raya en el enigma y hasta en la magia. Para algunos, es instrumento imprescindible del lenguaje, y más del pensamiento que éste transmite; para otros ha sido, principalmente, elemento decorativo. Actualmente, los estudios de la ciencia de la literatura y otras disciplinas convergentes tienden a justificarla como un factor necesario en la expresión y en la comunicación; en fin, algo más sólido de lo que se ha llamado, en un término muy venido a menos, retórica. Así, por ejemplo, Roman Jakobson confiere al lenguaje una estructura sustentada en lo que él llama de manera atractiva, aunque un tanto audaz para algunos, polo metafórico, claramente definido frente a un polo metonímico. Si así fuera, y si se asume la metáfora como recurso determinante en la expresión poética, habría que aceptar, en consecuencia también, que en el fondo todo lenguaje es poético.

En la actualidad, ese carácter determinante y necesario suele justificarse, o al menos buscarse, en las posibilidades cognoscitivas que la metáfora y, por extensión, la poesía tengan. En medio de las múltiples objeciones que esta posición puede generar, no cabe duda de que si aceptamos que conocer es más que aprehender con la razón un esquema de las cosas y que en dicho proceso también puede intervenir lo intuitivo, lo afectivo y lo sensorial, la poesía (y la metáfora), que suele sintetizarlos y armonizarlos, podría ofrecer un conocimiento más integral o más vivo por ello, como los peces machadianos, que seguirían vivos aun después de haber sido pescados en el río de la vida. De paso, conviene decir que en ese carácter conjuntivo estriba el valor euforizante de la poesía y de la metáfora.

La síntesis aludida, que se da, además, en diversas instancias de la enunciación metafórica, a nivel semántico, puede entenderse como una puesta en paréntesis de uno o varios semas que permiten dicha conjun-

ción. Este nivel profundo, no manifiesto, también contribuye con su carácter euforizante, oponiendo la sugestión, lo virtual y la potencialidad, que, por ocultos, ofrecen la satisfacción de penetrarlos, a lo manifiesto, ya significativamente limitado. La imagen manifiesta, literal, a la vez, resulta imprescindible como matriz que sostiene y genera la significación profunda. Es por eso que la densidad sémica que eventualmente constituya la metáfora y la posibilidad de que por ello ésta se desarrolle textualmente, conformando lo que se ha llamado metáfora «hilada»¹ o «estructural», ofrece la más importante elaboración metafórica, desde el punto de vista de la intensificación eufórica y de sus posibilidades cognoscitivas. Frente a dicha imagen «hilada» o estructural hay que oponer una imagen «puntual» o «estacionaria»², que cumple mejor la concepción tradicional de la metáfora como sustitución de «un mot pour autre» y agota su radio de significación en límites muy estrechos; es la que, en unos casos, más fácilmente puede aproximarse al adorno y a la traducción y, en otros, más bien al enigma. Por otro lado, no debe olvidarse que más allá del mecanismo de la sustitución, la metáfora, como dice P. Ricoeur, siguiendo a Benveniste, es una realización semántica («la constitución del sentido como propiedad de la frase indivisa»)³.

La metáfora «hilada» objetiva un significado; la «puntual», por el contrario, destinada algunas veces a pintar lo sensorial o fenoménico, se agota en una simple enunciación o, a veces, expresando ignotas asociaciones de la psique del poeta, se oscurece hasta el enigma. Es esta última la que algunos defienden bajo el nombre de «imagen», contrapuesto al de metáfora. La primera estaría más cerca de la función «expresiva» o «emotiva»; la segunda, principalmente cuando se desarrolla en el texto, de la función poética, como la enuncia Jakobson: como proyección de equivalencias en un eje sintagmático. La primera sería más espontánea y emocional; la segunda, más deliberada e intelectual; mas, cuando esta última consigue conjugar en una intuición global lo afectivo y lo imaginativo con su dosis de intelectualidad, se alcanzan las mejores metáforas.

Todo lo anterior, desde luego, sólo propone una oposición convencional; en la práctica, los límites son difíciles de escindir. Hay que considerar, por otra parte, que la oposición jakobsoniana entre el polo metafórico y el polo metonímico, en la poesía no se da como tal. El mismo Jakobson

¹ Michel le Guern, *Metáfora y metonimia* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1976), p. 52.

² *Ibid.*

³ Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1982), p. 237.

lo hace ver así. En la poesía, dice, la metonimia se hace ligeramente metafórica y la metáfora ligeramente metonímica ⁴.

En esta nueva perspectiva, es decir, la que interrelaciona lo metafórico y lo metonímico, interesa señalar que como en la significación de la metáfora sólo operan uno o pocos semas constitutivos del lexema propuesto, de alguna manera también, en este plano lingüístico, se está dando un esquema metonímico o semejante a él, es decir, el de la sinécdoque de la parte respecto al todo: «Si la palabra no cubriese un significado no descomponible sería imposible su uso metafórico» ⁵; y a la vez, cuando la metáfora se desarrolla, es precisamente con base en la sinécdoque de este tipo como consigue hacer la red textual.

Finalmente hay que agregar que la propuesta dimensión conjuntiva de la metáfora parece conseguirla, precisamente, la metáfora estructural o «hilada»; no es, en opinión de Paul Ricoeur, una figura aislada la que refiere al mundo, «sino lo que se debe llamar esquema» ⁶. Por ello, este despliegue estructural en el texto ofrece el mejor indicador en el análisis metafórico; y en ausencia de éste, al menos, la reiteración sistemática en *corpus* más amplios, como un poemario o aun la obra completa de un autor.

POSIBILIDADES METODOLÓGICAS EN LA POESÍA COSTARRICENSE

Las consideraciones teóricas y las orientaciones metodológicas que de ellas se desprenden podrían dar cuenta de un *corpus* metafórico dado. Sin embargo, la asistematicidad y casi ausencia de reiteración en la poesía costarricense, que hace red y que se ha considerado de suma importancia en el análisis semántico de la metáfora, ya sea estructurando el sentido de un texto o en posiciones significativas de una obra, obliga a la búsqueda de otras instancias formales de análisis. En Costa Rica, corrientes y movimientos han llegado de fuera tarde y desordenadamente. Esta parece ser una de las causas de la falta de sistematicidad. Tampoco ha habido el clima interno (salvo alguna excepción que se considerará al final) que propiciara el advenimiento de un gran poeta o, mejor, de un gran movimiento poético. Mas, como el interés de este estudio se centra en lo metafórico, no excluimos la posibilidad de que un enfoque inusitado (aun sin

⁴ Jakobson y otros, «Lingüística y poética», en *El lenguaje y los problemas del conocimiento* (Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971), p. 40.

⁵ Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético* (Madrid: Editorial Gredos, 1974), pp. 14 y 15.

⁶ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 352.

metáforas), o cierta vehemencia y originalidad de la función expresiva, o la beligerancia ideológica, o, en fin, la profundidad filosófica, contribuyen a hacer importantes poemarios. Pero, por otro lado, hay que considerar que, si la función poética supone un despliegue de equivalencias sobre el eje sintagmático, la ausencia de un desarrollo metafórico textual, que es una forma de iteración, puede empobrecer, en el campo semántico, dicha función. El encadenamiento metafórico sólo es posible si los términos propuestos ofrecen una densidad sémica que lo permita. Y si es función de la poesía significar, no cabe duda de que la multiplicación sémica de la metáfora «hilada» la enriquece, y su ausencia, consecuentemente, la empobrece de alguna manera.

A falta de las posibilidades de la reiteración metafórica hay que pensar en otros instrumentos metodológicos. Por ejemplo, puede emplearse el criterio de la desviación, que propone Jean Cohen, tanto para asuntos propiamente semánticos como para elementos métricos y sintácticos. Tomando en cuenta que, por otro lado, muchas importantes metáforas no son las que se desvían audazmente, sino aquellas que se inscriben en un «campo de imágenes», como las llama Herald Weinrich, las cuales vendrían a constituir verdaderas estructuras o sistemas previstos por la lengua, en sentido saussuriano, en las cuales el poeta lo que hace «es llenar las posiciones metafóricas vacías que ya están potencialmente dadas en el campo de imágenes existentes»⁷. Esto no es creación original, sino «autoría o multiplicación». El verdadero acto creador, en el criterio de Weinrich, no lo da un desvío ocasional o aislado, sino el establecimiento de un campo de imágenes. «Y esto ocurre raramente»⁸.

En definitiva, dado el *corpus* propuesto, se hace necesario emplear otros puntos de vista que, por sutiles, también resultan de más difícil observación. Así, por ejemplo, no puede ignorarse la frecuente presencia de la metáfora puntual o estacionaria, que fácilmente cae en el adorno o en cierto embellecimiento «modernista», o en un mayor interés por la experiencia sensorial o fenoménica. O, en otros casos, ante la imposibilidad de encontrar apoyo en otros elementos textuales, interpretarla como resultado de un intenso subjetivismo que la aproxima al enigma. Por su parte, la metáfora *in praesentia* puede revelar cierta timidez y, en consecuencia, la necesidad de mantenerse en un plano lógico o realista.

Otros criterios formales que pueden tenerse en cuenta apuntan al desarrollo sintáctico de la metáfora, que, como se verá, no implica el desarrollo semántico, de nivel profundo, que se ha considerado como la ópti-

⁷ Herald Weinrich, *Lenguaje en textos* (Madrid: Editorial Gredos, 1976), p. 378.

⁸ *Ibid.*

ma presentación del fenómeno metafórico. Este desarrollo aparece favorecido por el empleo del verso libre, que no sólo permite encadenamientos sintácticos también más libres, sino que, a la vez, favorece una mayor libertad de desviación semántica, inducida, además, por lo fónico o por las posibilidades rítmicas.

De acuerdo con las posibilidades metodológicas planteadas, se hacen los siguientes enfoques, de los cuales puede deducirse un proceso evolutivo en la poesía costarricense.

LOS INICIADORES. METÁFORA DE LA IMPRESIÓN

Si se acepta que la poesía costarricense se inicia en los albores del siglo xx, hay que partir de la generación que integran Julián Marchena, Lisímaco Chavarría, Jenaro Cardona y Roberto Brenes Mesén, a la cabeza. Es la generación que se ha identificado con el modernismo. Y lo que en esta generación predomina, desde el punto de vista de la metáfora, es una inclinación hacia cierta plasticidad impresionista, más interesada en la sensación y la descripción que en el símbolo; un arte que, como decía M. le Goffic, por su remanente de materialidad, parece más enraizado en el siglo xix. En esta poesía tradicional, como decía Amado Alonso, sus imágenes parecen tener un ojo puesto en la realidad poética y otro en la práctica⁹. Lo tradicional en poesía, agrega, es «declarar, de algún modo, el objeto o realidad poetizada y darle un sentido intuicional y emocional por medio de metáforas o comparaciones añadidas»¹⁰.

De ahí que, junto al interés por la sensación, por cuya naturaleza su expresión tiende a agotarse en un punto, se dé un uso muy frecuente de la metáfora *in praesentia* y del símil, que limitan el desarrollo o la sugestión aun de la metáfora simbólica. Una especie de timidez, en el caso de Brenes Mesén, que parece estar más cerca de la herencia simbolista, le lleva a traducir *in praesentia* sus propios intentos simbólicos, por ejemplo, en un repetido esquema de frases adjetivas: «en el santuario de mi alma / las hebras inmortales de mi vida». O si no, con otros recursos que manifiestan el carácter simbólico: «por entre el huerto en flor una zagala / —que es ilusión...—». Cierta misticismo que invita al poeta a la fusión («¡Ay, la profunda sensación de que la tierra / corre en el espacio como aguja que va hilando / las hebras inmortales de mi vida en lo infinito»), le lleva

⁹ Amado Alonso, *La poesía de Pablo Neruda* (Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1966), p. 206.

¹⁰ *Ibid.*

también a hacer series de metáforas «puntuales», declarando, *in praesentia*, el elemento unificador (en este ejemplo, el yo):

Soy la voz del murmullo del viento;
 soy la sal de las olas del mar,
 soy la luz a los ojos azules;
 soy el fulgor de las lenguas del fuego;
 emoción y sentido en la lengua del hombre;
 soy el polvo de estrellas que duerme en el fango.

Como se ve, en este caso, a pesar de la multiplicación metafórica, las metáforas siguen siendo puntuales sin el desarrollo semántico que se ha propuesto para la metáfora estructural.

Hay algo, sin embargo, que trae la poesía de Brenes Mesén un poco más acá: es la sinestesia, a pesar de que su empleo parece orientado más hacia la impresión sensorial que a su concepción espiritualista y unitaria del universo: «El canto de azahar de un limonero / quebró el silencio del cristal del aire».

En Lisímaco Chavarría, además del uso del símil en expresiones de carácter fenoménico (por ejemplo: «nevada era la seda de su rostro, como un lirio / y mucha luz de aurora guardaban sus pupilas, / azules como el cielo, como el azul tranquilo, / brillantes como el oro que en hilos torna Sirio»), abunda en las personificaciones, principalmente en un afán por animar, según el conocido recurso del impresionismo, la impresión sensorial: «Se miran los relojes en el cristal del agua».

Es quizá Marchena el que más se acerca a una concepción impresionista en sus figuras, en las que, de paso, puede decirse que, al menos desde el punto de vista tradicional, sólo aparecen símiles, con un variado registro de términos comparativos que subrayan el interés por lo aparential: «*Seméjase...* a un peregrino. / La brisa *hace pensar* en una mano. / *Se antoja* un lienzo...» Favorece esta perspectiva impresionista la predilección de Marchena por la luz crepuscular que mediatiza la visión: «Como a través de un sueño, vagamente / miro el paisaje que la niebla empaña.»

LOS INTENTOS VANGUARDISTAS DE MAX JIMÉNEZ

En la siguiente «generación» (considerado el término más en función de la cronología que de coincidencias estilísticas) se hallan algunos avances en el empleo de la metáfora. Pertenecen a ella, por ejemplo, Max Jiménez e Isaac Felipe Azofeifa; sin embargo, la obra de éste aparece casi a treinta años de distancia de la de Jiménez, con más evolución, según

se explicará en el próximo subtítulo. No obstante, en Jiménez se notan ya los síntomas del llamado «vanguardismo», al punto de convertir a veces la metáfora en el fin primordial del texto: «Calendario, lapidario, / viejo osario / de la muerte.» También la atribución metafórica ofrece mayor distanciamiento semántico, el cual raya casi en la llamada «imagen contemporánea»:

El barco,
telaraña del norte,
fantasma de niebla.
Bostezo yanki
en agua tropical.

Con todo, en la poesía de Jiménez prevalece el tono descriptivo, que hace pensar más en un creacionismo «pictórico» que en la profundidad significativa del simbolismo o aun del surrealismo. Este carácter descriptivo, especial, que bien puede asociarse a la producción plástica de Jiménez, abunda consecuentemente en el procedimiento estilístico de la metáfora puntual, *in praesentia*, muchas veces. Como valor semántico hay que apuntar que estos breves pasajes metafóricos connotan, conforme avanza su obra, un tono cada vez más pesimista respecto a la existencia:

Las luces son cuentas
que lloran ensartadas
en la infinita
soledad de la calle

Son puntos suspensivos
en un gris sin palabras
los pajarillos negros

VARIACIONES DEL VERSO LIBRE. TROPOS GRAMATICALES, DESARROLLO SINTÁCTICO DE LA METÁFORA

Con la irrupción del verso libre en la poesía suelen aparecer nuevas características, como cierta narratividad y prosaísmo, que podría favorecer el desarrollo sintáctico (como adición metonímica, en el sentido jakobsoniano), independientemente de un desarrollo semántico que, como se ha visto, casi no se da en la poesía costarricense. También el empleo de lo que el mismo Jakobson llama «tropos gramaticales», y a la vez una

¹¹ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética* (Madrid: Editorial Gredos, 1966), p. 106.

mayor libertad de relación metafórica, fundada en asociaciones fónicas. Estas características que se dan en diferentes grados, principalmente desde la mencionada adopción del verso libre, se da en Isaac F. Azofeifa¹². La obra de Azofeifa es una poesía de pensamiento, en la que los tropos lexicales, empobrecidos por el uso, ceden lugar a los tropos «gramaticales», que bien pueden generar expresiones sinonímicas o antitéticas y hasta paradójicas (que, por ello mismo, se inscriben en la teoría jakobsoniana de la función poética, es decir, la de proyectar equivalencias por similitud o por disimilitud, en un eje sintagmático, en armónicos esquemas formales: «Vivir eternamente, / y morir cada noche.» «Con la palabra fue creado el mundo, / pero ninguno puede contenerlo»).

Jakobson señala también los juegos por derivación dentro de estos tropos gramaticales: «Ahora, por el camino, nadie. / Sólo la soledad de nadie en el camino.»

Es claro que esos juegos antitéticos o sinonímicos, distribuidos en equilibrados esquemas sintácticos, generan un ritmo, ritmo de pensamiento antes que nada. Amado Alonso señalaba, precisamente, como causantes del ritmo de la prosa¹³, que no se diferencia, según él, del que se da en el verso libre¹⁴. Sin embargo, no cabe duda de que en estos esquemas gramaticales se da también un ritmo de verso como una necesidad de seguir conocidas matrices convencionales. En el siguiente fragmento, a la acertada conjunción semántica («árboles» = «arpas de Dios») y fónica (las *aes* acentuadas, que contrastan con las vocales agudas de «profunda» y «raíz») que motiva la metáfora hay que agregar que los grupos sintácticos se inscriben en medidas convencionales y en simétricas formaciones: «Arboles, arpas de Dios, / danos la profunda / raíz del canto.» La distribución de acentos del primer verso constituye un esquema totalmente simétrico: «Arboles, arpas de Dios.» A la vez, el fragmento propone un desarrollo semántico al descomponerse en sinécdoques (con «raíz» respecto a «árboles» y con «canto» respecto a «arpas»).

En cuanto a lo que se ha considerado desarrollo sintáctico de la metáfora, es decir, uno que, si bien se orienta en dirección sintagmática, no ofrece, principalmente a nivel profundo, un verdadero desarrollo semántico. A nivel manifiesto, en donde estaría lo que, en términos de I. A. Richards, se llama «vehículo»¹⁵, puede darse una progresión; sin embargo,

¹² Los ejemplos pertenecen al libro *Vigilia en pie de muerte*.

¹³ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía* (Madrid: Editorial Gredos, 1955), pp. 301-309.

¹⁴ Amado Alonso, *La poesía de Pablo Neruda*, p. 87.

¹⁵ Citado por Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 126-27.

a nivel profundo, no habría más que un mismo «tenor» (se sigue con Richards). Sería a este nivel una relación «paratáctica» (empleado el término con el carácter que le da Dámaso Alonso)¹⁶ no progresiva. En estos casos, si las conexiones de los signos a nivel profundo se dieran, la estructura podría mantenerse por sí; si no, se hace necesario hacer manifiesto el término de relación («el tenor»), estableciendo una múltiple metáfora *in praesentia*: «Oh, partera del canto, medianoche, / cenit del sueño, corazón secreto del mundo, / árbol universal...» De igual manera resulta «paratáctica» la relación, desde el punto de vista metafórico, cuando el «vehículo» se repite, aunque desde luego con adiciones sintácticas: «Una gota de sangre. / Una gota de sangre de pájaro. / Una gota de sangre de pájaro en la roca en el mar y en el cielo.» En este caso, el poema concluye revelando que la «gota de sangre» que prevalece, a pesar de las estaciones y las edades, es el esencial dolor humano del que se nutre la poesía. Se hace necesario, entonces, acudir de nuevo a la metáfora *in praesentia* para revelar el sentido lógico de la múltiple reiteración textual: «Una gota de sangre de pájaro en la roca / que es nuestro verso, / poetas.»

Un desarrollo «hipotáctico» (se sigue con Alonso) se da a nivel sintáctico, cuando «vehículos» y «tenores» son diferentes, sólo que, como no se establecen relaciones profundas entre una metáfora y la siguiente, no constituyen una verdadera red (semántica) metafórica; no obstante, por sus vínculos sintácticos, los elementos se hacen inseparables del texto: «Hinche el júbilo de la gracia el vientre de la tierra.» En este ejemplo, los elementos principales tienen dosis metafóricas, aunque poco audaces. Al proponerles el verbo «hinche» se hace discurso. La metáfora del verbo, como dice Le Guern, fundamentada en semas periféricos, resulta menos radical que la del sustantivo (fundada en semas nucleares), pero gana en tensión predicativa. La suspensión de semas en este caso es «clasemática»¹⁷: «la amputación de elementos de significación es menor con la metáfora-verbo o la metáfora-adjetivo»¹⁸, lo cual explica que sea menos audaz desde el punto de vista de la desviación e invención semánticas.

Las condiciones que se han señalado bajo el subtítulo propuesto se dan, en general, en el empleo del verso libre; principalmente en los poetas de la «generación» de Azofeifa y las siguientes.

¹⁶ Dámaso Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española* (Madrid: Editorial Gredos, 1963), pp. 23 y ss.

¹⁷ Michel le Guern, *op. cit.*, p. 23.

¹⁸ *Ibíd.*

ENTRE LA IMAGEN Y LA METÁFORA

La distinción planteada entre la metáfora y lo que algunos defienden como «imagen» permite enfocar otro aspecto y sus implicaciones en una evolución posible de la poesía costarricense. Luego del «objetivismo» impresionista que persiste aún en Max Jiménez, sobreviene una etapa de introspección intimista, en la que coinciden tanto la generación de Azofeifa como la de Mario Picado (1928) y Carlos Duverrán (1935), o inclusive la de Alfonso Chase (1945) y Carlos Francisco Monge (1951). A pesar de que el mismo Monge¹⁹ afirma que «en ningún caso se ha perdido la fisonomía generacional, pese a que son más o menos visibles ciertos patrones filosóficos que rebasan la nueva 'agrupación'»²⁰; en el empleo de la metáfora, las diferencias no parecen cualitativamente esenciales. Esto, debido a la cercanía espacial e histórica que han tenido nuestros poetas.

En el campo metafórico, coherente con el subjetivismo, e inclusive con el irracionalismo, se da mayormente la metáfora «afectiva», como la llama J. Cohen²¹, que es la «que descansa en una analogía de valor sugerida por nuestros sentimientos, por nuestra subjetividad, la cual tiene una 'impertinencia de primer grado' por su relación de interioridad». Corresponde a lo que la crítica española ha llamado «imagen visionaria», justificada igualmente en los factores aludidos del irracionalismo y subjetivismo contemporáneos²², la cual, no obstante, busca transmitir, con carácter «universal», la emoción que la sustenta. Sin embargo, en la práctica puede suceder que el grado de distanciamiento rompa la comunicación afectiva que se pretende. El caso puede darse cuando los elementos propuestos parecen originados en experiencias individuales, con referentes que el lector no puede alcanzar: «Declinado en barandas, / o en gaviotas de risa o costurera», dice un sorprendente texto de Mario Picado, que es el que más ha sido criticado por este uso enigmático de las imágenes. La reunión de elementos o expresiones contrarios entre sí, o con otros cotidianos, como en el surrealismo francés, también produce un efecto semejante: «Ontológico gesto estrafalario / con su bocina a medio corazón / y las pijamas en un rincón del cuarto.» Hay que considerar que en estos

¹⁹ Carlos F. Monge: *La imagen separada* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984).

²⁰ *Ibíd.*, p. 55.

²¹ Jean Cohen, *op. cit.*, p. 12.

²² Carlos Bousoño, «La imagen visionaria y la imagen tradicional», en *Teoría de la expresión poética*, p. 123.

juegos metafóricos se tiende a connotar, irónicamente, una realidad que también parece absurda e incoherente. En todo caso, aunque no esté sustentada en experiencias ignotas para el lector, no se consigue la comunicación requerida porque el distanciamiento se da sólo en un plano de abstracción intelectual y no se alcanza lo que podría decirse una «reducción del desvío» por vías de lo afectivo.

No sucede así en el caso de Picado cuando, aprovechando su vocación metafórica, recurre a las sinestesias. Entonces, con la irracionalidad de la figura, consigue mejor efecto comunicativo. La multiplicación sintáctica le permite, con frecuencia, hacer sinestesias que pueden decirse «triples» (la conjunción de experiencias de tres sentidos): «Como una inmensa soledad de trinos, / arrodillados, trémulos, desnudos / desnudos soplos de coral y grito.» El audaz impulso metafórico que arriesga la comunicación gana, contrariamente a lo pensado, cuando en favor de la «reducción del desvío» emplea la metáfora *in praesentia*, provocando la tensión que, según Ricoeur, es necesaria en el hecho metafórico: «Y el corazón / —ese radar de almendras y cerezos—.»

El grupo del *Manifiesto trascendentalista*²³, en el que se sitúan Laureano Albán y Carlos F. Monge, entre otros, si bien no tiene ese carácter irónico y lúcido en el empleo metafórico que hay en Picado, y pese a los principios estéticos que, tanto en el *Manifiesto* como en el libro reciente de Monge, *La imagen separada*, proponen, en la práctica incurren en un uso metafórico que, a veces, cae también en el enigma, como índice de que aún no se han liberado del subjetivismo metafórico, no obstante que el compromiso histórico y una apertura hacia la comunicación son predicados del grupo. Tampoco los esquemas, formalmente hablando, son diferentes de los de Picado. Para ellos, lo «trascendental» está tanto en una visión esencializante de la realidad como en la necesidad de trascender el cuerpo lingüístico del poema²⁴. Y, precisamente, consideran que el vehículo «natural» para esta comunicación es la imagen poética. «La verdadera imagen poética —escriben— es aquella que logra, cualquiera que sea su estructura, transparentar la vida que la motiva y destina, la que no opaca la vivencia, sino que la ilumina en la intuición del lector»²⁵. Para ello proponen «no caer en una abstracción estética sin asideros circunstanciales», procurando una «adecuada utilización del lenguaje directo con la proporción y el acierto necesarios para no desnaturalizar el poema, sino que colabore en la aclaración de los significados mediante el contraste

²³ Laureano Albán y otros, *Manifiesto trascendentalista* (San José: Editorial Costa Rica, 1977).

²⁴ Laureano Albán y otros, *op. cit.*, p. 86.

²⁵ *Ibid.*, p. 109.

y la afirmación de ambos tipos de vivencia». Al leer, por ejemplo, *Los fértiles horarios*²⁶, de Monge, se siente que no se alcanza enteramente ese objetivo de «trascendencia» comunicativa. Inclusive alguno de los signatarios del *Manifiesto*, Ronald Bonilla, comentando el libro, alude a la conveniencia de «dar más apoyos indiciales para el lector, pues la abstracción constante puede ser peligrosa». «En los *Fértiles horarios* —agrega— sentimos todavía algunos poemas con esa limitación no en el poder expresivo del lenguaje, sino en su poder comunicante.» Dos factores inciden en ello: la proliferación sintáctica de figuras y un soporte más intelectual que intuitivo en ellas, que contraviene el principio del *Manifiesto*, que reza: «La poesía comunica la vivencia, y la vivencia trasciende lo intelectual.» No sucede así en su libro *Reino del latido*, en la que la multiplicación metafórica tiene un factor conjuntivo que alude a una concepción panerótica de la realidad.

Albán, por el contrario, consigue más cabalmente el ideal de la imagen «visionaria», que se puede interpretar como coincidente con los predicados del *Manifiesto*. En Albán, las imágenes apelan más a lo afectivo que a lo intelectual; a ello deben su carácter difuso, a veces inclusive, mágico: «Indefensas antorchas de soledad apagándose, una / tras otra, en las secretas riadas de la sangre.» Albán, además, combina sus imágenes con indicadores diversos, ya desarrollándolas en el plano sintáctico, ya combi-nándolas con símiles orientadores:

Porque va hacia el adiós su lenta música,
se abrazan a la sombra sin gemir,
callando como el fuego olvidado de las lámparas
que quedan solas al llegar el alba

METONIMIA Y REFERENCIA

En el acercamiento temático y estilístico que se ha señalado entre las diversas «generaciones» poéticas costarricenses hay que anotar el que se da cuando autores de diversas edades, que en algún momento hicieron poesía intimista, filosófica o afectiva, se vuelcan hacia la realidad nacional, unidos por un impulso historicista, ético-político a veces, en consonancia con conocidas corrientes que se dan en el ámbito hispanoamericano. Se busca una poesía objetiva, de descubrimiento y compromiso en algunas ocasiones. Los mismos títulos son reveladores: *Días y territorios*, de Isaac F. Azofeifa; *Tiempo grabado*, de Carlos Duverrán; *Testimonio*

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

de entonces, de Mario Picado; *Los pies sobre la tierra* y *El libro de la patria*, de Alfonso Chase; *Cómo nacer al tiempo*, de Ulloa Garay. Por su parte, este reencuentro con la realidad inmediata, antes que metafórico, salvo excepciones que se considerarán al final, se vierte a través del recurso de la metonimia, específicamente con sinécdoques. Páginas atrás señalamos que la metáfora hilada o estructural es la que más apropiadamente refiere al mundo, entendido éste como una verdadera «cosmovisión» del poeta y de su época. Sin embargo, esta manifestación no se da en el *corpus* propuesto. Ahora la referencia va a ser realista, directa, sin «desviaciones» metafóricas. El empleo de la sinécdoque ya se ha señalado como recurso de la literatura «realista» decimonónica²⁷. Sin embargo, el recurso parece repetirse, justificado mayormente en una sensibilidad contemporánea acostumbrada aún a la sugerencia; por ello conviene la mostración parcial de la sinécdoque, que, al par de sugerir el todo, puede conseguir inusitados enfoques de lo cotidiano. Este tránsito hacia lo «realista» muchas veces se mantiene anclado, no obstante, en el recuerdo, en el pasado: «Mundos de recuerdo, las voces de los amigos / estallan en el aire... / Cada garganta su timbre particular y su metal grabado...» (*Tiempo grabado*). «La infancia es una voz mojada de ternura» (*Días y territorios*).

A veces, con los objetos característicos (o sus partes) de nuestra geografía se conforma la referencia a la pequeña patria; es el testimonio humano sugerido en la sinécdoque:

No es sólo la neblina
o los abejones y las boñigas
... ..
(es) el sonido de nuestros pobres zapatos
contra el empedrado, y esos rosales diminutos
creciendo de entre las grietas de las piedras.
(Los pies sobre la tierra)

En este encuentro con la realidad, dos poetas no sólo se sitúan mayormente en el presente, sino que van más allá de la simple referencia metonímica. Mario Picado, que, superando un oscuro empleo de las imágenes, toma sinécdoques de su medio natural, o rural al menos, y las trasciende, construyendo plásticas expresiones pictóricas. Refiere a un mundo espacial: «Ese lento tañir de la campana / como un buey pastando por el viento.»

El otro, Jorge Debravo, que en realidad merece un capítulo aparte,

²⁷ Roman Jakobson y otros, *Semiología, afasia y discurso psicótico* (Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1973), p. 62.

de acuerdo con los textos clásicos del marxismo, sin ser panfletario ni dogmático, revierte la «imagen invertida» del idealismo e interpreta el mundo, espiritualidad y religión inclusive, desde una vigorosa materialización, que, igualmente, combina cierto espíritu *naïf* con el amor y con la revolución a través de un sistema metafórico coherente. El empleo de la sinécdoque, en su caso, se remonta hacia lo metafórico. Así, por ejemplo, el hueso, como sinécdoque de lo más intensamente material humano, metaforiza el alma (y por metonimia, también, sentimientos y valores que en ella se alberguen):

Algo que no es la lluvia chasquea a cada gota
en el profundo hueso de mi alma.

quién podría arrancarme esta alegría de cedros
y de palmera,
de hueso,
lengua y vena,
sin tener el alma hecha raíz,
hundida en las raíces de la tierra.

Debravo es, quizás, el poeta que más equilibra la expresión poética y metafórica a su mundo. Por ello no sólo ha resultado precursor de sus compañeros y de los más jóvenes, sino, inclusive, de poetas de «generaciones» anteriores, dada la cercanía espacial y cultural en que brota la poesía costarricense. Enraizada en el presente, la poesía de Debravo, sin embargo, contrariamente a los que recogen del recuerdo los detalles de la realidad, se remonta en perspectiva optimista hacia el futuro, el campo de la esperanza, igualmente propicio, como el de la memoria, para su poetización.

* * *

Se ha demostrado cómo los principios formales empleados pueden orientar en el estudio de un *corpus* heterogéneo y de poca sistematicidad. Corresponderá a trabajos posteriores ahondar en la caracterización individual de los principales poetas costarricenses.