

Julián Marchena, resume las funciones de Director de la Biblioteca Nacional. Mayo de 1974.

Y de sus ojos nacerá la aurora

Carlos Francisco Monge

La primera tarea del poeta es nombrar el mundo; la segunda, nombrarse a sí mismo. Una y otra son a su vez los límites transparentes que la crítica a veces salva y a veces desestima y se malogra. Hoy queremos cumplir esa labor de desbrozar y conocer un campo muchas veces transitado: la poesía de Julián Marchena. Se han querido consagrar estas páginas a calibrar las vías utilizadas por el poeta en la doble tarea que se impone. Por ello, hay un especial interés por mostrar qué ha revelado del mundo y cómo se manifiesta a sí mismo, una vez asumida una postura concreta frente al mundo. Es decir, la búsqueda de su cosmovisión y el punto de vista que la ha generado. No hay poema sin hablante expreso, no hay discurso sin emisor.

Marchena es poeta de un único libro: *ALAS EN FUGA*. Fuga ¿hacia dónde, de dónde y por qué? No pretenden estas páginas encontrar una respuesta definitiva —nunca la hay— a tales preguntas: buscan abrir una nueva lectura y sobre todo renunciar al análisis primario y exterior de quien le gusta y le distrae la poesía en las tardes de ocio. Más pretende la poesía de Marchena. Estoy seguro.

LAS PALABRAS YA DICHAS

Previo desarrollo del estudio, este apartado indica los rasgos más o menos generales —y ya bastante extendidos— que la crítica literaria alrededor de *ALAS EN FUGA* ha mostrado. Se han consultado siete estudios que desde el punto de vista bibliográfico resultan fácilmente ubicables: se trata de las reflexiones hechas por dos importantes tratadistas, Abelardo Bonilla y Virginia Sandoval de Fonseca⁽¹⁾, un antólogo, Carlos Rafael Duverrán⁽²⁾, y cuatro que escriben, a manera de prólogo, para las diferentes ediciones de la obra en estudio⁽³⁾. Por las características mismas de las presentes reflexiones, se ha prescindido de consultar mayor número de trabajos —esparcidos en periódicos y revistas— puesto que no se pretende dar un panorama exhaustivo al respecto.

Hay una fuerte tendencia en los estudios sobre la obra de Julián Marchena por entroncar históricamente su producción con el modernismo, movimiento de la lírica hispánica (cfr. Agüero); asimismo, quizá como consecuencia de ello, hay frecuentes señalamientos sobre la estructura formal, decantada y notable, que los poemas exhiben; este es el campo en el que se mueven las reflexiones de Cruz Santos y parcialmente de Agüero. Casi sin excepción, no olvidan señalar a Marchena como gran sonetista; el *soneto*, como estructura formal tradicionalmente difícil, es destacada en su obra. Ello mismo motiva que en el presente estudio se dedique especial atención a esta forma y a las vías utilizadas por el poeta para materializar una determinada vivencia.

Repertorio Americano

Universidad Nacional

Instituto de Estudios
Latinoamericanos

Heredia, Costa Rica

Co-directores:

María Rosa de Bonilla

Isaac Felipe Afoeifa

Secretaria:

María de los Angeles Hernández

Comité de Redacción:

M. A. Jacobo Schifter,
Director del Instituto de
Estudios Latinoamericanos

Dr. Eugenio García Carrillo

Lic. Carlos E. Aguirre

Dr. Rolando Mendoza

Administración y Canje:

Instituto de Estudios

Latinoamericanos,

Suscripción anual: ₡ 18,00
US \$ 3,00 - para el exterior

Apdo. 86 - Heredia, Costa Rica

Patrocinadores:

Caja Costarricense de
Seguro Social

La mayor parte de los críticos coinciden, al señalar los principales temas y motivos que generan la lírica de ALAS EN FUGA: es frecuente hallar el señalamiento de temas como la evasión, las reflexiones sobre la vida y la muerte, el amor, el dolor por la ausencia del ser querido, motivados todos ellos con elementos del paisaje, etc. (cfr. Bonilla, Sandoval, Duverrán, Agüero). La poesía de tono sentencioso o de amonestación es señalada por Sandoval y Agüero; dimensión, según se verá en las presentes reflexiones, que adquiere particular importancia en la obra de Marchena.

Ninguno de los críticos citados olvida destacar elementos originales en la lírica en cuestión; se halla la superación

notable del modernismo como corriente estética, la incorporación de elementos de otras corrientes posteriores, la interiorización muy individual de las vivencias, y con ello, el encuentro en formas expresivas más propias (Bonilla, Sandoval, Cruz Santos, Marín, Agüero, Montes).

El tono elogioso es más o menos claro en la crítica alrededor de ALAS EN FUGA. En ocasiones, traslada su enfoque de la obra misma a la persona histórica de su autor (cfr. por ej. Cruz Santos), rasgo que suscita a veces una ambigüedad que oscila entre el autor y su obra, entre don Julián y su poesía. Sobre esta última la mayor parte de la crítica proyecta hacer sus consideraciones, aunque en ocasiones, por el rasgo ya señalado, tiende a hacer generalizaciones no siempre bien sustentadas sobre un estudio concentrado y detenido de la obra misma.

Este análisis quiere mostrar —no demostrar— rasgos estilísticos y su convergencia en lo que respecta a la visión de mundo que se exhibe en la lírica de Julián Marchena. Tal quiere ser su contribución. Para ello, se han retomado algunos de los postulados más aceptados y difundidos que la crítica ha emitido sobre esta obra, con el objeto de conocer, ya en el texto mismo, las peculiaridades lingüísticas que allí se ofrecen. Es así que se recurre a elementos consabidos, pero esta vez con un propósito claro: el estudio pormenorizado de poemas concretos, a fin de evitar un conocimiento superfluo de una obra que hasta ahora se ha señalado como importante en la historia de la lírica costarricense.

VISIONES Y REALIDADES

Son bien conocidos los estudios que han visto en todo acto lingüístico tres elementos que están necesariamente presentes: un emisor (o *hablante*, término que preferimos), un destinatario (u oyente) y un objeto. Ya en otras ocasiones hemos señalado la importancia que tiene en el discurso poético el primero y los elementos señalados. Al establecer las características fundamentales que configuran al sujeto hablante (llamado en otros estudios el "yo lírico"), a través de la indagación de su visión del mundo, se enriquece la mostración del sentido final del texto; es un intento por inspeccionar las maneras en que su doble condición de conciencia estructurante del mundo fundado y figura de ese mundo, se integran en el significado total del poema⁽⁴⁾. En estas páginas se muestran tres actitudes que el tipo de hablante más o menos generalizado en la lírica de Marchena, asume con respecto a cada uno de los elementos señalados. Es decir, estas reflexiones se preguntan por la visión que tiene el hablante de su oyente, la visión del mundo exterior a él (el objeto) y de sí mismo (en cuanto ser). Luego de una cuidadosa lectura, se han elegido tres sonetos, cada uno de los cuales es una muestra eficaz para el proyecto enunciado. Ellos son "Inmortal", "Canción sin fin" y "Escucha, peregrino..."

La visión de sí mismo

*No todo ha de morir cuando la fosa
estruje la materia inanimada;
la arcilla de mi cuerpo es prodigiosa:
desaparece y surge renovada.*

5 *No sé si convertida en una rosa
brote después mi carne torturada,
o si vuelve a la vida misteriosa
lo mismo en una cruz que en una espada.*

*Risco será tal vez, acaso espuma,
10 enhiesta palma o imprecisa bruma...
Y si mañana es polvo no más, quiero*

*que ese polvo final de mi destino,
se tienda dócilmente en el camino
hasta que lo recoja un alfarero.*

Si establecemos un enfoque previo del *plano de la expresión*, y nos concentramos en los elementos más o menos externos del soneto, las primeras líneas del texto presentan importantes datos: se observará una tendencia al uso sistemático de la metonimia como figura retórica. "No todo ha de morir cuando la *fosa* / estruje la *materia inanimada*": la 'fosa' mantiene una relación existencial con la 'muerte', así como también esa 'materia inanimada' alude evidentemente al cuerpo físico, que acogerá la muerte. Este rasgo adquirirá especial importancia por cuanto la metonimia como figura se encuentra acompañada y en estrecha relación con el lenguaje *metafórico* que el poema también exhibe. Metáfora y metonimia son las figuras que más se extienden por el poema, y en algunos casos, una depende de la otra; por ejemplo, a partir del verso 9, el *cuerpo* es comparado (por vía metafórica) con un risco y con la espuma; asimismo tanto un elemento como el otro pueden ser entendidos como metonimias, en cuanto a su relación con la tierra (risco) y con el mar (espuma), motivos frecuentemente observados en la lírica de Marchena. La metonimia está presente con claridad en el verso 6, al mencionarse la "carne torturada" (refiriéndose al 'cuerpo'), así como en el verso 8, si recurrimos a la fuente histórica de la expresión junta 'la cruz y la espada', simbolizaciones ambas, por relación existencial, de la fé (cristiana) y la guerra santa.

Un análisis de las unidades menores organizadoras del poema como un todo, arroja las siguientes observaciones: la primera estrofa muestra una estructura semántica bipartita: los versos 1 y 2, además de estar ligados y ser dependientes uno del otro sintácticamente, acumulan elementos ontológicamente negativos: "morir", "fosa", "estruje", "inanimada"; en tanto que en la segunda parte de esta primera estrofa se enfatiza, en un deliberado contraste, lo positivo: se habla de la "arcilla prodigiosa" y "renovada". Lo que en un todo muestra la estrofa es la oposición vida-muerte, a modo de ubicación temática que el sujeto procura aquí. Debe notarse que la estructura bipartita contiene asimismo una disposición semánticamente opuesta: los primeros dos versos conforman un discurso en negación, en tanto que los versos 3-4 son una afirmación. La segunda estrofa muestra asimismo una estructura similar, aun cuando el grado de oposición es mucho menor: no se trata, como en el caso anterior de una contraposición, sino de una aseveración (la primera alternativa de una conjetura) y su complemento; se presenta un rasgo que se ha destacado conjuntamente en el poema, cual es el de que los versos no son semánticamente autónomos, puesto que están distribuidos en pares, fenómeno que se extiende sobre todo desde el verso 1 hasta el 10 (es decir, vv. 1-2, 3-4, 5-6, etc.). El resto del poema exhibe un panorama similar, aunque los cuatro últimos versos han requerido una trabazón semántica completa; por ello no puede haber una fácil separación de ellos, dado que están constituidos por un concepto final cerrado. El sistema de oposiciones enunciado en la primera estrofa asume un nuevo rango en la siguiente: pueden notarse los opuestos "rosa" - "carne torturada", o "cruz" - "espada". Esta actitud de alternancia que el sujeto muestra (a nivel de la expresión) se despliega en los versos siguientes: la estrofa tercera (vv. 9-10) tiene una construcción paralelística en sus versos: "Risco será tal vez, (primer elemento) acaso espuma" (segundo elemento); y el verso siguiente repite la estructura: "enhiesta palma o imprecisa bruma".

La estructuración más o menos regular que tales unidades menores indican del poema, nos permiten observar los factores que inciden en el *plano del contenido* propiamente: la primera estrofa es la de las aseveraciones (sea lo negado, sea lo

afirmado); el hablante exhibe una actitud segura y firme; la segunda estrofa está constituida por un nuevo bloque semántico: el hablante pierde la firmeza anterior, y la duda (y con ello la aparición de la conjetura) caracteriza su actitud; esta duda se desarrolla en los primeros dos versos de la estrofa siguiente, que a su vez inicia un nuevo bloque: el hablante *recobra una* suerte de entereza, y ahora 'desea', aun cuando es un deseo condicionado ("Y si mañana...") por lo que ignora del mundo. Es un hablante cuya actitud ante el mundo ha evolucionado. Desde el punto de vista gráfico, el encabalgamiento en los versos 11 y 12 contribuye a destacar esta nueva actitud del hablante al aislar la distribución gráfica del texto el verbo "quiero" al final de un verso, y además al final de una estrofa, rasgo aparentemente formal, pero determinante en el plano del contenido.

La estrofa inicial anuncia el resto del poema: la oposición vida-muerte, problemática existencial claramente mostrada en el texto, condiciona la actitud del hablante. Asimismo el verso 3 ("la arcilla de mi cuerpo...") adelanta el concepto —tan grato a primera vista al sujeto— de la integración total del cuerpo al mundo físico, en un ciclo vital eterno. Por ello es que se destaca la alusión de los últimos cuatro versos: el polvo como etapa final del cuerpo; no podemos eludir la evocación bíblica que provoca esta expresión (cfr. Gén., 3, 19), retomada tantas veces por la poesía (¿no hemos pensado, acaso, en Quevedo?). El hablante, tanto en este caso, como en el comentado verso 8, recurre a lo consabido (lo mítico, lo histórico, etc.), rasgo que a su vez implica en la lírica de Marchena una recurrencia a discursos anteriores más o menos conocidos. Desde el punto de vista formal, esta noción adquiere particular importancia por un rasgo estilístico más o menos notable en la obra de Marchena: se le tiende a dar un desarrollo amplio a la metáfora. De los versos 11 a 14 hay una metaforización cuerpo-polvo; no obstante ha habido una transformación metonímica puesto que polvo=materia orgánica. A su vez, la palabra 'polvo' recobra su sentido primario en el último verso: "hasta que lo recoja un alfarero". Otro detalle estilístico en este último sector del texto: en el verso 12 se refiere al "polvo *final* de mi destino", donde se observa claramente que ha habido un traslado del adjetivo 'final' de un sustantivo (el verdadero sustantivo debe ser, por lógica, 'destino') a otro ('polvo'); nos hace falta ampliar mayormente sobre el recurso retórico utilizado, que procura mostrar una actitud vital integradora.

El estudio del plano del contenido nos ha mostrado a un hablante con una postura de imprecisión y de duda; oscila entre posibilidades y alternativas diferentes; de ahí que sean frecuentes las expresiones "no sé si...", "tal vez", "y si...", etc., de lo que se desprende una consecuencia ya señalada: hay una marcada evolución en su actitud que va de lo que niega, pasa por lo que afirma, lo que duda y por último, lo que desea. No obstante, el poema muestra una actitud de fondo, segura y determinada: el deseo de integrarse a lo natural, al regreso físico a la tierra. Este deseo no sólo manifiesta una actitud emotiva, sino que implica asimismo una particular concepción del mundo y de la vida: llevando hasta sus últimas consecuencias la problemática planteada por el hablante, el texto reúne la idea de la inexistencia de la muerte. La segura actitud de las primeras líneas se transfigura en un deseo ferviente por seguir siendo vida, materia perenne y productiva. Pero en el fondo de todo, tras esta posición segura y determinada, tras este deseo, aparece un hablante que acepta la posibilidad de que el mundo lo transforme y lo mude, siempre en función de una voluntad implícita que el sujeto intuye. Este, esencialmente pasivo aquí, promueve una cosmovisión que abre la posibilidad de someter su iniciativa existencial al mundo exterior. Este aspecto se desarrolla con mayor amplitud en las páginas siguientes.

En resumen: el hablante se mira a sí mismo, afirma, pregunta, niega, dispone, duda, desea. La opacidad del lenguaje —mostrada por la interacción de la metáfora y la metonimia— ha sido parte del engranaje por el cual la figura del hablante se presenta, integrándose al sentido total del texto. Por ello el poema muestra una marcada figuralidad en el discurso. Desde el punto de vista temático, se trata de una visión hacia sí mismo por parte del hablante y desde el punto de vista de la expresión (en el que deben incluirse todos los rasgos estilísticos y formales en general), la marcada opacidad del lenguaje es consecuencia necesaria de esta puesta en evidencia del sujeto productor de lenguaje. El complemento es claro. Es el 'yo' que se define y se valora.

La visión del mundo exterior

Julián Marchena ha sido insistentemente señalado como poeta paisajista. Alrededor de esta modalidad es fundamental establecer la actitud del hablante en textos que aparentemente muestran una actitud 'descriptiva' simple del mundo exterior al sujeto. Basta leer poemas como "Sincronismo crepuscular", "Domingo rural", "Anochece campestre", "Las dos lunas", "El árbol viejo" o "Canción sin fin" para percibir que la descripción o la contemplación llana del paisaje se incorporan de una u otra manera al ser del "yo" lírico. Hemos tomado como ejemplo el último caso mencionado, "Canción sin fin":

*La tarde gris, que ahonda pesadumbres
en algodón de nubes se encapota,
mientras la lluvia pertinaz azota
el tambor de metal de las techumbres.*

5 *Apenas se adivina por vislumbres
el sol —oculta lámpara remota—
y como tenue vestidura rota
la bruma envuelve las lejanas cumbres.*

*La visión del opaco atardecer
10 antójase un dibujo a medio hacer...
Y al escuchar un pájaro escondido*

*que en el ramaje llora una romanza,
pienso en mi amor, que vive de esperanza
y siempre canta aunque no tenga nido.*

La primera estrofa da el panorama general del poema: se describe un estado de la naturaleza, del mundo exterior al hablante. No obstante, la segunda parte del verso 1 ("que ahonda pesadumbres") es un anuncio del desarrollo total del poema, en cuanto que se interioriza anímicamente un mundo objetivo. La mayor parte del poema (vv. 1-12) elude con evidencia la representación explícita del sujeto hablante. Los verbos de la estrofa 1 ("encapota", "azota") son ejecutados por un sujeto ajeno al yo lírico, y su carácter muestra la objetividad del hecho descrito. No sucede lo mismo en la siguiente estrofa: aún cuando se mantiene ausente una explícita referencia al 'yo', al sustituirse por un impersonal "se adivina" (v. 5), este verbo ya está en íntima dependencia de la subjetividad de quien percibe, quienquiera que éste sea. Y un mayor grado de subjetividad del hablante se da con el empleo del verbo —también gramaticalmente en impersonal— en el verso 10: "antójase un dibujo a medio hacer...". El mismo verbo "envuelve" (v. 8), aparentemente del mismo carácter que "encapota" y "azota" (vv. 2-3), está condicionado por una comparación elaborada por el hablante ("y como tenue vestidura rota / la bruma envuelve las lejanas cumbres"), que le da un viraje intimista a la acción.

Esta evolución, un poco velada ciertamente, de la actitud del hablante, se manifiesta en la *estructuración temática del poema*. Las primeras dos estrofas pretenden ser explícitamente la descripción externa del paisaje (primera fase del poema): la tarde, la lluvia, el sol, la bruma. No obstante, la presencia de esa conciencia estructurante se despliega en la conformación metafórica del lenguaje, que necesariamente conduce a una particular subjetividad que percibe el mundo: las techumbres son "tambor de metal" (v. 4); el sol es "oculta lámpara remota" (v. 6); la bruma, "tenue vestidura rota" (vv. 9-10) se presenta como un 'puente' temático, al establecerse un mayor grado de subjetividad ('antójase'). A partir del verso 11, aparece la segunda fase del poema, que consiste en una franca evolución hacia el interior del hablante, quien no solo ya se muestra explícitamente ("pienso en mi amor"), sino que muestra la incorporación del mundo exterior a su estado de ánimo; el paisaje deja de ser objetivo y lejano y se manifiesta como un elemento más de su ser. El panorama de dolor y tristeza enunciado en los versos 13-14 ha sido hecho material oculto —mas no por ello ausente— en todo el desarrollo del poema. Los elementos del paisaje están rodeados de calificativos de connotaciones negativas: tarde *gris* (v. 1), lluvia que *azota* (v. 3), la bruma como *vestidura rota* (vv. 7-8), el atardecer *opaco* y, metafóricamente, "a medio hacer" (vv. 9-10), el pájaro que *llora* (vv. 11-12).

La estructura temática del poema exhibe un grado de homología con respecto al diseño externo del texto. A la descripción 'objetiva' del mundo (primera fase del poema) corresponde cierta regularidad formal en los finales de versos en las estrofas 1 y 2: hay un diseño paralelo v. 1-v. 4 y v. 2-v. 3; el par 1-4 finaliza en *sustantivos* (pesadumbres, techumbres: un sustantivo concreto y uno abstracto, respectivamente); el par 2-3 culmina con verbos (encapota, azota). Un panorama similar lo presentan los versos de segunda estrofa: el par 5-8 finaliza en *sustantivos* (vislumbres, cumbres: esta vez uno abstracto y uno concreto), y el par 6-7 en *adjetivos* (remota, rota: uno que alude a lo espacial, otro a una condición material). Tal regularidad en el diseño de los versos se rompe a partir de la tercera estrofa. Asimismo, se da un fenómeno similar a lo dicho en el poema analizado anteriormente, al observarse que los versos no son semánticamente autónomos, puesto que están diseñados por *pares*, lo que a su vez produce una suerte de vaivén rítmico en la estructura externa de las estrofas: lo enunciado en los versos 1-2 y lo complementado en los versos 2-4. Este fenómeno se conserva hasta el verso 10 (es decir, vv. 6-8, 9-10). Los últimos cuatro versos (en los que se manifiesta la interiorización emotiva del mundo en el sujeto hablante) exhiben una mayor ligazón que los del resto del poema; es una sola 'tirada' conceptual que expone una enunciación cerrada y completa. Salvo en una ocasión —y se da en forma leve— el encabalgamiento no existe como figura, dado el regular diseño 'versal' del poema.

Esta actitud de concebir la acción del paisaje sobre el estado de ánimo o, en última instancia, la del mundo sobre el ser, está en íntima relación con el *tratamiento metafórico* que se da en el poema: desde el principio se manifiesta en el paisaje descrito una vinculación de los 'elementos naturales' y los 'artificiales' (entendidos éstos como los objetos producto de la acción del ser humano). Los versos 3-4 dicen: "mientras la lluvia pertinaz azota / el tambor de metal de las techumbres", En el verso 6 el sol es comparado con una lámpara ("oculta lámpara remota"); en los dos versos siguientes la bruma es vista como una "tenue vestidura rota"; el atardecer parece "un dibujo a medio hacer", y por último, el pájaro canta (o llora) una romanza. A nivel 'macroestructural' ya se ha señalado la presencia de los grandes bloques temáticos (fases): la descripción exterior de un mundo y la interiorización anímica de su contemplador.

A este mismo respecto —la conformación metafórica del lenguaje— deben señalarse dos cosas: a diferencia del texto analizado páginas atrás, "Canción sin fin" exhibe un predominio casi total de la actitud metafórica (no hay metonimias); en la medida en que el hablante asocia un hecho presente y concreto (el panorama de un atardecer lluvioso) con un estado de ánimo que concurre como a un llamado, la *metáfora* cumple, a nivel de la estructura mental manifiesta en el hablante, la incorporación de asociaciones entre lo presente (lo objetivo) y lo no presente (lo evocado); así, las *nubes* (lo presente) son algodón (lo evocado); las *techumbres* (lo presente) son un tambor (lo evocado); el *sol* (lo presente) es una lámpara (lo evocado); la *bruma* (lo presente) es una vestidura (lo evocado), etc. Es de particular importancia que la mayor parte de metáforas muestran preeminencia de lo visual (se 'contempla' un paisaje): "La tarde gris... / en algodón de nubes se encapota" (vv. 1-2); "Apenas se adivina por vislumbres / el sol —oculta lámpara remota—" (vv. 5-6); "La visión del opaco atardecer / antójase un dibujo a medio hacer" (vv. 9-10); etc. Hay, por supuesto, ejemplos de metáforas auditivas, pero en menor importancia cuantitativa (ejs.: vv. 3-4; vv. 11-12).

Tal como se dió en el texto "Inmortal", se manifiesta en el presente la tendencia —esporádica en los textos concretos, pero sistemática en la lírica de ALAS EN FUGA— a 'desarrollar' la metáfora: el verso 11 propone un primer componente de una amplia imagen: un *pájaro* en el ramaje, que llora, es comparado (le evoca al hablante) con su *amor* (segundo elemento), que vive de esperanza y *canta* (rasgo común con el pájaro) y al que se le incorpora una nueva condición (el no tener *nido*) propia por relación existencial del primer elemento, *pájaro*. Es decir, los últimos cuatro versos despliegan un sistema metafórico que destaca una cadena de características de los elementos comparados, y que vistos globalmente más bien hacen pensar en la alegoría: hay un pájaro que llora una romanza, hay un amor que canta, hay un amor sin nido, referencia que alude a su vez a una condición del pájaro (el tener o no tener nido).

En resumen: el paisaje está deliberadamente seleccionado en sus elementos por esa conciencia que contempla el mundo exterior. La oscilación entre el dolor y la esperanza, concentrada en los últimos dos versos es el elemento emotivo que define las vivencias en el poema. Por ello, tanto desde un punto de vista físico como afectivo hay un marcado énfasis por lo vago, lo poco concreto, a veces lo inconcluso, y lo lejano (que es un modo de no-presencia del objeto); la adjetivación empleada en el texto muestra este fenómeno: *tarde gris, oculta lámpara remota, tenue vestidura rota, lejanas cumbres, opaco atardecer, dibujo a medio hacer, pájaro escondido, mi amor sin nido*. Por otra parte, en esta actitud descriptiva hay una esencial postura pasiva de parte del hablante, en cuanto que admite la acción del mundo exterior sobre sí. En este poema el hablante se define como un sujeto contemplativo, cuya única participación dinámica se reduce a nombrar (describir) el mundo y a establecer una identificación anímica con él. La ausencia casi total de elementos 'temporales' explícitos en el texto y la deliberada concentración en lo estático son justificadas por la señalada actitud pasiva que se representa en el poema.

La relación del hablante con su mundo exterior se manifiesta como la actividad del objeto sobre el sujeto, como la acción de lo externo sobre lo interno. Este mundo ha producido (o recordado) un estado de ánimo de dolor y nostalgia, lo que ha subrayado una cosmovisión pesimista sustentada sobre la pasividad existencial del hablante. Es, en síntesis, el desarrollo más sistemático y claro de lo dicho a raíz del análisis del primer poema. En el presente caso la visión del mundo exterior

que tiene el sujeto se reduce a la aceptación de su pasividad y a conceder una acción directa del mundo sobre el ser.

La visión del oyente

Para cerrar este ciclo, nos hemos propuesto señalar las peculiaridades que marcan la actitud del sujeto hablante con respecto al interlocutor representado en el texto. En ALAS EN FUGA se observan dos tipos: el ser humano en general (propio de los poemas de 'tono sentencioso', según la crítica) y el ser humano concreto y particular, representado en 'la amada' (ausente o no), que da lugar al tema amoroso de la lírica de Marchena (tantas veces comentado también por la crítica). Hemos elegido la primera variante apuntada, puesto que en ella el sujeto supera la intimidación y la singularidad en la relación yo-tú. La referencia al ser humano en general permite observar un punto de vista explícito y consciente, por parte del hablante, sobre el mundo. Ello nos permitirá corroborar —¿o desestimar?— lo que ha sido advertido en las páginas anteriores. Dice el poema "Escucha, peregrino...":

*No aligeres el paso, peregrino,
que tu pupila con despacio vea;
de todo lo que ahora te rodea
nada hallarás de nuevo en tu camino.*

5 *Así como el del agua es tu destino,
y en busca de quietud, que es lo que crea,
hazte remanso con tu propia idea
antes de darle vueltas al molino.*

10 *No desdeñes la flor por ser pequeña,
duélete del dolor que no se enseña
y del pecho sin fe, que es roto nido.*

*Y sin hacerle muecas a la suerte,
aguárdate a que el soplo de la muerte
te apague, como al sol, sin hacer ruido...*

Así como "Canción sin fin" muestra una deliberada visión estática del mundo, el presente poema —por la temática general que lo condiciona— exhibe una fuerte tendencia a las designaciones temporales. La primera estrofa lo hace claramente: "No *aligeres* el paso, peregrino, / que tu pupila *con despacio* vea; / de todo lo que *ahora* te rodea / nada hallarás *de nuevo* en tu camino" (vv. 1-4). La "quietud" del verso 6 y el "remanso" del verso 7 establecen una relación temática contrapuntística, en la que la oposición tiempo-no tiempo juega un papel importante en la cosmovisión expuesta en el poema. El "aguárdate" del verso 13 retiene las dos vertientes de la oposición: una espera (estática) del paso del tiempo.

Rasgo particular del poema es un marcado despliegue del lenguaje figurado: metonimias, metáforas, símiles, antítesis, etc., muestran un texto con la presencia de un oyente explícito y de un sujeto hablante definido según dos aspectos: como 'consejero' y como 'productor de lenguaje', rasgo este último que le da verdadera existencia.

En los versos 1 y 2 la metonimia es clara: *paso* (cuyo verdadero referente es el 'andar' del peregrino) y *pupila* (ojo, mirada). Una relación semejante se consigna en el verso 11, en el que hay una combinación de metonimia y metáfora: el *pecho* está en relación existencial con 'corazón' (relación metonímica) y éste con 'alma', o 'mente' o 'espíritu' (relación metafórica). El desarrollo que se da con frecuencia a la metáfora en la lírica de Marchena, ya comentado páginas atrás, se asume en el presente caso con el auxilio del símil (cuyo rango de 'comparación' de elementos es común a la metáfora,

aunque entre ambos haya diferencias cualitativas importantes); la estrofa segunda muestra una comparación explícita: "Así como el del agua es tu destino" (v. 5), en la que al establecerse una relación destino del agua=destino del tú (del hombre), da lugar al desarrollo de una metáfora: tu vida debe ser un *remanso*, y retomando la vinculación agua=vida, se hace una clara alusión al molino, cuya relación existencial con el agua es evidente. Se puede observar que el símil desarrollado en esta estrofa, cuyo elemento común es el término 'destino' tiene como unidad mediadora la noción de 'quietud', que da lugar a la semejanza. Una relación, esta vez de orden sintáctico, entre el símil y la metáfora como figuras presentes en el texto se manifiesta en los versos 13-14, en los que se desarrolla una metáfora, en la cual se inserta un símil: "aguárdate a que el soplo de la muerte / te apague, como al sol, sin hacer ruido" (se subraya el símil). Esta misma metáfora global adquiere, a otro nivel, un desarrollo más complejo en cuanto que la figura recurre a un elemento que hemos llamado aquí 'de lo consabido', y que en el presente caso es la noción de la vida como una *llama*, tópico ya conocido en la literatura de nuestra lengua; "aguárdate a que el soplo de la muerte / te apague..." alude con evidencia, aunque manteniéndola implícita, a la noción indicada.

La retórica del poema también se mueve con otros tipos de figura; por un lado se presenta el paralelismo sintáctico parcial que muestran los versos 3-4: "de todo lo que ahora te rodea / nada hallarás de nuevo en tu camino"; su composición manifiesta la ubicación a principio de cada verso de un *pronombre* (todo, nada); hay una indicación temporal hacia el centro del verso en ambos casos (ahora, de nuevo). No debe desdeñarse en este paralelismo la consecuente oposición semántica entre lo afirmado (todo) y lo negado (nada) de los pronombres, o entre la alusión al tiempo presente (ahora) y al tiempo 'posible' (de nuevo). Las oposiciones se despliegan sistemáticamente en el poema en otros sectores: además del todo/nada y ahora/de nuevo ya comentados, el "aligeres" (v. 1) se opone al "despacio" (v. 2), el "hazte remanso" (v. 7) se contrapone al "darle vueltas al molino" (v. 8). Estas series se explican en la medida en que la actitud de 'amonestación' del hablante persigue contrapesar las alternativas existenciales que se le ofrecen al 'peregrino' (al tú).

De todo lo dicho hasta ahora se desprenden dos cosas: con respecto al sistema metafórico de la lírica de Marchena, hay en esta obra una consciente alusión al mundo a través de un proceso de transfiguración, con lo que se procura 'renombrar' lo nombrado y tener un nuevo conocimiento del mundo. ¿No se ha dicho de su obra que hay una actitud por evadir lo pedestre y viajar "a lo que aún nos es desconocido"? Con respecto a los elementos formales destacados en el diseño del poema, cabe observar que el análisis estilístico muestra un cuidadoso y deliberado manejo de las 'microestructuras' como unidades componentes de una estructura mayor.

La organización global del poema exhibe tres fases: los versos 1-4 constituyen la primera, que consiste en la postura exhortativa que el sujeto hablante toma con respecto al 'tú'; este llamado justifica las características gramaticales que los verbos asumen. Una segunda fase deja de lado esta primera actitud, y el sujeto se vuelve más 'reflexivo': discurre y argumenta; por ello es que compara y ordena su exhortación (cfr. vv. 5-8). La tercera fase es una vuelta a la primera: el hablante recobra su postura y 'propone' actitudes y conducta a su oyente. Puede observarse que el tono general del poema es divergente del advertido en los dos textos anteriores, en los que la interiorización del mundo y de la vivencia son claros; en el presente se manifiesta un vuelco total hacia el 'tú'; no hay un 'yo' representado explícitamente por cuanto el centro vital en este caso es, para el sujeto hablante, su interlocutor. Los elementos que actúan en el texto, a nivel temático, son dos: la

visión de mundo propuesta y el oyente que la recibe. Por ello no hay una verdadera evolución en la actitud del sujeto hablante, justamente por hallarse una consciente 'firmeza' existencial, dado el tono general del poema.

Una lectura de lo enunciado en el texto permite observar algunos 'valores existenciales' propuestos al 'tú'. La estrofa segunda establece un postulado central: la quietud como elemento creador ("hazte remanso con tu propia idea / antes de darle vueltas al molino"), la tercera destaca la importancia de la fe y la humildad ("No desdeñes la flor por ser pequeña./ Duélete del dolor que no se enseña / y del pecho sin fe, que es roto nido"). Se cierra el poema con la ya conocida actitud del sujeto hablante en la lírica de ALAS EN FUGA, la pasividad existencial y el estoicismo como nociones columnares de su visión de mundo: "Y sin hacerle muecas a la suerte, / aguárdate a que el soplo de la muerte / te apague, como al sol, sin hacer ruido..."

La postura fundamental del sujeto hablante se resume en lo siguiente: a pesar de que a la primera estrofa podría dársele una lectura 'literal', el contexto del poema condiciona una necesaria lectura alegórica al todo. En este segundo estrato el tono del hablante muestra carácter exhortativo; por ello es que el discurso manifiesta una tonalidad lógica, 'argumentativa', al apoyarse las afirmaciones con diversos elementos. En el poema se intenta proponer una cosmovisión, de ahí que el hablante muestre una postura activa con respecto a su oyente, aunque no con respecto al mundo, puesto que se repite lo ya comentado páginas atrás: la noción de la quietud como elemento creador y el acercamiento del hombre al mundo natural culminan el poema. Hay dos momentos en que se recurre a nociones más o menos consabidas: la idea de la vida como una peregrinación (vida=viaje) y también como una llama (cfr. vv. 13-14). Dentro de esta concepción estoica de la vida se justifica claramente que en la lírica de Marchena no haya referencias directas a la muerte como un elemento negativo de la existencia; obsérvese en el caso concreto que nos ocupa que el vocablo 'muerte' del verso 13 no recibe ningún tipo de calificación.

En síntesis, este poema explícita, de parte del sujeto hablante más o menos generalizado en la lírica de ALAS EN FUGA, una posición ante la vida y el mundo: el estoicismo y la serena observancia de una vida tranquila. Tal es lo mostrado al *tú* en el poema "Escucha, peregrino..."

Se dijo páginas atrás que los sonetos elegidos son una muestra eficaz para los propósitos centrales de las presentes reflexiones. Con esto se indicaba que los textos conocidos son de una u otra manera 'puntos culminantes' en la trayectoria de ALAS EN FUGA, en cuanto que las tres variantes se concentran en un grado cualitativamente importante en cada poema. No obstante, la presencia más o menos distribuida de tales rasgos en el resto de poemas del libro es incuestionable; de hecho hay poemas en los que se entrelazan las tres posibilidades, otros en los que hay un ligero predominio de una de ellas, otros en los que se manifiestan dos, etc.

Según lo comentado sobre el primer poema, "Inmortal", hay otros como "Interior", "Viajar, viajar...", "La evasión", "Humo y dolor", "Amor complejo", "Dolor fiel", etc., que presentan rasgos similares al elegido para mostrar la visión interior del ser que ostenta la lírica de Marchena. El mundo exterior, representado sobre todo por la contemplación del paisaje, con todas sus consecuencias, se halla en poemas como "Sincronismo crepuscular", "La sombra y tu recuerdo", "Separación", "La ascensión", "Soledad", etc. Y de poemas de tono sentencioso, en los que el sujeto hablante asume una postura premeditada y la vuelca sobre el oyente, se encuentran "El instante", "Deja correr el tiempo...", "Invulnerable", etc. Todos los poemas no mencionados son casos intermedios de una escala que oscila entre las posibilidades señaladas.

La estructura lírica de "Alas en fuga"

Carlos Enrique Aguirre

— I —

1.0.—Don Julián Marchena publicó *Alas en fuga* en 1941; para ello recogió poemas que habían aparecido en diversos medios,⁽¹⁾ desde 1917. A partir de este momento y hasta la fecha, el libro es considerado como la culminación del Modernismo en el discurso poético costarricense.⁽²⁾

Como es de todos conocido, la concepción poética modernista sobre el mundo se introdujo ya demasiado tarde en Costa Rica, por medio de la obra de don Roberto Brenes Mesén.⁽³⁾ En algunos poemarios, es fácil encontrar el tono modernista.⁽⁴⁾ Su frecuencia, sin embargo, no es abundante en la producción del sistema lírico en nuestras letras. Ello nos hace pensar que este tipo de literatura fue muy limitado y se prolongó en forma agónica durante largo tiempo; prácticamente, llegó un momento en que se circunscribió a don Julián Marchena. Con él, pudo institucionalizarse el Modernismo.

Alas en fuga representa así dicho esfuerzo. Debido a que se lo ve como el símbolo de todo el movimiento, su discurso se consume con mucha frecuencia; de ello, son buena muestra las reiteradas ediciones que ha venido haciendo la Editorial Costa Rica. Todo ello nos llama a cierta reflexión que, en esta oportunidad, queremos exteriorizar.

1.1.—De acuerdo con don Max Henríquez Ureña,⁽⁵⁾ el Modernismo es un sistema cultural puramente latinoamericano. Surgió como resultado de la transformación ideológica a que se vieron sometidas las clases oligárquicas criollas que adquirieron la independencia político-económica de España. Rápidamente, esto produjo una acumulación de capital en Hispanoamérica, que robusteció el poder económico-político de estas clases poseedoras de las instancias de poder en nuestras sociedades republicanas. Aparece, así, una acelerada transformación infraestructural (sobre todo en la industrialización), que hizo más efectivos los medios de producción. Se tradujo en un amplio bienestar que desarrolló profundamente el espíritu y el modo de vida burgueses. Esto, como es lógico suponer por la tradición europea que había nutrido a dichas clases sociales en un principio, fructificó en una conciencia posible⁽⁶⁾ que se vivió literariamente en ambientes foráneos a nuestro medio y materializó toda la praxis histórica a partir de ella. En términos generales, se le ha llamado vivencia evasiva. En cada uno de los manuales sobre el Modernismo, se da por establecida como elemento típico de éste. Nosotros encontramos, aquí, la real institucionalización de una forma de vida que buscó lo refinado —o sea, lo exclusivo— y que desbordó en constantes experimentos formales (medios poéticos comunicativos) y temáticos. En todos, lo sensual e inusual fue lo más típico.⁽⁷⁾

Aunque no vamos a teorizar sobre el Modernismo, aquí nos interesa destacar que éste surgió en aquellos centros en que las muchas riquezas materiales permitieron a las clases burguesas un modo de vida más intenso en este sentido. México, de esta manera, se presenta como el origen de dicho estilo de vida; también son lugares importantes para su consolidación La Habana, Santiago de Chile y Buenos Aires. El caso de Rubén Darío no escapa a lo que hemos dicho: aunque nacie-

ra y empezara a formarse en Nicaragua, su tarea toma cuerpo en el seno de las clases burguesas latinoamericanas de las grandes urbes; por ello, se presentan sus constantes viajes. Así, se convirtió en el líder del movimiento y pudo madurar ampliamente el sistema literario modernista.⁽⁸⁾ En el imaginario poético de su obra,⁽⁹⁾ se incorporan diversos sectores del referente hispanoamericano, pero siempre bajo las perspectivas apuntadas.

1.2.—Debido a la pobreza de Costa Rica durante la Colonia, en nuestra sociedad no encontramos un adecuado crecimiento infraestructural, ni tampoco significativas transformaciones estructurales y superestructurales. Desde nuestra integración a la cultura occidental, dependemos de una economía meramente agrícola. Una limitada oligarquía cafetalera se ha convertido en el centro estructurador del Estado y las posibilidades de vida siguen apegadas fuertemente a nuestra circunstancia geográfica; es decir, nuestro modo de vida se ha mantenido estructuralmente homólogo al que existió durante la Colonia. No olvidemos: nuestra independencia surgió como algo eventual. No se buscó porque no se tenía necesidad de ello. Costa Rica era la provincia más alejada del Reino de Guatemala; por lo tanto, la existencia de un modo de vida burgués resultó prácticamente nulo durante nuestros primeros años de vida republicana. Algunos cronistas e historiadores insisten constantemente sobre la pobreza de nuestra colonia⁽¹⁰⁾ y en los primeros tiempos de la vida de la República. Los años de 1840 a 1900 se caracterizan así por una necesidad de conformación y consolidación de la conciencia política;⁽¹¹⁾ es decir, se busca configurar históricamente el modelo de Estado costarricense. El trabajo cultural está dominado por una ideología política y se orienta hacia ese fin pragmático. Las posiciones esteticistas, que consolidaban los modos de vida en otras sociedades latinoamericanas, no tienen sentido en el marco estructural de nuestra sociedad durante este período. Ya en 1900, cuando el Modernismo estaba en su plena cumbre, aquí apenas se empezaba a cultivar el Realismo y posteriormente el Naturalismo. En verdad, aunque Darío haya estado en Costa Rica, su labor poética no encontró ambiente en la conciencia histórica del costarricense, pues se debatía por encontrar un sentido a su devenir histórico en el campo político y con el que se había encontrado sorpresivamente. Por esta razón, el sistema realista es el que encuentra una relativa acogida a partir de la narración. Nuestra primera colección de poesías líricas muestra formas frágiles y de temas de corte romántico o post-romántico. No son otra cosa que la trasposición anacrónica y un poco forzada de patrones culturales europeos, alejados de la propia conciencia histórica hispanoamericana, que ya se había constituido fijamente en ese momento. La posterior aparición de temas y medios (formas) modernistas resulta también un poco alejada de la circunstancialidad que vive el resto de Hispanoamérica.

Ya dijimos que el Modernismo empezó a cultivarse en forma sistemática después del viaje de don Roberto Brenes Mesén a Santiago de Chile, donde en 1889 había aparecido *Azul*. Su poesía no fue bien recibida por el gusto del momento. Se distribuyó y se consumió en el seno de los miembros de clases minoritarias que la practicaron, en mucho, como pose; ello hizo de este tipo de poesía, en alguna medida, un discurso de

* Este estudio forma parte de un trabajo mayor (inédito) sobre el fenómeno de la literatura en Julián Marchena.

ocasión (etiqueta). En don Julián Marchena, por ejemplo, es muy común. Debido a esto, el Modernismo no madura ampliamente en nuestra cultura. Se presentó efímeramente en algunos poetas; pero también, cosa importante, se prolongó y se sigue proyectando en el seno de la producción y consumo minoritarios del imaginario poético costarricense; o sea, continúa anacrónicamente vigente. La poesía trascendentalista⁽¹²⁾ de reciente cultivo es herencia de este fenómeno poético. Nosotros encontramos que el presente hecho se debe, fundamentalmente, a la existencia de una sociedad agrícola que ha seguido desarrollándose enclaustrada dentro de su propia circunstancia clasista. La crítica en torno a la obra de don Julián pone de manifiesto lo anterior.⁽¹³⁾ De aquí, también es posible encontrar la constitución tan paulatina del más significativo imaginario poético modernista en Costa Rica.

El hecho de seguir claramente vigente representa la escasa acogida que este fenómeno tuvo en nuestras letras y la agónica persistencia que ha seguido teniendo. Esto es también algo que merece un detenido estudio, porque permitirá observar las relaciones intratextuales en la producción poética en Costa Rica, para poder determinar así la incidencia del sistema modernista en la poesía producida hasta ahora. Creemos que por no haberse gestado y madurado el Modernismo, éste continúa, intratextualmente, determinando el sentido poético costarricense. El auge y el crecimiento de una clase media en los últimos años nos hace sospechar más abiertamente lo anterior. El Modernismo, tal y como se ha entendido, apenas empieza a aflorar sistemáticamente; es decir, como un modo de vida. Ahora, se institucionaliza con el nombre de poesía trascendentalista. Antes, la poesía de Darío, de Gutiérrez Nájera y tantos otros fue trascendente a la circunstancia histórica en que se dio. Debido a este entorno, la poesía de don Julián todavía mantiene vigencia.

1.3.—Al introducirse tardíamente el Modernismo, la importancia del texto de Marchena es aún mayor para comprender la producción lírica en nuestro medio. Su sistema literario, de acuerdo con su paulatina definición modernista, muestra diversos sectores de estructuración de esta visión poética. En don Julián Marchena, el sentido del imaginario poético marcha paralelo con la materialización ideológica de la pequeña clase en ascenso; o sea, la oligarquía cafetalera todavía dominante. A la vez, su prolongada producción poética nos hace pensar en la exclusividad de una visión de mundo elitista y definida por la exclusividad; esto se ve reforzado por la existencia de un gusto (consumo) que ha existido y continúa presentándose en los lectores costarricenses. Prácticamente, se ve consolidado en 1941, cosa que lleva a la necesidad de formar el volumen de poesías dispersas. Aquí, en concreto, apuntamos un elemento gestador y conformante del fenómeno lírico que todavía se ha mantenido y aparece como condicionante de la producción poética. No olvidemos también el papel que desempeña la crítica en este aspecto; o sea, como condicionante del sentido de la lírica.

Por las razones anteriores, sentimos la necesidad de estudiar, con detenimiento, el fenómeno de este poeta, debido a que se podrá vislumbrar una cantidad de problemas en torno a nuestra literatura, que hasta ahora han permanecido ignorados o poco valorados por la crítica. El objetivo de este trabajo es mostrar la secuencia distributiva de los períodos modernistas en el discurso del imaginario poético, para comprender el sentido histórico del sistema literario producido por don Julián Marchena. Así quedarán develados muchos problemas que se podrán estudiar en investigaciones posteriores.

— 2 —

2.0.—*Alas en fuga* está formado por cinco partes: "Alma y paisaje", "Interior", "Los collares del recuerdo", "Medallo-

nes" y "Un romance y tres poemas". El título del poemario es anuncio de una actitud poética ya definida, cuya formación se diseña en las dos primeras partes, se refuerza en las dos siguientes y se clausura en la última. Esto explica el agotamiento de la producción poética en don Julián. El título, según se podrá desprender posteriormente, evidencia un esfuerzo interpretativo sobre la obra, debido a que no hay un solo poema con el mismo nombre. Esto mismo se manifiesta homológicamente con la ordenación de cada una de las partes; representa un acertado esfuerzo exegético que nos hace pensar en el discurso antológico como una de las proyecciones certeras del pensamiento crítico sobre la poesía y que lo lleva a convertirse en uno de sus condicionantes, al prefigurar la forma en que ha de comprenderse la poesía. En esta oportunidad, el mismo don Julián Marchena proyectó el diseño del libro y formuló el título. Hay, como ya lo hemos apuntado, una contaminación exegética del discurso crítico sobre la poesía que el mismo Marchena ha creado. Se presenta una intuición racionalizada del sentido poético y así se orienta el conocimiento del mismo, desde el interior de la propia poesía.

Cuando la crítica se refiere a *Alas en fuga*, generalmente, toma en cuenta las dos primeras partes del texto: allí se define y consolida la típica posición modernista de evasión ante el mundo. En menos oportunidades, toma en cuenta la tercera parte, donde se manifiesta un poco agónicamente y en forma clausurante. Esto nos hace pensar en la limitación a que se ve sometido el conocimiento de la crítica en Costa Rica, por la infiltración que se hace del mismo desde el discurso antológico. No olvidemos que los mismos poetas son críticos;⁽¹⁴⁾ por ello, el mismo don Julián ha actuado como intérprete de su producción.

La posición evasiva ante el mundo concreto y cotidiano es la característica más relevante en la poesía de don Julián Marchena. Priva en las dos primeras partes y en la última. Ya encontramos señalado por la crítica.⁽¹⁵⁾

2.1.—La parte titulada "Alma y paisaje" recoge aquellos poemas en que se presenta una superficial evasión del mundo prosaico, para fundirse con el espacio en un ansia de definición cósmica por parte del centro generador del influjo poético; es decir, el "yo" lírico. La coherencia significativa de este conjunto de poemas aparece en la emoción que el ambiente lejano y fundido con el cosmos despierta en la existencia perceptora del mismo. Dicha emoción se da como una ingente necesidad de incorporarse a aquél y ser él mismo, ante la imposibilidad de serlo al estar limitado por las barreras materiales que rodean al "yo" lírico, cuyo primer entorno se encuentra en la naturaleza humana del mismo. El tríptico de las marinas, con que empieza el volumen, es un ejemplo de lo que apuntamos. Léase una de ellas:

LA TARDE

*Sobre el mar color de acero
trama la espuma su encaje;
la luz del primer lucero
asoma tras un celaje.*

*Sólo se oye en el austero
mutismo de aquel paisaje
el rumor del oleaje
y el canto de un marinero.*

*La tarde muere callada
como una novia olvidada.
A flor de mar soñoliento*

*un ave sin rumbo vuela
como un pedazo de vela
que hubiese arrancado el viento.⁽¹⁶⁾*

La lectura de estos poemas revela un leve transcurrir de la emoción (influjo lírico) con las imágenes evocadas y que forman el paisaje. Precisamente, la coherencia del sistema en imágenes está dado por el ritmo que le imprime la enunciación y que hace de esta imagen de mundo una exteriorización de la interioridad; aquí se devela una necesidad de aislamiento y de identificación con los fenómenos naturales. Este es un hecho que puede captarse claramente. Marca, por sí, una evolución que lo lleva a identificarse y a materializarse conforme avanza el tiempo discursivo. El título, con que se identifica el conjunto, así lo deja traslucir. "Sincronismo crepuscular" y "Prisionero" clausuran su reiteración imaginaria con esa evidencia conceptual por parte del "yo" lírico.

Como ya se dijo, el influjo lírico se define en una tensión para fundir el alma y el paisaje. Ante su imposibilidad aparece una vivencia angustiosa y nostálgica. En este aspecto, se encuentra la significación lírica que impregna el discurso y el imaginario poético. El poema "Prisionero", al respecto, es muy significativo. La enunciación del mismo acaba con lo siguiente:

*"Yo soy un prisionero de las calles urbanas
que sufre una invencible nostalgia de praderas"*

La significación de una nostalgia angustiosa aparece bajo ciertas tendencias o proyecciones de realización poética; la más importante, que hemos encontrado, emerge a través de una comparación entre los diversos elementos de la naturaleza. Las confrontaciones explícitas entre los sectores del imaginario (símbolos) destacan la posición emotiva del "yo" lírico, que ve la realidad desde un retorno sin poder entrar en ella. Esto es constante. Para visualizarlo más concretamente, léanse los siguientes textos:

"el velamen se comba como un seno".

*"Sobre el mar y en mitad del firmamento
dos lunas lucen rostro macilento
como dos gotas de pintura blanca".*

*"A poco, en la lejanía,
cubierto de luz dorada*

*surge el sol esplendoroso
como joya rescatada
de un naufragio fabuloso".*

*"Aferrado a la tierra, corpulento,
seméjase, en la calma del paisaje,
a un peregrino de haraposo traje
que se detuvo a relatar un cuento..."*

Con la intención de precisar todavía más, señalaremos los poemas y el número o números de versos en que ello se da. Son los siguientes: "La mañana", vs. 13-14; "La tarde", vs. 9-10; 11-12-13; "La noche", vs. 4-5-6-7-8; 11-12-13-14; "Las dos lunas", vs. 2-5-6-7-8; 12-13-14; "Anochecer campestre", vs. 11-12-13-14; "El árbol viejo", vs. 3-4; 5-6-7-8; 10-11-12-13-14; "El toro", vs. 1-2-5-6; 12-13-14; "Sincronismo crepuscular", vs. 1-2-3-4; 7-8; 10-11-12; "Domingo rural", vs. 9-10-11; "Prisionero", vs. 9-10; "Balada", vs. 13-14-15-16.

Casi todos los poemas se estructuran por este procedimiento; así, el influjo lírico se robustece paulatinamente; pero, no se desborda en una fuerte emotividad. La nostalgia está, así, enmarcada dentro de una limitada comparación; o sea, mesurada; podría decirse que está impregnada por una rica carga conceptual, resultado de una precisión con que se practica el trabajo poético. El sistema imaginario se levanta bajo

perspectivas muy concretas, sobre dicha base conceptual en que se ubica la generación del influjo. En primer lugar, hay que destacar el nítido cromatismo presente en la configuración de la imagen del mundo evocado. El paisaje, certeramente, se organiza de acuerdo con la impresión de un color, que es el relevante en la concepción manejada por la conciencia evocadora y bajo la que intenta descubrirse. Las restantes imágenes de cada poema adquieren funcionalidad en tanto evoquen imágenes cromáticas y se sumen en esa atmósfera desde la que se diseña el poema —cromatismo— en términos totales. "Domingo rural" ejemplifica lo que apuntamos:

DOMINGO RURAL

*Mientras zumban las moscas con desgana
y el sol en cada hoja es lentejuela,
por el ambiente matinal revuela
un loco parloteo de campana.*

*Traje vistoso de la moza aldeana,
risa de niño que no va a la escuela;
el paño de billar de la plazuela
mucho más limpio está que entre semana.*

*Cada minuto dura dos. Sonoro,
como un lejano trueno, muge un toro
para llamar a las ocultas hembras.*

*Y a tono con la traza campesina
adorna la mitad de la colina
el delantal a cuadros de las siembras.*

La última estrofa comprende, simbólicamente, la imagen total; se desarrolla bajo un fondo verde.

El diseño de un mundo en torno a una visión cromática hace que la categoría del imaginario poético se ubique dentro de lo deslumbrante; es decir, de lo irrepitible. El paisaje se manifiesta así como una proyección del contenido lírico producido por la conciencia burguesa, sustentadora del Modernismo. La luz, en tanto una fuerza cósmica, es dominante; el "yo" lírico busca, a través de ella, una universalidad, cosa también típica dentro del gusto modernista. Las imágenes aparecen en un constante fluir, como evanescimiento, debido a que se integran a este elemento, cosa trascendental para el yo poético. Así, las imágenes dispuestas arrojan una emoción que se concreta en un ritmo del constante fluir como necesidad para rebasar las posibilidades materiales. Hay una especie de circularidad en las relaciones con las cosas; paulatinamente, se va proyectando hacia lo infinito; o sea, hacia lo cósmico. Lo cotidiano se eleva hacia lo exquisito. Leamos, por ejemplo, "Sincronismo crepuscular":

SINCRONISMO CREPUSCULAR

*En torno de alba torre una cigüeña,
igual que si estudiara geometría,
traza circunferencias a porfía
y líneas rectas con primor diseña.*

*En la apacible calma lugareña
la luz del sol prolonga su agonía;
como la tarde es gris, el alma sueña
y siente gozo en su melancolía.*

*La brisa hace pensar en una mano
de mujer cariñosa. En el bosque
el largo aullido de un mastín lejano*

*como una flecha agujerea el mutismo...
Un reloj da las seis y a un tiempo mismo
se ensombrecen el alma y el paisaje.*

No vamos a realizar un análisis estilístico de este poema. Nada más, obsérvese la tendencia hacia una fusión con lo cósmico y universal. Con dicho acto lírico se gesta la tematización del tiempo.

A partir de lo anterior, encontramos que la realidad común se integra a un marco conceptual de exquisitez. Algunos de los diversos sectores del referente costarricense se han proyectado a la poesía de don Julián. La formación de sus respectivas imágenes corresponde a lo decorativo. "El toro" es uno de los poemas que más nos ha llamado la atención y nos ha hecho pensar que su poesía se nutre de desarrollos de algunas escuelas pictóricas. Ya se han señalado sus relaciones con el impresionismo;⁽¹⁷⁾ en algunos casos, vale decirlo, se alude directamente a ello en el discurso.⁽¹⁸⁾ En verdad, el afán pictórico caracteriza el desarrollo de su poesía como acuarelístico. Aquí, cada uno de los poemas es una especie de acuarela sobre el paisaje, en que se destacan las diversas impresiones que aquél causa en el alma del "yo" lírico por medio del color, como ya lo hemos apuntado. Este elemento devela la conciencia y la precisión con que se domina el trabajo poético, aspecto típico del Modernismo.

En don Julián Marchena, faltan algunos aspectos del Modernismo. En su lugar, encontramos la integración de elementos muy regionales. Don Abelardo Bonilla ya lo ha observado en su *Historia de la literatura costarricense*:

"Adoptó del modernismo la sonoridad, la doble armonía de las palabras, la plasticidad y la riqueza metafórica, pero ha desechado la sensibilidad pagana, el hedonismo y la universalidad histórica y geográfica de los motivos".⁽¹⁹⁾

De esta manera, se entrevé la integración de una conciencia histórica muy regional que ha logrado determinar la producción de nuestra poesía y ha hecho que el referente se proyecte al discurso y configure el imaginario exclusivamente bajo sus posibilidades. *Alas en fuga* presenta imágenes muy nacionales configuradas bajo un modo de sentir modernista. Para la existencia de este fenómeno habría que buscar algunas causas; entre las más importantes, nosotros señalamos las limitaciones bajo las que se formó y aún se sigue formando la conciencia burguesa y que no permitió la comprensión de un código elaborado de acuerdo con otras perspectivas.

A raíz de esta restricción de la perspectiva con que se organiza el discurso, tanto en la primera parte como en las restantes la universalidad se busca por medio de una fusión con el tiempo. Se convierte en un tema fundamental: principalmente aquellos momentos donde surge un estado y desaparece otro, como el alba o el amanecer; otras veces, deviene como una situación existencial en que, por parte del "yo" lírico, se percibe en el transcurso del cosmos, como transcurrir en el tiempo. Todos los poemas se construyen según estas dos formas de percepción y llevan a la conciencia a experimentar el deseo de vagar por el tiempo, fuera del encierro geográfico donde se encuentra; esto último será lo fundamental en *Interior*. Para que nos queden más claras estas posibilidades de tematización del tiempo, leamos el siguiente poema:

ANOCHECER CAMPESTRE

*Cuando la tarde muere y soñolientos
van hundiéndose entre sombras los caminos,
se duerme en las frondas, ya sin trinos,
el alma vagabunda de los vientos.*

*Rezan las viejas sus rosarios lentos
en tanto que, al fulgor de mortecinos
faroles, rudos mozos cuentan cuentos
de brujas y fantasmas y asesinos.*

*Sube del valle virginal fragancia;
una campana sueña en la distancia.
El paisaje se borra. Se diría*

*que la noche cerró, muda y avara,
como un tintero que se derramara
sobre una página de tricromía.*

El carácter evasivo, señalado en la poesía de don Julián, se logra con la escogencia de estas situaciones temporales. El mundo se significa bajo la percepción de algo que pasa y algo que viene; aquí, se trata del crepúsculo. Ello hace del influjo lírico una necesidad de vagar con el tiempo a través de la disolución de las imágenes de las cosas percibidas. Cosa similar puede verse en "Sincronismo crepuscular". De todos los poemas de esta parte, sólo "El mar" y "El toro" no acusan la incidencia del tiempo sobre el afirmar lírico; los demás, explícitamente, lo evidencian con su anuncio. Para ver más claramente lo que comentamos, señalemos los títulos: "La mañana", "La tarde", "La noche", "Las dos lunas", "El mar", "Anochecer campestre", "El árbol viejo", "El toro", "Sincronismo crepuscular", "Domingo rural", "Prisionero", "Balada". En algunos, a pesar de que el tiempo no está explícito, con la primera afirmación ya se desarrolla el problema. Son los siguientes:

*"Yergue sobre el camino polvoriento
su figura sin flor y sin follaje".*

(*El árbol viejo*).

*"Mientras zumban las moscas con desgana
y el sol en cada hoja es lentejuela,
por el ambiente matinal revuela
un loco parloteo de campana".*

(*Domingo rural*).

*"El alba es oro pálido sobre el campo dormido;
un viento aletargado roza las arboledas,
y el llano sin un pliegue, feraz y removido,
le sirve al sol de hucha para guardar monedas".*

(*Prisionero*).

*"Si la brisa del alba entre la fronda
deja al pasar susurros de oración;
si multiplica el sol su refulgencia
sobre el húmedo cáliz de la flor;
si la noche de azules claridades
colma de estrellas nuestro corazón,
al compás de los címbalos del júbilo
hacia lo ignoto vuela mi canción".*

(*Balada*).

En cada momento del discurso se ve el tiempo como medio que permite universalidad cósmica al hablante lírico. De aquí, ese elemento tan común del Modernismo —la evasión— se inscribe en coordenadas tan regionales de percepción de la realidad. El cromatismo y las comparaciones explícitas con el referente aparecen como posibilidades para aprehender el paso del tiempo y con el que la conciencia poética intenta identificarse; es decir, salir de la circunstancia concreta en que se encuentra encerrado. El carácter sensual que resulta en estos dos movimientos representa la necesidad de rebasar la

circunstancia concreta, buscando lo universal que ellas puedan tener y que, en última instancia, se reduce a la directa participación con el tiempo. Bajo este aspecto, los principios que rigen la constitución del sistema lírico, en esta primera parte, son coherentes con la posición evasiva que caracterizó la corriente modernista. "Balada" sintetiza cada una de las posibilidades que el "yo" lírico encuentra para proyectarse universalmente. Es una especie de manifiesto poético:

BALADA

*Si la brisa del alba entre la fronda
deja al pasar susurros de oración;
si multiplica el sol su refulgencia*

*sobre el húmedo cáliz de la flor;
si la noche de azules claridades,
colma de estrellas nuestro corazón
al compás de los címbalos del júbilo
hacia lo ignoto vuela mi canción.*

*Si el cielo se ennegrece de tormenta
y doblega los troncos el ciclón;
si el mar golpea cada vez más alto
contra la impavidez del farallón;
si no se advierte ni un latir de alas
en el paisaje de desolación,
como lluvia policroma de luces
desgránase en arpegios mi canción.*

*Qué más da que se pierda en una ráfaga
sin que nadie supiera que existió.
En la fortuna o en la adversidad,
en la alegría como en el dolor,
hasta el instante en que deshecho en música
en ella se me vaya el corazón,
a pesar de saberla tan efímera
he de seguir cantando mi canción.*

La coherencia significativa de este momento del discurso, según ya lo anotamos, es homólogo con el momento histórico en que se produce este tipo de poesía en nuestro medio.

La ordenación discursiva del influjo lírico se ordena en torno a la forma de la enunciación;⁽²⁰⁾ es decir, la situación comunicativa imaginaria se estructura en una relación enunciativa; pero, no narrativa sino descriptiva. De aquí, se desprende el carácter pictórico que ya hemos comentado al hablar de la estructuración del sentido de la emotividad lírica. También, esta forma se constituye a través de una afirmación contemplativa sobre el espacio en donde tiene lugar el desarrollo de la percepción cromática del mundo, por medio de técnicas específicas, como las comparaciones que también ya analizamos. Una rápida mirada sobre los doce poemas nos muestra que en once predomina la actitud enunciativa y sólo en el último, "Balada", encontramos la actitud de la canción, la más lírica de todas las situaciones. "Mar", en cuanto a su estructuración, linda entre las dos.

El carácter superficial de la actitud lírica se logra con una relación superficial con las imágenes del mundo. La interiorización lírica de éstas, a través de la efusión lírica, apenas se diseña mediante la actitud enunciativa bajo la que se enmarca el influjo lírico; de aquí, el sentir lírico se constituye como una aprehensión histórica de las imágenes del mundo. Uno de los primeros aspectos, en relación con esto, es el abrirse ante el mundo en forma impresionista. No sólo los colores se desbordan en la percepción o punto de vista lírico, sino también todos aquellos aspectos (los sonoros fundamen-

talmente) que lleven a configurar una imagen decorativa del mundo y en la que sus contornos se perciben gráficamente. Léase la combinación de elementos en el presente poema:

EL TORO

20

*Igual a una caldera mal tapada
arroja vaho . . . Ciego en su fiereza,
acomete con rabia y sin nobleza:
por cualquier cosa da una puñalada.*

*Como si todo le importara nada
mueve pausadamente la cabeza,
y sólo olvida su habitual pereza
al ir tras el harem de la vacada.*

*Su gesto es duro, su mirar huraño.
No admite acoso de poder extraño;
gusta las hembras y los pastos tiernos.*

*Y cuando el campo está como dormido,
lanza la ronca "u" de su mugido
cual si soplara por sus propios cuernos.*

En relación con esto, se afirma que la poesía de don Julián marca un movimiento rítmico en la enunciación de las imágenes del mundo. Sus medios comunicativos (formas poéticas) buscan ampliamente dichos elementos. Su herencia modernista es grande: fundamentalmente, se siente la presencia del nicaragüense Rubén Darío.

Un último poema, "Balada", se estructura a partir de la actitud de la canción. Aquí, priva una interiorización del mundo que ya anuncia la parte siguiente: *Interior*. Es importante señalar la explicación del contenido poético que puede encontrarse, pues en él se definen todos los rumbos que se encuentran en este sistema lírico. Como ya lo hemos comentado, la actitud lírica conduce a un encuentro más profundo con la poesía.

Las diversas formas literarias son medios que la comunicación estética instituye en un momento determinado.⁽²¹⁾ En el caso del Modernismo, la actitud lírica y vital en términos generales llevó a la producción de formas en que el metro, el ritmo y el código fueron perfectamente elaborados. Este aspecto ha sido investigado con detenimiento en la obra de Marchena: don Arturo Agüero Chaves ha registrado la presencia de estos elementos en el *Prólogo* de la segunda edición de *Alas en fuga*, hecha por la Editorial Costa Rica en 1965. Cada uno de los poemas guarda formas acordes con el estilo medido de producción de la literatura modernista.

2.2.—La segunda parte del libro se titula *Interior*. El discurso es más prolongado, debido a que hay mayor cantidad de poemas que son más extensos. La sola lectura de sus títulos arroja la presencia de un influjo lírico más intenso e interiorizado que el encontrado en la parte anterior. Ocho poemas se diseñan en forma de la canción y siete en la del apóstrofe. En los primeros, el tono de intimidad es más profundo y lleva al influjo a estructurarse en un imaginario poético sumamente abstracto que apunta al estado existencial de la conciencia generadora de poesía. Esto es lo que se intenta definir a través de él; dicho carácter marcadamente reflexivo produce un tono de hablar interior en profunda soledad —para usar las palabras de uno de los teóricos sobre la lírica—. ⁽²²⁾ En los segundos, el diseño imaginario se exterioriza. Sin embargo, domina el mismo tono reflexivo, pues presentan una tensión por incorporar la imagen del receptor a la situación emotiva que genera la emoción lírica. El receptor se convierte, así, en la posibilidad de apoyo para el desequilibrio enfrentado por el "yo"

ante la desintegración de su vida en el tiempo. Aparece, por tanto, como objeto de una buena parte de la afirmación discursiva. Se enmarca dentro de una recepción sobre las diversas posibilidades para superar el descontrol que encuentra en la secuencia vivencial. Con la intención de distinguir la naturaleza del contenido lírico de esta parte del poemario, leamos "Interior". En él se observa una formulación explícita de la posición poética del "yo" lírico. Ello permite explicar, en buena parte, el contenido lírico total de *Alas en Fuga*:

INTERIOR

*Majestuosa, cargada de mutismo,
la noche desplegó su terciopelo,
y al sentirme sin fuerza y sin consuelo
me puse a meditar sobre mí mismo.*

*Sufro el cansancio de una vida fútil
que se consume en torpes devaneos:
en mi interior se agitan los deseos
como las velas de una barca inútil.*

*Mas si es grato correr tras de la gloria
y lucir el laurel del elegido,
tiene sabor amargo la victoria
frente al dolor del que cayó vencido.*

*Dócil como a la brisa el débil junco
mi pensamiento en nada se detiene,
por eso en mi existencia todo tiene
algo de mármol roto o verso trunco.*

*Este raro designio no me aqueja,
sólo me embarga de melancolía:
lo inacabado es bello porque deja
la inquietud de saber lo que sería.*

*Si alguna vez, salvando la distancia,
recogí de un amor la flor divina,
pronto olvidé la forma y la fragancia
y guardo aún la huella de la espina.*

*A través del oscuro cautiverio
de la carne y del alma, siempre en llanto,
abrí los ojos, trágicos de espanto,
frente a la muda boca del misterio.*

*Y bien porque la sombra fue muy densa
o los fulgores demasiado vivos,
nada pude mirar, sólo una inmensa
contestación de puntos suspensivos.*

*Para alejar de mí la fiebre impura
con que el tráfago diario nos apremia,
paso noches, insomne de locura,
al fulgor de mi lámpara bohemia.*

*Y luego de observar el torbellino
de las pasiones sordas y rastreras,
me detengo a llorar mis primaveras
sin pensar en lo largo del camino.*

*Pero no me acobarda la fatiga
ni lo que en mi reposo haya perdido,
ya que nunca he de estar arrepentido
de sentirme cigarra antes que hormiga.*

*Y cuando empieza a arder mi frente ilusa
en el sagrado fuego de la diosa,
prendo mi corazón, como una rosa,
sobre el mórbido pecho de la musa.*

Se trata, como puede verse, de una emoción lírica en la que el acto de vivir es muy intenso. Surge de una conceptualización de la vida como vivencia que fluye y desaparece con el transcurso del tiempo. Por lo tanto, hay que superar esa limitación e ir directamente con el tiempo, al ritmo del existir. Desde aquí arranca la coherencia significativa del poemario y se desborda en varias coordenadas temáticas, que son el resultado de una búsqueda para conceptualizar, en tanto tal, el acto de la existencia. Cada uno de los temas, que analizaremos en el transcurso de estas páginas, aparece con el acto anterior. Este será el punto de referencia para comprender el sentido del sistema.

De "Interior", lo primero que se evidencia es el sentir congoja por experimentar la existencia como un absoluto desvanecerse. Ello lleva al hablante a encerrarse, cada vez más, en sus posibilidades materiales. Surge el acto poético como un intento de superar esta situación, buscando incorporarse en el cosmos y ser parte de las fuerzas que lo rigen. En este aspecto, la conceptualización de la vivencia poética en tanto tiempo es sumamente rica como posibilidad de identidad. Al ser situación ideal de intransferencia, deviene, por lo tanto, en el elemento buscado a través de una superación de las situaciones concretas que se afincan y determinan históricamente la efusión de la corriente lírica. Por medio de este poema y de los restantes, se materializa dicho ideal en una concepción muy abstracta, casi como una actitud vital. Al respecto, son reveladores los siguientes versos:

*Sufro el cansancio de una vida fútil
que se consume en torpes devaneos:
en mi interior se agitan los deseos
como las olas de una barca inútil.*

La evasión se constituye como la necesidad de un encuentro para una posible realización de los ideales del hablante. Se llega a ella por la contraposición vivencial entre dos grandes porciones imaginarias: una situación material y concreta en que el "yo" se encuentra enmarcado y se siente en constante desintegración por lo aprisionante que resulta para realizar la vida idealizada. Esta última se significa en una situación abstracta que se alimenta de la oposición al marco en que se mueve el acto de la producción poética. El imaginario de *Alas en fuga* se define a partir de este principio. Puede pensarse que el acto lírico es una síntesis del impacto de esas dos perspectivas en la conciencia del hablante lírico. Hay así una correspondencia significativa con la parte anterior que, a su vez, está en consonancia con el momento general en que se escribe dicho tipo de poesía en Hispanoamérica. Este aspecto domina en todo el poemario. Sin embargo, "Evasión" es más explícito desde su título:

*Siento que todo contra mí se mueve.
La realidad, que es áspera y sañuda,
como una sierpe o un dogal se anuda
a mi garganta, de respiro leve.*

Precisamente, la vivencia del tiempo es un aspecto básico. Sobre él se estructura el temario; o sea, es el tema rector de la coordenada significativa de *Alas en fuga*. En el apartado anterior, hemos visto cómo se manifiesta en un tender a incorporarse al paisaje; pero, como se puede entrever, su frecuencia es más intensa en esta parte. "Vuelo Supremo" lo lleva al máximo. Esta idea sobre la vida se define con una serie de

momentos en el tiempo. En "El instante" se siente de esta manera:

*Pero si toda línea se halla hecha
de una invisible sucesión de puntos,
toda tu vida encuéntrase formada
por invisible sucesión de instantes.*

*Cada vela que huye
roba un punto a tu línea,
y día llegará en que no tengas
cómo enviar tu presente,
y en que al impulso de una fuerza extraña
hayas de huir tú mismo,
como cualquier instante.*

*Entonces mirarás con infinito
dolor tu propia sombra
que corre tras tus huellas,
—fiel y torva como un remordimiento—
seguida de la hilera interminable
de tus velas vacías.*

La evasión es un intento de superar el afinamiento existencial, para caminar acorde con el tiempo. La estructuración de apóstrofe, que toman algunos poemas, se constituye en una prescripción sobre los condicionantes para lograrlo. Los básicos son interiorización (introversión) y fe en sí mismo (Cf. "Escucha, peregrino", "Deja correr el tiempo"). Muchos poemas más se desarrollan bajo este tono. Precisamente, aquí vemos aparecer el esquema discursivo que incorpora una nueva posibilidad para el imaginario poético y que lo enriquece. En los poemas de este tipo, se despliega el sistema axiológico, posibilitado por el "yo" lírico que nos sirve para entrever las relaciones que guarda la poesía de don Julián con el medio en que se institucionaliza.

Al tomarse el tiempo como el tema fundamental, opera en esta poesía una fuerte trascendentalización vital. Las imágenes que pueblan las situaciones remiten a esa entrevista separación de la circunstancia concreta. Es común encontrar en ellas imágenes como las siguientes:

*Huir en una barca o en un sueño
hacia el lugar apenas presentido*

(Viajar, viajar...)

*Correr hacia adelante, como el viento
que en su movilidad tiene su vida*

(Viajar, viajar...)

*Ser ala o quilla, voluntad o ensueño,
un impulso hacia allá —no importa adónde—*

(Viajar, viajar...)

*Hay una vela inmóvil sobre el agua.
Está pronta a partir, y sólo espera
que tus manos solícitas
le den algún mensaje.*

(El instante)

*Poder volar cuando la tarde muera
entre fugaces lampos ambarinos
y oponer a los raudos torbellinos
el ala fuerte y la mirada fiera.*

(Vuelo supremo)

De lo anterior, puede desprenderse que el imaginario se carga de formas conceptualizadas para el viaje; o sea, medios

para superar el aquí y el ahora. Materializan, líricamente, una volición del hablante. Con esto, podemos determinar la coherencia significativa que guarda la imagen de la situación lírica con el influjo lírico que las estructura.

Los elementos referenciales y pictóricos, relevantes para el influjo en la parte anterior, aquí se mantienen como la base sobre la que se constituye una vivencia abstracta y de naturaleza filosófica. El "yo" lírico no se desborda hacia una integración de la realidad concreta con el color del paisaje, en que el efecto del tiempo se hace sentir. Busca, directamente, una identificación con el tiempo mismo. El intento se presenta, así, como un esfuerzo por descifrar el sentido de la vida prosaica —que se siente como aprisionante—, buscando superarla para encontrar un mundo mejor en el más allá, que es ignoto debido a que es una posible realización de un mundo cuajado de imágenes. "Vuelo supremo" representa, de la mejor manera, lo que apuntamos:

VUELO SUPREMO

*Quiero vivir la vida aventurera
de los errantes pájaros marinos;
no tener, para ir a otra ribera,
la prosaica visión de los caminos.*

*Poder volar cuando la tarde muera
entre fugaces lampos ambarinos
y oponer a los raudos torbellinos
el ala fuerte y la mirada fiera.*

*Huir de todo lo que sea humano;
embriagarme de azul... Ser soberano
de dos inmensidades: mar y cielo,*

*y cuando sienta el corazón cansado
morir sobre un peñón abandonado
con las alas abiertas para el vuelo.*

El profesor Hugo Montes ha dedicado páginas penetrantes a este soneto⁽²³⁾; por dicha razón, nosotros no vamos a insistir sobre él. Únicamente, nos interesa destacar que aquí es posible observar la oposición entre prosaísmo e idealidad, aspecto que caracteriza el imaginario en la poesía de Marchena. La última de las afirmaciones devela la relevancia existencial que adquiere el primero para el influjo lírico, que se define como un intento para superarlo y fundirse con lo cósmico, o sea lo opuesto a lo terreno y ante lo cual se encuentra la imposibilidad para superarlo.

En "Vuelo supremo" se estructura el imaginario entre estas dos coordenadas. El ritmo del influjo aparece con el contrapeso de las imágenes evocadas a través de la volición: el mundo del allá manifiesta la visión inmediata de la circunstancialidad biográfica. Este diseño imaginario está cargado por el fuerte tono reflexivo —filosófico— que proyecta la conciencia lírica. En la primera parte, y según ya pudimos verlo, era un poco más débil; en esta segunda, es más fuerte, cosa que hace cerrarse la significación en estos poemas. Sin embargo, hay una evolución gradual en cuanto a su constitución; es decir, se puede observar una mayor reflexibilidad conforme se avanza en la lectura del poemario. La exposición de nuestras ideas ha tendido a seguir este proceso y a señalar los momentos lógicos. "Vuelo supremo" clausura el sentido lírico que se constituye y define a través de cada uno de los poemas anteriores.

De acuerdo con lo anterior, es posible hablar de un sentido de la canción en la poesía de don Julián Marchena. Algunos poemas de esta parte se estructuran decididamente así; otros no la siguen, pero domina en ellos ese fuerte tono re-

flexivo que lleva a ordenarlos homológicamente con el sentido estructurante de su poesía. Dicha interiorización revela el carácter elitista que conlleva el imaginario de *Alas en fuga* y la especificidad para el consumo que la instituye.

2.3—La tercera parte es *Los collares del recuerdo*. Aquí, el discurso se estructura en torno a un influjo lírico menos angustioso que el encontrado en las dos partes anteriores. Sin embargo, está dominado por un fuerte tono melancólico, tal y como se explicita en el siguiente caso:

*Todo lo que se pierde, lo ido, lo que pasa,
me deja una tristeza mejor que la alegría.
Oh, encanto sin palabras
de la melancolía!*

(Lo efímero)

El "yo" lírico experimenta tristeza y melancolía por un amor truncado y profundo, que ya no puede volver a experimentar y que se va borrando con el paso del tiempo. Sus esfuerzos poéticos constituyen un intento por recuperarlo en una lucha contra el tiempo, al que se siente implacable.

De acuerdo con lo anterior, la coherencia significativa de los dieciocho poemas⁽²⁴⁾ se da en tanto el paso de la vida es experimentado como algo evanescente, a través del tiempo. La nostalgia se presenta, así, como la atmósfera que impregna al imaginario, recuperado de la suma de recuerdos; es lo único que queda en el hablante lírico y que va limitando, cada vez más, sus posibilidades de vida. Precisamente, en esto vemos aparecer nuevamente el tema del tiempo, materializado en torno a la imagen del amor. Leamos el siguiente poema:

LA ASCENSION

*La noche llega a mí con paso lerdo;
marchan las sombras en desfile mudo,
y para huir a mi presente rudo
por caminos románticos me pierdo.*

*Rosas de amor y juventud. Me acuerdo
de lo que iba a ser y que no pudo:
se repite tu imagen a menudo
en el libro de estampas del recuerdo.*

*Mi pecho se satura de añoranza
como de melodía una romanza;
cállase el corazón, que fue tu asilo,*

*los ojos cierro por seguirte viendo,
y bien ceñido a mi dolor asciendo
como una araña por su propio hilo.*

Como es lógico suponer, el discurso sigue, preferentemente, la forma del apóstrofe. Su sentido se resuelve en un esfuerzo por incorporar a la amada a una vivencia amorosa en los términos que ya expusimos. Sobre las imágenes priva esta tensión incorporativa. La figura de la mujer amada se convierte en el elemento básico sobre el que se descarga la fuerza emotiva (influjo lírico); en torno a ella, y por asociación con los momentos temporales en que se experimentó el amor, giran las demás porciones imaginarias que construye la enunciación poética. Esto se logra mediante una prolongada apelación en cada uno de los poemas. Los siguientes ejemplos dan cuenta de lo que señalamos:

*Amada, yo he de amarte siempre, siempre . . .
Tú sólo por instantes fuiste mía!*

(Lo efímero)

¿Ves, Amada?

¡Qué pronto lo olvidamos!

(El olvido)

*No somos lo que fuimos, ni aún lo que seremos.
¡Nadie lo pensaría!*

*Sin embargo —mas no te pongas fría—
un hilo de recuerdo nos une todavía
débil, muy débilmente . . .*

¿Lo rompemos?

(El olvido)

*Cada vez más distante de aquel día
en que de pronto se enlutó mi suerte,
pienso con una íntima alegría
que ya me falta menos para verte.*

(La venganza)

La melancolía que priva en cada uno de los poemas revela una actitud existencial que es básica para comprender lo evocado. Deviene de una inseguridad sentida ante el presente. Se proyecta melancólicamente hacia el pasado, debido a que se tiene profunda certeza de lo vivido y se ve como un interrogante difícil de descifrar la vida del futuro. Por esta razón, el mundo poético de *Los collares del recuerdo* se nutre del contenido biográfico del "yo" lírico. Este poema permite entrever el diseño real de las imágenes poéticas:

EL OLVIDO

¿Ves, Amada?

¡Qué pronto lo olvidamos!

*Nada nos falta para estar risueños.
Un tiempo nos amamos,
y ya ese amor distante, perdido en nuestros sueños,
es como esos paisajes que miramos
cada vez más pequeños.*

*No somos lo que fuimos, ni aun lo que seremos.
¡Nadie lo pensaría!*

*Sin embargo —mas no te pongas fría—
un hilo de recuerdo nos une todavía
débil, muy débilmente . . .*

¿Lo rompemos?

La profunda incidencia del tiempo en la conciencia poética hace que ésta proyecte el amor como una fuerza cósmica, difícil de alcanzar y al que se aspira como un ideal. Es un elemento absoluto, asociado con los estados de la naturaleza; éstos, a su vez, son rectores de los estados anímicos de la conciencia lírica. Cada uno de los recuerdos de momentos de amor muestra la naturaleza como un fondo que refuerza la condición anímica; los elementos cromáticos y acústicos de ésta desempeñan una función importante; casi, podríamos decir, ocupan una buena parte de la realidad construida en el discurso, cosa que caracteriza a ésta como una poesía descriptiva, donde la atmósfera emotiva surge por reiteradas asociaciones. Esto lo podemos encontrar en varios poemas. Los siguientes son explícitos: "La ascensión", "La despedida", "La dádiva", "La sombra y tu recuerdo", "Canción sin fin", "Separación", "Música triste", "Soledad", "Amor complejo". "Soledad" empieza de la siguiente forma:

*Bajo un cielo borroso de ceniza
la tarde buyó por no manchar su traje,
y hay tan honda quietud en el paisaje
que no se atreve a aparecer la brisa.*

Como puede verse, se intenta llegar al amor mediante una fuga a través de los elementos de la naturaleza. En este caso, la imagen de la tarde gris sirve para identificar el estado de orfandad del alma del "yo". "La ascensión", por ejemplo, conduce a una imagen de amor lejano, recurriendo a las sensaciones que despierta la noche. Esta es una vivencia modernista del amor. En ella, encontramos bien marcada una fuerte actitud evasiva. El refugio se busca en la interioridad del hablante, que se configura como tiempo, al encontrarse suma de recuerdos, tal y como lo hemos visto. De aquí, la relevancia del tiempo en la conciencia poética lleva a modificar, por entero, la estructura de significación institucionalizada por el Modernismo. El tema del amor es aquí un medio para realzar la imagen del tiempo; en verdad, lo destaca claramente. La integración discursiva que se hace de la figura de la amada gira en torno a este aspecto. Hasta los poemas que se estructuran por la forma de la canción⁽²⁵⁾ destacan la incidencia cronológica sobre la integridad existencial del hablante. Este hecho ha llevado a afirmar que la poesía de don Julián no es exclusivamente modernista y que adopta del movimiento la sonoridad y el color.

En esta parte y también en las anteriores, la imagen de la naturaleza se desarrolla ampliamente. La perspectiva bajo la que ésta se presenta está acorde con los estados anímicos que conforman la atmósfera lírica que envuelve y otorga sentido al imaginario enunciado. El paisaje aparece asociado con el tiempo y éste, a su vez, está en correspondencia con la circunstancia anímica. De acuerdo con esto, el imaginario se encuentra cargado de fuerzas cósmicas que llevan al hablante a superar la mera circunstancialidad biográfica. La luz, como elemento móvil según lo señalábamos, es el recuerdo por el cual se busca la evasión. Y, al igual que en los otros momentos del discurso, aparecen los mismos principios bajo los cuales se constituye el sentido lírico. En esto, seguimos encontrando la misma coherencia significativa que encuadra a todos los textos dentro de los límites de la misma producción lírica.

La figura de la mujer amada es, así, un elemento básico. Esta se sitúa dentro del proceso de relación poética; pero, a pesar de encontrarse aquí, es sumamente abstracta. Representa una idea del amor. En torno a ella, giran las aspiraciones del hablante y que pueden resumirse como el anhelo para encontrar un mundo de armonía. Es una posibilidad; o sea, representa una evolución del mundo buscado en la primera y la segunda partes. Por ello, se encuentra de manera diferente en cada uno de los poemas y está en consonancia con cada uno de los momentos evocados. En ellos, se constituye como algo inalcanzado, cosa que también genera dolor y angustia en el existir del hablante poético. A través de la naturaleza también se busca llegar a ella. De aquí, la imagen del amor es meramente cósmica, muy similar a la idealidad que impera en todo el poemario.

2.4.—En *Medallones*, el discurso poético se afina dentro de un mundo más concreto. Fundamentalmente, se diseña la imagen de la mujer amada dentro de los cánones de estilización modernista. Sin embargo, se encuentran algunas otras realidades en las que la incidencia del tiempo tiene alguna relevancia. "Transmutación" y "Juan Santamaría" destacan imágenes positivas, que han superado los límites temporales por medio de actos gloriosos —hazañas—. Revelan, aunque de manera muy general, las aspiraciones de la conciencia lírica. En "En la muerte de Renée" se vuelve a tomar la fragilidad del ser humano ante el paso del tiempo y su persistencia en la memoria del hombre. Igualmente, configura este aspecto "Requiem para una taquimeca rubia".

Los restantes poemas⁽²⁷⁾ desarrollan la imagen de una mujer ideal. Su valor conceptual presenta claras incidencias cronológicas, debido a que se ubica dentro del recuerdo; es

decir, materializa un pasado vivido, que se resolvió por una agónica aspiración a un ideal abstracto. En "Tere Amorós", la coherencia significativa, en relación con esto, es clara. Su final apunta:

*Lo que sólo fue ayer, ya está lejano.
Las cosas hablan como a media voz.
Fluye el tiempo veloz:
casi se dan la mano
bienvenida y adiós.*

*Soñar vale la pena aunque sea vano,
Tere Amorós.*

Las diversas imágenes se encuadran dentro del recuerdo; por ello, encontramos una diversidad de concepciones de la mujer ideal. Sin embargo, todas representan una estilización refinada que corresponde a los límites trazados por la estética modernista; hay una aspiración a definir el mundo en que busca realizarse el "yo" lírico. Leamos "Mármol viviente"; en él, se da lo que hemos venido comentando:

*Luce como una rosa tempranera
la herida de su boca sonriente,
y bajo el luto de su cabellera
brota el fulgor de luna de su frente.*

*Juncal el cuerpo —todo primavera—
su palidez es casi transparente,
cual si una estatua de pagana era
cobrase vida inesperadamente.*

*Ebúrneas, afiladas y sedosas,
las manos, que conversan muchas cosas.
Y esto, que es tanto, en realidad no es nada,*

*si dominando nuestro azoramiento,
logramos contemplar por un momento
el oblicuo negror de su mirada.*

Casi un ochenta por ciento del discurso poético se consume en este acto descriptivo. Como puede desprenderse, hay preferencia por el tono enunciativo, aunque muchas veces se enmarque dentro de la forma del apóstrofe. Por ello, entre todos los momentos del poemario éste es el que revela una mayor característica modernista. La crítica sobre *Alas en fuga* parece haberlo comprendido así⁽²⁷⁾. Sin embargo, dicho tono se resuelve en una perspectiva muy local; es decir, menos universalizante que el elaborado por Rubén Darío y todos los maestros modernistas. "Tu nombre" define la figura de la amada dentro de una plástica popularista. Allí se encuentran términos como clavellinas, moras, geranios, ojos embrujados, faldas en revuelo, etc, con los que se compara la imagen de Carmen. Ellos nos permiten comprender las características de la estética elaborada por don Julián Marchena. A pesar de esto, hay ocasiones en que sí se llega a la imaginería típicamente modernis-

*¿Eres acaso Diana que abandonó el bosque
dejando sus lebreles junto al carcaj perdido
y cubierta en la gloria de su mundano traje
quiere olvidar la fuga de un joven dios vencido?*

En esta parte, hay un último elemento que quisiéramos señalar y corresponde a las contaminaciones discursivas románticas presentes en el texto. Sobre este aspecto, es común encontrar apreciaciones de la crítica. Nosotros queremos anotar, por ser aquí donde se encuentra más definido. Corresponde al exotismo con que se siente la atracción por la mujer

amada; es decir, aparece como algo enigmático, cosa que fue muy común en la escritura de la lírica romántica. Al igual que en "Pupilas fatales", el influjo lírico se ve afectado por un fuerte arrobamiento emotivo ante la mujer amada en otros poemas ("Elogio de las tres", "Inefable", "Esto te basta"). Leamos el primero:

*Tienen el imantado mirar de las sibilas;
irradian, sin buscarlo, extraño magnetismo.
La atracción invencible que produce el abismo
vive en la arrobadora gracia de tus pupilas . . .
¡cuando me miran, siento que ya no soy el mismo!*

*Yo no sé qué me dicen con sus palabras mudas,
no sé si están de daño o de bondad henchidas,
mas, a pesar de serme casi desconocidas,
me hacen soñar con dagas venenosas y agudas
que ocasionaran muerte sin producir heridas.*

2.5.—En *Un romance y tres poemas*, el sentido del discurso se clausura, debido a que reúne los diversos momentos de la estructuración lírica, encontrados en el poemario. La coherencia significativa aparece de la proyección universalizante de la conciencia poética sobre el mundo. El imaginario se organiza bajo esta dimensión y se resuelve en una suma de situaciones que materializan la concepción cósmica de la situación existencial del "yo" lírico. Los poemas de esta parte son: "Romance de las carretas", "Sonata de amor", "Lágrimas frescas" y "El poema del minero". Por la diversidad de orientaciones en la estructuración discursiva imperante en ellos, no realizaremos un exhaustivo análisis de cada poema. Buscamos dejar un concepto de la orientación que sigue la poesía en esta última parte del libro.

"Romance de las carretas" se estructura por la forma de la enunciación. En él, el influjo lírico se constituye como una aspiración a fundirse con el paisaje. Resulta del arrobamiento que el hablante siente al contemplarlo y concebirlo como una situación ideal. A través de la imagen de las carretas, se busca alcanzar este objetivo, ubicándola en sus diversos contextos y desarrollándola por medio de la narración. Es el motivo que sirve para desplazarse en todo el paisaje y fundirlo íntegramente a su vivencia, anhelante de universalidad. Leamos las estrofas inicial y final para apreciar lo anotado:

*Cuando el día ya no es día
y la noche aún no llega,
—perfiles desdibujados,
cielo azul de luces trémulas—
por las rutas del ensueño
van rodando las carretas.*

*Bajo el palio de las frondas
se entrecruzan las consejas:
héroes y aparecidos
de rondalla y de leyenda,
La Llorona y El Hermano,
El Cadejos y la Cegua
y la Carreta sin Bueyes
que arrastra son de cadenas . . .*

*El manto de la penumbra
rasgan miles de luciérnagas.*

*Al emprender el retorno
se advierte que van de fiesta;
aligeradas de carga,*

*dieron fin a la faena.
Menudos brincos ensaya
el telón de las compuertas.
La noche sobre los campos
todos sus aromas riega.
Y si a lo largo del viaje
algún riachuelo atraviesan,
báñanse en agua con luna,
—flecós de plata en las ruedas—
y sus enhiestos paralelos
dialogan con las estrellas.*

Si se piensa con detenimiento, se evidenciará que el poema inicia con el arranque de un viaje de las carretas y cierra con el retorno de éstas. El contenido corresponde, pues, a una historia, según la forma enunciativa lo ha configurado; sin embargo, ésta no es un proceso lineal. Encontramos una suma de diversos momentos en los que el tiempo tiene gran relevancia. La primera estrofa se ubica en el crepúsculo; la segunda y tercera se desarrollan en el albor y la cuarta y quinta están ubicadas en la noche. Estos períodos del acontecimiento se contraponen para marcar los límites de la clausura significativa de la figura de las carretas, en esa proyección universalizante hacia el espacio. Dichos momentos temporales se caracterizan por el estado de indefinición en que sumen el paisaje; es decir, las imágenes se presentan en estado evanescente, aspecto apto para el ensueño, según lo ha definido don Isaac Felipe Azofeifa⁽²⁸⁾. A través de esta atmósfera emotiva, la conciencia lírica se lanza en una proyección universalizante sobre el imaginario que configura. El mismo don Isaac Felipe ha señalado las proyecciones de la mirada poética:

"Observamos cómo el poeta nos presenta la vida toda de la carreta: la carreta en la leyenda, la carreta al ir a empezar la faena, la carreta en todas sus funciones por los caminos, sobre el polvo y el barro, llevando al enfermo, o los trastos de la familia, o a la pareja recién casada, o la cosecha, la carreta en reposo; la carreta despeñándose, la carreta retornando, yendo y viniendo, en el crepúsculo, en la mañana, al mediodía, en la soledad de los campos, bajo la noche"⁽²⁹⁾.

Con la enunciación se otorga movilidad a la imagen de las carretas, haciéndola integrarse al espacio. Su relevancia significativa aparece en tanto sea un elemento que se ubica en varias dimensiones espacio-temporales y en tanto se circunscriba dentro del marco de una historia, que es desde donde aparece su aprehensión universalizante, pues el "yo" lírico se encuentra fuera de ella y se lanza con la intención de integrarse a la misma. De aquí, por medio de los momentos temporales que señaláramos, el paisaje, asociado a las carretas, se construye como algo evanescente, en un constante paso o movilidad. Su valor isotópico aparece con este principio, pues permite a la conciencia lírica operar en una perspectiva universalizante y reordenar su imagen (la del paisaje) en torno a las carretas de manera sintética, cosa que corresponde a la experiencia o vivencia que se tenga del mismo, en el momento de posibilitar la narración. Precisamente, el contenido lírico radica en este fenómeno. La circularidad, que apuntáramos en la lógica de la historia, corresponde a que la vivencia de la inmersión de la imagen de las carretas en un paisaje es lo relevante en esta creación. En ella, el factor temporal tiene profundas incidencias. La movilidad del imaginario es síntoma del mismo, en tanto está mediatizado por la vivencia que tiene de él el "yo" lírico, debido a que desde su perspectiva se enuncia y se le otorga validez al mundo poético. De esto, es posible observar que el valor diégitico del mensaje en "Romance de las carretas" materializa

"En Costa Rica, sobre todo, este poeta no necesita heraldos, porque a pesar de la indiferencia desoladora tan habitual aquí, él es bien conocido y reconocido como uno de los mejores y el mejor de una época".

Arturo Agüero Ch.

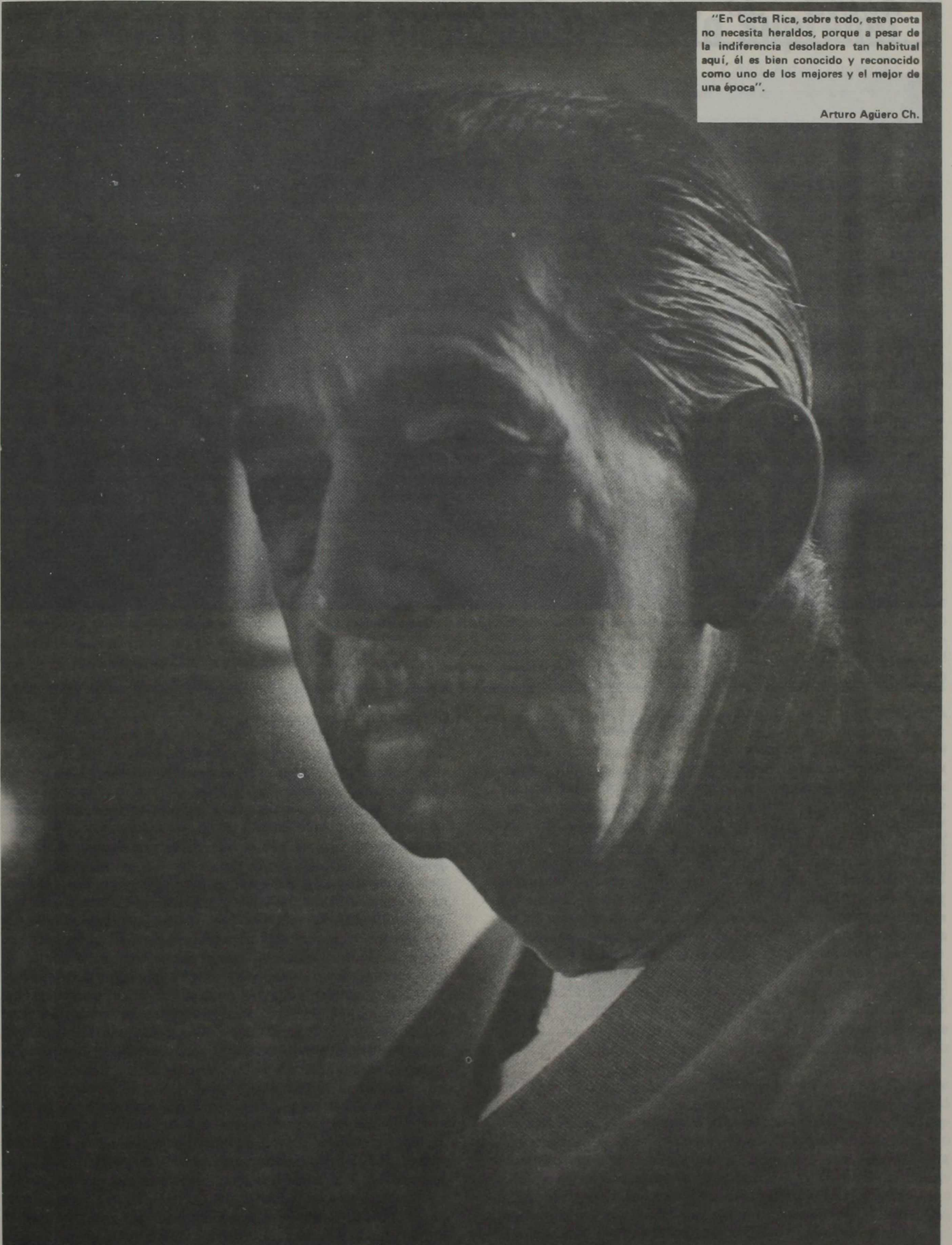


Foto de Gabriel Bonilla

Página de Don Joaquín



1a. fila: Alfonso Ulloa, Carlos R. Duverrán, D. Joaquín G., Gonzalo Dobles, J. B. Acuña, Julián Marchena
 2a. fila: Teodoro Martén, Carlos Luis Fallas (Calufa), Arturo Echeverría L., Manuel Segura
 3a. fila: Jorge Gallardo, S. Esquivel C., Fabián Dobles, M. Picado Ch., Carlos Luis Sáenz
 Homenaje a D. Joaquín García Monge. Restaurante Americano, 1958

Viene de pág. 16

LA ESTRUCTURA LIRICA DE ALAS EN FUGA

una vivencia en la perspectiva de un viaje perenne; es decir, un constante transcurrir. Esto es típico del modernismo poético de don Julián Marchena. La única diferencia que encontramos entre este poema y la parte *Alma y paisaje* radica en que la universalidad se busca dentro de los límites del imaginario mismo. No se va más allá de las posibilidades del mundo que puede ofrecer la poesía. Por medio del viaje de las carretas, el "yo" lírico descubre el campo para su vivencia evasiva; o sea, refugiarse en el paisaje. De aquí, el contenido lírico deviene en euforia, cosa que lleva a la fundación de un imaginario en un mundo de ensueño, en el que el conjunto de imágenes aparece concebido en una serie de impresiones y desata una buena carga emotiva en el momento de la lectura. En este poema, el lenguaje literario de *Alas en fuga* se enriquece en metáforas o en una plasticidad que apunta a los aspectos comentados. Leamos algunas muestras:

*"Como una flor luminosa
se abre la mañana espléndida".*

*"El manto de la penumbra
rasgan miles de luciérnagas".*

*"Y si a lo largo del viaje
algún riachuelo atraviesan,
báñanse en agua con luna,
—flecós de plata en las ruedas—*

*y sus enhiestos paralelos
dialogan con las estrellas".*

Lo que hemos señalado nos permite entrever una cercana correspondencia significativa entre el discurso de "Romance de las carretas" y el encontrado en la primera parte *Alma y paisaje*. La única diferencia radica en que, mientras en el primer momento del poemario las aspiraciones poéticas rebasan el contexto del mundo poético, aquí se queda dentro de sus propios límites. Esto es muy importante, pues nos permite ver los límites de la clausura de significación poética en *Alas en fuga*. Es decir, el valor de esta poesía se encuentra dentro de ella misma, desarrollando sus propias posibilidades significativas. La evolución, entrevista en el discurso, es muestra de ello. Además, permite entrever la ordenación escalonada del valor simbólico de la poesía de don Julián Marchena. Para destacar más en detalle esta última afirmación, tomemos el caso de "Sonata de amor".

"Sonata de amor" recoge temas y formas que se presentan en la tercera parte de *Alas en fuga*. La emoción lírica surge a partir de la relación del poeta con su amada. Ella es ideal, lejana; representa, más bien, una imagen cósmica del amor, donde el tiempo condiciona su contenido, debido a que su imposibilidad se concibe como una proyección dinámica de la desintegración vital sentida por el "yo" lírico. Esto es algo típico en *Los collares del recuerdo*. La emoción deviene en

Pasa a pág. 20

Evación y ruptura en el soneto *Vuelo Supremo*

Carlos Rafael Duverrán

El soneto *Vuelo supremo* presenta una curiosa estructura significativa: hay una dualidad de imágenes contrapuestas en cada secuencia lírica importante. Llamo secuencias líricas a las unidades de sentido determinables, en este caso coincidentes con las distintas estrofas. Hay, pues, cuatro secuencias.

En la primera, que corresponde al primer cuarteto, el mundo poético se divide en dos espacios: el aéreo y el terrestre. A la visión monótona y cansina del movimiento por un espacio terrestre, se opone la de un libre y alto vuelo. Esta doble visión, en que el sujeto lírico se adhiere con deseo vehemente al primer espacio, se transforma en la segunda secuencia (segundo cuarteto) en otra oposición: los *raudos torbellinos* (mundo exterior) y las fuerzas íntimas del sujeto lírico, *el ala fuerte y la mirada fiera*. Esto es, oposición de dos mundos: el externo y el interno. Aparece de nuevo en el primer terceto (tercera secuencia) la visión de un doble espacio: el mundo se divide en espacio terrestre abandonado (que corresponde a lo enmarcado por *lo humano*) y espacio libre, celeste. Este último, compuesto por dos términos complementarios —*dos inmensidades: mar y cielo*— constituye un espacio de libertad, de plenitud de existencia. Por último, la dualidad se hace presente en forma simbólica en el segundo terceto (cuarta secuencia), en la doble visión del pájaro muerto y al propio tiempo listo —con sus alas abiertas— para emprender el vuelo *supremo*, inmortal. Hay, pues, en este sumergirse del ser ya liberado (de la tierra y lo humano) en la libertad absoluta (simbolizada por el mar y el cielo) definitivamente (por la muerte), estas contraposiciones: tierra-cielo, mundo-sujeto lírico, lo humano-lo celeste, muerte-inmortalidad.

Esta dualidad imaginativa presente en *Vuelo supremo* pertenece en esencia al mundo poético de Julián Marchena. Refleja su manera de ver la realidad, y señala una ruptura importante: la relación de *su mundo* y de su poesía con el medio social de donde brota. Se trata, incluso en otros poemas, de una estructura imaginativa dual por la que transcurre un movimiento de escape, de liberación: así aparece en la imagen *Alas en fuga* que da título a su libro, y que condensa —aumentando su valor simbólico— la visión implícita en el poema comentado.

Es casi evidente que, en un primer intento de interpretación, en una primera lectura, este vuelo deseado por el sujeto lírico es el vuelo hacia una existencia en libertad, o "un movimiento de libertad hacia la belleza". Es la búsqueda de un existir distinto, nimbado por el prestigio de la aventura, de lo nuevo y distinto, frente al vivir monótono, prosaico, vegetal, de la existencia ciudadana. Y es también el supremo sueño del espíritu del artista, imantado por la quimera, por el ideal del arte y la belleza. En este nivel, las imágenes aclaran su sentido: el vuelo del yo lírico es su evasión de un mundo monótono, demasiado *humano*; los *raudos torbellinos* simbolizan aquello que obstaculiza al ser su libre vuelo, y sus armas son las fuerzas de su espíritu (*el ala fuerte, la mirada fiera*). El *azul* embriagante es el color de la infinita libertad del ser liberado, y su origen es el *azur* de Hugo, a través de la heredad modernista; el *azul* es el arte ("l'art c'est l'azur"), y es el producto de lo elemental libre y puro, de lo no contaminado. Y el vuelo *supremo*, el vuelo final del ave muerta, es el vuelo del espíritu inmortal integrado finalmente a la belleza y a lo elemental.

Pero, por otra parte, tenemos la ruptura que señala esa estructura dual de imágenes contrapuestas. Que significa esa

ruptura? En otro nivel de sentido, *Vuelo supremo* puede interpretarse como estructura simbólica en que la fuga, la evasión, es una forma de expresar la disidencia. Disidencia, inconformidad con un medio en que el conformismo y la estrechez de miras, el sentido aldeano de la vida y la cultura, hacen difíciles y problemáticos el acto creador y la vida fecunda del artista. Y aquí el *vuelo supremo*, más allá de la bisemia normal (vuelo del ave, evasión del yo lírico), sería la liberación del artista sometido al estancamiento infecundo y el retraso cultural de un medio social —su medio— cuyo desarrollo y aspiraciones no van más allá del cerco de montañas del Valle Central. Visto así, *Vuelo supremo* es una alegoría del acto trascendental, enmarcado en la versión del lenguaje poético modernista. El acto trascendental se opone, en esencia, a lo circunstancial, a lo que es trivial, prosaico y monótono. Por analogía, en su rechazo a lo vulgar, se opone a los elementos limitadores que una sociedad provinciana, enmarcada por la economía del café y encerrada entre montañas, impone a la cultura, a la imaginación, al genio creador. Se trata, pues, de una ruptura simbólica de límites impuestos por la realidad social. De allí la evasión, la apología del abandono de un espacio limitador, el embellecimiento poético de la asfixia.

Vuelo supremo pudo ser, hasta cierto punto, una enmascarada declaración de guerra a la estrechez de miras de una sociedad patriarcal, prejuiciosa y hostil. Oculta entre sus símbolos el deseo del poeta de trascender los límites sociales y señala al propio tiempo su disidencia con los elementos que sostienen esos límites. El poeta resuelve el conflicto por medio de un acto mágico: la creación de un acto trascendental, simbólico, que encierra en su libertad infinita la salvación personal y la denuncia de lo limitador. Y esto es *Vuelo supremo*, y es también el sentido de las *alas en fuga*.

El proceso de disidencia o ruptura social que se observa en este y otros poemas de Marchena, puede desglosarse así:

1. Ruptura con el sentido de permanencia en un espacio, cuya expresión es el sentimiento de evasión, el ansia de viajar.
2. Ruptura con el sentido de permanencia en un espacio terrestre limitado. De ahí el ansia de navegar y la presencia del mar. A la tierra se opone el cielo, y el vuelo al desplazamiento sobre la tierra.
3. Frente a la visión de un vivir prisionero, sometido a los límites de un espacio enmarcado, la apertura a un vivir pleno, libre.
4. Al conformismo y aceptación de una vida estática y sin relieve, se opone la aventura, el deseo de riesgo.
5. Al sentido de pertenecer a algo, a la *tierra*, se opone el sentimiento de no pertenecer sino a lo otro, a lo lejano, al *aire*.

Estas condiciones se entrelazan en *Vuelo supremo*. Frente a un estado general de conformismo, la evasión es una actitud de disidencia pues se opone a lo establecido, al medio provinciano. Hay en el poema un rechazo del espacio terrestre (lo prosaico), de la vida monótona, a la que se opone la *vida aventurera* y errabunda; el mar frente a la tierra. Hay un rechazo de *lo humano* y una final aceptación de la muerte, que es sumergirse en el azul para emprender el *vuelo*. El vuelo es símbolo polisémico. Tiene algo del *albatros* de Baudelaire:

imagen del poeta, solitario, embriagado de *azul* y de belleza. Pero el vuelo abierto por el mar es la apertura a un mundo inaccesible para el habitante del Valle Central.

Julián Marchena perteneció al llamado "grupo del Morazán" (alrededor de 1915), al que también pertenecieron Rafael Cardona, Joaquín Vargas Coto, Francisco Soler y otros. Característica esencial de este grupo fue el impulso modernista, la ambición de trascender los límites estrechos del provincialismo literario. Fieles a este impulso, Rafael Cardona emigra a México, donde escribe su obra, y Francisco Soler a París, donde muere. Marchena permanece en San José. Y su poesía adquiere características de estilo adecuadas a la sensibilidad del medio. Por ejemplo, el poeta adapta su visión modernista, dándole una tonalidad más acorde con esa peculiar manera de ver el mundo que tiene el habitante del Valle. Suprime la altivez verbal y prescinde de lo exótico, lo altisonante, lo mitológico. Un cierto suave desencanto, un moderado escepticismo antirretórico, casi "antimodernista", recorre sus poemas y hace de su poesía la versión más aclimatada del modernismo. (Hay inclusive atisbos de desmitificación de elementos míticos clásicos). Pero el desencanto, como el ansia de evasión al campo desde la ciudad, al mar desde la tierra, son también el reflejo de la herida del artista incomprendido, ahogado por la pequeñez del medio, y sobre todo por el estancamiento y la indiferencia con que la sociedad mira el arte y la poesía. Por esto hay en sus poemas también un ansia enorme de movimiento: hasta el árbol sin follaje frente al ocaso es visto como el "peregrino que se detuvo a relatar un cuento", detenido sólo por un rato en su camino.

El acto trascendental del ser, presente en *Vuelo supremo*, esto es, su símbolo fundamental, puede ser además, como quedó apuntado en otra parte,¹ el símbolo de un estado de conciencia colectivo, más allá de la expresión del mundo personal del poeta, y sin prescindir de ella. A menudo el poema tiene significados que el poeta mismo ignora, y que van más allá de su intención consciente o declarada. A veces esos sentidos son expresión de una conciencia colectiva de clase, de grupo o de subgrupo, operando a distintos niveles de significación. Sin dejar de ser *suyo* el sentido, es también de otros o de los otros en distintos niveles semánticos. Por ejemplo, en el poema que nos ocupa, el acto trascendental, que es fuga o evasión de una realidad degradada y encuentro de libertad y plenitud del ser (acto de trascender, de saltar los límites), podría verse a otros niveles de sentido en las siguientes formas:

1. Como sentido heredado de una generación literaria continental, el modernismo, que a su vez lo hereda de la tradición francesa. (La búsqueda del *azur*, del *Ideal* en Darío; el *viaje* en Baudelaire).
2. Como expresión simbólica de un sentimiento de grupo: el "grupo del Morazán" y su conciencia artística y de lucha con un medio provinciano culturalmente.
3. Como expresión de una sensibilidad a cierto nivel social, de la época. Aquí nos referimos a la apertura que intenta el costarricense del Valle Central, frente al resto del país y del mundo, en las primeras tres décadas del siglo. Expansión económica, demográfica, política, cultural.

En cada uno de estos niveles semánticos, el símbolo del *vuelo* que trasciende y remonta, que realiza un destino, tiene una válida interpretación, una adecuada lectura. Y en cada una de ellas, la base seguirá siendo esa estructura dual de imágenes contrapuestas *tierra-cielo*, *mundo-sujeto lírico*, *lo humano-lo celeste*, *muerte-inmortalidad*, por medio de las cuales el poeta construye su mundo simbólico y que es expresión de una *ruptura* en su visión del mundo.

Es evidente que todavía, señalado el acierto poético de un poema tan rico en significación, podría adelantarse el reparo de que el poeta, al elegir la evasión, al crear este acto trascendental, abandona simbólicamente el teatro de los acontecimientos, y no lucha con signos definidos, líricos (efectivamente Marchena abandona la poesía por *desencanto vital*²). Pero este tipo de obras latinoamericanas, que se producen en este período, actúan por elipsis o por elusión, simbólicamente. Por una especie de pudor lírico, el poder referencial del poema se contiene dentro de las sugerencias del símbolo.

Por otra parte, escribir en Costa Rica —y especialmente en la época en que escribió y buriló Marchena sus poemas— es ya un acto trascendental, heroico, que por la sola heroicidad de ser ya denuncia y combate los límites del medio en que se produce. Aun un poema de evasión como este, no es otra cosa que un acto de insurrección personal.

1. Carlos R. Duverrán, *Notas para una reseña de la literatura costarricense*, en *Studi di letteratura ispano-americana*, 8, Università degli studi di Venezia, Milán, 1978.

2. Así consignado en entrevista del autor al poeta Julián Marchena.

Viene de pág. 18

LA ESTRUCTURA LIRICA DE ALAS EN FUGA

nostalgia tal y como lo apuntado allí. Leamos el siguiente texto para evidenciar la lógica escritural que estamos comentando:

*"Y en tanto que un perfume delicioso
se difunde en el aire luminoso
igual que si agitaras tu pañuelo,
por ser acaso su mejor señuelo
hacia tí va mi alma en un sollozo".*

La naturaleza, en sus manifestaciones explícitas (la melodía) y en sus sugerencias, permite encuadrar y sentir el amor universal y cósmicamente. Por medio de una mirada hacia el pasado poético, la emotividad se integra en relación con el presente. De la implícita comparación entre ambos momentos, emergen las posibilidades del contenido modernista. El análisis de las partes del libro ha tendido a evidenciar esto. De aquí, encontramos que, en buena medida, "Sonata de amor" sintetiza las posibilidades poéticas que se manifiestan hasta *Los collares del recuerdo*, incluyendo las dos primeras partes. Al presentarse una relación de continuidad entre los diversos

períodos del discurso, la carga de significación total encuentra allí la oportunidad de clausurarse. Formalmente, el poema transcurre entre la enunciación y el apóstrofe. Esto nos permite, todavía más, comprender la proyección sintetizadora de la estructuración discursiva. Obsérvese lo siguiente:

*"El paisaje es el mismo. El jardín está en fiesta
de perfume y de luz. A lo lejos, la orquesta
finaliza un vals lento.
La fuente nunca acaba de relatar su cuento.
Por el cielo sin nubes, de un azul de acuarela,
dos aves se persiguen en caprichoso giro.
Y pienso en mi amor tarde que, en forma de suspiro,
en pos de tu amor vuela..."*

A pesar de que la forma enunciativa no aparezca como algo típico en *Collares del recuerdo*, aquí se da como una recurrencia significativa en tanto la clausura poética comprende la totalidad del sistema. En un estudio posterior sobre el valor poético del contenido lírico de *Alas en fuga* abordaremos

Tres sonetos para Julián Marchena

A DON JULIAN, POETA EN EL MAS ALTO SENTIDO

*Rompe al aire la luz de la mañana
y a la noche la luna y lo perdido.
El recuerdo es silencio resistido
a morir como viento, en la temprana*

*soledad-vendaval que se desgrana
entre brisas de árbol convertido.
Rompe labio el secreto del olvido
y a la vida la voz de la sabana.*

*Todo acaba y comienza en los caminos
—aventura y peñón que el poeta enyuga—
a su blanco timón de los destinos.*

*Y hay un verbo que al alma nos subyuga
donde rompe el azul, desde los pinos
hasta el eco eternal de . . . "alas en fuga".*

Mario Picado
14 de marzo, 1977



Mario Picado, Alfonso Ulloa, Juan Manuel Sánchez,
Juan Rafael Chacón y Julián Marchena

*No son vanas las sendas recorridas
si lograron la óptima cosecha.
No importa entonces si el dolor acecha
vertiendo su amargor en nuestras vidas.*

*No son vanas angustias encendidas
en que quedó nuestra ilusión maltrecha,
si se hizo el bien y se tejió la endecha
en horas del olvido redimidas.*

*Tal, espigando en el sendero hermoso
del amigo Marchena Valle-Riestra
hacemos este cómputo gozoso:*

*el hombre bueno, el vate donairoso,
las galas de su péñola maestra
y un corazón sincero y generoso.*

Juan Manuel Sánchez
Marzo 1977

*Campeador en las lides del soneto,
ordenador de espumas y de aceros,
en ágil vuelo siempre hacia veneros
de roca y mar en argentado reto,*

*este Julián Marchena tan discreto,
tan señor de cantares y luceros;
tan capaz de marcar pasos primeros
en el clima del verso y del secreto,*

*asume, poderoso, la hidalguía
de engarzar un mester de clerecía,
en este hoy sin espiga y sin aroma,*

*descubriendo, con musa germinada
al filo del silencio y de la nada,
la clara cifra donde el arte asoma.*

Alfonso Ulloa Zamora

estos problemas esbozados. Ahora, los tocamos tangencialmente con la intención de señalar los límites de la estructuración del libro.

"Lágrimas frescas" realiza la atmósfera emotiva descubierta en *Medallones del Recuerdo*. Una fuerte emotividad interiorizada, que se manifiesta a través de la forma de la canción, reduce la imagen del amor y de la mujer amada a la experiencia biográfica del poeta. La idealidad resulta inalcanzable por las limitaciones terrenas y prosaicas que afectan la vida del hombre —el yo poético—. Bajo esta perspectiva se organiza el contenido del presente poema. La memoria de Rosario Luna (mundo pleno de realización amorosa para el vate) lleva a configurar el imaginario a través de una evocación nostálgica, angustiada. Se tiende hacia ella en un acto que busca la fusión con lo absoluto; ella es eso: lo buscado y ansiado

que un día se creyó tener, pero que no fue así. La angustia existencial impregna profundamente todo lo evocado. La imagen de la mujer amada es más concreta que la encontrada en el poema anterior. Léanse algunos momentos significativos de "Lágrimas frescas":

*"Rosa que el fuego de mi amor consunte,
ave que llora con mi propio llanto;
fugóse el ave y me dejó su canto,
murió la rosa y me dejó el perfume".*

*"Cuando vencido por la desventura
palpé el horror de mi existencia vana,
tendióme al punto, como buena hermana,
el mullido plumón de su ternura".*

Pasa a pág. 24

Lírica de Julián Marchena

DOLOR FIEL

Los años —¿pocos? ¿muchos?— que me resta
vivir, ¿serán de pena o de alegría?
Mejor no despertar la fantasía
pues antes que pregunta soy respuesta.

Sobre mi corazón se manifiesta,
a pesar de su franca lozanía,
un aire vago de melancolía
como de sala donde hubo fiesta.

Fue corto el trecho y me parece largo
acaso por la sombra y por el frío;
tuve un amor efímero y amargo

y desde entonces casi no sonrío...
Se va mi juventud y, sin embargo,
por nada cambio este dolor tan mío.

VUELO SUPREMO

Quiero vivir la vida aventurera
de los errantes pájaros marinos;
no tener, para ir a otra ribera,
la prosaica visión de los caminos.

Poder volar cuando la tarde muera
entre fugaces lampos ambarinos
y oponer a los raudos torbellinos
el ala fuerte y la mirada fiera.

Huir de todo lo que sea humano;
embriagarme de azul... Ser soberano
de dos inmensidades: mar y cielo,

y cuando sienta el corazón cansado
morir sobre un peñón abandonado
con las alas abiertas para el vuelo.

Viene de pág. 6

Y DE SUS OJOS NACERA LA AURORA

"Y DE SUS OJOS NACERA LA AURORA"

Las presentes reflexiones han buscado en la perspectiva del hablante, una visión de mundo subyacente a la lírica de ALAS EN FUGA. Se han querido ver tres momentos importantes a los que se enfrenta el ser; en todos los casos se ha observado que de una u otra manera la cosmovisión cohesionada unitariamente conceptos generalizados a través de toda la obra. La serenidad existencial, el estoicismo vital (entendido éste en su modalidad pasiva e imperturbable) son los rasgos que se desprenden de lo ya analizado. El mundo exterior, el tú y el sujeto mismo son vistos desde esta perspectiva: en un caso la posición es clara y consciente, en los otros la cosmovisión se desliza y se mantiene subyacente en el poema, aún cuando en los estratos más exteriores de los textos no sea inmediata la percepción del fenómeno comentado.

Se ha confirmado un rasgo sobre el que la crítica ha insistido mucho pero que en muy raros casos ha concentrado análisis sistemáticos: ALAS EN FUGA muestra un cuidadoso diseño formal; se ha mostrado que hay una conciencia estructurante que construye lúcidamente cada una de las unidades del poema con el objeto de justificar el plano de la expresión por el contenido (o viceversa). No nos ha interesado aquí si la matriz "soneto" está o no bien lograda según cánones clásicos preestablecidos; nuestro interés ha procurado destacar la construcción verbal que incide directamente sobre los aspectos semánticos del poema. Está claro que en la lírica de Marchena el poema no está concebido como un 'malabarismo verbal', sino como el tránsito material necesario por el que se conceptualiza una visión de mundo particular.

Este 'nombrar el mundo' —oficio gigantesco del poeta— se define en Marchena según dos coordenadas fundamentales: una forma sobre la que se trabaja intensamente para decir

las cosas de un modo singular y suyo; es el encuentro con el camino para nombrar la realidad; y un "qué decir", una concepción de la vida y del ser, que de alguna manera es una 'propuesta de existencia' que genera el poeta. Ambos momentos, analizados aquí, muestran las líneas generales sobre las que se mueve esta poesía. Es la incesante interrogación de una mente que busca por las calles de la vida un verbo abandonado que recoge, limpia y le otorga nueva vida. Entonces, tal como en otro sector de ALAS EN FUGA se dice, es como si esa mirada interrogante brotara

... triunfadora,
cuando viva en la concha de una nube
o en algún astro quede prisionera,
saldrá la noche de su cabellera
y de sus ojos nacerá la aurora.

Es la mirada del poeta que afanosamente escudriña y siembra, aquí y allá, palabras y nombres.

NOTAS

- (1) Abelardo Bonilla, *Historia de la literatura costarricense* (San José, Editorial Costa Rica, 1967), pp. 195-198. Virginia Sandoval de Fonseca, *Resumen de la literatura costarricense* (San José, Editorial Costa Rica, 1978), pp. 151-154.
- (2) Carlos Rafael Duverrán, *Poesía contemporánea de Costa Rica* (San José, Editorial Costa Rica, 1972), pp. 13 y 47.
- (3) La edición de 1965 de ALAS EN FUGA (San José, Editorial Costa Rica) tiene un prólogo de Arturo Agüero (pp. I-VIII); la de 1970 (San José, Editorial Artes Gráficas de Centro América) trae una "Epístola a un poeta" de Camilo Cruz Santos y una "Nota previa" de José Marín Cañas. Hay una edición posterior (San José, Editorial Costa Rica, 1975) con prólogo de Hugo Montes.
- (4) Un estudio detallado y sistemático de este problema se puede ver en: Carlos Francisco Monge, *El manantial perdido* (Universidad de Costa Rica, 1977).

El poema del minero

(1921)

Oscuro cavador de la buronera
que entre la sombra, cual un topo humano,
hace pedazos la montaña entera
al rudo empuje de su ruda mano.

Fósil viviente que la roca horada
y la convierte en polvo deleznable,
para hallar, tras esfuerzo inenarrable,
una gota de luz cristalizada.

Nuevo Aladino de la cueva umbría
que al modo del artista y el poeta,
arranca de la entraña más secreta
un divino fulgor de pedrería.

* *

Desciende por voraces agujeros
al fondo de la mina, cual si fuese
por un cielo nocturno que florece
súbitamente, mágicos luceros.

Y ya en el socavón, donde clarea
la débil lamparilla puesta a un lado,
emprende la labor y forcejea
con la tenacidad de un obcecado.

Tesonero en su hazaña de coloso
hinca en el bloque el acerado diente,
y su cuerpo desnudo y sudoroso
se alza y arquea acompasadamente.

Sus músculos fibrosos se agigantan,
y al choque de la roca y el acero
pequeñas chispas rojas se levantan
como si alguien soplara en un brasero.

Cuando el cansancio su vigor relaja
se tiende inmóvil: finge su figura
la de un muerto enterrado sin mortaja
en una gigantesca sepultura.

Recobra fuerzas y de nuevo agarra
la piqueta su mano encallecida;
como león seguro de su garra
sonríe al ver la roca carcomida.

Ya está por terminar. No necesita
más que, en los huecos que el barreno labra,
poner a la que sólo una palabra
dice, su amiga fiel, la dinamita.

Poco después el bloque se derrumba
con un sordo rumor de cataclismo
que por la lóbrega oquedad retumba:
donde ayer hubo un monte, hay un abismo!

* *

De pie frente a la obra terminada,
el minero se queda pensativo;
tiene del vencedor gesto altivo
y la dura expresión en la mirada.

Su cuerpo colosal, de trazos bruscos,
por una leve claridad circuido,
semeja un bronce de Rodin, erguido
sobre un hacinamiento de pedruscos.

O bien, al contemplar cómo resalta
en sus contornos un fulgor exiguo,
se antoja un lienzo, magistral y antiguo,
al que la firma de Rembrandt le falta.

Acariciado por visión lejana
su pensamiento de inquietud se puebla
y vaga por lo incierto del mañana
como un pájaro inmenso entre la niebla.

Tal como si estuviera desgarrado,
el viento sopla en rachas desiguales
y lleva hacia lo lejos musicales
notas de un himno trunco y exaltado.

La tradición vacila y se desploma
como vetusto y sórdido edificio
por cuya base removida asoma
la múltiple raigambre del prejuicio.

El pueblo en loca turba se amotina
al son de las canciones libertarias;
arden las rojas teas incendiarias
y la razón se erige en guillotina.

Y así como quien siembra una simiente
para generaciones venideras,
cada hombre —anónimo vidente—
lucha por una patria sin fronteras.

* *

De soñar y soñar, se ha fatigado,
y con el gesto de quien se arrepiente,
pasa su tosca mano por la frente
como para borrar lo que ha pensado...

Suena por fin la hora del reposo.
Guarda sus herramientas el minero
y a flor de tierra surge presuroso
cual hormiga al salir de su hormiguero.

Y en tanto que la tarde desmayada
luce en su veste manchas de oro viejo,
hacia la soledad de su morada,
—firme el andar, adusto el entrecejo—

camina absorto en tristes realidades.
Un gran silencio trágico le obsede:
¡es el mismo silencio que precede
al rompimiento de las tempestades!

Viene de pág. 21

LA ESTRUCTURA LIRICA DE ALAS EN FUGA

"Por la corona que rasgó tu sien,
por tu agonía prolongada y triste,
Señor, lo pido cual supremo bien,
llévame al astro donde la escondiste
y allí me dejas para siempre. Amén".

"Poema del minero", al igual que "Romance de las carretas", muestra una leve relación emotiva con el mundo. La emotividad está lanzada hacia el desarrollo de una identificación con la plasticidad imaginaria. El minero y su mundo constituyen una plástica coherente con la axiología a que dio lugar el Modernismo. Las relaciones entre poesía y las artes plásticas es clara en esta última parte del discurso. El Modernismo, como literatura, se definió en el intento de asimilación de los recursos que brindaban otros medios expresivos. Sus herencias simbolistas y parnasianas siguen ese camino. "Poema del minero" sintetiza así el esfuerzo hecho por don Julián Marchena por producir literatura dentro de los cánones modernistas. A pesar de que aparece fechado en 1921, es el poema más complejo y rico en su producción poética; por ello mismo, creemos que es su más logrado y significativo. El hecho de que sea ubicado en el último momento del poemario obedece a eso. En un estudio posterior donde observemos las relaciones entre producción literaria y producción social en relación con la poesía de don Julián Marchena, trataremos esta problemática.

Un romance y tres poemas, como se dijo al principio, clausura significativamente las diversas orientaciones que sigue el discurso lírico a través de toda la obra. La forma cómo se organiza la unidad poemática así lo ha puesto de manifiesto.

(3)

Alas en fuga, de acuerdo con lo que se ha visto en este trabajo, es básico para comprender el Modernismo en nuestras letras. Los diversos períodos de estructuración del contenido lírico corresponden a diversos momentos históricos de la vida costarricense, en que don Julián Marchena produjo su poesía. El paso siguiente que debemos dar consiste en establecer las relaciones entre la estructuración literaria y la estructuración social. Precisamente, allí tomaremos los diversos campos de problemas que hemos venido señalando.

Universidad Nacional, Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, setiembre de 1978. —

NOTAS:

- (1) En revistas como *Repertorio Americano* y otros medios fueron apareciendo los poemas que configuran este volumen. *Alas en fuga* es así la obra completa de don Julián Marchena.
- (2) Una cuidadosa lectura de la crítica en torno a *Alas en fuga* revela esta constante; es decir, se ve como la mejor obra modernista en Costa Rica.
- (3) Cf. Abelardo Bonilla, *Historia de la literatura costarricense*. (San José: Editorial Costa Rica, 1967), p. 183.
- (4) Algunos pocos poetas suelen señalarse como modernistas en nuestras letras. Entre ellos tenemos: don Roberto Brenes Mesén, don Rafael Cardona, don Rafael Estrada, don Asdrúbal Villalobos. La producción modernista queda circunscrita, prácticamente, a la obra de ellos.
- (5) Cf. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1949).
- (6) El término conciencia posible lo usamos aquí en el sentido de una concepción sobre el mundo no acorde con los valores que impone la circunstancia concreta, sino con una circunstancia ideal a la que se aspira por parte del grupo productor de la misma. El Modernismo, en este sentido, es un modo de vida que resulta de la praxis social de los grupos oligárquicos latinoamericanos, tendiente a vivir una vida de profunda exquisitez y refinamiento en un mundo que no lo permite. Hay dos trabajos básicos sobre este aspecto del Modernismo: *Rubén Darío y el modernismo*, (Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970), de Angel Rama; *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, (México: Siglo XXI editores, 1976), de Françoise Perus. Para comprender las ideas que aquí apenas esbozamos sobre el Modernismo en Costa Rica, creemos necesarios los planteamientos y desarrollos de Rama y Perus.
- (7) Don Alberto Baeza Flores ha estudiado este carácter del Modernismo en la poesía dominicana. Para ampliar lo que aquí apenas enunciamos, cf. su obra *La poesía dominicana en el siglo XX*, (Santiago, República Dominicana: Universidad Católica Madre y Maestra, 1976).
- (8) Utilizamos el término sistema literario en el mismo sentido en que lo usa Angel Rama en su trabajo "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica", cf. Fernando Alegría y otros: *Literatura y Praxis en América Latina*, (Caracas: Monte Avila Editores, 1974).
- (9) Aquí entendemos por imaginario poético el sistema de imágenes que estructuran la fantasía en un texto lingüístico. Toda imagen literaria cobra sentido en tanto está integrada en una totalidad de interrelaciones que contribuyen a fundar la literatura como un modo particular de comprender el mundo.
- (10) Cf. Abelardo Bonilla, *Op. cit.*, Capítulo I.
- (11) Don Abelardo Bonilla, *Ibid.*, p. 32, señala que en este período, el segundo de la literatura costarricense, domina el ensayo. Prácticamente, no se conocen manifestaciones de la fantasía en nuestras letras. El pragmatismo impuesto por la urgente necesidad de autodefinición que trajo la Independencia es el hecho que explica este fenómeno.
- (12) El lector puede observar las orientaciones generales que sigue este tipo de poesía en un trabajo aparecido en *Repertorio Americano*, año II, n. 3, abril, mayo, junio de 1976: "La poesía: acto trascendental por definición". Nosotros hemos encontrado una gran cercanía en la forma en que se concibe este tipo de literatura y la forma en que se concibió la literatura modernista.
- (13) La presente afirmación debe entenderse de la siguiente manera: la crítica en torno a *Alas en fuga* sigue la misma orientación que la literatura producida en la obra. O sea, como algo propio y exclusivo de grupos minoritarios. De esta manera, evidencia el mismo principio que caracteriza la producción poética.
- (14) Los que se han encargado de enjuiciar la obra de don Julián Marchena son los mismos poetas. Casi un ochenta por ciento lo hacen con la intención de reafirmar su propio criterio sobre lo que es y debe ser la poesía.
- (15) Cf., por ejemplo, "Tres poetas costarricenses" (Julián Marchena) de Hugo Montes en su libro: *Ensayos estilísticos*, (Madrid: Editorial Gredos, 1975).
- (16) Julián Marchena, *Alas en fuga*, (San José: Editorial Costa Rica, 1965), p. 21. El presente análisis lo hacemos de acuerdo con esta edición. De aquí proceden los textos citados.
- (17) Cf. Hugo Montes, *Op. cit.*, p. 123.
- (18) En "El poema del minero" se alude: "O bien, al contemplar cómo resalta/ en sus contornos un fulgor exiguo,/ se antoja un lienzo, magistral y antiguo,/ al que la firma de Rembrandt le falta".
- (19) Abelardo Bonilla, *Op. cit.*, p. 195.
- (20) Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, (Madrid: Gredos, 1972) define la forma de la enunciación así: el yo está frente al mundo, lo comprende y lo expresa a un tú de acuerdo con las vivencias o sensaciones que desarrolla en él.
- (21) De acuerdo con el concepto de literatura que se practique en un momento determinado, así surgirán los diversos medios a través de los cuales se someta al consumo. La forma es uno de los últimos niveles de manifestación del valor social que adopta la literatura.
- (22) Cf. Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, (Barcelona: Seix Barral, 1972).
- (23) Cf. Hugo Montes, *Op. cit.*, pp. 124-127.
- (24) Son los siguientes: "Lo efímero", "La despedida", "El olvido", "Silencio", "La dádiva", "Bacará sentimental", "La sombra y tu recuerdo", "Canción sin fin", "Separación", "Alma voluble", "Música triste", "La ascensión", "El beso", "Soledad", "Amor complejo", "La llama", "La venganza", "Dolor fiel".
- (25) Kayser, *Op. cit.*, define la forma de la canción de la siguiente manera: la objetividad se transforma en un yo y éste actúa sobre sí en una interiorización absoluta como la simple autoexpresión del estado de ánimo o de la interioridad anímica.
- (26) Son éstos: "La ofrenda", "Exaltación pagana", "Semper regina", "Eso te basta", "Mármol viviente", "Pupilas fatales", "Elogio de las tres", "Inefable", "Galantería", "Tu nombre", "Tere Amorós".
- (27) Cf. las apreciaciones hechas por don Arturo Agüero en la página quinta del prólogo a la edición citada. Igualmente, en otras partes se puede encontrar la misma idea.
- (28) Cf. el análisis del "Romance de las carretas" que hace don Isaac en el libro "Cómo pronunciamos nuestra lengua y Conversaciones sobre Literatura Costarricense", (San José, Costa Rica: J. Bejarano).
- (29) Isaac Felipe Azofeifa, *Ibid.*