

2008

Tradición y Ruptura en la Poesía de Carlos de la Ossa

Gustavo A. Chaves
gchaves@spanport.umass.edu

Follow this and additional works at: <http://scholarworks.umass.edu/theses>

Chaves, Gustavo A., "Tradición y Ruptura en la Poesía de Carlos de la Ossa" (2009). *Masters Theses 1896 - February 2014*. Paper 247.

<http://scholarworks.umass.edu/theses/247>

This Open Access is brought to you for free and open access by the Dissertations and Theses at ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Masters Theses 1896 - February 2014 by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA POESÍA
DE CARLOS DE LA OSSA

A Master's Thesis presented

by

GUSTAVO ADOLFO CHAVES

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts-Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

February 2009

School of Languages, Literatures and Cultures
Spanish and Portuguese

© Copyright by Gustavo Adolfo Chaves 2009

All Rights Reserved

TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA POESÍA
DE CARLOS DE LA OSSA

A Master's Thesis presented

by

GUSTAVO ADOLFO CHAVES

Approved as to style and content by:

Márgara Russotto, Chair

Francisco Cota Fagundes, Member

Luis Marentes, Member

Julie Candler Hayes, Chair
Department of Languages, Literatures and Cultures

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a la profesora Margara Russotto, a cuya guía personal y académica le debo mucho más que la dirección de esta tesis. Su confianza y apoyo mantuvieron vivo mi entusiasmo por este proyecto en medio de las dificultades.

Igualmente, agradezco a los profesores Francisco Cota Fagundes y Luis Marentes por su tiempo, sus consejos y por todo lo que, por medio de ellos, he llegado a aprender.

La profesora Ruth Jennison ha ejercido una influencia decisiva en mi modo de leer y entender la poesía, y en este trabajo he intentado emular, hasta donde mis posibilidades lo han permitido, su admirable rigor crítico.

Agradezco al personal de la Sala Hispánica de Lectura de la Biblioteca del Congreso en Washington D.C., y al de la Biblioteca W.E.B. Dubois de la Universidad de Massachusetts-Amherst, por su constante ayuda.

Gracias a Michelle J. Wong, Ilka Treminio, Esteban Chinchilla, Silvia Díaz e Iván Cavielles-Llamas, quienes me brindaron, junto a su amistad, una invaluable ayuda instrumental y logística en esta investigación.

Gracias imperecederas al profesor Víctor Valembois, cuyos menesteres en favor mío no pretendo olvidar.

Carlos de la Ossa me abrió las puertas de su casa y de su mente con una generosidad inesperada. Le agradezco su ayuda, su amistad y sus poemas.

Gracias insuficientes e imperecederas a Elena Zheleva, por *todo*.

Dedico esta tesis a mis padres, Juan de Dios Chaves y Ana María Rodríguez, y con ellos a mi familia entera en Costa Rica, cuyo respaldo y cariño han hecho posible la satisfactoria conclusión de esta nueva etapa en mi vida.

ABSTRACT

(English Version)

TRADITION AND RUPTURE IN THE POETRY OF CARLOS DE LA OSSA

FEBRUARY 2009

GUSTAVO ADOLFO CHAVES

B.A., UNIVERSITY OF COSTA RICA

M.A. UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS-AMHERST

Directed by: Professor Margara Russotto, Ph.D.

The present thesis examines the seven poetry books by Costa Rican poet Carlos de la Ossa (San José, 1946) entitled *Imprimatur*. This author is of one of Costa Rica's post avant-garde poets who most clearly expresses the coexistence of a traditional lyric style (centered around the themes of love, God and loneliness, for instance) and everyday language (through records of political facts and personal experience) in his poetry.

The purpose of this work is to analyze the distinctive features of Carlos de la Ossa's poetics considering his formal particularities, his aesthetic and ideological sources, and his historical context. We attempt to explain how his poetry presents a mixture of traditional and innovative poetic languages, as well as the importance of this mixture in his poetry. Furthermore, we discuss the relationship of these characteristics with similar literary processes within both the Costa Rican and Latin American poetics. The central hypothesis of this study is that, in the poetry of Carlos de la Ossa, it is possible to identify an organic coexistence of traditional poetic registers with constant

appearances of rupture elements. The study identifies a connection between Carlos de la Ossa's poetry, romantic and existentialist ideas, and *modernista* aesthetics.

In order to meet these objectives, this thesis revisits the literary criticism on the poetry of Carlos de la Ossa, especially the labels applied to his work (such as metaphysical, mystical, difficult and existentialist), and connects it to other studies of the historical context in both Costa Rican and Latin American literature. Methodologically speaking, this thesis presents a theoretical and critical approach based on non-linear categories, and it studies the specific characteristics of the author's poetry. The methodology consists mainly of a close reading of the poems of Carlos de la Ossa, and a theorization of the sequential character of the *Imprimatur* books, intended to underline both the traditional and the innovative elements in his poetry and its general significance in contemporary poetics.

ABSTRACT

(Spanish Version)

**TRADICIÓN Y RUPTURA EN LA POESÍA
DE CARLOS DE LA OSSA**

FEBRERO 2009

GUSTAVO ADOLFO CHAVES

B.A., UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

M.A. UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS-AMHERST

Dirigida por: Profesora Mária Russotto, Ph.D.

La presente tesis examina los siete poemarios del costarricense Carlos de la Ossa (San José, 1946) titulados *Imprimatur*.

El autor es uno de los poetas post-vanguardistas costarricenses en los que más claramente se expresa la convivencia de un estilo lírico tradicional (de corte romántico y centrado en los temas del amor, Dios y la soledad, por ejemplo) con la cada vez más innegable necesidad de inscribir la historia, la experiencia y hasta el lenguaje cotidiano en la poesía.

El propósito de esta investigación es analizar los rasgos propios de la poética de Carlos de la Ossa considerando sus particularidades formales, sus fuentes estético-ideológicas y su contexto histórico. Intentaremos explicar de qué manera la poesía de este autor evidencia el cruce de lenguajes poéticos heredados y de ruptura, así como la importancia de estas tensiones en su poesía y su vinculación con procesos más amplios dentro de la poesía costarricense e hispanoamericana del período. La hipótesis central de este estudio es que en la poesía de Carlos de la Ossa es posible identificar una

convivencia orgánica de registros poéticos tradicionales con irrupciones constantes de elementos de ruptura formal. El estudio identifica una conexión entre la poesía de Carlos de la Ossa, las ideas del romanticismo y el existencialismo, y la estética modernista.

Para cumplir con los objetivos propuestos, esta tesis parte de una revisión de la crítica literaria relacionada con la poesía de Carlos de la Ossa, en especial de las etiquetas dadas a su obra (tales como metafísica, mística, difícil o existencialista), y la conecta con estudios relativos al contexto histórico de la literatura costarricense en particular e hispanoamericana en general. Metodológicamente, esta tesis elabora un acercamiento teórico-crítico basado en categorías no-lineales de análisis para estudiar las características particulares de la poesía de este autor en el contexto de la poesía costarricense e hispanoamericana, a partir de estrategias de *close-reading* practicadas con los poemas de Carlos de la Ossa y de una teorización del carácter secuencial de los *Imprimatur*, a fin de subrayar los elementos tradicionales y de ruptura en su poesía y su sentido general como poética contemporánea.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
AGRADECIMIENTOS	iv
ABSTRACT (English Version)	v
ABSTRACT (Spanish Version).....	vii
CHAPTER	
1. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS SOBRE LA POESÍA DE CARLOS DE LA OSSA.....	1
2. VERSIONES DE UNA OBRA: REPASO CRÍTICO	11
1.1 Contexto histórico del autor: la poesía costarricense en los años 1970.....	12
1.2 Revisión de la crítica literaria sobre Carlos de la Ossa.....	19
3. LA TRADICIÓN Y LA RUPTURA	30
3.1 Un existencialismo “poético”	30
3.2 El vuelo y la caída: “Elegía absurda”	44
3.3. El sesgo romántico.....	49
4. LOS <i>IMPRIMATUR</i> COMO SECUENCIA	59
4.1 La unidad de los fragmentos	59
4.2 La secuencia como género poético	62
4.3 Los <i>Imprimatur</i> como secuencia.....	64
4.4 La secuencia como elemento de ruptura.....	84
5. CONCLUSIONES	93
APÉNDICE: “AÚN NO HEMOS RESUELTO EL PROBLEMA DEL AMOR”	98
BIBLIOGRAFÍA	112

CAPÍTULO 1

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS SOBRE LA POESÍA DE CARLOS DE LA OSSA

La obra de Carlos de la Ossa carece hasta el momento de una crítica sistemática, sin que esto implique necesariamente que se trata de un autor relegado. De hecho, salvo algunas pocas excepciones, ésta es una situación común para la mayoría de los autores costarricenses, cuyas obras son usualmente comentadas al paso en obras críticas generales y rara vez en estudios particulares. En la muchos casos, la escasa crítica existente tiende a reducir las obras de estos autores a una serie de tópicos y generalizaciones ciertamente verificables pero no del todo sensibles a la diversidad de registros que se pueden contrastar con ellas. Y esto, en gran medida, es lo que ha acontecido en el caso concreto de Carlos de la Ossa.

Uno de los rasgos menos referidos en relación con su poesía es la inestabilidad modal de su expresión, su ir y venir constante, incluso dentro de un mismo poema, entre un lenguaje con ansias sublimes y una repetida intromisión de giros coloquiales e imágenes cotidianas. Constantemente, su poesía refleja un desgarramiento crucial entre la *expresión posible* y hasta caprichosa del poeta y la *expresión esperable* del poema; y quizás, sí, también una confianza a lo mejor ingenua en la capacidad del poema para preservar o comunicar las experiencias. Incluso, muchos de los poemas de Carlos de la Ossa presentan un cierto *bathos* al integrar experiencias de tipo místico con revelaciones en extremo cotidianas.¹

La poesía de Carlos de la Ossa contiene una variedad de discursos, de tendencias y de tradiciones que volatizan su expresión y la complejizan. Nuestra postura al respecto

será favorecer, en primer lugar, una lectura *directa* de los textos, sin olvidar que estas lecturas no dejan nunca de ser propositivas, provisionales. Lo cual no las hace, ni mucho menos, innecesarias.

En razón de lo anterior, hemos elaborado una metodología ecléctica —menos categorizante que los estudios críticos generales a los que aludimos líneas arriba— que nos permita un acercamiento sistemático a la poética de Carlos de la Ossa atendiendo principalmente a los rasgos distintivos de su lenguaje y su relación con el resto de la poesía anterior y contemporánea a él, pero sobre todo su relación problemática consigo misma: sus límites y alcances expresivos detectables en los poemas. Esto, en nuestra opinión, previene al menos de imponerle un sentido exterior a la poesía sin atender primero a su dimensión textual. Intentaremos, entonces, un acercamiento en función de la *diversidad estilística* que la poesía en cuestión ofrece.

Carlos de la Ossa es un poeta pródigo en particularidades: por ejemplo, su irremediable pertenencia (negada por el autor) a la tradición lírica costarricense —por medio, ante todo, del magisterio poético de Isaac Felipe Azofeifa— está aderezada por una promiscuidad formal fruto de su contacto con la poesía mexicana y estadounidense y, en especial, de su particular lectura de los poetas románticos ingleses y alemanes y de la filosofía existencialista. La influencia notable del mexicano Carlos Pellicer, en particular, le permitió a de la Ossa acercarse a la poesía moderna desde una dirección alterna y un tanto en desuso: la contemplación religiosa de la naturaleza y el entusiasmo del canto. También de Pellicer hereda Carlos de la Ossa una poética añorante de un orden cósmico, pero incapaz también de aprehenderlo o al menos de darle una expresión unívoca. Sobre de la Ossa se podría decir lo que Octavio Paz escribió sobre Pellicer: “no

es un poeta de poemas sino de instantes poéticos.”² A menudo, pretendiendo alcanzar una expresión sublime a pesar de su inocultable empatía con el lenguaje directo, de la Ossa junta una realidad hiriente con un símil suavizante:

El niño murió ametrallado señora...
así murió
era
muy
pequeño
como
una
florequilla.

(*Obra poética*, p. 241.)

Además de la de Pellicer, la poesía de Rainer María Rilke es otro elemento fascinante, en este punto, para elucidar ciertos rasgos del ensimismamiento artístico de Carlos de la Ossa, lo mismo que la de Walt Whitman a la hora de considerar el tono fraternalmente expansivo de algunos de sus poemas.

El mejor modo de sortear esta complejidad sin recurrir necesariamente a una crítica prescriptiva es atender directamente a los poemas como núcleos básicos analíticos, buscando en ellos los rasgos más significativos de contacto con las ideas poéticas del autor, su redefinición y reincidencia de libro a libro y su diálogo constante con la poesía del pasado y de su tiempo, tanto dentro como fuera del espacio literario costarricense. Lo que pretendemos es un ejercicio de *close-reading* a partir de la unidad analítica básica: el poema. A partir de éste, elaboraremos un diálogo con los demás elementos posibles de

interpretación de la obra (como los contextos históricos y biográficos de la obra y el autor, las ideas discernibles en ellos y las caracterizaciones ya existentes en la crítica) sin desprendernos del marco de posibilidades que ofrece el poema como primera instancia.

En un segundo nivel de análisis, proponemos un estudio formal de los poemas, entendiendo por esto las características individuales del texto en función de su metro, ritmo, tono, imágenes, etc. Este nivel es, a nuestro juicio, el que permite consolidar la lectura atenta y fiel al texto, y es de hecho la manera más sencilla de mantener la estrategia de *close-reading* en condiciones flexibles y verificables. De esta manera, la intención central del análisis es entender la particularidad formal de algunos textos individuales con el fin de poder expresar de una forma más consistente las implicaciones de una *poética general* en la obra de Carlos de la Ossa.

Luego de este primer acercamiento con el texto y su posición en la obra del autor, será posible discutir las interpretaciones extra-textuales que del mismo se hayan hecho. Estas interpretaciones van desde las apreciaciones que la crítica ha aportado sobre de la Ossa hasta las percepciones que el mismo autor haya dado sobre su obra, pasando, por supuesto, por nuestras propias hipótesis críticas respecto a problemas extra-textuales como las posibles influencias de estilo, la función y significación de los intertextos o intratextos verificables en el poema, o el momento histórico de la escritura de esos textos. Uno de los puntos más importantes en este punto es el estudio de la enunciación del “yo lírico”, sus variaciones o inconsistencias en diversos poemas o grupos de poemas. Con todo, hemos excluido el estudio del “yo lírico” de la parte propiamente formal del análisis puesto que en la poesía de Carlos de la Ossa la presencia del *yo* es total, pero la injerencia de este “yo lírico” con la materia textual no es siempre unívoca. Es decir, que esa

presencia tan arraigada del “yo lírico” es, a nuestro juicio, una de las razones por las que se ha visto en de la Ossa a un poeta en extremo intimista, por ejemplo, o de un trascendentalismo indefinido. Desprovistos por un momento de esta presencia totalizadora, y atendiendo sólo a las fluctuaciones de la voz poética en un texto concreto, creemos que será más fácil dilucidar las posibilidades inherentes al discurso poético del autor en cuestión.

Finalmente, se atenderá a la relación del poema con su contexto histórico, con lo cual se busca insertar de nuevo al texto en la malla de las tradiciones, las lenguas y los momentos diversos que la componen, sin reducir su existencia a un punto sosegado en un continuo crítico predecible.

De hecho, un elemento central de nuestra metodología es el concepto de la *historia-malla*, el cual, en contraposición al más tradicional de *historia-línea*, ha sido propuesto por el crítico español Miguel Casado (2005). La posición de Casado es que la función de la crítica es tejer la *malla* de los muchos entrecruzamientos posibles de un texto, incluyendo su momento histórico pero no limitándolo a él, de manera que esa crítica “no sea estéril valoración *judicial*, sino lectura sobre todo, análisis de texto, es decir, de su lenguaje”.³ Lo de Casado es una reacción ante la voluntad generalizadora, clasificatoria, de la crítica española de las últimas décadas en función de las tendencias de la poesía de su país, voluntad que, a juicio de Casado, no ha hecho más que postergar continuamente sus expresiones más particulares. Al decir, con Barthes, que “la poesía es la historia de las transgresiones del lenguaje”, Casado vuelve la mirada precisamente hacia esas obras desplazadas por las tendencias dominantes y las inserta en una historia literaria donde se sospecha del *progreso* o del desarrollo lineal, y más bien se pone en

funcionamiento “un modo libre y creativo de abrir itinerarios a través de la tradición, de tejer mallas cuyos nudos se relacionan entre sí sin jerarquía”.⁴ Para el caso que nos ocupa, consideramos que la poesía de Carlos de la Ossa resulta menos legible en el ámbito de la literatura costarricense si al leerla se atiende únicamente a criterios generacionales o epocales, y que, por el contrario, su poesía se reviste de un interés particular en medio de esta malla versátil de los cruces entre las tradiciones y las rupturas de los que hasta ahora nadie ha dado cuenta, al menos en su caso. Al fin y al cabo, estos entrecruzamientos delatan una idea, estereotipada o no, de lo que ha sido la poesía en un país como Costa Rica. No hace falta defender a de la Ossa aquí puesto que su obra ya ha sido asumida por el canon del país: ha sido antologada, editada y hasta premiada. El nuestro no es un esfuerzo de “recuperación” de un poeta olvidado o relegado, sino apenas una insistencia en la necesidad de volver a las obras con el fin de ofrecer lecturas más cabales sobre las dimensiones particulares de la lírica costarricense, de sus posibilidades siempre vislumbradas y de sus límites a menudo reincidentes.

Es por esto que, cuando sea necesaria la referencia a un contexto u otro de los poemas —y en definitiva lo será, pues ninguna obra existe en el vacío— se intentará entender la obra desde su singularidad (o falta de ella, si fuera el caso) en medio de ese contexto, y no como simple confirmación ejemplar de una idea precedente. Por ejemplo, debido al momento en que se publican la mayor parte de los *Imprimatur* (en los años setenta) Carlos de la Ossa cae fácilmente en la categoría de poeta post-vanguardista. Esto explicaría la preocupación social de algunos de sus poemas, pero no la persistente visión romántica que a menudo profesa en sus poemas. Explicaría también la coexistencia de registros sublimes y triviales, de tradición y de ruptura, pero no explicaría el sentido de

esta coexistencia y su relevancia más allá de la idiosincrasia del autor. Sobre todo, la inserción epocal de Carlos de la Ossa no permite entender el entrecruzamiento de las muy diversas tradiciones presentes en su poesía, algunas de las cuales no son comunes a la mayoría de los poetas costarricenses de su momento: la relectura del romanticismo y la consiguiente adopción de ciertas posturas místicas y naturalistas, teñidas de un muy particular existencialismo. Y luego, finalmente, habría que hablar de la diversidad de su verso: su tono exaltado, su propensión al expresionismo verbal y a la enumeración, o su atención a la musicalidad orgánica y el silencio en el poema.

De esta manera, para volver sobre nuestro método, lo que se propone no es una lectura limitante de la forma poética por sí sola y sin consideración a su entorno. Tampoco se trata de prescindir ingenuamente del aporte de las teorías literarias y culturales pertinentes. Simplemente, el esquema de relación del poema con sus dimensiones interpretativas —es decir, con aquellas esferas en las que el poema adquiere distintos modos de significación tales como su propia composición, su presencia dentro de un grupo integrado de poemas o su contexto artístico e histórico— pretende contrastar las hipótesis que arroje la lectura del poema con la evidencia textual del mismo, evitando la tentación de predecir resultados o prescribir fórmulas y dando lugar, más bien, a un diálogo textual diverso y fundamentado. Estamos concientes, sin embargo, de que el gesto de fidelidad al poema no garantiza nada. Como señala Terry Eagleton (2007), la crítica relevante no se limita a una cuestión de *close-reading*: estar concientes del texto es tan necesario como estar concientes de los objetivos particulares que entraña nuestra lectura. No sólo es importante, concluye Eagleton, ser lectores atentos, sino también

sensibles a las cuestiones de forma literaria, una de las cuales, por supuesto, es el entorno en que se producen y al que, de distintas maneras, responden.

Resumiendo, lo que hemos propuesto hasta ahora es un sistema de lectura abierta y atenta cuyo objetivo es dilucidar la relación constante entre los materiales expresivos, formales y teóricos pertinentes a los poemas en cuestión. Es de esperar que este sistema relacional permita identificar similitudes y diferencias entre los poemas a analizar, determinando en primer lugar las particularidades de su modo de composición, las semejanzas formales entre poemas y hasta las tensiones verificables entre distintos núcleos analíticos pues, como ya hemos dicho, los poemas de Carlos de la Ossa presentan a menudo desequilibrios internos irresolubles —si se analizan con un método generalizador— pero que es necesario atender con fidelidad al texto para aprehender de esa manera los alcances y límites de su poética.

De esta manera, al realizar una nueva lectura de los poemas de Carlos de la Ossa, sugerimos que ellos deben ser leídos con atención a, y respeto hacia, su discontinua naturaleza. Pretender normalizar un discurso que por principio es singular, consistentemente *anormal*, es no atender a la inherente diversidad de perspectivas, de experiencias y de conciencia que esta poesía ofrece.

No creemos, por lo demás, que esta tesis y esta metodología agoten las posibilidades de acercamiento a la obra poética de Carlos de la Ossa o, en general, al momento histórico particular en que fue escrita. Buscamos, más bien, iniciar un proceso crítico que atienda en primer lugar a la obra como tal sin forzarla a cumplir con los requerimientos de sentido que la crítica tradicional busca, al tiempo que intentamos ver

en dicha obra las divergencias o alternativas que ofrece a las líneas tradicionales de la historia literaria.

Notas

- ¹ *Bathos* —la palabra griega para designar el fondo— se utiliza para referirse al “descenso de lo sublime a lo ridículo”, según la definición del poeta inglés Alexander Pope en su sátira *Bathos: The Art of Sinking in Poetry* (“Bathos: el arte de hundirse en poesía”). Cfr: Harvey, Sir Paul. *The Oxford Companion to English Literature*. Fourth Edition. New York: Oxford University Press, 1967. p. 70.
- ² Paz, Octavio. *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1991. p. 79.
- ³ Casado, Miguel. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005. p. 143.
- ⁴ Casado, p. 23.

CAPÍTULO 2

VERSIONES DE UNA OBRA:

REPASO CRÍTICO

Carlos de la Ossa ha publicado diecisiete poemarios individuales y uno más colectivo. Estas obras integran tres grupos discernibles, el primero de los cuales contiene su obra temprana: los poemarios *Mariposas* (1968), *Piedras y nubes* (1969) y *Aliosha* (1969), así como el volumen colectivo *Fundición de silencios* (Universidad Iberoamericana, México 1969). Estos poemarios fueron publicados en México durante la estadía del autor como estudiante de filosofía en la Universidad Iberoamericana. También en México, de la Ossa publicó el primero de sus *Imprimatur*, cuyos siete volúmenes integran el segundo grupo de obras del autor. A este grupo pertenecen *Imprimatur I (Sueños metafísicos)* de 1970, *Imprimatur II (Poemas de un mendigo azul)* de 1971, *Imprimatur III* de 1977, *Imprimatur IV* —Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de Poesía— de 1979, *Imprimatur V (Nocturnal)* de 1983, *Imprimatur VI (Sonata amarilla)* de 1985 y, finalmente, *Imprimatur VII (Planeta Rojo)* de 1987. Este segundo grupo de poemarios se halla reunido en el tomo *Obra poética*, publicado en 1987 por la Editorial de la Universidad de Costa Rica en San José. Finalmente, el tercer grupo está conformado por los poemarios *Jahvé en el huerto de los ciruelos* (1971), *Rosas negras sobre la tarde arrepentida* (1972), *Canciones para la luna roja* (1974), *Poemas-cuentos para niños amarillos* (1986), *Poemas melancólicos y romanzas de amor para una bruja blanca* (1986) y, finalmente, *Poemas de la Terra Finita* (1998), de los cuales el autor realizó una selección personal publicada en 1998 bajo el título *Antología*

de la primavera (Librería la Mini, San José). Además, un nuevo poemario, titulado *María*, fue publicado en el 2008 por la Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Cabe resaltar que el autor ha excluido de su obra editada los poemas de su período temprano, a la vez que reconoce que su madurez poética inicia con el libro *Imprimatur I (Sueños metafísicos)*.¹ La presente investigación se concentra, entonces, en los libros y los poemas pertenecientes a los *Imprimatur* reunidos en *Obra poética*, en razón no sólo del esfuerzo conceptual de estos volúmenes sino ante todo de la ejemplaridad (en términos de su obra) de forma y contenido que el autor demuestra en ellos. Por otra parte, la muy defectuosa edición de la *Antología de la primavera* (publicada de manera privada y, al parecer, sin los cuidados editoriales necesarios), convierte a este volumen en una fuente inestable de análisis.

1.1 Contexto histórico del autor: la poesía costarricense en los años 1970

En su prólogo a la antología de los primeros diez años del Premio Casa de las Américas de poesía hispanoamericana, el crítico argentino Saúl Yurkiévich apuntaba los siguientes rasgos generales evidenciados en la poesía premiada durante la primera década de existencia del premio:

Crisis del idealismo romántico, pasaje de los nerudeanos a los vallejanos, conciencia crítica, desgarrada, desacralización humorística, irrupción de la actualidad, transición entre el psicologismo y el sociologismo, agresividad, libertad de expresión, avance del coloquialismo y del prosaísmo, pluralidad formal y estilística, discontinuidad, inestabilidad, ruptura, apertura, cosmopolitismo, tales son en sucinta recorrida los rasgos comunes, las líneas de fuerza de la poesía que se hace hoy en América.²

Esta “sucinta recorrida” de Yurkiévich pone en evidencia una vasta realidad literaria, un escenario cruzado por varias tradiciones de distinta valencia activadas por la

emergencia de una transición histórica. En esa primera década del Premio Casa de las Américas, los autores galardonados oscilaban entre la vena romántica y formalmente tradicionalista del uruguayo Roberto Ibáñez y el cosmopolitismo anglófilo, “más afinado, más culto”³ del peruano Antonio Cisneros; entre el dramatismo del salvadoreño Roque Dalton y el prosaísmo del chileno Enrique Lihn, e incluso el canto laudatorio de herencia nerudeana del ecuatoriano Jorge Enrique Adoum o del venezolano Alí Lamedá. Hacia el final de su ensayo, Yurkiévich apunta que

(...) no se puede hablar en Latinoamérica de poesías nacionales porque literariamente (...) las fronteras están abolidas. Es imposible establecer características, una voz, un registro, un lenguaje que sean privativos de un país. Se ha producido una sincronización continental merced a la identidad de lengua (...).⁴

Este texto de Yurkiévich, de 1972, resonaría con plena vigencia treinta y cuatro años después en las palabras del crítico peruano Julio Ortega, quien sostenía, en un artículo para la revista *Babelia*, que

La lírica (latinoamericana) de hoy vive la decadencia de la noción de 'poeta nacional' y asiste al triunfo del tono coloquial y a la convivencia de la palabra con lenguajes como la fotografía, el cine, la pintura o la música popular.⁵

Entre las fechas que separan a estos dos textos (1972 y 2006), las tensiones que marcan la evolución de la poesía hispanoamericana parecen plantearse en función de dos momentos decisivos de su historia: su *fundación* simbólica provista por el modernismo y la vanguardia, y su *fundición* con su propia historia alrededor de la Revolución Cubana de 1959, un hecho que, independientemente de la posición política de los autores, coincidió con la aceleración de un proceso de búsqueda de identidad de largo arrastre en la literatura regional, a la vez que propició el ambiente necesario para un debate abierto sobre la vinculación, directa o indirecta, del autor con su tiempo y con su historia.

El vuelco en la conciencia política y literaria de los escritores hispanoamericanos a partir de la Revolución Cubana acentuó la necesidad de un lenguaje literario conciente de su entorno, así como mucho más crítico de sus influencias y de sus intercambios con tradiciones provenientes de diferentes épocas y lenguas. Para estos poetas, en especial, el momento de liberación social y política que propiciaba la Revolución Cubana incitaba el advenimiento de una nueva liberación en la práctica de la escritura, esta vez respecto a su tradición inmediata dispuesta por la vanguardia y, más atrás, por el modernismo.

Nuevamente es Yurkiévich quien apunta:

Casi todos (los poetas galardonados con el Premio Casa de las Américas entre 1960 y 1970) son cosmopolitas, irreverentes, rebeldes, agresivos. Todos han descendido del reino celestial al terrestre y quieren decirlo íntegramente, en sus excelsitudes y sordideces, en sus deslumbres y oscuridades, en sus dignidades y bajezas, sin dejar de anhelar el vuelo liberador, el remonte enaltecedor, la plenitud edénica que imaginativamente los descíñe de la atadura concreta y cotidiana, de la restricción de lo real.⁶

Con esto no pretendemos sugerir que la Revolución Cubana haya sido la causa directa de estas evoluciones posteriores, sino que el espíritu de rebelión que tuvo en sus inicios este evento histórico coincidió con las aspiraciones epocales y las necesidades culturales de varias generaciones coetáneas de escritores hispanoamericanos. Como aclara el poeta y crítico Carlos Francisco Monge sobre el caso particular de Costa Rica (aunque el dictamen parece válido, por lo que llevamos dicho, para la literatura hispanoamericana del momento), las transformaciones recientes en poesía tienen su raíz en un momento común de cuestionamiento y transición.⁷ En opinión de Monge,

La segunda mitad de nuestro siglo se inicia con una revuelta social de singular importancia,⁸ porque en ella no sólo se demostró la decadente vigencia de los viejos esquemas políticos liberales, sino también la cada vez más creciente vigencia de los sectores medios que buscaban (...) algunas reformas en las orientaciones del quehacer político nacional.⁹

Este último punto es decisivo: la evolución experimentada por la poesía hispanoamericana durante la segunda mitad del siglo XX no parte únicamente de un cambio en el gusto o las concepciones estéticas de moda, sino que es paralela al ascenso de una clase media cada vez más diversificada que, lejos de asumir los valores culturales de las clases dirigentes, añade al sistema cultural de sus países las visiones (y, ciertamente, el lenguaje, con sus portentos y giros) de esos grupos emergentes. Se trata, en el caso concreto de Costa Rica, de un grupo de poetas con preocupaciones sociales que ejercen la escritura en medio de debates artísticos y vicisitudes políticas, y no como el entretenimiento dominical al que pareció relegarla por muchos años un cierto modo escolástico y formalista de entender la literatura. A propósito, Monge explica la complejidad de las cosmovisiones poéticas contemporáneas a partir de la misma diversidad social que las genera:

(...) las cosmovisiones son tan plurales como las clases sociales de una comunidad, y desde esa pluralidad se puede interpretar inteligentemente la historia literaria de una nación.¹⁰

Sin embargo, el entrecruzamiento de tradiciones y voluntades al que dio lugar este momento de agitación social y política no parece haber significado una ruptura definitiva con la poesía anterior, sino más bien una convivencia —problemática a menudo, pero ante todo liberadora— con los diferentes tiempos y modos de la poesía. Julio Ortega, por ejemplo, argumenta que la poesía contemporánea hispanoamericana hereda del modernismo la “sensorialidad del instante” y la “reverberación del habla, esa nitidez del tiempo hablado”; de la vanguardia, además, “recupera la escena visionaria de una ciudad compartida como espectáculo”, así como la fugacidad de la experiencia, y cita una declaración de José Emilio Pacheco (“Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza

ni a Paz ni a Sábines”) como evidencia de que en Hispanoamérica se vive un “presente perpetuo”, que diría Octavio Paz, donde no hay lugar para lo que el crítico estadounidense Harold Bloom ha denominado “ansiedad de la influencia”.¹¹

Pero esta acotación final debe resultar algo improbable para un lector atento a los choques generacionales, esos que constantemente perfilan la dimensión nacional o doméstica de las literaturas del mundo. En Costa Rica, por ejemplo, desde los días del modernismo, la poesía ha seguido de cerca los pasos de la evolución general de la poesía hispanoamericana, con la salvedad de haber permanecido (en su concepción, aunque no en su práctica cabal) a la saga de la misma en razón de lo que el poeta y crítico argentino Jorge Boccanera define como “el corsé de una tradición contemplativa fustigada por no asumir lenguajes de riesgo y (el hecho de) situarse a distancia siempre prudente de la aventura y el misterio”.¹² La reacción contra esta tendencia ha iniciado en las últimas décadas un debate que permanece abierto respecto a la idea de poesía que predomina en Costa Rica. En medio de este debate, sin embargo, Boccanera parece convencido de que, a partir de los años setenta, la poesía costarricense “procura un universo simbólico para dibujar un rostro propio”.¹³ Según sus propias palabras, en Costa Rica

Existe hoy un lenguaje menos rígido, una búsqueda más amplia de posibilidades estéticas, una indagación de la existencia por fuera de lo que presupone una nomenclatura exclusiva del quehacer poético. Ha cambiado también el lugar del poeta, situado ahora en el polo opuesto del intérprete del universo, más cerca del antihéroe que echa mano a lo lúdico y se torna sarcástico y coloquial en el desmenuzamiento de la zozobra cotidiana. Se escribe una poesía proclive a la mixtura de estilos y mundos culturales diferentes, que alterna lo surrealizante y lo coloquial, la poesía en prosa y el miniaturismo oriental.¹⁴

En efecto, desde finales de los años sesenta hasta mediados de la primera década del siglo XXI, la poesía costarricense ha dado cuenta del giro radical que llevó al país de

ser aquel “campo de sosiego (...) que habría de ser con el tiempo, en recompensa grata, la democracia de que solemos ufanarnos”¹⁵ y que retratan los primeros versos de la *Patriótica Costarricense* (“Costa Rica es mi patria querida,/ vergel bello de aromas y flores”), a convertirse “en un pueblo rural que merece el olvido del que es víctima”, como lo podría describir ácidamente el poeta Luis Chaves.¹⁶ En estas últimas décadas, la poesía costarricense pasa de ser una manifestación aislada en el desarrollo general de la literatura mundial a resumir una “conciencia despierta” en sintonía, al menos, con “las líneas principales de la lírica hispanoamericana actual”.¹⁷ La conciencia crítica de las nuevas generaciones de poetas se define sustantivamente por su posición de distanciamiento y hasta rechazo abierto a los nombres y las obras de la tradición nacional:

Si en algún momento la preocupación de la mayoría de poetas costarricenses fue la fidelidad a una supuesta tradición literaria —muchas veces traducida en una poesía de carga retórica y de árida lectura—, para algunas de las voces más nuevas la atención se centra precisamente en evitar los excesos de una afectación lírica que había terminado por romper el lazo escritor-lector.¹⁸

Esta es la postura de las últimas generaciones de poetas del país. Sin embargo, la discusión en torno a la solvencia y legitimidad artísticas de la poesía tiene mucha historia en Costa Rica, hasta el punto de que podría trazarse una historia dialéctica de la misma. Para empezar, en las décadas postreras del siglo XIX, cuando Máximo Fernández publica la antología *Lira Costarricense* con el fin de desmentir cierta aseveración según la cual en Costa Rica se cultivaba el café pero no la poesía, aparece por primera vez una obra con poemas de autores nacionales. En la *Lira*, sin embargo, priva “una tonalidad postromántica atenuada”,¹⁹ a la par de versos realistas y folklóricos, de factura muy aficionada aún, contra todo lo cual unos años más tarde reaccionarán los poetas modernistas costarricenses, en lo que el historiador Abelardo Bonilla considera toda una

“revolución lírica”.²⁰ El modernismo, desde entonces, se convierte en el canon de la poesía costarricense, lo cual es explicable no sólo por el éxito del modernismo a nivel hispanoamericano sino también por la influencia intelectual que ejercieron en el país sus principales exponentes, tales como Roberto Brenes Mesén o Rogelio Sotela. Mientras los poetas de la *Lira* exponen gestos anticuados y un formalismo poco expresivo, los modernistas proveen categorías estéticas y argumentaciones filosóficas en las cuales fundar su poesía. A pesar de esto, los modernistas delatan la frágil organicidad y doctrina que tuvo el modernismo en Costa Rica, en tanto la poesía subsiguiente del país parece haber tomado de este movimiento artístico su retórica y su marcada propensión al intimismo, pero no una conciencia nueva sobre sí. Esa conciencia nueva la vendría a intentar propiciar la vanguardia a partir, sobre todo, de los años veinte. La ideología de la vanguardia, lo mismo en Costa Rica que en el resto de Hispanoamérica, era romper con el orden impuesto e intentar lo nuevo a toda costa, a partir de la convicción de que el arte no debía limitarse a ser solamente *invención* sino incluso *distorsión* de la realidad.²¹ La vanguardia costarricense, con todo y sus enormes méritos fundacionales, parece reincidir en el excesivo respeto al material lingüístico que la informaba y en cierta pobreza imaginativa y formal. Incluso en una poeta tan radical como Eunice Odio, es notable la opción por el hermetismo²² y, en fin, la separación cortante entre el universo poético y el universo cotidiano, ese lazo autor-lector del que años después hablará Luis Chaves.

De hecho, ya hacia los años sesenta se advierte un desgaste en la opción vanguardista, y un carácter más híbrido y personalista empieza a profundizarse en las letras locales. A este momento le corresponde una reacción casi inmediata por parte del que hasta ahora ha sido el único movimiento poético compacto del país: el

trascendentalismo. Este grupo, integrado en sus inicios por Laureano Albán, Julieta Dobles, Ronald Bonilla y Carlos Francisco Monge, publica en 1977 el *Manifiesto trascendentalista* como reacción, entre otras cosas, a la dispersión que sus autores notaban en la poesía de la época, y como modo de proponer una poesía entendida como “acto mayor” capaz de hacer trascendental “la experiencia contingente y cotidiana del hombre”.²³ El trascendentalismo, con todo, fue una opción integrada entre muchas otras más personales, y esta divergencia ha constituido la nota predominante en la poesía costarricense contemporánea.

Estos distintos momentos de la evolución en la conciencia y el ejercicio literario en Costa Rica pueden ser entendidos como manifestaciones de las tensiones intrínsecas a su carácter, siempre en pugna con el pasado y la tradición en medio de la indefinición constante que ofrece el presente. De hecho, como veremos en el caso concreto de Carlos de la Ossa, las obras individuales de los autores costarricenses muestran con frecuencia tensiones heredadas de su evolución artística general.

1.2 Revisión de la crítica literaria sobre Carlos de la Ossa

La crítica sobre la poesía de Carlos de la Ossa ha consistido, hasta ahora, en reseñas generales de sus libros en publicaciones de circulación nacional en Costa Rica, prólogos a su obras reunidas, y menciones someras (aunque no por eso insignificantes) dentro del marco de estudios críticos generales sobre poesía contemporánea costarricense o centroamericana. Entre estos últimos, sin duda, resulta imprescindible el conjunto de referencias que el crítico y poeta Carlos Francisco Monge le dedica en su valioso estudio *La imagen separada*.²⁴ Las siguientes son las menciones específicas que Monge aporta:

1. Al explicar algunos de los patrones ideológicos presentes en la poesía costarricense, Monge menciona como ejemplos “el mundo poético envuelto en el misticismo de Brenes Mesén, la inflación retórica de corte neorromántico de Carlomagno Araya y hasta *la metafísica bíblica a ultranza de Carlos de la Ossa*.”²⁵
2. “La arista de *la lírica egocéntrica persiste en toda la obra de Carlos de la Ossa*, desde *Imprimatur* (1970) hasta sus últimas publicaciones —*Nocturnal*, 1983, por ejemplo— (...)”²⁶
3. Hablando del poeta Rodrigo Quirós: “(...) la aspiración a lo inefable no es otra cosa que su conciencia de lo inalcanzable (...). En esto, su obra se vincula a los trazos generales de los escritos de Alfonso Chase, Germán Salas, Carlos de la Ossa y Leonor Garnier (tan sólo para mencionar a sus compañeros generacionales)...”²⁷
4. Al describir los momentos germinales de la preocupación social en algunos poetas contemporáneos a Carlos de la Ossa: “El peso de aquella moral inicial, ejemplificada sobre todo en la obra de Debravo, fue determinante para que pronto (Alfonso) Chase abandonara las tentativas de comprender lo incomprendible e iniciara la descripción de las urgencias ordenables; es decir, el testimonio personal sobre las pasiones personales. A diferencia de esta trayectoria, la poesía de Rodrigo Quirós es una alegoría del desencanto y la incertidumbre. Toda su obra ha sido la metáfora de la turbación frente a una realidad que el poeta ha sido incapaz de hallarle cohesión. Esta experiencia ideológica ha tenido otros extremos que han llegado a radicalizar la postura; basta

examinar las primeras publicaciones de Leonor Garnier, los poemas de Carlos de la Ossa, o la relativa vigencia de Ana Antillón (...)"²⁸

5. Respecto a la pretendida separación que algunos poetas practican entre su poesía y la historia: "Durante algún tiempo, estuvo en apogeo entre la joven poesía costarricense una admiración y un ejercicio de la lírica interior", cuyos intentos "estaban cubiertos por un común denominador: cierta postura mística, reactivada por la idea de una separación entre la historia y la palabra. Pese a que tiene algunos antecedentes dispersos en la historia de nuestra literatura, esta idea de la poesía se abre en 1967 con la publicación de *A la luz del silencio* de Germán Salas; pronto le siguieron otros poemas similares como *Breves eternas permanencias* (1969) firmado por Charpan, (e) *Imprimatur I* (1970) de Carlos de la Ossa..."²⁹

6. "Quizá el poeta que ha permanecido más fiel a la idea del poema como autoconocimiento y aprehensor de verdades absolutas ha sido Carlos de la Ossa (...)"³⁰

Estas opiniones de Carlos Francisco Monge resumen las percepciones generales que otros comentaristas han expresado sobre la poesía de Carlos de la Ossa, con uno que otro matiz dependiendo de cuál de sus libros se trate. Así, por ejemplo, lo presenta Jorge Eduardo Arellano en su *Diccionario de autores centroamericanos*: "Vinculada a su vocación filosófica, la poesía de Carlos de la Ossa es esencialmente metafísica y tiende a la búsqueda de formas y símbolos".³¹ El periodista Fabio Muñoz presentó a Carlos de la Ossa como "un poeta difícil" en una entrevista publicada en la revista *Contrapunto* en 1980, aunque en ella no llega a aclarar la razón de esa aparente dificultad.³² Otro

periodista, Bértold Salas, describe la poesía del autor como de “temática metafísica, vital, bohemia... poesía cristiana, cerrada, existencialista”.³³ En una reseña sobre *Poemas para la luna roja*, el crítico Guillermo Sáenz Patterson señaló, a su vez, que “la constante en su poesía es el amor y la soledad”.³⁴

Entre las inevitables comparaciones con otros autores, el crítico Victor Valembouis (quien además es el traductor de de la Ossa al francés) habla de su estilo poético y apunta que “no tendría empacho en confesar su parentesco con Ernesto Cardenal, por la versificación libre y el aprovechamiento discursivo de la actualidad urbana (...)”.³⁵ La poeta Gabriela Chavarría, en su prefacio a la *Antología de la primavera*, apunta que la estética de Carlos de la Ossa es “comparable a la del mejicano (*sic*) Carlos Pellicer,” en la medida en que “busca (...) un canto universal, una integración de las diferentes artes y de los elementos naturales: el agua, el aire, el fuego, la tierra (...)”. De acuerdo con Chavarría, en los poemas de la *Antología de la primavera* “el poeta cuestiona la creación, pregunta a Dios y finalmente funda él mismo su propia creación poética. El tono poético sigue siendo grave y trascendente. El poeta busca comprender la existencia, a Dios, la ausencia (...)”³⁶ Finalmente, una de las opiniones más sintomáticas respecto a la poesía de Carlos de la Ossa (y, en particular, a sus *Imprimatur*) es la esgrimida por la profesora Aura Rosa Vargas en su prefacio a *Obra poética*: “Podrían marcarse diferencias entre los siete libros, pero es preferible ver qué los une: creo que es la unidad emotiva y la unidad temática. El hombre, la naturaleza, Dios como puntos a los que dirige la mirada. El amor, el dolor, la esperanza, pero sobre todo el primero, como fuerzas que impulsan y mantienen al hombre en pie de lucha, que es vida; como esencias que llenan a cada ser y al universo”.³⁷

En realidad, estas opiniones sólo hacen eco, matizándolas, de las que el poeta costarricense Isaac Felipe Azofeifa esgrimiera desde la publicación de *Imprimatur I*. En esa ocasión, Azofeifa notaba y hasta intentaba justificar la aparente dificultad de la poesía de de la Ossa, caracterizándola como “un reto a la sensibilidad y a la inteligencia del lector”, y dejaba en manos de la posteridad el desciframiento de los contenidos de esta poesía “cerrada en sí misma, sólo penetrable su total sentido cuando, poco a poco, el esfuerzo de la interpretación haga el hallazgo de las claves de su creación”. A continuación, Azofeifa introduce lo que en nuestra opinión constituye el origen del generalizado consenso sobre el carácter metafísico de la poesía de Carlos de la Ossa, al decir que en su poesía

(...) se comunica al ser con la inmediatez de lo evidente. Es una iluminación que no se formula; inefable, como la música; pero que no tiene que ver sólo con las palabras, con la armonía verbal, sino con la carga de sentido que ellas conducen. Y no me refiero a la carga de sentido lógico, literal, discursivo, que pueda darse a los versos, sino a la otra, a la que le da carácter poético a la expresión: la riqueza de alusiones inexpresables racionalmente referidas al hombre, a su existencia, al mundo, a la naturaleza, a Dios, al tiempo, a la soledad, al amor, que sacan a cada palabra de la trivialidad normal del lenguaje y la convierten en el vehículo de un misterioso lenguaje, que tiene que ser descifrado.³⁸

Por lo demás, este artículo de Azofeifa contiene, de entre toda la documentación que hemos podido revisar, lo más cercano a un análisis interpretativo sobre los poemas de Carlos de la Ossa. Visto el conjunto de *Imprimatur I*, Azofeifa nota que

Muy pronto se nos hace ver cómo el nombre de Jerusalén, se refiere a la Humanidad misma, que es la que guarda los secretos de la existencia divina. La vida toda del hombre y del mundo camina hacia ese fin. El poema reitera las palabras *camino, pasos, años, tiempo, galope, dudas* y los temas de *enajenaciones, dispersiones, encuentros, lo fugaz de la dicha y aún el embrutecimiento*. Poco a poco, el poema va hundiéndose y hundiéndonos en un mundo de alusiones esotéricas en que todo nombre sustantivo parece emerger de la

raíz de una personal cosmología (*sic*), y la poesía va cerrándose bajo la caja de siete sellos de lo escatológico.³⁹

Azofeifa concluye con otro punto que ya es tópico, esta vez de tipo generacional:

Es una coincidencia significativa el hecho de que los libros de otros tres poetas comentados en esta columna, que son *Los nueve círculos*, de Victoria Urbano; *Líneas hacia la soledad*, de Leonor Soley; y *Dos libros de poesía para Nuevo Mundo*, de Germán Salas, revelan una inquietud parecida, de tipo religioso, independiente de toda confesión o iglesia (...). Sobre todo, considerando que en este tiempo nuestro las estructuras seculares del catolicismo son cuestionadas por la misma iglesia, mientras la conciencia del hombre de hoy se debate en la soledad, la angustia, la ausencia de caminos, la alienación y el vacío moral.⁴⁰

Así las cosas, es posible detectar una lógica general en las caracterizaciones que se han hecho respecto a la poesía de Carlos de la Ossa. En primer lugar, se trata de una poesía *metafísica* (idea reforzada por el subtítulo de su primer *Imprimatur*: “Sueños metafísicos”). Valga decir que hasta el momento no hemos encontrado, en ninguno de los comentaristas sobre la poesía de de la Ossa que esgrimen esta etiqueta, una sola explicación sobre el contenido de este concepto. Lo mismo sucede cuando se define su poesía como *mística y cristiana*. Nuestra sospecha es que, como en el caso de Arellano, la tendencia es explicar la obra de este poeta como una manifestación creativa de sus estudios académicos en filosofía, y luego entresacar su visión o ideología en función de los referentes que utiliza. De esta manera, hablar de Dios equivale a ser místico, y mencionar a Jahvé equivale a ser cristiano, lo cual no es siempre una práctica adecuada. No es el momento de pronunciarnos al respecto, pero es importante hacer notar el vacío conceptual que rodea a estas nociones.

Muy relacionada con lo anterior se encuentra la caracterización de Carlos de la Ossa como un poeta *difícil*, en cuyos poemas el significado no se da de buenas a primeras sino que roza el misterio y requiere de un desciframiento apropiado por parte del lector.

Esta dificultad de su poesía se manifestaría por medio de un egocentrismo radical y una subjetividad ultra-romántica que confía más en la revelación que en el pensamiento, lo cual afectaría la transitividad de su expresión. La dificultad expresiva sería verificable en la incapacidad del poeta para ordenar el mundo circundante y expresar su visión de un modo lógico, así como en la imposición en los poemas de un hablante lírico sobrecogido ante la existencia, dispuesto ante un Dios que es más metáfora que realidad, lo cual vincula su poesía más con aspiraciones nostálgicas que con una experiencia real, sea ésta mística o no. La temática solipsista (el amor, la soledad, Dios, la existencia, el ser) completaría el cuadro de una escritura hermética y despreocupada, en la mayoría de los casos, por el lenguaje en que se expresa.

En conjunto, el predominio y repetición de estas caracterizaciones ha jugado un papel ambiguo en la recepción crítica de la poesía de Carlos de la Ossa. Por un lado, lo ha hecho aparecer como un poeta perfectamente asimilable por el canon en virtud de sus preocupaciones místicas, su voluntad trascendental y su aliento metafísico, gestos que se expresan en un lenguaje fácilmente asociado con lo poético (canto, rosas, mar, amor, etc.) dentro de las líneas tradicionales de la lírica subjetiva imperante en Costa Rica. Luego, al insertar al poeta y a su obra en las líneas de la tradición, las caracterizaciones críticas que hemos venido comentando han permitido relegar a de la Ossa a la fosa común de los intentos pasados, sin mucho que decir ni enseñar a los poetas posteriores en virtud, precisamente, de su recurso a un lenguaje anquilosado.

Sin embargo, poco o nada se ha dicho aún sobre las tensiones prevalecientes en su poesía entre distintos registros poéticos anteriores y posteriores, tensiones que reflejarían más consistentemente la evolución de la poesía costarricense e hispanoamericana de su

tiempo y que convertirían a de la Ossa en un autor muchísimo más legible, para empezar, pero también mucho más actual y relevante de lo que a primera vista podría parecer.

Notas

- ¹ Chaves, Gustavo Adolfo. “Aún no hemos resuelto el problema del amor. Entrevista con Carlos de la Ossa.” Puntarenas, Costa Rica: 23 de julio del 2006. (Inédita. Incluida como Anexo).
- ² Yurkiévich, Saúl. *Poesía hispanoamericana 1960-1970*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1972. p. 7.
- ³ Idem, p. 26.
- ⁴ Idem. p. 38.
- ⁵ Ortega Julio. *La poesía se escribe en el futuro. Poesía latinoamericana actual*. Revista Babelia (Julio 22, 2006). <http://www.letras.s5.com/jo230706.htm>
- ⁶ Yurkiévich. Op. Cit. p. 37.
- ⁷ Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense 1950-1980*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984. p. 37.
- ⁸ Monge se refiere, en este caso concreto, a Costa Rica, y a la instauración de la Segunda República en 1949 tras la guerra civil acontecida el año anterior. No obstante, la cita es reveladora para el conjunto de los países latinoamericanos, que por esos años compartían casi sin excepción tiempos de dictaduras y revueltas sociales. Varios sucesos, pero ante todo la Revolución Cubana de 1959, hicieron eco de la rebelión continental contra ese orden de cosas, y por eso quizá la opinión de Monge resulta relevante aquí.
- ⁹ Monge. Op. Cit. p. 36.
- ¹⁰ Idem.p. 17.
- ¹¹ Ortega. Op. Cit.
- ¹² Boccanera, Jorge. *Voces tatuadas (Crónica de la poesía costarricense 1970-2004)*. San José: Ediciones Perro Azul, 2004. p. 11.
- ¹³ Idem. p. 13.
- ¹⁴ Idem. p. 11.
- ¹⁵ Segura Méndez, Manuel. *La poesía en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica,

1963. p. 6.
- ¹⁶ Chaves, Luis. *Asfalto. Un road poem*. Ediciones Perro Azul: San José, 2006. p. 19.
- ¹⁷ Boccanera, Jorge. Op. Cit. p. 153.
- ¹⁸ Chaves, Luis. *Antología de la nueva poesía costarricense*. Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”: Quito, 2001. p. 11.
- ¹⁹ Cfr.: Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967. pp. 167 y ss.
- ²⁰ Idem. p. 183.
- ²¹ Monge, Carlos Francisco. *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005. p.34.
- ²² Cfr.: Russotto, Mária. “Propuesta de cultura: Visiones de Costa Rica en las escritoras de la modernidad centroamericana (Yolanda Oreamuno, Eunice Odio, Carmen Naranjo).” *Revista Iberoamericana* Vol. LXXI, Núm. 210, Enero-Marzo, 2005), p. 182.
- ²³ Albán, Laureano (et. al.) *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*. San José: Editorial Costa Rica, 1977. p. 23.
- ²⁴ Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense 1950-1980*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.
- ²⁵ Idem. p. 20. (El subrayado, en esta cita y las subsiguientes, es nuestro).
- ²⁶ Idem. p. 55.
- ²⁷ Idem. p. 70.
- ²⁸ Idem. p. 151.
- ²⁹ Idem. p. 174.
- ³⁰ Idem. p. 175.
- ³¹ Arellano, Jorge Eduardo. *Diccionario de autores centroamericanos. Fuentes para su estudio*. Managua: Fundación Vida, 2003. p. 68.

- ³² Muñoz, Fabio. “Carlos de la Ossa, un poeta difícil.” San José: Revista Contrapunto (Agosto 1ero., 1980): p. 22.
- ³³ Salas, Bértold. “A través de los años y de los ánimos.” La Nación, suplemento Áncora (Junio 17, 2001)
- ³⁴ Sáenz Patterson, Guillermo. “Canciones para la luna roja de Carlos de la Ossa.” San José: La Nación (Agosto 9, 1974.
- ³⁵ Valembos, Victor. “De la Ossa en color.” San José: La Nación, suplemento Áncora (Junio 8, 1997).
- ³⁶ Chavarría Gabriela. “Prefacio”. En: Ossa, Carlos de la. *Antología de la primavera*. San José: Librería La Mini, 1998. p. 3.
- ³⁷ Vargas, Aura Rosa. “Prefacio”. En: Ossa, Carlos de la. *Obra poética*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1987.
- ³⁸ Azofeifa, Isaac Felipe. “Los siete sellos de la poesía: (sobre Imprimatur I).” San José: Semanario Universidad (Septiembre 13, 1971): p. 5.
- ³⁹ Ibidem.
- ⁴⁰ Ibidem.

CAPÍTULO 3

LA TRADICIÓN Y LA RUPTURA

3.1 Un existencialismo “poético”

Hasta cierto punto, llevan razón quienes han sostenido que la formación filosófica de Carlos de la Ossa jugó un papel decisivo en su poesía. Sin embargo, es importante señalar que esa formación filosófica no se tradujo nunca en una versión poética estable ni sistemática de las corrientes filosóficas estudiadas por el autor. Resulta difícil —y quizá inútil— intentar delimitar principios o visiones concretas del mundo a partir de una poesía tan diversa en formas y en contenidos. Aún más, es improbable que Carlos de la Ossa se haya propuesto en algún momento escribir una poesía con un trasfondo filosófico discernible a la manera, por ejemplo, del “inhumanismo” de Robinson Jeffers.

La poesía moderna ha sostenido una lucha constante con las visiones paradigmáticas del mundo y los metadiscursos críticos. Estos cambios en los paradigmas culturales tienen como origen un cuestionamiento de signo romántico en su origen que, sobre todo en el siglo XX, dieron lugar a lo que Octavio Paz llamó “la tradición de la ruptura”,¹ es decir, la tradición del cuestionamiento constante, de la aceptación de la incertidumbre y el acogimiento de lo provisorio. Carlos de la Ossa parece haber entendido esto y, al referirse a su formación intelectual, explica:

(...) cuando yo empecé la carrera de filosofía, me rebelé contra todo racionalismo. (C)rucé las fronteras y me metí con la filosofía a-sistemática, que empezaba a desarrollarse con gran fuerza a partir de Nietzsche, pero que ya Kierkegaard la había agarrado en serio antes y, sin fundarlo, se convirtió en el padre del existencialismo.²

A renglón seguido, de la Ossa sostiene:

Que no es *el* existencialismo; son *los* existencialismos. Yo siempre hago esa aclaración. Una cosa es Sartre, otra cosa es Simone de Beauvoir, otra cosa es Heidegger, otra cosa es Camus. Todos son diferentes. Cada uno piensa como le da la gana y hace su mundo filosófico aparte. Entonces yo quise construir el mío y el mío iba a ser poético. Un existencialismo poético.³

Esta expresión, *existencialismo poético*, en apariencia caprichosa, explica sin embargo la actitud general de la poesía de Carlos de la Ossa, y vale la pena reflexionar sobre su sentido.

Por un lado, es un intento de unir arte (la poesía) y pensamiento (el existencialismo), con lo cual de la Ossa compromete su escritura con la nada modesta empresa de expresar al hombre en sus ideas y afectos; una pretensión, dicho sea de paso, de larga data en la historia del arte y de las ideas. Por otro lado, este empeño no reviste categorías trascendentales aplicables a la humanidad entera: el existencialismo poético de Carlos de la Ossa tiene como “objeto de estudio” al hombre concreto Carlos de la Ossa y las circunstancias de su existencia, sus pasiones y sus visiones, sus ideas e intuiciones. De esta manera, el Hombre abstracto deja de ser la medida del universo y pasa a ser apenas la posibilidad de sí mismo, la concreción de una experiencia. Un existencialismo poético *à la* de la Ossa no tiene por qué resultar irremediabilmente egocéntrico, aunque sí radicalmente subjetivo.

Ahora bien, ¿qué hay de poético en el existencialismo? Y lo que para nosotros es aún más relevante, ¿qué hay de existencialista en la poesía de Carlos de la Ossa?

Del existencialismo como corriente filosófica se puede decir lo que Whitman afirmaba de sí mismo: es amplio y contiene multitudes. De hecho, no se trata propiamente de una filosofía sino de una etiqueta, y a menudo casi que de una actitud

general ante la vida. Tampoco es reducible a una serie de principios, pues las actitudes y opiniones de los pensadores más frecuentemente etiquetados como “existencialistas” son a menudo irreconciliables, como en el caso del cristianismo profesado por Karl Jaspers y el ateísmo de Sartre. El existencialismo, como su nombre lo sugiere, fue ante todo un esfuerzo por reconciliar la especulación filosófica con los aspectos más concretos de la vida, de la existencia. Es, en resumen, una filosofía que debe ser vivida, de manera tal que no se concentra en trazar especulaciones apriorísticas para la experiencia.⁴ Una poética existencialista, entonces, no expresaría preguntas o fórmulas abstractas sobre el ser y el arte, sino más bien una visión personal de la experiencia humana, en una continua dialéctica por armonizar impulsos e ideas, conceptos y realidades, y expresarlas por medio del arte de la poesía. Lo propio de una poética existencialista sería, entonces, enfatizar la subjetividad creativa en aras de entender el proceso mediante el cual las experiencias pasan a configurar un nuevo horizonte intelectual. En otras palabras, no se trata de presentar respuestas ni ofrecer certidumbres sino de acoger la incertidumbre misma de la experiencia, al hilo de las preguntas que esta presenta. Es un ejercicio de libertad y, en la medida en que esto es así, de angustia ante las infinitas posibilidades disponibles.

El mismo de la Ossa lo aclara en una reseña escrita por él sobre el libro *Poemi Graffiti* de Armando Loynaz: “El absurdo, el dolor, la miseria humana, el mundo crepuscular de los bares josefinos, las callejuelas oscuras, los senderos tumultuosos del alma, etcétera, son categorías y paisajes de la existencia con las que el autor introduce al hombre de pensamiento y al lector de la vida cotidiana, al mundo de la libertad, tal cual la conciben los filósofos existencialistas franceses de la segunda mitad del siglo XX”.⁵ En

su caso particular, esta “subjetividad” o posicionamiento personal ante la vida y el arte está presente a lo largo de los *Imprimatur* y es detectable, entre otras cosas, en los constantes definiciones a las que se somete el hablante lírico:

pero yo no puedo ser
más que hombre
y no puedo entregarte
más que versos.

(*Obra poética*, p. 40.)

Con la conciencia de la libertad, se accede también a la conciencia de los propios límites. Sin embargo, la empresa poética de Carlos de la Ossa adolece de una ambición romántica en su deseo de abarcar la experiencia entera del ser, y el poeta debe recurrir a desdoblamientos que le permitan sustraerse de esos límites personales y dialogar consigo mismo:

la vida se nos va Nikolay Parfenovich
y sólo tú quedas como un graznido
mortificando al universo
y sólo tú despiertas
dentro de un yo más comedido
presto a dar batalla
comiendo yerbas hediondas
hablando sólo de ti
porque así se nos va la vida.

(*Obra poética*, p. 30)

Los versos anteriores reflejan una voluntad de expresión que marca constantemente los poemas de *Obra poética*. Hay un tono tentativo y hasta inconcluso en muchos de los poemas de este libro que hacen pensar que se tratan de investigaciones (o *estudios*, como se titulan varios de los poemas de Carlos de la Ossa) del poeta sobre sí mismo y su entorno. El tono de estos poemas está marcado no por una concepción predeterminada de la poesía o la experiencia sino por un intento de expresar asombros sin cuestionarlos necesariamente por un sentido último. En la frecuente conjunción entre el hablante lírico y la naturaleza, o en las repetidas transposiciones del sentimiento que acomete dicho hablante —como cuando habla de un “lloroso día” (“Elegía IX”, *Imprimatur I*), o exclama que “la tierra florece/ y mi cuerpo florece como la tierra...” (“Intimidades en el invierno de 1974”, *Imprimatur III*)—, se pone en evidencia la necesidad de buscar correlatos que expresen la legitimidad de la experiencia del poeta, sin llegar por ello a asumir un significado estable.

Curiosamente, también es aquí, en esta conjunción del sentimiento del hablante lírico con el mundo circundante, donde suele percibirse el carácter metafísico de la poesía de Carlos de la Ossa. Sobre esto volveremos más adelante. De momento, resulta interesante apuntar que toda esta explicación sobre la filosofía “a-sistemática”, junto a la decisión de asumir un *existencialismo poético*, fue expresada por de la Ossa en una entrevista como respuesta a una pregunta sobre los poetas que leía en los años en que empezó a escribir. Parece fiable, entonces, asumir que el despertar poético de este autor fue la eclosión de una crisis intelectual y una convicción de vocación literaria. De hecho, dos preguntas después, en la misma entrevista, de la Ossa llega al punto de mezclar poetas y filósofos para “explicar” su ascendencia poética:

Yo no pertenezco a la generación latinoamericana porque yo nunca la leí.
(...) Mis relaciones fueron con la poesía europea: Hölderlin, Heine,
Schopenhauer, Nietzsche, Shakespeare, Goethe, Schiller y Leopardi. Y
después españoles, muchos.⁶

En términos generales, este apego de Carlos de la Ossa al canon literario europeo es revelador: sugiere un desplazamiento de la voluntad hacia lo que puede ser considerado un pasado idílico (la tradición) en el que existe claridad y conformidad sobre el arte y la forma que debe asumir para expresarse. Hay una voluntad de escape, si se quiere, en idealizar esta tradición a un tiempo literaria y filosófica. Pero ante todo hay en esta “lista de lecturas” una intención (al menos para de la Ossa) de sentar las bases de una herencia personal, una línea de sucesión a la vez artística y espiritual, que le otorgue a su escritura una cierta trascendencia histórica, y una capacidad para instaurar en el mundo una visión particular que tenga eco en la cultura de su tiempo y del futuro. Esa es, después de todo, la función de la tradición: confirmar el valor histórico de las experiencias temporales y sugerir el modo de sobrellevarlas.

De Schopenhauer, por ejemplo, y de su teoría de “la voluntad de poder”, hay mucho en la poesía de de la Ossa. Para el pensador alemán, recordemos, la categoría primordial de la existencia, más que el ser, es la voluntad representada en todas las apariencias del mundo sensible. El ser no precede a esta voluntad sino que deviene en ella. Quizá por ello, Schopenhauer tenía a la poesía como una de las formas más altas del arte, al considerarla más allá de las leyes de la causalidad y de los conceptos comunes, y como manifestación singular de la voluntad creadora:

(...) la idea, contemplada en su pureza, o copiada por el arte, liberada del dolor, nos presenta un drama pleno de significación. Este lado del mundo que conocemos puramente, y su copia en cualquier arte, es el elemento del artista. Él está encadenado a la contemplación de la obra, la objetivación de la voluntad; (...) él mismo es la voluntad que se objetiva a sí misma y

permanece en constante sufrimiento. Ese puro, cierto y profundo conocimiento de la naturaleza interior del mundo se convierte ahora para él en un fin por sí mismo (...)⁷

De la Ossa también pone a la poesía como el modificador principal de su visión de mundo en su fórmula *existencialismo poético*. Es lo poético lo que modifica a la existencia y al pensamiento sobre ella, y no al revés. De esta manera, es fácil comprender que sus autores predilectos (de acuerdo a sus palabras en la entrevista) no sean mencionados por guardar entre sí mayor relación estética, sino por ser, a los ojos de la Ossa, autores que, debido a su posición en el canon literario occidental, ejemplifican la voluntad artística que ha dictado nuestra imagen de la naturaleza y la cultura, es decir, nuestra concepción del mundo. Se trata de una actitud sumamente conservadora y hasta supersticiosa: las obras representativas establecen, en la práctica, un *deber ser* que contiene en sí mismo la fórmula de la eternidad cultural. Es a esa eternidad simbólica a la que aspira el poeta como intérprete del mundo. Y si bien de la Ossa parte de esta voluntad de totalidad, es esta aspiración romántica lo que termina guiando sus impulsos líricos hacia una inclusión problemática de registros de ruptura en su poesía que lo hace inevitablemente contemporáneo. La razón de ello, por supuesto, es la crítica personal no prescriptiva que introduce en de la Ossa el existencialismo: cuando todos los demás elementos parecen confirmar una poesía tradicional inscrita en un lenguaje sin concreción (v. gr., “niebla de la sangre”, “herida silenciosa”), de la Ossa rescata su propia experiencia y le devuelve a sus poemas una dimensión real y cotidiana:

hay que encontrar un pedacito de Dios en el dolor
o en el olor a pastora lechosa en el aliento de la mujer.

(*Obra poética*, p. 103)

En realidad, la tensión original que podemos observar en la poesía de Carlos de la Ossa no es en esencia estética ni mucho menos lingüística, sino volitiva. El problema poético central en este autor es cómo conciliar la voluntad con la experiencia, cómo lograr una convivencia plausible entre un marcado impulso romántico y el sinsentido que parecen sugerir las experiencias vitales; cómo, en fin, expresar un ideal de belleza, una idea de la poesía capaz de transformar al mundo, con los materiales de un tiempo y un lugar donde no quedan vestigios de ese ideal, y donde más bien se imponen visiones de incertidumbre y dolor y se pone en entredicho el poder de la poesía para hacer cambiar las cosas:

Aquí estoy amigo ingrato
(...)
Aquí esperando
que se abra la mañana
en espigas
o que Dios aparezca
en el cuerpo de un viejo
 canoso
recogiendo flores y piedrecillas
a lo largo de los riachuelos
en las poblaciones alejadas
de los cementerios
 (pulmones de vida)
donde todo sea

único
permanente
necesario.

Donde lo que sea blanco
sea blanco
sin que la palabra objete
sin que caiga la noche herida.

(*Obra poética*, p. 22)

El pensamiento volitivo de estos versos se expresa en la improbabilidad de que exista un lugar “donde todo sea/ único/ permanente/ necesario,” y donde “lo que sea blanco/ sea blanco/ sin que la palabra objete”. En un mundo donde las palabras objetan, la poesía resulta una cruel imposibilidad. De hecho, la utilización del verbo *ser* en subjuntivo (“sea”) introduce la duda en el poema. Es interesante notar, además, el paréntesis que califica a los cementerios como “(pulmones de vida)”. En efecto, el lugar donde las palabras no objetan (es decir, donde la poesía ofrece la medida de la verdad) queda en el pasado irrecuperable del que hemos aprendido a añorar ese orden.

Pero volvamos un momento a la entrevista citada. Si nos preguntáramos sobre la influencia concreta que los autores mencionados por de la Ossa tuvieron sobre su poesía, nos hallaríamos ante un laberinto inconmensurable. Sobre Shakespeare, por ejemplo, es arduo imaginar qué elementos —si alguno— entresacó de la Ossa para su poesía, a no ser un variado interés por los efectos dramáticos de conflictividad interna de los humanos (que en caso del costarricense, como hemos visto, es un solo humano: él como poeta) o el

peso y movimiento emocional de los sonetos del bardo inglés (muy cercano al argumento secuencial que presentan los *Imprimatur*). Claramente, estas características no se derivan únicamente de Shakespeare: hay fuentes más evidentes y cercanas a de la Ossa en las que estos elementos se verifican, incluyendo los otros autores mencionados.

Más bien podríamos aventurar una interpretación metatextual y sugerir que la principal atracción que estos autores ejercen sobre de la Ossa se concentra en la expresión de fuerzas aparentemente opuestas que las obras de estos autores logran juntar: el arte como orden ideal y la trasgresión como necesidad vital. Es notoria la manera en que Carlos de la Ossa permanece escindido entre las tendencias que Nietzsche detecta en el origen mismo de la poesía: el espíritu dionisiaco y el espíritu apolíneo; es decir, la ensoñación de un orden sereno de formas definidas, de medidas y luz (lo apolíneo) y los intoxicantes impulsos del éxtasis o las manifestaciones más oscuras y emotivas de la experiencia (lo dionisiaco).⁸ Esta famosa antinomia entre lo apolíneo y lo dionisiaco estaba ya presente en poetas románticos como Hölderlin, a quien de la Ossa menciona en la entrevista, y en parte es de ellos (de los románticos) de quienes parte la tendencia del costarricense por escindir su expresión y corroborar las tensiones que presenta la realidad:

Mi camino busca un prendedor en el lomo
de la tierra
y no lo encuentra
y trazará líneas por doquier
hasta darse cuenta de un error imperdonable...

(*Obra poética*, p. 27.)

Este fragmento enfrenta claramente las aspiraciones del poeta (su búsqueda de la Belleza) con la cada vez mayor certeza de que el mundo observado y vivido no guarda ya vestigios de este ideal. El verso final introduce la angustia ante la posibilidad de que todos los intentos que el poeta está dispuesto a hacer para encontrar esa Belleza no terminen más que en errores. El drama existencial que refleja este fragmento es precisamente el contenido más estable en la *Obra poética* de Carlos de la Ossa: escindido entre la Idea y la Realidad, el poeta reacciona con angustia; ve en el mundo una contradicción a sus aspiraciones pero logra, de alguna forma, reconciliarse con ese mundo y habitarlo en su poesía. Lo que vuelve a de la Ossa poeta, más que filósofo, es su voluntad de asumir el carácter dramático, más que especulativamente problemático, de esta escisión en su conciencia. Se trata de un gesto tradicional en la poesía de trasfondo filosófico:

La lucidez trágica lleva a un cierto pesimismo epistemológico (...), la limitación de la verdad a las fronteras de la temporalidad humana frente a las “verdades” metafísicas anteriores que arrastraban la pretendida certeza hasta el mundo de lo eterno. La conciencia trágica podría ser la angustia de tener que crear la verdad día a día en la soledad de ser hombre, de ser trágico (...). La liberación del peso de las “verdades” históricas, la liberación que supondría la identidad entre *verdad* y *arte*, entre filosofía y artificio, resultando ser, en consecuencia, el triunfo de la poesía, de la creación (...).⁹

A este “peso de las verdades históricas” habría que añadirle, para el caso de de la Ossa, el peso de un lenguaje histórico más allá de la idea preconcebida que el poeta tiene sobre lo poético. Aunque las demandas cotidianas son a menudo quienes salvan a de la Ossa de caer en el sentimentalismo total, hay en él un continuo intento de escapar de ellas en busca de una exaltación eufórica del canto.

El existencialismo poético de Carlos de la Ossa consiste en asumir la vida como un evento dramático e inestable. En el fondo, la poesía de este autor expresa la noción de una conciencia individual que pretende configurar u ordenar su entorno. Hay dos instancias que son reveladas constantemente por la conciencia: el ser y el mundo. Entre estas dos instancias se da una relación dramática de angustia o vértigo. El hombre como conciencia activa se encuentra solo en el mundo y busca el fin de ese vértigo en la idea de un Dios que otorgue sentido a todo. Para entender mejor esta argumentación, hay que revisar los escritos filosóficos del mismo de la Ossa y la manera en que ellos parecen reflejar sus preocupaciones existenciales. En su tesis sobre Kierkegaard, de la Ossa incluye las siguientes líneas reveladoras:

El yo tiene idea de Dios, pero esto no le evita no querer lo que Dios quiere, ni de desobedecerlo (...). La desesperación, que sería el correlativo de la angustia remontada a un plano de la trascendencia de la culpa, se condensa en proporción a la conciencia del yo; pero el yo se condensa en proporción a la medida, y cuando la medida es Dios, infinitamente. El yo aumenta con la idea de Dios y recíprocamente la idea de Dios aumenta con el yo. Sólo la conciencia de estar ante un Dios hace de nuestro yo concreto, individual, un yo infinito...¹⁰

En el diálogo entre Dios y el hombre, nuevamente es la voluntad poética (el gesto personal, existencial) la que restituye la libertad de la persona, la que genera una rebelión personal que, al final, se justifica por ser apenas una búsqueda desde la conciencia. Bíblica o no, claramente hay en Carlos de la Ossa una postura religiosa ante la vida. En los poemas más propiamente místicos de *Obra poética*, Dios es visto como una presencia constante y deseada, no arcana ni inspiradora de temor. De hecho es Dios, con su presencia total en la creación, quien permite al poeta volver los ojos hacia el mundo de lo concreto. Todo el *Imprimatur II* es un viaje en diálogo con esta visión cósmica de Dios (Azul) y la creación:

Yo también te amo Azul mío
te amo en esta prosa de la vida (Obra poética, p. 85)

.....
mira los ojos de los niños (...)
y verás el semblante puro (...)
camino a Dios. (Ibid, p. 81)

.....
Esta mañana Dios usa un traje transparente
de vientos tibios (...)

Esta mañana pienso en ti buen Dios...
quisiera besarte... (Ibid, p. 80)

Como apunta Walter Kaufman, “la religión siempre ha sido existencialista”, en la medida en que insiste en que las escuelas de pensamiento y los sistemas de creencias no son suficientes para dar sentido a la existencia ni se ocupan debidamente de los asuntos más mundanos pero impostergables de la misma. Como la religión, el existencialismo expresa una preocupación con el sufrimiento, la muerte, la culpa y la angustia.¹¹ En Carlos de la Ossa, gracias al influjo de Kierkegaard, estas problemáticas tienen un trasfondo personal y cotidiano que no depende únicamente de su tradicional sentido religioso. Aparecen como motivo central del *Imprimatur II*, pero en realidad están dispersas por toda la *Obra poética*. Lo interesante, sin embargo, es que la presencia de una idea de Dios en los poemas tiende a convertirse en imposibilidad expresiva, y obliga al poeta al volver sobre los objetos tangibles, “la prosa de la vida”, para expresarla. En

este movimiento de aspiración cósmica y expresión prosaica es donde aparece lo más interesante de la poesía de Carlos de la Ossa: la inserción de un lenguaje cotidiano y de una realidad prosaica en poemas de intención excelsa. En este punto, hay una irrupción de la realidad, y el lenguaje del poeta, sobre todo en los últimos *Imprimatur*, se politiza. Sin embargo, el poeta resiste estos impulsos al considerarlos ajenos a su vocación vital de poeta. La realidad arrebatada constantemente al hablante lírico de sus ensoñaciones, como en el poema “Visión del Norte”:

No sé si debo proseguir en este camino,
primero lo primero. Primero—descansa,
primero Brahms
poco Allegreto
molto simpatico
o simplemente sintonizar otra radio.

Radio Gugu
Radio Gaga
el concierto de las ranas
el concierto de la muerte
cuando los soldados
buscan al hombre de Granada
para matarlo
en el día en la noche
en Managua

Radio Vaticano

Radio Habana

Radio Gugu

Radio Gaga.

(*Obra poética*, p. 232.)

Hasta qué punto esta intromisión de la actualidad mundana atenta contra las intenciones del poeta lo revelan claramente estas palabras de de la Ossa:

En México me tocó vivir el movimiento del 68. Era Presidente de la Asociación de Estudiantes en la Universidad Iberoamericana, y me metí un rato a jugar de político. Había una represión fantástica del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Había que entrar a ese campo, y eso me llevó a la poesía política. Que por cierto, nunca me gustó. Yo en realidad no hago poesía política. Menciono cuestiones políticas porque son parte de las circunstancias.¹²

3.2 El vuelo y la caída: “Elegía absurda”

Los poemas de Carlos de la Ossa muestran las tensiones profundas entre sus aspiraciones y su realidad concreta, como en el caso de la “Elegía absurda”, del

Imprimatur III:

Bebiendo el vino nuevo

amargo

lleno de fermento de

uvas negras

pude contemplar tu rostro orgulloso

tus palabras mentirosas

sobre mi sombra hermosa

como la sombra de los pinos heredianos
donde conocimos la constelación del
centauro —cristal del cosmos.

(Suenan el teléfono y no puedo
escribir —me hiere su grito eléctrico
y huyes de mi canto)

Bebiendo el vino nuevo
amargo
lleno de fermento de
uvas negras
aparecieron los ojos de la niña
bella de la ciudad...
y extendió su mano
llena de flores...

Había un manto verdoso
esa noche nebulosa...
(suenan el timbre ferozmente eléctrico y me quita
la paz —no puedo escribir)

(Obra poética, pp. 132-133.)

“Elegía absurda” parece contener dos versiones de un mismo poema escritas en dos momentos consecutivos con dos resultados distintos. Lo primero que llama la atención es el tono equívoco (entre gozo y lamento) con que inicia el poema: en el primer

verso tenemos al poeta bebiendo un vino nuevo, y el fermento que contiene es de uvas negras. La amargura del vino no parece ser una cualidad muy placentera y esto contrasta con el tono gozoso de quien bebe un vino nuevo, es decir, de quien ha visto una nueva cosecha dar su fruto, si quisiéramos adelantarnos un poco en el registro connotativo del poema. El tono negativo del poema parece confirmarse en las imágenes de los siguientes versos: el poeta contempla un “rostro orgulloso” y unas “palabras mentirosas” sobre su propia “sombra hermosa”. Hay, aparentemente, un contraste entre el hablante y un otro, quizá una antigua amante, teñida de un cierto rencor: en contraposición al rostro y las palabras del otro, que son orgulloso el primero y mentirosas las segundas, la sombra del hablante es “hermosa”. Estos primeros versos introducen una especie de quiasmo o retruécano en la valencia de las imágenes: un rostro o unas palabras tienen una connotación comúnmente más positiva que una sombra, y sin embargo en estos versos están calificados de manera negativa, al contrario de la sombra que, como dijimos, es bella. La belleza de la sombra, además, tiene la placidez de un recuerdo agradable y elevado, pues es como la sombra de unos “pinos heredianos” (es decir, de Heredia, ciudad y provincia de Costa Rica) donde el hablante y el otro conocieron la constelación del centauro. A esta constelación se le endilga una primera metáfora: *crystal del cosmos*. Claridad y totalidad parecen conceptos atribuibles a esta metáfora. Por lo tanto, y por contraste, parece que el rencor del hablante en los primeros versos podría atribuirse al acabamiento de esa total claridad existencial que compartió con el otro a la sombra de los pinos. Esto, sin embargo, no queda claro, pues aunque el verbo “conocimos” refiere al pasado, no hay nada en estos versos que haga entender directamente que el hablante y el otro ya no están juntos. El rompimiento, de momento, proviene de otra fuente: un choque

con la realidad en la forma del “grito eléctrico” del teléfono, que saca al poeta de su estado de contemplación y provoca que el otro huya del canto del primero.

Después de esta interrupción, hay un segundo momento en el poema, donde se retoma lo dicho en el anterior pero se introduce una variante. Sigue presente la ambigüedad tonal a la que da pie la cercanía del vino nuevo y el sabor amargo del fermento de uvas negras. Esta vez, sin embargo, lo que en la estrofa anterior fue recuerdo (*como la sombra de los pinos heredianos/ donde conocimos la constelación del/ centauro...*) se convierte en una visión: *aparecieron los ojos de la niña/ bella de la ciudad.....*, y luego una reincidencia en el recuerdo: *había un manto verdoso/ esa noche nebulosa...* Las imágenes de esta estrofa-versión parecen más gratas que las de la primera, pero también son más arcanas. No está claro quién es esa niña que aparece, o si se trata tan sólo de una metáfora para la ciudad (siendo, como señala el poema, una noche nebulosa, no es del todo ilícito pensar en las luces de la calle como en “los ojos de la niña/ bella de la ciudad”). Luego, vuelve a sonar *ferozmente* el timbre del teléfono y esta vez el poeta pierde, no ya el canto, sino la paz, y deja de escribir.

Hemos hecho mención al quiasmo al que da lugar la adjetivación negativa de rostros y palabras, mientras que “sombra”, de connotaciones tradicionalmente más siniestras, es calificada de “hermosa”. El quiasmo en estos versos es sutil, puesto que no repite los términos, como tradicionalmente hace esta figura, sino que modifica las valencias de los sustantivos.¹³ En todo caso, la presencia de este quiasmo subraya la primera idea que expresamos respecto a “Elegía absurda”, en el sentido de que cada una de sus estrofas representa una versión distinta de un mismo poema. En un sentido de contra-imagen, el quiasmo más significativo del poema se da entre las dos estrofas, que

inician de la misma manera y, al hacer uso respectivamente del recuerdo y la visión, remiten a una experiencia divergente de inconformidad por parte del hablante con los golpes de realidad que le suceden (en este caso, el ruido del timbre del teléfono).

La presencia de un quiasmo en “Elegía absurda” no es necesariamente un elemento evidente ni mucho menos indiscutible, puesto que no se trata de un quiasmo *tradicionalmente entendido*. El recurso explicativo a esta figura retórica subraya la presencia de una repetición, pero igual podría tratarse de una especie de replanteo o hasta de una anáfora entre los versos de la primera estrofa y los de la segunda, de manera que tendríamos al poeta elevando su vuelo lírico por medio de un recuerdo entre pinos heredianos cuando, de pronto, suena el teléfono e interrumpe su expresión; luego el poeta retoma el poema, repite los versos iniciales y la experiencia se transforma en este segundo momento: el recuerdo de los pinos se torna ahora una visión de una niña o de las luces de la ciudad. Una lectura de este tipo podría ser útil para explicar la contingencia de las imágenes en el poema: parece como si, en la segunda estrofa, la visión no fuera tan clara como el recuerdo de la primera: está la niña, la mano llena de flores, el manto verdoso en esa noche; las imágenes suceden sin un discurso que las integre en un sentido discernible, y esto quizá apunte al hecho de que un mismo evento no produce la misma experiencia en manos de la poesía. Esto es importante, porque remite a un sentido de contingencia en el acto mismo de la escritura: el orden prescrito se ve modificado por la realidad. Así, en la primera estrofa, tras beber el vino nuevo y recordar la constelación, suena el teléfono y el poeta pierde el canto. En la segunda estrofa, el poeta vuelve a beber el vino y tiene ahora una visión, luego suena un timbre y esta vez pierde la paz, lo cual trunca definitivamente el poema. Lo que queda es apenas la expresión de ese

intento. Incluso es posible argumentar que esta variación entre las estrofas refleja una gradación o transmutación de la pérdida del canto o, más concretamente, de aquello sobre lo que es posible cantar y cuyo valor intrínseco nos viene dado por la tradición. Con la técnica (¿la modernidad?), se rompe el canto del poeta, y a partir de este momento se pierde algo más que el valor de la tradición: se pierde el sentido de la poesía. La pérdida del canto que se observa en “Elegía absurda” provoca, entonces, un redoblamiento de la pérdida y la coloca en ámbitos más complejos. Luego, como hemos visto, el poema presenta también una versión de caída de lo sublime a lo cotidiano (eso que en otros poemas aparece como *bathos*), y un uso constante de elementos lúdicos o pertenecientes a la infancia con los que el poeta se solaza.

Este último aspecto es importante, porque resalta el escapismo que antes veíamos en la elección de la tradición y en el sentimiento fuera de época de algunas líneas recurrentes en la poesía de este autor. Lo que une a estos dos elementos (la reiteración sobre la infancia y el rechazo al tiempo histórico en que le tocó vivir) es que son expresiones de claro signo romántico.

3.3. El sesgo romántico

Por lo que llevamos dicho, Carlos de la Ossa parece responder a una tradición muy particular dentro de la poesía costarricense: el romanticismo. Esta influencia, en de la Ossa, es directa, debido a la lectura que el autor hizo de varios autores de esa tradición. Sin embargo, el tono personal, de un fuerte lirismo tendiente a menudo al sentimentalismo, puede ser visto como un residuo superficial del lenguaje modernista:

Plata brillantísima en la línea casi
redonda del horizonte
rosa de plata el sol
caracol de platino
ojo de vidrio luminoso
néctar de espuma.

(Obra poética, p. 233.)

El modernismo fue la corriente más influyente en la poesía costarricense por casi toda la primera mitad del siglo XX, y sus resabios se dejaron sentir incluso hasta hace pocas décadas. Pero más que una estética, el modernismo instauró una preconcepción sobre el lenguaje poético: un idioma rarificado, arcano y de realidades inasibles. La ruptura con este estereotipo fue ardua y lenta. Poetas como Alfredo Cardona Peña, en los años cuarentas y cincuentas, iniciaron el quiebre a pesar de recaer con frecuencia en “la noción de poesía como una imagen suprasensible de la realidad (que) se emparenta con la certeza de que la palabra poética es derecho y posesión de los elegidos y manifestación de lo inefable”.¹⁴ Hemos visto, en “Elegía absurda”, cómo Carlos de la Ossa parte su lenguaje entre visiones personales (de tendencia trascendental) y la confrontación con los accidentes más prosaicos de la vida, con intromisiones de un lenguaje más coloquial que terminan anulando el intento poético. Lo interesante de este hecho es que, confrontándolos con la evidencia textual y las declaraciones del autor, sugieren que las intromisiones son involuntarias, que el poeta tiene muy claro qué es lo que quiere decir y qué mundos desea expresar en su poesía, aunque la constante presencia de lo cotidiano se lo impida. Un poema plenamente voluntario de la Ossa es, quizá, “El ruiseñor y yo”:

En algún lugar cerca de esta buhardilla
se escucha la melodía de un ruiseñor.
Al fin calla.
Al fin descansa...
pero su canto es ya mi canto
por ello callo
y descanso de mi dolor.

(*Obra poética*, p. 222.)

Como en el caso anterior, de la Ossa constantemente introduce monólogos dramáticos, a partir de un punto de vista establecido (él mismo), y no tan preocupado con la expresión de una verdad sino con la necesidad de dejar esa expresión como una huella o marca en el mundo exterior. Lo que acontece, en palabras de Robert Langbaum, es que:

el significado del monólogo dramático está en desequilibrio con lo que el hablante revela y entiende. Nosotros entendemos el punto de vista del hablante no a través de su descripción sino indirectamente, por medio de ver lo que él ve al tiempo que juzgamos las limitaciones y distorsiones de eso que él ve”.¹⁵

Por esto notamos en Carlos de la Ossa un discurso fragmentado, atravesado por altibajos que pretenden integrar una expresión que es por sensibilidad sublime y por necesidad trivial. “Elegía absurda” refleja estas tensiones de una manera ejemplar. Su mismo título puede referirse a la imposibilidad de conciliar estas fuerzas, o quizá más bien a lo infructuoso del intento poético que es presa de una caída altazoriana al intentar las cúspides para luego ser devuelto a la tierra, a la ciudad que habita, por las *banalidades absurdas* de su tiempo. Si bien “El ruiseñor y yo” puede ser la aspiración tonal constante

en Carlos de la Ossa, su expresión más radical toma una forma tensa, como en “Nocturno para una viola negra”:

dulcineas
cleopatras
putas
ejecutivos y presidentes.

Te satisface es cierto tú llevas
mil noches a cuestras llenas de poesía,
y todos ellos caminan por tus poemas
preñándolos de musicalidad, irritabilidad
precisión, verbos, adjetivos, estados anímicos.
Fantasma de cristal de piedra
vida silenciosa y escandalosa
de coitos eternos llenos de humedad y furia.

(*Obra poética*, p. 144.)

El fragmento más revelador de este poema es el cambio que se da, después de la enumeración de la fauna citadina y el reconocimiento de esos seres que habitan sus poemas, cuando el poeta se vuelve sobre sí y renueva la voluntad de escape, la imagen impenetrable y el ensimismamiento: *Fantasma de cristal de piedra/ vida silenciosa y escandalosa*. De esta manera, el poeta se halla a menudo presa de la tensión romántica entre el águila y el abismo, es decir, la del poeta que pretende elevarse sobre todas las cosas y termina contemplando un mundo que lo colma de angustia. Del gozo de la

contemplación de la naturaleza, de la Ossa se mueve con frecuencia hacia el abismo del ser y la existencia, de la fe religiosa o de la inestabilidad del amor humano:

(...) nace y muere el percherón del viejo cochero
del carruaje solemne que transporta
el cuerpo al abismo cierto
y el alma al incierto abismo...

(Obra poética, p. 147.)

De la Ossa, quien a pesar de poseer una sensibilidad romántica no pertenece a una época romántica, transforma hábilmente sus deseos de elevación por medio de correlatos lúdicos, incluso infantiles, suscribiendo así “el ideal del ojo inocente del niño que, al liberar la percepción del hábito y el prejuicio y manteniendo el sentido del asombro, transforma el viejo mundo en un Edén”:¹⁶

Déjame solo aquí
que voy a escribir
de nuevo la biblia
pero en un idioma diferente
para pequeñuelos
y pequeñuelas
y la escribiré
como una inolvidable
historia
de vejestorios
llena de patos y pichones
trenes de cuerda

y ábacos
tal vez
con soldaditos de plomo (...)

(Obra poética, pp. 42-43)

En todos estos pasajes subyace un tema profundamente romántico: la escisión del ser en cuerpo y mente, la aspiración a la unidad en Dios y la evidente separación entre hombre y naturaleza que es posible verificar en el mundo concreto. Para el pensamiento poético romántico (Schelling, por ejemplo), la contradicción es la fuente primaria de la vida. La oposición entre las agencias del ego y lo no-ego generan la energía que promueve la búsqueda incesante de equilibrios.¹⁷ En esta visión de las cosas, el movimiento regenerativo de la conciencia es sumamente dialéctico, por lo cual es presumible también que de la Ossa busque conscientemente la irrupción de la realidad en su expresión lírica. Sin embargo, es claro que estas tensiones generan inestabilidad y angustia. Por eso, no sorprende que en Carlos de la Ossa esté presente esa otra idea romántica (en este caso de Novalis) respecto a que la poesía es “un arma contra la vida cotidiana”, junto a ese otro principio (muy desestabilizador) que pretende ejercer la libertad para “entremezclar todas las imágenes”.¹⁸

Ahora bien, esta convivencia de registros presenta un problema crítico medular: la poesía de de la Ossa, ¿es tradicional por su afán simbólico, su espíritu romántico y su lenguaje pretendidamente modernista? ¿O es de ruptura, de imposición de la historia sobre el hombre, de afán comunicativo? Siendo el lenguaje el espacio donde se generan estas tensiones, es imposible establecer cuál tendencia favorece de la Ossa o cuál, aunque sea estadísticamente, se impone en los poemas.

Esta misma convivencia, por cierto, no es nueva en la poesía: los mismos poetas metafísicos ingleses la registran.¹⁹ En John Donne, por ejemplo, la aparición de giros coloquiales y hasta del lenguaje vulgar está estrechamente unida a la expresión de momentos desagradables. En de la Ossa hay también una medida repulsión hacia los objetos que no son considerados tradicionalmente “poéticos,” pero su lenguaje revela también atracciones constantes e identificaciones personales con ellos:

Después de todo
la chatarra de los techos
y los comedores públicos
tienen algo mío
cada vez que lo pienso.

(*Obra poética*, p. 47.)

Finalmente, para terminar, la presencia del poeta como catalizador de la realidad (sea esta natural, divina o humana) es lo que le da a su poesía ese carácter metafísico que constantemente se le achaca. La poesía metafísica surge precisamente de la naturaleza contradictoria del ser humano, y esas contradicciones y perplejidades están claramente presentes en Carlos de la Ossa. La utilización de conceptos, como el “azul” que permea la obra con la idea de Dios, es sintomático en tanto acerca lo remoto, o concretiza de alguna manera lo que en sí es una idea abstracta. Sobre todo, los poemas de los *Imprimatur* muestran a un hablante en profunda conversación consigo mismo y en revisión constante de sus impulsos y emociones. El existencialismo fue en gran medida una reacción contra el romanticismo, y si el *existencialismo poético* de Carlos de la Ossa fue primordialmente romántico, lo único que puede concluirse de esta conjunción

caprichosa es que al menos le ha permitido al poeta costarricense expresar una unión ideal entre pensamiento (existencialismo) y sensibilidad (romanticismo). Si el romanticismo informa su sensibilidad y se expresa en su lenguaje, el existencialismo sostiene la perspectiva contingente de la experiencia y le permite al poeta volver sobre sí y, ante todo, sobre sus palabras. La complejidad inherente a esta poesía la convierte en un eslabón de convergencia de discursos, más que de ruptura. El existencialismo alienta las búsquedas personales, *a-sistemáticas* del autor, e instaura el problema de la libertad en el centro de su poética. Siendo así, la poética de este autor involucra, desde su conformación ideológica, una crítica práctica y vivencial del lenguaje heredado y de los impulsos que pretenden expresarse con él. La convivencia de estos registros *es* la realidad poemática central de los *Imprimatur* y es imposible separar la tradición instaurada en el lenguaje sin afectar el valor de la crítica a la que la somete la continua manifestación de la vida cotidiana.

Notas

- ¹ Cfr: Paz, Octavio. *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990. pp. 50-51.
- ² Chaves, Gustavo Adolfo. “Aún no hemos resuelto el problema del amor. Entrevista con Carlos de la Ossa.” Puntarenas, Costa Rica: 23 de julio del 2006 y 17 de enero del 2008. (Inédita. Incluida como Anexo).
- ³ Idem. p. 5.
- ⁴ Cfr: Kaufman, Walter (ed). *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. Cleveland and New York: Meridian Books, 1967. pp. 11-12 y 49-51.
- ⁵ Ossa, Carlos de la. “Poemi Graffiti de Armando Loynaz” (Acuses de recibo). San José: La Nación, Suplemento Áncora (Agosto 8, 1999): p. 6.
- ⁶ Ibidem.
- ⁷ Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Idea* (Tr: R. B. Haldane y J. Kemp). New York: Dolphin Books, 1961. p. 278. (La traducción del fragmento es nuestra).
- ⁸ Cfr: Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy* (Tr: Ronald Speirs). Cambridge: Cambridge University Press, 1999. pp. 16-17.
- ⁹ Romero de Solís, Diego. *Poíesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*. Madrid: Taurus, 1981. p. 15.
- ¹⁰ Ossa, Carlos de la. *El concepto de la angustia en Søren Kierkegaard*. México: Editorial Teotihuacán, 1971. p. 57.
- ¹¹ Cfr: Kaufman. Op. Cit. pp. 50-51.
- ¹² Gustavo Adolfo Chaves. Entrevista (Anexo).
- ¹³ El quiasmo es una figura retórica mediante la cual el orden de las palabras en la primera de dos cláusulas paralelas es revertido en la segunda, permitiendo de esta manera una modificación en el sentido. En este caso, nos referimos a un quiasmo “en la valencia” de las imágenes, es decir, en el hecho de que las asociaciones positivas que se pueden dar a un rostro (como ser hermoso, por ejemplo) están enfrentadas a la menos positiva cualidad del orgullo con que aparece en el poema, mientras la sombra, por su cercanía a la oscuridad y su carga menos positiva, está vista como hermosa. Usualmente, esta cualidad antitética del quiasmo se presenta en la sintaxis; sin embargo, su efecto sigue siendo la modificación del significado, como en este caso en que se da por modificación de las valencias en las imágenes. (Cfr: Beristáin, Helena.

- Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, S. A., 1985. pp. 410-412; y Harvey. Op. Cit. p. 163.)
- ¹⁴ Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense 1950-1980*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984. p. 166.
- ¹⁵ Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1963.p. 146. (La traducción es mía.)
- ¹⁶ Tony Tanner. *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*. Cambridge: England, 1965. Citado en: Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Norton: New York, 1971. p. 411. (La traducción es mía.)
- ¹⁷ Cfr: Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Norton: New York, 1971. pp. 172-174.
- ¹⁸ Citado en: Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona: Seix Barral, 1974. p. 38.
- ¹⁹ Cfr: Austin, Frances. *The Language of the Metaphysical Poets*. New York: St. Martin's Press, 1992. p. 20.

CAPÍTULO 4

LOS *IMPRIMATUR* COMO SECUENCIA

4.1 La unidad de los fragmentos

En el capítulo anterior, analizamos las fuentes estético-ideológicas de los poemas de *Obra poética* y explicamos el modo inestable y a la vez orgánico en que las diferentes influencias románticas y existencialistas conviven en sus poemas. Debido a que esta inestabilidad reside objetivamente en el lenguaje de los poemas, a partir de un cruce constante de registros coloquiales y tradicionales, concluimos que no es factible separar estos registros en la poética de Carlos de la Ossa sin llegar a negar la tensión misma que da lugar a lo más interesante de su poesía. Finalmente, señalamos que este cruce de lenguajes tradicionales y de ruptura tiene, de hecho, precedentes en la poesía costarricense, en particular en los esfuerzos vanguardistas de Alfredo Cardona Peña, pero también en los de Isaac Felipe Azofeifa, cuya influencia sobre Carlos de la Ossa la han notado algunos comentaristas de su obra y la ha aceptado el mismo autor.¹ Por eso mismo, señalamos que la irrupción de un lenguaje coloquial en la poesía de Carlos de la Ossa no representa por sí sola una ruptura ante la lírica tradicional. De hecho, estas mezclas en el nivel del lenguaje son observables incluso en los poetas metafísicos ingleses de los siglos XVI y XVII, lo cual subraya el carácter tradicional de la poética de la Ossa o, al menos, la convergencia de tradiciones que revela.

Ahora bien, aunque no es posible detectar una ruptura novedosa en el uso del lenguaje, sí es posible hallarla en el nivel formal y estructural de los poemas de *Obra poética*: juntos, estos siete libros muestran un claro gesto de ruptura en su naturaleza

secuencial. Nos referimos, en este caso, al carácter “unitario” de los libros, no sólo basados en sus títulos individuales (aunque este hecho, el de llamarse todos *Imprimatur*, es indudablemente revelador), ni en los temas y tonos dominantes (a pesar de la continuidad que esto supone), sino ante todo en la narratividad interna del volumen total, entendida esta como la interdependencia referencial de los poemas, el continuo encabalgamiento de ideas y sintaxis entre poemas consecutivos y el desarrollo máximo del impulso creativo del autor por medio de una estructura fragmentaria entre sus libros.

De entrada, puede parecer una contradicción afirmar el carácter unitario de una obra con estructura fragmentaria; pero la secuencia, como género poético moderno, parte precisamente de estas tensiones formales para expresar su necesidad básica: unir opuestos, expresar la diversidad e incluso la contradicción y preferir la exploración a la certeza. Debido a lo anterior, la secuencia como género marca un cambio de sensibilidad que ofrece mejor luz sobre el carácter transitivo de los poemas de *Obra poética*. Quienes han detectado elementos unitarios entre los *Imprimatur*² suelen referirse a aspectos temáticos o de tono. Estos aspectos, si bien son considerables, requerirían agrupar todos los libros de Carlos de la Ossa (incluyendo los siete tomos reunidos en la *Antología de la primavera*) como si se trataran de un solo esfuerzo. Nuestra posición al respecto es que, aunque es posible observar recurrencias tonales y temáticas en *todos* los libros del autor, esto es un fenómeno estilístico, más que estructural. Entre los libros individuales y los poemas de *Antología de la primavera* no ocurren los encabalgamientos y las reiteraciones narrativas observables en los *Imprimatur*. Es en estas dimensiones estructurales donde pueden hallarse argumentos serios para considerar a los siete *Imprimatur* como una secuencia poética única en la lírica costarricense.

En el presente capítulo, intentamos formular una interpretación de los *Imprimatur* desde la perspectiva orgánica de su composición. Procederemos a la definición de *secuencia* como género poético y, más que nada, como género poético *moderno*, con la implicaciones que esto conlleva al entender la modernidad como una tradición de ruptura. Luego, estudiaremos los elementos secuenciales de los *Imprimatur* por medio de una lectura atenta de los poemas y sus relaciones orgánicas unos con otros. Finalmente, explicaremos las razones críticas que sugieren que el carácter secuencial de los *Imprimatur* reunidos en *Obra poética* es, de hecho, un gesto de ruptura.

Para este análisis, nos hemos basado en el marco crítico elaborado por M. L. Rosenthal y Sally M. Gall en su libro *La secuencia poética moderna: el genio de la poesía moderna*.³ Vale la aclaración puesto que este trabajo, con ser muy cuidadoso y sensible a las dificultades inherentes al estudio de la poesía moderna en general, basa sus análisis en la tradición poética inglesa y estadounidense. De más está decir que el *modernism* anglosajón no es equivalente al *modernismo* hispanoamericano, pero el criterio en cuestión no es este sino más bien la *modernidad* de los poemas, es decir, su situación histórica (más que estética) y su naturaleza tentativa en una época predispuesta a la revisión continua. Aún más, los paralelismos críticos que se pueden —y deben— ensayar en nuestro caso son más inclusivos: si bien Whitman, Dickinson o Pound (a quienes, entre otros, estudian Rosenthal y Gall) son referentes universales en la poesía secuencial moderna, la experiencia y el pensamiento poético en lengua española aporta reveladoras perspectivas sobre la particularidad cultural de los *Imprimatur* de Carlos de la Ossa. Un caso concreto e ineludible es el de Octavio Paz, quien dedicó brillantes páginas al estudio de la poesía moderna y el papel del poema extenso en esta tradición.⁴ A

nuestro juicio, resulta ineludible contar con sus apreciaciones para prevenirnos de asumir perspectivas reduccionistas. Así, por ejemplo, al aserto de Rosenthal y Gall respecto a que el cambio en perspectiva de lo épico a lo personal en los poemas extensos o secuencias ocurre con Walt Whitman y su *Canto a mí mismo* (*I celebrate myself, and sing myself*),⁵ parece responderle la afirmación de Paz en cuanto a que más bien “con Dante aparece el yo” (*Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura*).⁶ Esto no significa que las tesis de Rosenthal y Gall sean irrelevantes para el estudio de un poeta latinoamericano: simplemente queremos dejar constancia de las prevenciones necesarias que hemos asumido al adaptar sus criterios a nuestro estudio.

4.2 La secuencia como género poético

Parece evidente, con todo, que los siglos que separan a Dante de Whitman no pasaron en vano, y la evolución de la poesía en ese período es clara al respecto. El poema del italiano, aunque escrito desde la perspectiva del poeta mismo, permanece como alegoría. Dante es el vehículo de transmisión de una verdad que está más allá de él y es en este sentido que su poema, con ser propio, no es aún personal. Whitman, por su parte, emprende un viaje por su propia conciencia y su propio tiempo para dar cuenta de su vida empírica, con su realidad psicológica pero también con los objetos concretos de su tiempo. Más directamente: Whitman escribe desde la realidad de su cuerpo. En Whitman, la física reemplaza a la teología de Dante como motor de la experiencia. En la Ossa, como veremos, física, historia y teología son apenas versiones de un mismo impulso.

Pero aún hablamos de dos cosas distintas: la *Divina Comedia* es un poema extenso y aún de dimensiones épicas; el *Canto a mí mismo* es una secuencia moderna

cuya composición delata un progreso de una conciencia, no una idea completa o una narrativa lineal. En sentido estricto, un poema extenso o una serie de poemas no es en sí mismo una secuencia. Lo propio de la secuencia moderna es, en palabras de Rosenthal y Gall,

(...) el agrupamiento, ante todo, de poemas líricos y pasajes, rara vez uniformes en su patrón, que tienden a interactuar como un todo orgánico. Usualmente incluye pasajes narrativos o dramáticos, e incluso algunos razonadores, pero su estructura es finalmente lírica.⁷

La base lírica de una secuencia permite identificar en ella las dinámicas referenciales entre los poemas o fragmentos que la componen, su complejidad y hasta contradicción expresiva (un rasgo, como hemos visto, determinante en los *Imprimatur* de Carlos de la Ossa) y sobre todo su intensidad modal. Una secuencia poética se compone no solamente de poemas sino de centros de intensidad dentro de una línea expansiva de poemas.⁸ La poesía de Carlos de la Ossa muestra constantemente estos momentos poéticos, aislables dentro de un mismo poema, pero cuya dimensión mayor sólo se entiende dentro del contexto de los demás poemas de la secuencia.

Es posible observar la huella romántica contenida en el género de las secuencias. El poeta inglés Samuel Coleridge, por ejemplo, defendía la forma *orgánica* —es decir, innata, de la poesía— frente a la forma *mecánica*, que él entendía como ajena o externa a las propiedades del material poético.⁹ Lo que en Coleridge es una reacción contra las convenciones formales de la poesía clásica, en el siglo XX se transforma en un imperativo ontológico de búsquedas formales. Charles Olson, por ejemplo, elaboró su secuencia *Maximus Poems* como una serie de epístolas en las que pudo incluir divagaciones psicológicas, históricas, míticas y hasta personales. Este desarrollo permitió una entronización a veces abusiva del yo lírico en la poesía moderna, muy a

tono con su vena romántica, y desembocó en la llamada poesía confesional de poetas como Robert Lowell (autor de *Life Studies*), John Berryman (autor de *Dream Songs*) o W. D. Snodgrass (autor de *Heart's Needle*), quienes en sus secuencias poéticas mostraron la diversidad de intensidades emotivas e intelectuales de una conciencia (la del poeta o sus avatares) a través del tiempo.

La secuencia como género se preocupa especialmente por el presente, y sus divagaciones históricas son a menudo el resultado de una extrapolación de la experiencia personal. No es infrecuente, como en el caso de los *Cantos* de Ezra Pound, el uso de teorías económicas para explicar sucesos dramáticos y conectarlos con la historia personal del hablante. En este sentido, hay un sesgo claramente simbolista en el modo en que estos poemas rompen la continuidad narrativa y se transforman, en palabras de Octavio Paz, en un archipiélago de fragmentos.¹⁰ Por otro lado, es posible argumentar, otra vez con Paz, que las secuencias poéticas de este tipo rompen en definitiva con el canto y dan rienda suelta a la *extensión* poética.¹¹ La necesidad de abrirse a esta complejidad obedece al hecho de que, desde Baudelaire, ya no hay héroes plenos, y el protagonista de la nueva poesía es apenas un solitario en medio de una muchedumbre de solitarios.¹²

4.3 Los *Imprimatur* como secuencia

El primer verso del primer poema de *Imprimatur I: Sueños metafísicos*, da la pauta tonal a todo el volumen de *Obra poética: Y cuando el alma habla...*¹³

Se trata del poema “Introducción a tres estados emocionales”. Su título en sí mismo ya es revelador: se trata de un primer esbozo de algo mayor, una *introducción*. Los “estados emocionales” están marcados en el poema por tres segmentos numerados,

sin una coordinación evidente más allá de estar agrupados bajo un mismo título. El verso inicial (“Y cuando el alma habla...”) abre con una conjunción copulativa (“y”) que parece expresar una continuidad con algo que no está presente en el texto. Sin embargo, el verso termina en tres puntos suspensivos, como asumiendo todo lo que se diga a partir de ese momento en que “el alma habla”. Es interesante notar que en el primer fragmento de “Introducción a tres estados emocionales” la forma es dialógica. No queda claro si se trata del hablante dirigiéndose a sí mismo en segunda persona, pero este “primer estado” introduce al menos la alteridad, y subraya la continuidad al hacer referencia a la corriente de la sangre (el pasado) y el origen sagrado de los hombres (Jerusalem):

I

Y cuando el alma habla...

amanece tu rostro

poseído

de

luzes y hierbas.

Cuando habla el alma

sientes

la

sangre

correr por la mañana

dando gritos

llamando a los hombres

de las tinieblas

y del humo
llamando a los hombres
de Jerusalem...

(*Obra poética*, p. 21.)

En un gesto bastante nerudiano, de la Ossa introduce una imagen inesperada en los primeros cinco versos: un rostro poseído de *luces* y de *hierbas* (las primeras intangibles, las segundas concretas). El hecho de que el alma “hable” produce fenómenos físicos (como amanecer con el rostro cubierto de luces y hierbas) y psíquicos (la sangre corre por la mañana dando gritos). Siguiendo la imagen del “amanecer” en el poema, el habla del alma es un despertar de la conciencia en el poeta, una conciencia que lo retrae de su ensimismamiento (de su sueño, antes de amanecer) y lo devuelve a las cosas (las luces y las hierbas) y a la historia (los hombres de Jerusalem). El otro hecho significativo de este primer fragmento es que contrapone las imágenes de las luces y las hierbas después del amanecer, a las tinieblas y el humo de los hombres. El fragmento sugiere que, cuando el alma habla, aparece la poesía uniendo el oscuro sueño y la clara conciencia.

Luego de este primer “estado emocional”, el poeta parece volver sobre sí mismo y se dirige más contundentemente hacia el *otro* (¿Dios?):

II

Aquí estoy amigo ingrato.

Aquí—

con la mano cubierta

de agua

y de algas.

Aquí esperando

que se abra la mañana

en espigas

o que Dios aparezca

en el cuerpo de un viejo

canoso

recogiendo flores y piedrecillas

a lo largo de los riachuelos

en las poblaciones alejadas

de los cementerios

(pulmones de vida)

donde todo sea

único

permanente

necesario.

Donde lo que sea blanco

sea blanco

sin que la palabra objete

sin que caiga la noche herida.

Oh sí amigo

aquí estoy

con mi boca destrozada
implorando amor
en cada ojo del tiempo
a cada paso
sin constatar
cómo se aleja la marea
 siempre eterna
 siempre oscura
(alas líquidas desparramadas
en el lomo de la tierra)

¡Oh anciano enfermo
si tú fueras
ese azul impacto
de la mañana triste!

¡Oh anciano enfermo
de la concha negra
cómo se pasa

El

Tiempo!

(Obra poética. pp. 22-23.)

Este segundo fragmento supone una aparente regresión temporal: si el primer fragmento veía amanecer el rostro, en este segundo fragmento el hablante se encuentra en espera de que “se abra la mañana/ en espigas”. El tono cambia también. Ya no es el tono afirmativo de lo que sucede “cuando el alma habla”. Ahora predomina en estos versos una voz mucho más ansiosa, menos luminosa. El cambio tonal acontece igualmente en el primer verso, cuando el hablante lírico califica a su amigo de “ingrato”. La ingratitud de este amigo, por lo que hemos podido constatar en el aparente diálogo que supone su invocación, se debe a su ausencia. Este tema queda reforzado en este segundo fragmento por la espera de Dios en la mañana, por la imagen de los cementerios como “pulmones de vida” (la ausencia es el motor del canto del poeta) y por la imposibilidad del canto mismo de sustituir aquello que anhela: *Donde lo que sea blanco/ sea blanco/ sin que la palabra objete/ sin que caiga la noche herida*. Este movimiento del despertar a la noche introduce el motivo más importante del fragmento, a saber, el paso del tiempo. La rapidez con la que cada verso introduce al siguiente resalta un encabalgamiento rítmico que pone de relieve una cierta evanescencia atmosférica: *alas líquidas desparramadas/ en el lomo de la tierra*. Por lo demás, este fragmento introduce motivos que serán desarrollados a lo largo de los siete *Imprimatur*, como el carácter simbólico de los colores: la indefinición (“lo que sea blanco”), Dios (“¡Oh anciano enfermo/ si tú fueras/ ese azul impacto/ de la mañana triste!”) y la noche (“concha negra”).

Todos estos gestos expresivos rompen con cualquier expectativa de coherencia. Verso a verso, es posible hallar evidencia de motivos y hasta de sentidos intratextuales, pero eso es lo más lejos que el poema permite llegar. El supuesto diálogo provisto por el uso de la segunda persona en el primer fragmento (“amanece tu rostro”) o la invocación

al “amigo ingrato” en el segundo no es más que un gesto dramático. La estrategia preponderante en estos dos primeros fragmentos es monológica. Más aún, la superposición de imágenes y la correspondencia entre ellas que ofrecen los fragmentos resulta gratuita. Es difícil, por ejemplo, entender la correspondencia lógica entre el alma (un símbolo interior, privado) y la sangre que llama a los hombres (una metáfora biológica, pública). A lo más que se puede llegar es a decir que el gesto personal del habla en el poeta tiene un correlato y un efecto público. El problema con esta lectura sería descifrar el “mensaje” que el poeta quiere hacer público. Una lectura atenta sugiere que, en realidad, mensaje y medio están aquí confundidos, y que la dramatización del habla es un fin en sí mismo, una estrategia de expresión lírica cuya ejecución es su misma resolución. Este gesto lírico eleva la expresión de la voluntad propia. Cualquier circunstancia concreta (el amanecer, los hombres, Jerusalem, el amigo, etc.) es sólo una ocasión para dramatizar el habla, es decir, para instaurar la poesía. Esto es importante puesto que, en una secuencia poética, es esta performatividad lírica la que permite transformar los materiales de la realidad en materiales textuales. Así, si hubiese que preguntar por el significado de estos fragmentos, la conclusión ineludible es que ellos mismos y su conversión en poesía son el significado. “Introducción a tres estados emocionales” presenta un *circuito cerrado* en su dirección: parecen apelar a un ente externo, pero en realidad los poemas continuamente vuelven sobre el hablante. Como explica Robert Langbaum respecto al carácter lírico del monólogo dramático:

Digo que es un circuito cerrado porque el pronunciamiento (*utterance*) parece estar dirigido sólo oblicuamente al auditor ostensible, y no parece alcanzar nunca su meta final con él. Pero tampoco el intercambio esencial ocurre con el auditor; pues incluso cuando las observaciones del auditor son insinuadas (*implied*), el hablante nunca llega a saber nada de ellas y ellas no cambian el significado del pronunciamiento. Si el hablante

representa una voz en el diálogo, entonces su propio otro es la voz secundaria esencial puesto que devuelve su propia voz con una diferencia.¹⁴

La estrategia monológica es afirmada en el último fragmento del poema:

III

Una ocasión (cualquiera)

24—abril—(No importa el año)

(Fenomenología)

Hoy amanece—

el sendero se ha extinguido

vertiginosamente

hacia

Dios—

El vértigo

habla por sí solo

anunciando

el

retorno

a la vida.

Carlos sin cuerpo.

(Obra poética, p. 23.)

Casi como si tuviera en mente las palabras antes citadas de Langbaum, de la Ossa introduce este fragmento negándole al lector la posibilidad (o la necesidad) de conocer las circunstancias más concretas del poema. Se hace alusión a una ocasión *cualquiera* de un año que *no importa*. Luego, entre paréntesis, aparece la palabra “Fenomenología”, lo cual podría sugerir que lo esencial aquí no es tanto el ser como la manifestación de ese ser: no el sentido del poema sino la expresión que lo hace manifiesto. A continuación, el fragmento reúne a los dos precedentes retomando el amanecer y Dios, el habla ansiosa (el vértigo) y el regreso a la vida. ¿La conclusión? Un final abierto y listo para entrar en todas las materias que integran los *Imprimatur*: “Carlos sin cuerpo”. De esta manera, este primer poema de *Obra poética* dispone ya el universo *íntimo, fragmentado, auto-analítico, abierto y emocionalmente volátil* propio de una secuencia poética.¹⁵

La siguiente estrategia que utiliza Carlos de la Ossa en *Imprimatur I* es el desdoblamiento. Con el fin de poder asumir roles simbólicos más allá de su persona, el poeta nombra a su otro monológico “Nikolay Parfenovich”, un personaje de *Los hermanos Karamazov*, la novela de Fiodor Dostoevsky. La presencia de Parfenovich en el segundo poema de *Imprimatur I* (“Elegía I, Invierno”) no es necesariamente intertextual; es decir, lo único que comparten el personaje de Dostoevsky y el interlocutor de Carlos de la Ossa es el nombre. Parfenovich es más bien un eco de las lecturas tempranas de Carlos de la Ossa, entre las que el ruso tuvo un papel primordial al punto de que uno de los primeros poemarios del costarricense se llamó *Aliosha*,¹⁶ como el menor de los hermanos Karamazov, una mente en extremo sensible, religiosa e incluso infantilizada.

Como interlocutor, la primera aparición de Parfenovich se da, como dijimos, en “Elegía I, Invierno”, el segundo poema de *Imprimatur I*, pero dos poemas más tarde, el nombre de Nikolay Parfenovich aparece como título de un poema individual:

Así se pasa la vida (Pienso en ti, Nikolay)
sin una súplica externa
en la naturaleza

(*Obra poética*, p. 28)

Parfenovich cumple dos funciones en los *Imprimatur*. Por un lado, es un avatar del autor;¹⁷ pero ante todo, funciona como la concretización (en tanto tiene nombre propio) de la conciencia que escribe los *Imprimatur*. Como conciencia concreta —o como símbolo de ella— traza un arco presencial importante: aparece en el primer *Imprimatur*, desaparece por completo luego y resurge precisamente en el último *Imprimatur*, concretamente en el poema “Madero negro”:

El país nace
se hace
se deja ir
se deja oír como el violín de Nikolay Parfenovich
que nació hacia el año 1880
y cultivaba la tierra
y depositaba semillas redondas blancas
como botones
como botones de nácar...
y de la tierra emanaba una rara planta.

La planta creció
la planta creció
y se oyeron voces en los bosques
de Ucrania.

.....

De la planta, el madero negro
Nikolay Parfenovich
que nació hacia el año 1880
que gustaba de la balalaica
de las piernas espigadas
Iván Parfenovich.

(*Obra poética*, pp. 234-235.)

El arco emotivo que genera la aparición de Nikolay Parfenovich en el último *Imprimatur* representa la continuidad, el crecimiento y la transformación del hablante lírico de *Obra poética*. La imagen del madero negro se emplea en el sentido de origen (“De la planta, el madero negro/ Nikolay Parfenovich”), de crecimiento (“y de la tierra emanaba una rara planta.// La planta creció”) y de transformación (“madero negro lleno de flores/ rosadas”). Al igual que el madero negro, Nikolay Parfenovich tiene un origen (en 1880, año de publicación de *Los hermanos Karamazov*), un crecimiento (“cultivaba la tierra”) y una transformación final (*Iván Parfenovich*). El cambio de nombre en este avatar del poeta es un hecho realmente misterioso, pero sugiere, de acuerdo al contenido

de todo el poema, un cambio final en el hablante. Al mismo tiempo, la modificación en el nombre de ese interlocutor desfamiliariza la expresión. La necesidad de mantener viva la contingencia en la expresión sirve para desplazar también la ambición de sentido que puede ofrecer al lector la reaparición de un “personaje” a través de los libros.

Ciertamente, este cambio de nombre deja abiertas las posibilidades de un regreso (que no acontece) y hace más notoria la irresolución narrativa de los *Imprimatur*. El último poema de *Obra poética*, “Oratorio”, dice:

Se desvanece y no dice nada
sufre y no lo comunica
ama porque siempre estuvo en él el amor
—sin pronunciar palabra—
y sin más ni más
empezó a crecer
hasta que un día
empezó a volar
hasta que un día
llegó a ti
sin más ni más.

(*Obra poética*, p. 251.)

“Oratorio” cierra el viaje de los *Imprimatur*, el viaje por los “estados emocionales” de su autor, y su conclusión, después de siete libros y casi dos décadas de escritura, es casi un accidente: *sin más ni más*. Este último fragmento vuelve sobre la idea del crecimiento y el vuelo para expresar la motivación de toda la empresa, en una

especie de metáfora extendida: el poeta como planta que crece, que se levanta, y al final, a la manera altazoriana, cae. En “Oratorio,” el poeta “se desvanece y no dice nada”, como haciendo eco de la profecía que había dejado inscrita en “Pinceladas”, del *Imprimatur I*: “Mi camino busca un prendedor en el lomo/ de la tierra/ y no lo encuentra/ y trazará líneas por doquier/ hasta darse cuenta de un error imperdonable...” (*Obra poética*, p. 27.)

Hay, sin embargo, una lectura alternativa de este último poema. “Oratorio” puede ser no un poema sobre el hablante sino sobre Dios. El título mismo sugiere un espacio de recogimiento espiritual, y la utilización de la tercera persona (“Se desvanece”, “sufre”, “ama”), remite a una realidad externa al poeta. De ser así, este poema final no expresaría un accidente. Más bien, expresaría la vacuidad del esfuerzo del poeta en su búsqueda de Dios, quien finalmente, “sin pronunciar palabra”, llega a él “sin más ni más”. Debido a la costumbre del hablante lírico de referirse a sí mismo en primera persona, el distanciamiento que supone este poema mediante la conjugación de sus verbos en tercera persona retoma el gesto inicial de “Introducción a tres estados emocionales”, en el *Imprimatur I*, donde por cierto el hablante también se dirige a un *tú* indeterminado. De esta manera, *Obra poética* empieza y acaba en actitud pasiva, tensada por impulsos que se expresan como ajenos al poeta:

Y cuando el alma habla...

amanece tu rostro

(*Obra poética*, p. 21.)

.....

empezó a volar

hasta que un día
llegó a ti
sin más ni más.

(*Obra poética*, p. 251.)

Este gesto de abstracción del hablante casi no se repite en el ínterin de *Obra poética* (“Elegía del amanecer”, en el *Imprimatur IV*, es la excepción más importante: en él, el poeta se dirige a sí mismo y hace las paces con su naturaleza contemplativa y bohemia; se trata, con toda seguridad, de uno de los poemas más personales y conmovedores de Carlos de la Ossa). Por el contrario, entre los dos extremos fijados por estos poemas, el hablante (que incluso llega a confundirse con el mismo poeta) personifica claramente las tres direcciones del discurso. El sentido creativo de estos poemas es precisamente poblar con palabras, hacer poesía, del material vital del poeta:

—El canto del ruiseñor muere
en la boca de los autos extranjeros—
Nuestra ciudad, amigo mío,
—tú, Carlos, yo—
abre sus túneles a paraísos

(*Obra poética*, p. 134.)

Los poemas intermedios de *Obra poética* revelan siempre la dirección de la enunciación: o el poema habla sobre sí mismo, o se dirige a un variado *otro*: Dios (o Azul) y “la amada”, en particular, pero también a colectivos, a personajes instantáneos y a avatares del autor (Nikolay Parfenovich o Deifilio). Aunque los poemas de todos los *Imprimatur* refuerzan la idea de un gesto profundamente personal y subjetivo, en el

origen de todo hay una motivación externa, cósmica, indefinida, de la cual parten y hacia la cual se dirigen los movimientos del poeta. Esta “exterioridad” del impulso poético original es de signo romántico y hasta metafísico:

y así la naturaleza viva y yo
vivimos en un movimiento irreversible
hacia el principio de todo

(*Obra poética*, p. 157.)

La continuación de ese impulso —la exploración de ese despertar y ese crecer— es en gran medida un acto personal, existencial. Consiste en concretizar ese impulso supernatural por medio de la experiencia personal e histórica del poeta. La dualidad que supone esta tensión entre el origen del impulso poético (externo) y los medios de que dispone el poeta para expresarlo (internos, personales) están reflejadas en el lenguaje de los poemas, tal y como vimos en el capítulo anterior. Pero este lenguaje, además de registrar las tensiones inherentes al discurso, registra el proceso de formación del yo lírico que configura el nivel semántico de *Obra poética*.

Lo natural de la secuencia poética es la dispersión, y el yo lírico, como categoría organizadora del discurso, configura el sistema de referencias donde esta dispersión se hace posible. Incluso en los momentos más abiertamente confesionales de *Obra poética* (particularmente en los dos últimos *Imprimatur*), el yo lírico canaliza emociones personales y eventos externos en poemas difíciles de someter a un escrutinio temático individual. La reiteración de motivos dentro de un mismo poema intensifica las circunstancias psicológicas del hablante, pero no llega a constituir por sí misma un tema. La mayor parte de los poemas de *Obra poética* revelan una dependencia o al menos

continuidad con los poemas anteriores o subsiguientes, y en las veces en que un poema parece desarrollarse hasta sus últimas consecuencias, la unidad temática apenas resiste a la proliferación de imágenes en apariencia inconexas e ilógicas que contiene:

TIEMPO I

15 de junio de 1984

El dolor no tiene tiempo
yo tengo tiempo para tomar el té
tú no tienes tiempo para tomar el té
late mi corazón aceleradamente (caja musical).
Cruza frente a esta ventana
una mujer llena de tiempo
desaparece bajo la lluvia
el barco nada en un charco de sol
sol sin tiempo libando la sangre de las rosas
copa de oro—sexo metálico y luminoso
lumínica gota de tiempo
temporalidad de cavernas
temporalidad de arrugas
cabello cano
generación de animales primitivos
y de salvajes computadoras voraces.
Elásticamente se agranda el tiempo
de la destrucción

elásticamente resbalamos dentro
de una generación de muertos.
Muertos al por mayor
mercados antiquísimos exentos
de productos
se acabaron lo muñecos de piel
las llamas tienen quemada la piel
los conejos perdieron su piel
John Smith regaló su abrigo de piel.

Manifiesto pues que todo tiene tiempo
como Los Angeles Times
o Times of War
o Times of Love
just time.

(*Obra poética*, p. 239.)

En este poema, la evidente reiteración de la palabra *tiempo* configura por sí misma un tema. Pero el tiempo aparece también por medio de alusiones, como en la imagen de la lluvia seguida del sol, la decadencia de la belleza (“sol sin tiempo libando la sangre de las rosas” y “cabello cano”) o la muerte. Aunque el hablante de este poema manifiesta hacia el final “que todo tiene tiempo”, hay dos elementos en el poema que niegan este aserto: el “sol sin tiempo” (verso 9) y, ante todo, el dolor (verso 1). De esta manera, el posible cierre temático del poema queda cuestionado en su propia estructura. Más aún, la

certeza o experiencia que el hablante ha podido derivar de observar el tiempo contenido en tantas imágenes no resuelve en modo alguno su sentimiento de angustia ni su aspiración a la luz. Estos dos elementos, al final, manifiestan la incompletud del acto poético y justifican las divagaciones constantes de cada *Imprimatur*. Como poética moderna, los *Imprimatur* se niegan rotundamente a responder a la pregunta sobre su temática. Es inútil preguntarle a estos poemas sobre qué tratan. Su propósito como texto no es un qué de contenidos sino un cómo de posibilidades.

Al observar las transformaciones del hablante lírico, se pueden detectar reapariciones de personajes (como Nikolay Parfenovich) y recurrencias de estrategias discursivas (la segunda persona del primer y último poema de *Obra poética*). Sin embargo, la gran mayoría de los poemas de los *Imprimatur* se hallan en estrecha relación unos con otros dentro de cada volumen, y a eso es a lo que referíamos antes al mencionar los encabalgamientos narrativos entre los poemas. Hay textos, como “Aquel año”, del *Imprimatur I*, que son en sí mismos secuencias narrativas completas. Pero la mayor parte de las veces, el encadenamiento entre los poemas se da por medio de secuencias en los títulos (los “Génesis”, los “Caprichos místicos”, los “Nocturnos”, los “Caminos”, los “Nocturnos en Washington” las “Elegías blancas” las “Odas de montaña” los “Estudios” y, en menor grado, las “Elegías” que se extienden por todos los siete libros de *Obra poética*), que incluso llegan a contener encabalgamientos entre sus últimos y sus primeros versos:

GÉNESIS I

En el principio

aquel principio locura de los poetas

la Luz se acariciaba sola
vivía en sí
ensimismada
en el canto cristalino de la Palabra
y en el éxtasis del Espíritu.

GÉNESIS II

Y la luz salió de sí
como un bocanada de besos
como una explosión de vida
para iluminar las tinieblas
y las tinieblas le huyeron.

(*Obra poética*, p. 75.)

El principal efecto que logran estas secuencias dentro de los poemas es mantener (modificándolos y revisándolos) diversos estados emocionales o actitudes existenciales. El *Imprimatur II*, cuya inmensa mayoría de poemas son secuencias, es el ejemplo paradigmático de esta estrategia. En cada uno de sus poemas se pueden hallar variaciones sobre el tema de Dios y la voluntad del hablante de comunicarse con él. Además, por medio de las reiteraciones temáticas, se vuelve innecesario darle a los poemas individuales un cierre formal.

Todos los poemas de *Imprimatur II* parecen un tanteo de misticismo. La imagen de la inocencia infantil atraviesa la mayoría de estos poemas y, por desgracia, a veces termina simplemente infantilizando la expresión de los poemas, tanto en términos del

contenido como de la técnica. A veces, por ejemplo, se recurre a diminutivos que pretenden ser tiernos pero que apenas suenan torpes y cacofónicos:

Flore*cillas* en el campo
unos pajarillos rojos
salpican la tarde amarilla.

(*Obra poética*, p. 82.)

Otras, la más, el hablante asume su condición de hijo de Dios para dirigirse a su evasivo interlocutor:

Mi cuerpo empieza a morir
la sangre roja se tiñe de cristales puros
el soplo de la voz primera
irrumpe dentro de mi pobre alma
y me dice “Hijo yo te amo”
yo te amo niño pequeño.

(*Obra poética*, p. 84.)

En medio de estos solipsismos místicos, el hablante se enfrenta también a la irrupción de su realidad circundante. Curiosamente, la mayor parte de poemas en *Obra poética* que parecen tener un cierre temático se refieren a experiencias más concretas, menos etéreas, del poeta. Las elegías que recorren la mayoría de los *Imprimatur* rara vez tratan el tema de Dios. En su lugar, se ocupan de episodios concretos (siempre teñidos de una alta dosis de imaginación, lo cual los vuelve también alegóricos), de paisajes y de momentos biográficos del poeta:

(no ha vuelto a sonar el teléfono

—tomo otro poco de vino
y me sienta mal—

(*Obra poética*, p. 133.)

Por cierto que el fragmento anterior corresponde a “Elegía blanca V” (la enumeración en el título revela su pertenencia a una secuencia), un poema que aparece inmediatamente después de la “Elegía absurda”, que analizamos en capítulo anterior. Aquí queda perfectamente claro cómo Carlos de la Ossa retoma los mismos motivos de un poema anterior y los transforma en un nuevo poema. Más que variaciones, *Obra poética* presenta continuidades en el imaginario del autor, y esto crea relaciones intratextuales que no se resuelven sin una lectura cabal de las secuencias. Además, esta re-elaboración continua permite ampliar la intensidad psicológica y dramática de los poemas.

4.4 La secuencia como elemento de ruptura

La importancia de estas secuencias en los *Imprimatur* de Carlos de la Ossa no es del todo evidente. Sin embargo, es posible argumentar que las continuidades entre los poemas y entre unos libros y otros del volumen *Obra poética* facilitan la apreciación crítica de las tensiones inherentes al discurso poético del autor.

Ya es un tópico de la crítica literaria costarricense señalar la tensión entre discursos tradicionales y de ruptura en las diversas generaciones de poetas del país.¹⁸ Ciertamente, Carlos de la Ossa no es el primero ni el único en quien estas tensiones se manifiestan. La diferencia es que, al presentar sus poemas en secuencia, de la Ossa logra que estas tensiones se vuelvan más palpables e instauren de hecho la posibilidad de una crítica interna del acto poético que las genera. La forma de asumir la tradición, tanto

como la de proponer la ruptura, ha sido más un ejercicio sobre la marcha que un acto premeditado en los poetas costarricenses hasta hace pocas décadas. La intromisión de unos discursos sobre otros constantemente acechan las obras de estos autores. Sin embargo, en cada esfuerzo individual, los registros tradicionales y de ruptura se tratan de asumir como valores en sí, sin la posibilidad de entender las razones centrales para la colisión constante entre ellos. Si por un lado la historia exige al poeta una atención especial a su entorno, más allá de la torre de marfil donde la tradición lo quiso dejar, también en el poeta permanece la exigencia de inscribir un lenguaje con poderes oraculares. Se trata, en ambos casos, de una ilusión, pues la presencia real de la poesía en Costa Rica ha estado muy lejos de los principales cambios sociales e históricos, y se ha asumido más como un placer galante. Luego de Jorge Debravo en los años sesenta, esta visión del retiro colisiona y la poesía intenta entrar en la esfera pública sólo para darse cuenta de que son pocos los que la aguardan. La tensión, entonces, es definitiva: incluso con la voluntad de participación y con el empleo de un lenguaje abierto y transitivo, el poeta se halla condenado al ostracismo y al pequeño grupo. Debido a esto, comprensiblemente, la ironía ha tomado el lugar que antes tuvo la voz apelativa y el lenguaje politizado. Pero en Carlos de la Ossa no hay aún ironía: su poesía es el trabajo constante y a veces ineficaz de un poeta en travesía por el lenguaje, por su tiempo y por su mente, por sus convicciones y por sus enfrentamientos difíciles con “los accidentes y las realidades terrenas”, según palabras de Carlos Francisco Monge.¹⁹

Anticuada o no, coloquial o propensa al *bathos*, la poesía de Carlos de la Ossa es indiscutiblemente sincera. Pero es en su sinceridad donde mejor se expresa su voluntad crítica y su ansia de ruptura. Su carácter melancólico, sus ansias místicas, su fervor

romántico y su conciencia política difícilmente pueden haber sido expresadas en una poesía unitaria y sistemática. Lo que logran hacer los *Imprimatur* no es ni negar el pasado de la tradición ni anunciar ciegamente el futuro al que nos condena la vanguardia: lo suyo podría verse como una crónica en primera persona de todos los impulsos, las visiones y los límites de un siglo entero de poesía costarricense. De la Ossa, más que resolver estas tensiones, las asume y provee de esta manera un mapa lírico de su entorno.

Los mismos aspectos formales de su poesía, sus versos hendidos y estrechos (a veces de una sola palabra) y su idiosincrásica puntuación expresan un esfuerzo por liberar la estructura de la poesía y otorgarle un ritmo nuevo. Toda la *Obra poética*, como secuencia, depende un muy sutil —y en la mayor parte de los casos, exitoso— trabajo de aceleración poética. Cada línea está ahí para guiar al lector a la siguiente, cada imagen se abre y se cierra para dejar a otra entrar en escena. Cada poema se acaba y se vuelve a manifestar en el siguiente, unas páginas después o incluso en un libro posterior. La aceleración de los poemas de Carlos de la Ossa es mayormente expresionista, y conjuga ritmo con emoción:

Déjame aquí solo
a la luz de la farola
que quiero escribir un libro
sólo para gente sola
déjame escribir
que escribir es morir
y que solo

y escribiendo
se da el alma a bocanadas
y a bocanadas
se da
la soledad escribiendo.

(*Obra poética*, p. 41.)

El carácter secuencial de los *Imprimatur* implica una ruptura en la medida en que expone los desequilibrios de la expresión poética y se convierte de esta forma en un ejercicio auto-crítico. No se trata, como dijimos, de resolver todas sus contradicciones expresivas, sino de lograr una conciencia ensanchada sobre las posibilidades del poema. El yo lírico, el poeta como ente actor del poema, es la única presencia, en medio del tumulto y los accidentes de la voluntad y la conciencia, que presupone un cierto equilibrio en el poema. Por medio del yo lírico, el poema alcanza un nivel de alta receptividad hacia todo lo que ejerce presión sobre él, tanto los temas como las emociones. Como apuntan Rosenthal y Gall,

La habilidad para mantener un balance entre energías conflictivas y lógicamente irreconciliables, y para identificar su presencia e intensidad, se hace sentir como dominio sobre la contradicción, dominio por conversión poética en un patrón de afectos revoltosos pero movilizados.²⁰

Notas

- ¹ Cfr: Chaves, Gustavo Adolfo. “Aún no hemos resuelto el problema del amor.” Entrevista con Carlos de la Ossa. Puntarenas, Costa Rica: 23 de julio del 2006 y 17 de enero del 2008. (Inédita. Incluida como Anexo), p. 4; y Salas, Bértold. “A través de los años y de los ánimos.” *La Nación*, suplemento *Áncora* (Junio 17, 2001).
- ² Por ejemplo, Aura Rosa Vargas en su “Prefacio” a *Obra poética*, señala que en este libro existe unidad temática y emotiva (p. 7). Carlos Francisco Monge, en *La imagen separada*, señala que “(...) la lírica egocéntrica persiste en toda la obra de Carlos de la Ossa” (p. 55). Guillermo Sáenz Patterson en su artículo sobre Canciones para la luna roja, apunta que el amor y la soledad son constantes en la poesía de de la Ossa.
- ³ Rosenthal, M. L. and Sally M. Gall. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. New York: Oxford UP, 1983.
- ⁴ Véase, por ejemplo, su ensayo “Contar y cantar (sobre el poema extenso),” en Paz, Octavio. *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990. pp. 11-30
- ⁵ Op. Cit. p. 3.
- ⁶ Op. Cit. p. 14.
- ⁷ Op. Cit. p. 9.
- ⁸ Rosenthal y Gall. Op. Cit. p. 6
- ⁹ Citado en Rosenthal y Gall, Op. Cit. P. 7.
- ¹⁰ Op. Cit. p.27.
- ¹¹ Ibid. p. 29.
- ¹² Ibid. p. 42.
- ¹³ Ossa, Carlos de la. *Obra poética*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1987. p. 21.
- ¹⁴ Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1963. p. 191. (Traducción nuestra.)
- ¹⁵ Rosenthal y Gall. Op. Cit. p. 9.

- ¹⁶ *Aliosha* fue publicado por el autor en México, en 1969. Desde entonces no se ha reimpresso.
- ¹⁷ En palabras de Carlos de la Ossa: ““Nikolay Parfenovich””, el personaje que cruza los “Imprimatur”, es un personaje ficticio, probablemente autorretrato, con el que me integro bajo un nombre ruso.” En: Chaves, Gustavo Adolfo. Entrevista citada (Anexo). p. 10
- ¹⁸ Carlos Francisco Monge, por ejemplo, señala que: “El puente que va de una lírica de las mistificaciones a una poesía de los accidentes y las realidades terrenas ha sido recorrido por generaciones enteras de escritores en nuestro país. El movimiento continuo de acoplamiento y separación de ciertas imágenes de la realidad tiene su correspondiente repetición en las poéticas de la ruptura y en las poéticas de la confianza y la placidez.” Cfr: Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense 1950-1980*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984. p. 175
- ¹⁹ Idem.
- ²⁰ Op. Cit. p. 11. (Traducción nuestra.)

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

La noción de que la poesía moderna mantiene relaciones problemáticas, a un tiempo de rechazo y de revisión, de crítica y de asimilación, con las diferentes tradiciones que la preceden, es ya un lugar común en la crítica literaria. En particular, y debido a su carácter periférico, la poesía latinoamericana se ha fundado a partir, precisamente, de largos y difíciles procesos de asimilación y redefinición de las tradiciones literarias europeas, y no solamente la española. En ese sentido, se puede afirmar que el modernismo y las vanguardias históricas sólo agudizaron estas tensiones al inaugurar, en América latina, una tradición propia basada en la rebelión y la ruptura. La culminación de este proceso, como hemos intentado sugerir en este trabajo, ha propiciado la aparición y coexistencia de una multiplicidad de registros poéticos en las obras de los poetas de la generación siguiente a la vanguardia.

En Costa Rica, en los años setenta, al tiempo que se agudiza un proceso de crítica hacia la herencia de los poetas modernistas y vanguardistas, se pone de relieve la ausencia de una tradición poética nacional consolidada. Quizá por ello, esta década está repleta de intentos por establecer líneas concretas para la creación poética en el país, con resultados variados, siendo el coloquialismo uno de los más exitosos y perdurables experimentos de la época. Entre estos intentos o propuestas, hemos destacado en este trabajo la obra de Carlos de la Ossa, en quien hemos podido evidenciar estas tensiones discursivas (características, por lo demás, de una gran parte de las obras poéticas del período en el país) con el fin de entender las aspiraciones y alcances críticos de su obra.

Carlos de la Ossa empezó a publicar su poesía de madurez mientras estudiaba en México. Esta lejanía geográfica con Costa Rica tiene a su vez un correlato crítico en la lejanía que el autor ha expresado sentir entre su poesía y la de los poetas costarricenses coetáneos. Sin embargo, hemos visto en este trabajo que, aunque huérfana como todas de tradición local, la poesía de Carlos de la Ossa se refugia de una manera idiosincrásica en los nombres mayores de la tradición occidental, en un gesto acusadamente costarricense y en general, latinoamericano. Esto, más que un problema, se convierte en de la Ossa en una posibilidad creativa, pues su versión de la tradición es más lúdica que prescriptiva. De la Ossa insiste en inscribir el lenguaje de la tradición y lo hace convivir con los objetos y eventos de su presente histórico y personal. La inserción, en sus poemas, del lenguaje coloquial en medio de registros poéticos más tradicionales desestabiliza su expresión y la vuelve paradigmática en términos de la sincronía de tradición y ruptura a que da lugar.

Este trabajo ha permitido crear nuevas perspectivas críticas para entender la poesía de este poeta costarricense, en tanto la relativa carencia de estudios metódicos sobre su obra la había relegado a una serie de etiquetas que apenas lograban sugerir, sin aclararla, la intrínseca diversidad que la informa. Sobre todo, este estudio ha puesto en evidencia las tensiones estéticas e ideológicas contenidas en el lenguaje poético de este autor.

Hemos observado estas tensiones y contradicciones en el nivel lingüístico de los poemas, al tiempo que hemos podido identificar al menos una dimensión ideológica paralela que contiene el germen de estas posibles antinomias. Por medio de un rastreo minucioso de las fuentes filosóficas y poéticas expresadas en la obra de Carlos de la

Ossa, hemos mostrado el origen de estas tensiones y hemos explicado cómo ellas, más que disminuir el valor literario de estos textos, los enriquecen y les brindan su carácter particular y relevante en la poesía costarricense.

Concretamente, hemos analizado cómo la tradición romántica cumple un papel prescriptivo sobre la naturaleza y contenido del lenguaje poético de Carlos de la Ossa. El romanticismo es una influencia central en la medida en que establece la naturaleza subjetiva y simbólica de las cosas y el lenguaje; es decir, dicta lo que debe decir un poema y cómo debe decirlo. Es una tradición que dispone para el poeta los objetos ideales sobre los que debe construir su discurso: Dios, la mujer, el amor, la soledad, la naturaleza. Sin la presencia de estas imágenes ideales y sus correlatos metafóricos, la poesía de Carlos de la Ossa caería en una especie de sequía discursiva. La imagen romántica, como aspiración y fin, es lo que sostiene sus poemas como tales, lo que les da su carácter lírico. Por otro lado, el existencialismo provee al autor del elemento crítico necesario para introducir su propia experiencia personal e histórica, su conciencia finita de hombre ante Dios y la creación, con todo y la inestabilidad vivencial que esto involucra, en el discurso prescrito por la tradición romántica. La filosofía existencialista permite a de la Ossa, en términos sartreanos, ser consciente de sus posibilidades, opciones y decisiones como creador, hasta el punto de permitirle abrazar las tensiones entre los diferentes impulsos que coexisten en su poesía. El existencialismo es un elemento liberador en tanto permite al poeta abrirse a un lenguaje más amplio y a experiencias más concretas que las que le permitiría el lenguaje diluido de la tradición. Pero lo que es quizá más importante: el existencialismo es también un elemento de cohesión poética puesto que no exige una resolución de las tensiones discursivas. En términos más

directos, la existencia de una contradicción ideológica entre romanticismo y existencialismo en el seno de la poética de Carlos de la Ossa es lo que obliga a este autor a buscar un balance, por precario que este sea, en su expresión. La opción por uno de los dos elementos de tensión significaría la pérdida de la expresividad o de la pertinencia histórica de sus poemas. En la medida en que esto es así, la poesía de Carlos de la Ossa no puede ser leída *exclusivamente* como discurso tradicional ni de ruptura, sino más bien como de transición y convergencia.

Para reforzar el argumento anterior, hemos intentado detectar los rasgos más específicamente contemporáneos de la poesía de este autor. Entre ellos, nos hemos concentrado en el carácter secuencial de los *Imprimatur*, es decir, en la posible unidad conceptual que sugiere el nombre de los siete volúmenes titulados de esa manera. Hemos explicado por qué la secuencialidad de los libros (y más aún, de los poemas) es un rasgo claramente moderno y de ruptura. Al considerar los aspectos formales de versificación, titulación y hasta narratividad propios de los *Imprimatur*, hemos estudiado los límites de la secuencialidad y la necesaria fragmentación que este género poético conlleva. Incluso, hemos podido confirmar en este análisis la imposibilidad de separar los aspectos tradicionales y de ruptura presentes en la poesía de Carlos de la Ossa, al descubrir la omnipresencia discursiva del yo lírico, a contracorriente de la despersonalización o la personificación irónica propia de la poesía contemporánea.

Finalmente, creemos haber logrado un avance significativo para la crítica literaria costarricense al emprender un estudio centrado en un autor del canon nacional desde la realidad misma de sus textos, más allá de las prescripciones genéricas con las que se ha pretendido a menudo entender a los autores del país. Tras poner en evidencia la

existencia de un material textual complejo y dinámico en la obra de un autor poco estudiado como Carlos de la Ossa, hemos intentado sugerir que existe de hecho una veta muy significativa de preguntas en la que posibles investigaciones futuras pueden ahondar para un mejor entendimiento de la evolución propia de la poesía costarricense. De hecho, en el caso concreto de la obra que aquí nos ocupa, no pretendemos haber agotado las posibilidades interpretativas ni los problemas críticos que ella presenta. Nos reconforta, sin embargo, la ilusión de pensar que, a consecuencia de este estudio, otras propuestas y sensibilidades puedan llegar a leer, disfrutar y pensar la poesía de este autor.

APÉNDICE

“AÚN NO HEMOS RESUELTO EL PROBLEMA DEL AMOR”

(Entrevista con Carlos de la Ossa)

Por: Gustavo Adolfo Chaves

La siguiente entrevista con Carlos de la Ossa fue realizada en dos sesiones. La primera sesión, en julio del 2006, estuvo marcada por frecuentes interrupciones del teléfono, visitas de terceros y de tanteos nerviosos con las preguntas y las respuestas. Esa vez, de la Ossa se veía animado. Se puso a beber y terminó hablando con una exaltación que luego, al revisar la transcripción de esa entrevista, procuró eliminar. Un *tour* improvisado por su casa lo puso de buen humor y lo animó a hablar de su trabajo con más soltura, incluso sin necesidad de preguntas. Luego de los saludos de rigor, subiendo las gradas de la torre donde guarda la mayoría de sus libros, me confió su mayor preocupación existencial: *Todavía no hemos resuelto el problema del amor*. Al principio hablaba con un *tú* artificial que no dudó luego en sustituir por el voseo. Se le miraba cómodo en jeans y una camiseta blanca. Curiosamente, vestía de igual manera, sin artificialidad, la segunda vez que nos vimos. Fumaba casi todo el tiempo y llenaba la casa de música instrumental. Empezamos la entrevista mientras en el estéreo sonaba *I Will Find You*, de Clannad.

La segunda sesión, en enero del 2008, fue más una charla entre conocidos. De la Ossa aún mostraba señales de convalecencia tras una hospitalización de varios días en San José a finales del 2007. Esta vez no bebió más que café, aunque siguió fumando en abundancia. Fue —como la primera vez— esquivo en sus respuestas, y mis intentos por

reformular mis preguntas para hacerlas más directas sólo logró hacerme parecer más protagonista de lo que hubiese deseado.

Carlos de la Ossa vive retirado desde hace varios años en Miramar de Puntarenas, en una casa con jardines amplios y espontáneos, muebles rústicos diseñados por él mismo, y paredes cubiertas con sus pinturas. Atrás de la casa está la torre de cuatro pisos donde se encuentra una parte de la biblioteca personal del poeta, con una cama pequeña y un baño, y un mirador que otea a lo lejos a la Península de Nicoya y, al lado, al camposanto local.

Su obra relevante inició con la serie de poemarios *Imprimatur*, el cuarto de los cuales ganó en 1979 el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de Poesía. Hoy sus poemarios circulan (es un decir: más exacto sería afirmar que *se encuentran* esporádicamente en librerías de viejo) en dos antologías: *Obra poética* (que recoge los *Imprimatur*) y la *Antología de la primavera* (donde entró casi todo lo demás).

Durante su juventud, de la Ossa vivió en México y Estados Unidos, donde estudió filosofía y empezó a escribir poesía. Al leer sus poemas hoy se nota una tensión profunda entre el poeta que aspira a la expresión elevada y los grandes conceptos, y el hombre que tropieza constantemente con los aspectos más mundanos de la existencia. Su vida, marcada por la precocidad intelectual y lo que Victor Valembos (su traductor al francés) llama un “desorden vital”, se trasluce en su poesía, tensada también por esas frágiles fronteras entre lo excelso y lo profano.

GAC: *Antes de iniciar usted me hablaba de la diferencia entre escribir poesía y ser poeta.*

CdlOssa: Creo que el poeta nace. En realidad, es una condición de la naturaleza; temperamental, inclusive. Con los años y con el carácter que va adquiriendo el individuo se va perfeccionando o se va desmejorando según el rumbo que cada uno sigue. Me gustaría platicarte un poco sobre el problema del sentimiento en este proceso. Yo soy de temperamento melancólico. Cuando me agarra la melancolía, la angustia, entonces escribo. La poesía es catártica. La energía va ligada intrínsecamente a los movimientos de la melancolía. Hay que extrovertir ese sentimiento. Y como la poesía es algo tuyo, al hacer el poema estás contemplando tus estados de alma.

GAC: *La crítica insiste en verlo como un poeta difícil, egocéntrico.*

CdlOssa: Todos esos rasgos existen. La poesía es una evolución. Más que en los contenidos, en mí hay una evolución en el modo de expresión. Mi formación académica es como filósofo, básicamente. Pero yo me aparté. No me gustaba el racionalismo y entonces empecé con la línea existencialista, que fue muy fuerte en toda la carrera. Me metí con la filosofía a-sistemática, con Kierkegaard y el existencialismo. Que no es el existencialismo; son los existencialismos. Yo siempre hago esa aclaración. Una cosa es Sartre, otra cosa es Simone de Beauvoir, otra cosa es Heidegger, otra cosa es Camus. Todos son diferentes. Cada uno piensa como le da la gana y hace su mundo filosófico aparte. Entonces yo quise construir el mío y el mío iba a ser poético. Un existencialismo poético.

GAC: *Además de filósofos, ¿qué poetas leía en ese tiempo?*

CdlOssa: Carlos Pellicer, Salvador Novo, Iván Paoli, Roberto Blum... A un montón, de la vieja y la nueva guardia. Pero yo no pertenezco a la generación latinoamericana porque yo nunca la leí. Verdaderamente no me interesaba. Me interesaba Nicolás Guillén y me gustaba Octavio Paz. Luego, Isaac Felipe Azofeifa, que fue mi maestro y fuimos grandes amigos. Fernando Centeno Güell, otro gran poeta. Y pare de contar. Mis relaciones fueron con la poesía europea: Hölderlin, Heine, Schopenhauer, Nietzsche, Shakespeare, Goethe, Schiller y Leopardi. Y después españoles, muchos. Yo leí mucho la poesía española porque yo me eduqué con curas españoles; once años con los Hermanos de la Salle, castellanos puros. Y franceses.

GAC: *Ahora que menciona a Isaac Felipe Azofeifa: él es un poeta costarricense con el que encuentro líneas muy cercanas a usted.*

CdlOssa: Diay, si fuimos cuates. Isaac era un gran poeta.

GAC: *Hay algunas reincidencias con el catolicismo en su formación. Es cierto que hay un sentimiento religioso en su poesía pero a mí no me parece muy cristiano.*

CdlOssa: Bueno, ya ahí estás poniendo el dedo en llaga. En mi vida ha habido una cierta dicotomía entre el paganismo y el teísmo. Yo soy una persona muy pagana, muy bohemia. Mi vida ha sido esa, la de un poeta bohemio con períodos de misticismo, de

gran tranquilidad espiritual, pero hay momentos en que se me enciende la sangre. No es nada de lo que me avergüence, es sólo un modo de ser. Pero yo creo en la vida eterna. Creo que el alma trasciende la materialidad, y una vez que uno muere, uno ingresa en una metafísica, en un mundo metafísico, en un más allá de la *physis*.

GAC: *La vida y el quehacer poético, ¿son una preparación para la muerte?*

CdlOssa: Todo es una preparación para esa nueva vida. Si no existiese eso entonces todo esto sería una muy mala broma.

GAC: *Usted tiene un recordatorio diario de eso pues su casa está al lado de un cementerio.*

CdlOssa: Exactamente, es un aeropuerto internacional e intergaláctico.

GAC: *Pienso en esos versos suyos, “Ser como esas horas/ del cementerio/ sin razón de ser”. Esas horas serán inútiles ahí pero para usted no son inútiles.*

CdlOssa: Claro que no. Nadie sabe dónde están esas almas ya. Además, nadie ha regresado de la muerte; nadie sabe qué habrá pasado. Nadie ha hablado. El único fue Lázaro, y hay una obra de Beckett que dura como un minuto y medio donde aparece Lázaro; se abre el telón, aparece un ataúd, se oye una voz que dice “Lázaro, levántate. Yo te lo mando”. Se levanta Lázaro, envuelto como una momia, se pone frente al

público, se echa una gran carcajada, se mete en el sarcófago, se cierra el telón y se acabó la obra. Veintisiete dólares costaba...

GAC: *Pero sí hay una vivencia del paraíso en el mundo, y hay una constante reiteración de eso en el tema de la mujer y del amor, sobre todo en los “Imprimatur”. Pero no es un amor del todo erótico.*

CdlOssa: Bueno, hay de todo. Yo he tenido diferentes versiones sobre lo que es el amor sin llegar nunca a algo concluyente. Como que es algo siempre abierto a cambios, algo distinto. Y el amor va creciendo. El verdadero fruto del corazón del hombre es el amor, poder amarlo todo.

GAC: *En la “Elegía I, Invierno” usted invoca el origen de Jesús y lo llama, en una paráfrasis del Credo de Nicea, “verdadero Dios del que no lo es...” Entonces, ¿quién es Dios? ¿El Padre, o el que se hace hombre y convive con los hombres en la tierra?*

CdlOssa: No, es el Padre. Ese verso se refiere a nosotros, y Jesús es el Dios de nosotros, los que no somos dioses.

GAC: *En “Capricho místico IV”, del Imprimatur II, hay una paráfrasis del canto eucarístico que dice: “‘Santo – Santo – Santo/ Monje Azul/ del universo’”, en lugar de “Señor Dios del Universo”.*

CdlOssa: Pero es el mismo.

GAC: *¿Y no lo hace más humano llamarlo “Monje”?*

CdlOssa: *¿Está con mayúscula?*

GAC: *Sí.*

CdlOssa: Entonces es Yahvé, pero en otra versión. Lo que trato de hacer es relacionarlo con el *Imprimatur II*, que son “Poemas de un mendigo azul”. Es parte de la continuidad de los *Imprimatur*.

GAC: *Pero en el tema de Dios, el color azul le da una presencia física, mundana.*

CdlOssa: Pero es un monje. *¿Vos viste en el jardín la estatua que yo hice de Yahvé?*
Pues es eso, un Yahvé con presencia.

GAC: *¿Es a esa visión pagana a lo que se refiere el título de otro de sus libros, Yahvé en el huerto de los ciruelos? Ya no “Jesús en el huerto de los olivos”; ya no hay pasión. Un huerto con ciruelos es un lugar mucho más placentero.*

CdlOssa: Bueno, y el nombre es más poético. Da un cierto encanto. A mí la palabra “ciruelo” me encanta. Y la ciruela es muy rica, además.

GAC: *El amor y la muerte están presentes desde el Imprimatur I, y no sé si usted está de acuerdo en que éste es su primer libro de madurez.*

CdlOssa: Sí, sí. Exactamente.

GAC: *Pero cuando publicó ese libro usted tenía unos veinticuatro años. ¿Por qué esa preocupación tan temprana con la muerte?*

CdlOssa: No sé. Yo vengo de una familia con extracción muy religiosa, ¿ves? Un primo de mamá era arzobispo, un hombre muy influyente. A mí me dieron una educación muy religiosa en la que siempre aparecía el problema de la muerte, ¿Qué hacer con la muerte? Que el pecado mortal, que el pecado venial, que esto y que lo otro... Yo tenía pavor a la muerte. Terminé viviendo a la par de un cementerio... Y vieras qué bonito que es, qué tranquilo.

GAC: *¿Qué ha habido en su poesía después de los Imprimatur?*

CdlOssa: Los últimos libros que he publicado son los *Poemas melancólicos y romanzas de amor para una bruja blanca* y *Poemas de la Terra Finita*. Son los que cierran la *Antología de la primavera*, que en total son otros siete libros juntos. Yo los recogí todos porque tienen una unidad intrínseca, ¿ves? Son poemas más apasionados, más mundanos, y tienen una cierta secuencia. Este año debe aparecer mi último libro, *María*.

GAC: *¿Cómo entiende usted los Imprimatur?*

CdlOssa: Bueno, yo creo que todo gira en torno a la búsqueda del amor, porque el sentido del amor va variando en la vida. Como crece una planta, como crece un árbol, así es el amor. Vos no sabés cuáles pueden ser las ramificaciones de ese amor tuyo, el que puede dar el corazón. Todo corazón engendra diferentes tipos de amor.

GAC: *Su poesía está cargada de referencias a los colores. ¿Parten esas referencias de su trabajo en pintura?*

CdlOssa: Con el cuadro *Desnudo*, de 1986, se inició mi cambio. Este cuadro lo pinté después de conocer a Picasso. Me metí a fondo en el pensamiento de Picasso. Yo nunca le había puesto atención a Picasso; no había estado en la nota del trazo. Lo conocía por referencias y por haber visto exposiciones de él, pero a partir de este cuadro yo empecé a ver la multiplicidad de cosas que se pueden hacer al óleo. A raíz de eso ya empecé a tomar fotos a mis cuadros y a mostrarlos. Mirá, yo tengo cuarenta años de pintar, pero los quince primeros años fueron cosas esporádicas, buenas algunas, otras malas.

GAC: *Pero Picasso es un maestro de reinventarse a sí mismo. A usted lo encuentro mucho más constante en su estilo, sobre todo en poesía. Tiene líneas más definidas.*

CdlOssa: Es cierto. Es que tengo muchos más años de escribir y he vivido más como poeta que como pintor. El rollo de la pintura, ya profesionalmente, será de unas quince exposiciones. Estamos hablando de unos veinte años. La mayoría de mis cuadros ya se han vendido. Ahora he estado como en un retroceso, replanteándose si voy a seguir, si vale la pena. Creo que sí...

GAC: *Pero entonces ese estudio de Picasso afectó a su pintura, no a su poesía.*

CdlOssa: No, no. Son vasos comunicantes, porque entonces vos podés utilizar la coloración en un cuadro de Picasso para describir poéticamente. Cuesta más, hay más libertad.

GAC: *Su poesía tiene una música muy particular y esa es una dimensión que no cabe de la misma manera en la pintura.*

CdlOssa: Yo escribo mucho con jazz. Tengo alguna influencia de Bob Dylan, más la música que su poesía. En general, estoy en un período de reinventarme a ver qué putas hice, hacia dónde voy. Ahora no lo sé, no estoy muy claro. Vivo soltero y estoy viendo mis jardines, escribiendo, pintando. Acabo de acabar un libro que ya está en imprenta.

GAC: *Soledad y música, como en esos versos suyos: "Déjame aquí solo/ a la luz de la farola/ que quiero escribir un libro/ sólo para gente sola/ déjame escribir/ que escribir es*

morir/ y que solo/ y escribiendo/ se da el alma a bocanadas/ y a bocanadas/ se da/ la soledad escribiendo.”

CdlOssa: Eso lo escribí en el Distrito Federal. Y vos sabés que había unas mandolinas esa noche en ese parquecito...

GAC: *¿La pintura requiere tanta soledad como la poesía?*

CdlOssa: Sí y no. Depende de lo que estés pintando. Ese es el problema de la academia. Por ejemplo, esta muchacha a la que le estoy enseñando tiene mucho miedo de soltarse. Está empezando, éste es su segundo cuadro. Si vos ves este cuadro, te das cuenta de la rigidez de la figura. Le falta el movimiento, y tiene que lograrlo en una sola pincelada. No puede pensarlo. Tal vez en un año. Pero yo no estoy para eso. Yo vivo mi vida y trato de ser lo más sencillo posible dentro de la complicación de una persona como yo, porque yo soy una persona intrínsecamente compleja.

GAC: *Su poesía, con ser muy personal, tiene una carga social muy fuerte. Continuamente hay en sus poemas referencias políticas...*

CdlOssa: En México me tocó vivir el movimiento del 68. Era Presidente de la Asociación de Estudiantes en la Universidad Iberoamericana, y me metí un rato a jugar de político. Había una represión fantástica del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Había que entrar a ese campo, y eso me llevó a la poesía política. Que por cierto, nunca me

gustó. Yo en realidad no hago poesía política. Menciono cuestiones políticas porque son parte de las circunstancias.

GAC: *¿Cómo evolucionó en su pensamiento político? ¿Fue marxista, a su manera?*

CdlOssa: No, yo nunca he sido marxista. Fui admirador de Fidel Castro al comienzo de la Revolución Cubana. Yo admiraba a Fidel Castro y al *Che* Guevara. Eran carajos verdaderamente valientes y atractivísimos. Eran todos unos personajes. Pero ya empezaron a fusilar y luego se declararon marxistas-leninistas, ¿ves? Ahí ya me eché yo para atrás. Nunca me gustó el marxismo. Siempre luché contra el marxismo en la universidad. Nunca me gustaron los comunistas. Yo prefería mil veces el anarquismo. Me gustaba la figura de Bakunin y las soluciones humanísticas que dio en sus últimas obras. Dijo: “Lo único que cambia al mundo es el amor”. Nada más. Así dijo Bakunin. Parece mentira.

GAC: *Hay varias referencias a Rusia en los Imprimatur, que quizá fueron las que me tentaron a suponer originalmente su filiación con el marxismo.*

CdlOssa: No, eso fue en primera instancia por la lectura de Dostoievski. Luego a Tolstoi también lo leí mucho, pero básicamente Dostoievski. Y después conocí personalmente a Yevtushenko, en México. Me gustó mucho la novela *Doctor Zhivago* de Boris Pasternak. Me impresionó mucho. Yo estaba enamorado en ese entonces de una mujer idéntica a la actriz de la película, una rubia guapísima. Vivimos un amor muy

parecido al de la novela. Así fue mi filiación rusa, por la vía romántica, no por la vía política. “Nikolay Parfenovich”, el personaje que cruza los “Imprimatur”, es un personaje ficticio, probablemente autorretrato, con el que me integro bajo un nombre ruso.

GAC: *Me parece que usted es uno de los primeros poetas en Costa Rica que habla directamente sobre San José. ¿Cómo describiría la presencia de esta ciudad en sus poemas?*

CdIOssa: Yo viví varios San José. Para mí fue una ciudad tranquila, pequeña; es la ciudad de mi infancia. Costa Rica tenía 850 mil habitantes en el año 53. Yo debía estar en primaria. Desde entonces ha habido una transformación enorme. Pero la ciudad de mis poemas es un poco yo. El San José de mi infancia fue la casa de los abuelos y las de los tíos; un ambiente muy cerrado. Cuando crecí y regresé a Costa Rica encontré un San José totalmente distinto. Me interné en el mundo de la bohemia. Yo he sido un romántico y bohemio toda la vida. Empecé a descubrir las calles, los bares, la gente nocturna, los lugares prohibidos, la zona roja. Todo un poco dostoievskiano, un poco sartreano. Entonces empecé a ver un San José totalmente distinto y me gustó. Me metía en los bares y ahí escribía. Me pasaba toda la madrugada escribiendo. Viví una vida emocionalmente muy desordenada. Me casé tres veces. Dos veces me casé formalmente y luego me junté con una muchacha a la que le escribo mi libro *María*. Son mujeres importantísimas en mi vida poética. Todas están en mis libros de alguna manera.

GAC: *¿Recuerda cuándo empezó a escribir?*

CdlOssa: Tenía como quince o dieciséis años, y empecé a hacer libritos de poemas. Aún conservo varios. Rarísimos. A veces me pregunto qué quise decir yo con eso. Como eran los primeros, yo los conservo, porque ahí hay una gran riqueza, no tanto estilística pero sí de intuiciones, de los sentimientos. Son como rocas sin pulir.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE CARLOS DE LA OSSA

Poesía

Imprimatur I-II-II-IV. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1981.

Obra poética. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1987.

Antología de la primavera. San José: Librería La Mini, 1998.

Prosa

El concepto de la angustia en Søren Kierkegaard. México: Editorial Teotihuacán, 1971.

Metafísica de los modos de predicabilidad del ser, específicamente en el modo denominado equívoco y su culminación en el pensamiento de Søren Kierkegaard. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1974.

“Mora: filósofo de la existencia.” San José: *La Nación* (Octubre 21, 1997): p. 15.

“Huracán sobre Miramar.” San José: *La Nación* (Diciembre 16, 1999): p. 15.

“Poemi Graffiti de Armando Loynaz (Acuses de recibo).” San José: *La Nación*, Suplemento *Áncora* (Agosto 8, 1999): p. 6.

SOBRE CARLOS DE LA OSSA

Azofeifa, Isaac Felipe. “Los siete sellos de la poesía: (sobre *Imprimatur I*).” San José: *Semanario Universidad* (Septiembre 13, 1971): p. 5.

_____. “Carlos de la Ossa: poesía impredecible.” San José: *Semanario Universidad* (Junio 24- 30, 1983): p. 5.

Chavarría, Gabriela. “Músico de los colores.” San José: *La Nación*, suplemento *Áncora* (Mayo 17, 1998): p. 3.

Chaves, Gustavo Adolfo. “Aún no hemos resuelto el problema del amor.” Entrevista con Carlos de la Ossa. Puntarenas, Costa Rica: 23 de julio del 2006 y 17 de enero del 2008. (Inédita. Incluida como Anexo).

- Goff, Karina. "La imagen de la mujer en la *Obra poética* de Carlos de la Ossa." *Káñina*, Revista de Artes y Letras. Universidad de Costa Rica. Volumen XVI(1). pp-29-35, 1992.
- Muñoz, Fabio. "Carlos de la Ossa, un poeta difícil." San José: Revista *Contrapunto* (Agosto 1ero., 1980): p. 22.
- Quirós, Rodrigo. "Sobre el libro *Nocturnal* de Carlos de la Ossa." San José: *Boletín Literario* Editorial Costa Rica 10 (1983): p.5.
- Rivera Jiménez, Arnoldo. "Pincel de 20 años." San José: *La Nación*, Sección *Viva* (Mayo 19, 1997): p. 2.
- Sáenz Patterson, Guillermo. "*Canciones para la luna roja* de Carlos de la Ossa." San José: *La Nación* (Agosto 9, 1974.)
- Salas, Bértold. "A través de los años y de los ánimos." *La Nación*, suplemento *Áncora* (Junio 17, 2001)
- Valembois, Victor. "De la Ossa en color." San José: *La Nación*, suplemento *Áncora* (Junio 8, 1997).

OBRAS GENERALES

- Abrams, M. H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Norton: New York, 1971.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- _____. *The End of the Poem. Studies in Poetics*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Albán, Laureano (et. al.). *Manifiesto trascendentalista y poesía de sus autores*. San José: Editorial Costa Rica, 1977.
- Albizúrez Palma, Francisco. *Poesía centroamericana modernista y de vanguardia*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1988.
- Aleman Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad Publicaciones, 1997.
- Arellano, Jorge Eduardo. *Diccionario de autores centroamericanos. Fuentes para su estudio*. Managua: Fundación Vida, 2003.

- Aristóteles y Horacio. *Artes poéticas*. (Edición de Aníbal González). Madrid: Visor Libros, 2003.
- Austin, Frances. *The Language of the Metaphysical Poets*. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Azofeifa, Isaac Felipe. *Poesía reunida*. San José: Editorial Costa Rica, 1994.
- Baker, David and Ann Townsend (editors). *Radiant Lyre. Essays on Lyrics Poetry*. Saint Paul, Minnesota: Graywolf Press, 2007.
- Barthes, Roland. *A Lover's Discourse*. New York: Hill and Wang, 1977.
- _____. *El grado cero de la escritura*. 17a. edición. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2000.
- Bellini, Giuseppe. *De amor, magia y angustia: Ensayos sobre literatura centroamericana*. Roma: Bulzoni Editore, 1989.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, S. A., 1985.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1997.
- _____. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 2003.
- _____. *The Art of Reading Poetry*. New York: Perennial, 2004.
- Boccanera, Jorge. *Voces tatuadas (Crónica de la poesía costarricense 1970-2004)*. San José: Ediciones Perro Azul, 2004.
- Bonilla, Abelardo. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica, 1967.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-garde*. University of Minnesota Press: Minnesota, 1984.
- Candido, Antonio. *Crítica radical*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Casado, Miguel. *La poesía como pensamiento*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2003.
- _____. *Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.
- Chaves, Luis. *Antología de la nueva poesía costarricense*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión": 2001.

- _____. *Asfalto. Un road poem.* Ediciones Perro Azul: San José, 2006.
- Chase, Alfonso. *El amor en la poesía costarricense.* San José: Editorial Costa Rica, 2000.
- Chiasson, Dan. *One Kind of Everything. Poem and Person in Contemporary America.* Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Durán Luzio, Juan. *Senderos de identidad (Diez ensayos sobre literatura costarricense).* San José: Editorial Costa Rica, 2003.
- Duverrán, Carlos Rafael. *Poesía contemporánea de Costa Rica.* San José: Editorial Costa Rica, 1973.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction.* 2nd Edition. Minneapolis: Minnesota University Press, 1996.
- _____. *How to Read a Poem.* Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Eliot, T. S. *The Varieties of Metaphysical Poetry.* New York: Harcourt Brace & Company, 1994.
- Ellrodt, Robert. *Seven Metaphysical Poets: A Structural Study of the Unchanging Self.* Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Ferro, Hellén. *Del modernismo al compromiso político.* Buenos Aires: Editorial Cuarto Poder, 1975.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días.* Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Harvey, Sir Paul. *The Oxford Companion to English Literature.* Fourth Edition. New York: Oxford University Press, 1967.
- Kaufman, Walter (ed). *Existentialism from Dostoevsky to Sartre.* Cleveland and New York: Meridian Books, 1967.
- Langbaum, Robert. *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition.* New York: W. W. Norton & Company Inc., 1963.
- Lawler, Justus George. *Celestial Pantomime: Poetic Structures of Transcendence.* New Haven: Yale UP, 1979.

- Monge, Carlos Francisco. *La imagen separada. Modelos ideológicos de la poesía costarricense 1950-1980*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1984.
- _____. *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1992.
- _____. *La rama de fresno. Ensayos sobre literatura en Costa Rica*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional, 1999.
- _____. *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2005.
- Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*. New York: Penguin, 1993.
- _____. *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*. New York: Allen Lane, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy* (Tr: Ronald Speirs). Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Oakeshott, Michael. *The Voice of Poetry in the Conversation of Mankind, An Essay*. London: Bowes & Bowes, 1959.
- Ortega Julio. "La poesía se escribe en el futuro". *Poesía latinoamericana actual*. Revista Babelia (Julio 22, 2006). <http://www.letras.s5.com/jo230706.htm>
- Paz, Octavio. *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- _____. *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Pellicer, Carlos. *Obras: Poesía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Picard, Max. *The World of Silence*. Indiana: Regnery/Gateway, 1952.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía metafísica y amorosa*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.
- Rigsbee, David. *Styles of Ruin. Joseph Brodsky and the Postmodern Elegy*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1999.
- Román-Lagunas, Jorge y Rick McCallister. *La literatura centroamericana como arma cultural*. Guatemala: Editorial Óscar de León Palacios, 1999.
- Román-Lagunas, Jorge (compilador). *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. Guatemala: Editorial Óscar de León Palacios, 2000.

- Romero de Solís, Diego. *Poíesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*. Madrid: Taurus, 1981.
- Rosenthal, M. L. and Sally M. Gall. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. New York: Oxford UP, 1983.
- Rowe, William. *Poets of Contemporary Latin America*. New York: Oxford UP, 2000.
- Russotto, Mágara. “Propuesta de cultura: Visiones de Costa Rica en las escritoras de la modernidad centroamericana (Yolanda Oreamuno, Eunice Odio, Carmen Naranjo).” *Revista Iberoamericana* (Vol. LXXI, Núm. 210, Enero-Marzo, 2005), pp. 177-188.
- Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Idea* (Tr: R. B. Haldane y J. Kemp). New York: Dolphin Books, 1961.
- Segura Méndez, Manuel. *La poesía en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 1963.
- Siebenmann, Gustav. *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasil. Historia-movimientos-poetas*. Madrid: Gredos, 1997.
- Valembois, Victor. “Azul, azulejo, azulado”. *San José: La Nación* (Abril 27, 1999): p. 15.
- Yurkiévich, Saúl. *Poesía hispanoamericana 1960-1970*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1972.
- Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Zavala, Magda y Seidy Araya. *La historiografía literaria en América Central (1957-1987)*. Heredia: Editorial Fundación UNA, 1995.