

LO UNIVERSAL EN LA POESIA DOMINICANA DEL SIGLO XX

POR ANTONIO FERNANDEZ SPENCER

Sólo el propósito de servir a la verdad y el deseo ineludible de ser justo harán que la crítica literaria en nuestro país sea un instrumento apto para el enriquecimiento de la sensibilidad y la inteligencia del hombre dominicano. AFS.

DINAMICA DE LA LITERATURA

Nunca el estudio del arte debe reducirse a un contorno puramente sociológico, aunque en los últimos tiempos se ha querido dar una importancia desmesurada a la política (al influjo político) para explicar los valores literarios. Tan pronto penetramos en el mundo de lo lírico, nos situamos más allá de las convenciones por haber comenzado a pisar el reino del espíritu eterno; o sea, el de la poesía, donde, como enseña el romanista Karl Vossler, “no se conocen las clases sociales, sino lo perdurablemente humano y divino”. Pero no cabe duda de que en los umbrales de ese mundo poético, lo social alcanza importancia y que la poesía no puede ser ajena a la marcha de la sociedad mundial en la historia.

Los grandes movimientos poéticos que conocemos en el mundo después de la Edad Media no fueron nunca locales (1). No son el producto de ninguna nación o de una predominancia política. Por sernos desconocidos los antecedentes de la poesía griega, podemos considerarla, con reservas, como la floración de un genio

local, sin influencia o contacto con otra cultura. Pero ya los romanos, al realizar su arte poético, olvidan las tradiciones nativas para seguir los altos ejemplos de la literatura griega.

A la caída del imperio romano desaparecen las posibilidades de convivencia política; pues falta un centro rector desde donde se dirija la vida de las ciudades, y sin esa estabilidad ciudadana no es posible que la cultura se desenvuelva de modo fecundo.

El latín vulgar, siempre librado de toda norma, en la empresa imperial pasa a regiones en donde se encuentra con otras hablas, por lo que sufre deterioro como el de la sonorización de las consonantes intervocálicas que, unido a la violenta ruptura de las comunicaciones que provocan las invasiones germanas, conducen a la diferenciación del francés frente al español y al italiano.

El latín literario, bastante desmedrado, se refugia en los monasterios, sin que se resigne a morir definitivamente. Y llega un momento de tal degeneración en el concepto que se tiene de la poesía, que cualquier contenido puede ser trasladado de la prosa al verso, puesto que predomina un uso externo de los valores poéticos. La poesía es considerada simple versificación, y ésto conduce a que el latín medioeval no sea una lengua poetizable. “Ese hábito de pensar en las formas poéticas como algo externo —enseña Vossler— se trasmite a los poetas medievales en lengua vulgar, sobre todo cuando muestran proclividades eruditas y escolásticas”.

El verso se usa en los monasterios para transmitir el dogma religioso, y un nuevo elemento surge y es insertado en el cuerpo del verso: la rima, tomada de los árabes, que desde el año 500 (d. de C.) la han incrementado. Los escritores cristianos usan la rima con un fin nemotécnico. En la Edad Media no se escriben muchos poemas con preferencia estética; sino con el propósito de enseñanza, y la poesía escolar adquiere una importancia considerable. Tratados teológicos y morales serán puestos en versos, y aun en las escasas obras escritas con finalidad literaria se hallará esta preocupación didáctica. Y no se libran de ese didactismo, que sumerge gran parte de la obra en lo prosaico, poetas de la talla de Dante o de Petrarca. Y Juan Ruíz, Arcipreste de Hita, es un ejemplo evidente en nuestra lengua del uso a que me estoy refiriendo.

En los poetas mencionados, junto a la poesía como arte creador, existe un compromiso religioso de tipo dogmático. Se

desea transmitir parte de la doctrina religiosa, o el dogma, en los versos. El genio poético de Dante hace que no sea del todo perjudicial esa tendencia didáctica de su poesía.

Pero con el avance del Renacimiento, ese didactismo no tiene ya la fuerza que en la Edad Media hace sumergir a la poesía en el abismo de lo chabacano. Gran parte de los poemas religiosos de Lope y de Quevedo no se libran, sin embargo, de la tendencia a enseñar: de lo didáctico, y, por supuesto, en los versos con ese propósito la poesía es muy débil o desaparece. Antonio Machado ve en los poemas barrocos el predominio de la escolástica. Acusaba a esa poesía de razonar, de colocar el contenido de los versos fuera del tiempo por exceso de abstracción, por su entrega a lo conceptual en desmedro de la intuición lírica, que es la que capta en la poesía la temporalidad de nuestra existencia. Muchas obras poéticas del barroco participan en lo doctrinal, y, por ello, no nos revelan el verdadero flujo temporáneo del hombre entre las cosas, del hombre en su contorno. El romanticismo, por hacer, en parte, al poeta partícipe de las transformaciones sociales, padece también el defecto de lo didáctico, y Víctor Hugo, máxima figura de ese movimiento en Francia, se extravía en su preocupación por ser el poeta que debe guiar políticamente la sociedad en que transcurre su existencia.

Sólo dos movimientos han escapado totalmente de esa tendencia a lo didáctico: el simbolismo y el suprarrealismo. Los poetas de esos movimientos no querían enseñar nada ni se propusieron transformar el contorno social en el que realizaron sus obras. Fueron dos actitudes poéticas en que predominó la libertad creadora. Los simbolistas evitaron los temas públicos y políticos, tan gratos a los grandes románticos. El suprarrealismo, por su parte, no se preocupaba por el problema social del hombre, sino por su condición humana.

Los momentos de mayor altura poética en las lenguas románicas cristalizan en el período renacentista y en el período simbolista—suprarrealista. En el romanticismo, los poetas mayores en Europa fueron los alemanes y los ingleses, y luego los franceses, ya que en la poesía romántica italiana y española no hallamos poetas de tanta importancia como Keats, Shelley, Novalis, Hördelin, Hugo o Vigny; sólo Bécquer, un romántico tardío, posee en España la condensación expresiva que lo coloca, en calidad, a la altura de esos poetas mencionados.

Con la difusión parnasiana y el simbolismo surge en Hispanoamérica una poesía de primer orden, y esa poesía realizada en esta banda de la cultura hispánica influye hasta modificar los viejos hábitos de la poesía española. Aunque en el siglo XIX América cuenta con poetas como Bello, Olmedo, Heredia, ninguno alcanza resonancia en toda la lengua española, y no consiguen, por eso, ser valorados en el ámbito cultural y literario europeo de su tiempo.

Es Rubén Darío el primer poeta de talla universal que produce la América hispánica, y eso le abre la perspectiva ecuménica a los poetas que escriben después del modernismo.

En el siglo XVI y en el XVII la gran poesía europea, par de la grecorromana, había surgido en el flujo de la tendencia renacentista; Italia fue la fuente enriquecedora, y así España, y luego Francia, pueden iniciar la cosecha de magnas obras del período que conocemos como clásico en cada una de esas dos naciones.

El siglo XVIII está presidido por el razonamiento. En ese período surge un nuevo didactismo; pero de tendencia escéptica. Es la nueva didáctica risueña y se burla de toda creencia que no se adapte al vestuario de lo razonable. Florece la ironía, y Voltaire ocupa el lugar del genio: un plebeyo al que los nobles menosprecian y frecuentemente apalean. No es el siglo, tan lleno de discreto y galanuras, favorable a la alta poesía lírica, y en todas las lenguas románicas no podemos señalar un gran poeta. Se había agotado el impulso creador renacentista; porque las fórmulas verbales que inventan las grandes tendencias poéticas llegan un día al acabamiento. Ningún rumbo poético, por fértil que haya sido, conserva la misma vitalidad o las rutas creadoras siempre abiertas hacia el futuro.

El romanticismo galo fue posible gracias al romanticismo germánico e inglés. Pero cuando el romanticismo se trasvasa de Francia a España, o a Italia, no genera en esos países un impulso verdaderamente creativo.

La poesía romántica en Francia fue arropada en determinado momento por el naturalismo; una tendencia, también de carácter didáctico, que pretendió diagnosticar sobre la estructura social considerándola como un aparato fisiológico.

El simbolismo no surge como una reacción contra el romanticismo, en vías de extinguirse, sino como un correctivo al verbalismo seudo-científico de los naturalistas. El arte de los

seguidores de Zolá (no de Zolá mismo, que en el diálogo de sus novelas es un maestro de primer orden, como apunta Maurois) es un arte grosero y prosaico. Creyendo ceñirse a la realidad, la caricaturizan y empobrecen; no la convierten los naturalistas en una caricatura con un designio artístico, como lo hace el barroco, sino convencidos de estar ofreciendo un diagnóstico científico de la existencia del hombre y de la sociedad franceses.

No existe, pues, momento cumbre de la poesía que no haya abarcado a diversos países. Hasta ahora los tres grandes movimientos poéticos que renovaron la literatura de los países cultos de Occidente procedieron de distintas naciones. El Renacimiento se origina en Italia y da frutos espléndidos en España y en Francia, y llega a influir en Inglaterra y, finalmente, en Alemania; ahí con menos fuerza. El romanticismo nace casi simultáneamente en Alemania y en Inglaterra, alcanza todavía ejemplaridad en Francia; pero ya en Italia y en España la cosecha no es tan importante. Con el simbolismo, que nos llega de Francia, se incorpora Hispanoamérica como región productora de alta poesía y con valores universales, y por primera vez, desde el siglo XVI en que ingresa América a la cultura europea, consigue influir en España variando el rumbo de su literatura. Será Juan Ramón Jiménez quien lleve el simbolismo a sus últimas consecuencias en lengua española.

España no produjo ningún movimiento literario que contribuyera a transformar los usos artísticos europeos, y eso se debe a que es la nación más conservadora entre las románicas. No se puede innovar con perspectiva mundial si al mismo tiempo existe la tendencia a conservar los valores espirituales de una larga tradición histórica.

POESIA UNIVERSAL

Los poetas italianos (principalmente los de la región toscana) inician el Renacimiento cuando miran hacia la literatura latina en busca de modelos y estímulos literarios. La frecuente consulta de textos de los escritores romanos tuvo una consecuencia inesperada: el encuentro de las obras maestras de los griegos que subyacen como modelos inspiradores de la prosa y del verso latinos. El Renacimiento italiano prepara, pues, la unidad espiritual de Occidente; perdida, para lo literario, en gran parte de la Edad Media,

y hubo de influir de modo fecundante en todas las lenguas románicas porque removía un fondo común histórico.

El primer poeta italiano que merece el nombre de tal es Guido Cavalcanti; pero él consideraba la lengua y la poesía como cosas accesorias, o como simples instrumentos: la filosofía era la sustancia. Santillana, en España, considerará la poesía como una "hermosa cobertura"; esto es, un mero adorno de los conceptos. Se nota en ese ideario estético del Marqués y de Cavalcanti la tendencia didáctica a que me he referido antes.

La poesía de nuestra época muestra en los poetas adscriptos a una propaganda política ese fondo didáctico que atenta casi siempre contra los valores líricos. Pero cada poeta tiene el derecho de emplear sus versos en los oficios que él considere más nobles; lo que no debe ninguno de ellos es exigirle a los otros que abandonen la función poética libérrima con la cual, a lo largo de la humanidad, se ha conseguido en gran medida el desentrañamiento de lo más esencial del hombre.

Ahora cabe puntualizar: cuando me refiero a una poesía didáctica pienso en poemas que transmiten sólo un conocimiento, desentendiéndose totalmente de lo poético. No incluyo en esa denominación casos excepcionales como las *Geórgicas* de Virgilio o *Los trabajos y los días* de Hesiodo, poemas en que se comunica al agricultor sólidos conocimientos agrarios o en los que se indica cómo el trabajo de la tierra fortalece la virtud en los hombres, sin que mengüe la belleza espléndida de los versos. Me refiero, por ejemplo, al didactismo que hizo a los romanos escribir tratados de astronomía o cosmología en versos y hasta algunos de contenido jurídico, con el solo fin de aprovechar la eficiencia nemotécnica ínsita en el ritmo de los versos.

Todo poema escrito con una finalidad persuasoria, trátase de religión o de política, es un poema didáctico. Cualquier poema que se entrega a determinado tipo de propaganda no escapa al didactismo.

En los últimos años publica Leopoldo Marechal una gran poesía de tono didáctico; pero en ella lo lírico está muy por encima de todo propósito de enseñanza. Además, el empleo certero de la ironía que empapa los versos atenúa el posible destino pedagógico de esos poemas admirables.

Pienso que Leopoldo Marechal crea en el *Heptamerón*

un nuevo género lírico—didáctico en la literatura de Occidente, y esa conquista ha sido posible porque el gran poeta argentino no pone a la poesía al servicio de algo ajeno a su propia esencia. Poemas con un propósito partidista, como los de algunas partes de *Canto general* de Neruda, llegan a veces a una eficacia poética indudable, se elevan más allá del propósito didáctico—político, y por ello logran ser gran poesía; igual sucede con una media docena de hermosos poemas de Nicolás Guillén. Neruda y Guillén, grandes poetas, consiguen superar el vuelo torpe del didactismo. Pero muchos poetas jóvenes poco dotados para la lírica piensan equivocadamente que un poema sólo vale por la denuncia política. Quizás esos jóvenes lleguen a ser excelentes militantes de un partido; pero dudo que con un criterio tan estragado puedan ensanchar el campo expresivo de la poesía. Es innegable que el desarrollo de la lírica en lengua española corre parejo a la línea evolutiva de la poesía universal desde hace un siglo; desde ese lapso ningún poema, aunque sea altamente personal, goza de explicación valedera si no la colocamos en el ámbito común de la literatura europea.

El romanticismo de Charles Baudelaire crea el clima espiritual en que surge lo nuevo (el *frisson nouveau*) que tal vez sigue enriqueciendo la creación poética todavía. El simbolismo es la consecuencia directa del estímulo que recibió la literatura con la publicación de *Las flores del mal*. El simbolismo es un movimiento espiritual tan fértil como el renacentista que iniciaron Dante y Petrarca; no es una mera escuela. Y es muy probable que su influjo haya de durar mucho tiempo aún en la literatura de Occidente. Y, además, como ya dije, gracias a su poder de imantación entrega Hispanoamérica su primera grandeza poética. El simbolismo puede indicar (según Rémy de Gourmont) individualismo en literatura, libertad del arte, abandono de las fórmulas enseñadas, tendencia a renovarse de modo continuo y a obtener lo sorprendente; búsqueda de lo raro y hasta encuentro con lo extravagante; representa una idealidad trascendente que desdeña la anécdota social y el naturalismo. A pesar de ciertos excesos en el uso de temas exóticos, el simbolismo produce una completa libertad en el arte: una de las más grandes que registra la historia; además, creó una nueva estética, no estática, sino susceptible de grandes variaciones. Los parnasianos quisieron pintar y esculpir con las palabras. Los simbolistas procuran “la sugestión evocadora del verso y de la imagen”. La música de las

palabras se colocará delante de todas las cosas del universo. No nombrar, enseñó Mallarmé, sino sugerir. Para Francia representa una radical revolución en el verso (de métrica tan rígida hasta el simbolismo), puesto que se conquista el “verso libre” en la prosodia francesa. Para la literatura española esa revolución métrica no es tan importante; porque la manera hispánica de concebir el verso desde el *Poema del Mio Cid* ha sido fluctuante (2), en contraste con la de los otros pueblos románicos. Si la literatura renacentista produce en la poesía italiana a Dante y a Petrarca (los más altos poetas europeos desde Virgilio y Horacio), en España producirá a Garcilaso, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, y en el renacimiento barroco a Góngora, Lope de Vega y Quevedo. La poesía simbolista no es menos fértil; en Francia cuenta con Baudelaire, Lautréamont, Laforge, Rimbaud, Verlaine y Mallarmé, y los herederos del simbolismo Charles Péguy, André Gide, Paul Valéry, Paul Claudel, Pierre—Jean Jouve y Saint—John Perse; en América y en España son de primera fila José Martí, Rubén Darío, José Asunción Silva, Julio Herrera Reissig, Leopoldo Lugones, Guillermo Valencia, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Como herederos de ese movimiento en la literatura de lengua inglesa podemos mencionar a Yeats, T. S. Eliot y Ezra Pound; en Alemania, Stefan George y Rainer María Rilke. Bowra dice que “Baudelaire fue el primero que exaltó el valor de los símbolos; Verlaine los empleó instintivamente y Mallarmé creó una metafísica para explicarlos y justificarlos”.

Es cierto (como enseña Guy Delfel) que la estética de Mallarmé se mantiene en estrecha comunión con su obra. La obra ilustra la estética, la justifica, le da brillo. Y, al mismo tiempo, procede de ella.

Pero eso, precisamente, no es una situación trivial, y ubica a Mallarmé dentro del pequeño grupo de aquellos artistas (Wagner fue el más próximo, y “Leonardo quedará como el héroe epónimo”) que sintieron la íntima necesidad de una filosofía del arte, más universal que su propio arte, aunque apta para justificarlo. Para escribir una poesía universal (con aspiración a ser la poesía absoluta), Mallarmé crea una nueva estética en la que intenta explicar el fondo último de la literatura. De esa concepción procede gran parte de la poesía que hoy se escribe en el mundo.

Desde comienzos del siglo XX empiezan a surgir movimientos poéticos en Europa. Marinetti crea el futurismo (1909).

Marinetti cabalga sobre el potro de lo fabuloso y de lo mitológico. Idolatriza lo moderno que, para su temperamento mitómano, está representado por el desarrollo del maquinismo. Es el apologista de la velocidad y de lo agresivo. Al negar el pasado totalmente, y sólo contar con el futuro, se queda sin una posible salida creadora. El futuro no tiene rostro definido. Nadie puede alcanzar ese rostro; porque cada minuto que pasa estará siempre situándolo en la lejanía.

El expresionismo literario cuaja en 1910 en *Der Sturm*, la revista y la galería berlinesa, dirigida por Herwarth Walden. El expresionismo produce la poesía de la solidaridad del hombre con el hombre. Esta actitud fue ya anunciada por el libro de Franz Werfel *El amigo del mundo*, que se edita en 1911. Veamos un fragmento de la poesía de Werfel (nacido en 1890 en Praga —donde nacen Kafka y Rilke— y que muere en el exilio en los Estados Unidos en 1945); dice así: “*Mi solo deseo, Hombre, es ser pariente tuyo, / ya seas negro o acróbata o reposes todavía en el profundo seno maternal, / ya tu canto de muchacho repiquetea en el patio, / ya conduzcas tu balsa de fuego de la tarde, / ya seas soldado o aviador de coraje extremo: / yo te pertenezco a ti y a todos los hombres. / Te suplico, hermano, no te me resistas. / Ah, si pudiera ser que cayésemos, hermano, uno en brazos del otro*”.

En la mayor parte de la poesía expresionista se siente la huella de Walt Whitman, quien, igual que Poe, influye de modo decisivo en la poesía europea. En los poemas de los poetas de esa tendencia es palpable un sentimiento comunitario, y ese sentimiento de fraternidad humana (como indica Guillermo de Torre) no desaparece en esos poetas ni con la catástrofe bélica.

La tendencia literaria (corrijo: antiliteraria) que pretenderá borrarlo todo es el dadaísmo. Dadá quiso ser un anti—arte y una antiliteratura. En Dadá se niega toda tradición, toda experiencia, y el imperio de la lógica. Dadá lo desafía todo. No existe entre los dadaístas respeto para ningún concepto acerca de lo humano o lo divino. Pero el dadaísmo que pensó arrasarlo todo contribuye a que los artistas descubran nuevos procedimientos literarios y también consigue insertar el humor en la poesía lírica. Para André Gide, “Dadá es el diluvio después del cual todo recomienza”. Quizá surja esa tendencia antiliteraria provocada por la monotonía de la vida cotidiana, siempre igual, con su tic—tac de reloj, y por el cansancio que produce una literatura que nos daba

como novedad lo consabido. La de los dadaístas no fue una empresa de arquitectos, sino de demolidores. Tristán Tzara nos dice: “Nosotros, vientos furiosos, desgarramos la ropa de las nubes y de los rezos, y preparamos el gran espectáculo del incendio, la descomposición y el desastre”. Y del modo siguiente considera al ser humano: “El hombre no es nada. Medida con la escala de la eternidad toda acción es vana”. Creo ver en esa frase, que entronca con el pensamiento ascético cristiano, un antecedente del existencialismo de Jean Paul Sartre que considera que todo acto del hombre es absurdo y no puede ser justificado en el mundo.

Dadá es antecedente inmediato del suprarrealismo. Pero esa última tendencia, que tampoco quiere servir a la literatura, hunde sus raíces en el cubismo literario; sobre todo en la obra de Guillaume Apollinaire; porque éste trae una nueva manera de estructurar el poema (3). El ejemplo del nuevo estilo de componer es *Les fenêtres* (Las ventanas): aquí el poema no se concibe como un todo organizado, sino como imágenes yuxtapuestas con la finalidad de expresar la simultaneidad de los espacios. Ese poema, como otros similares, se atiene a la norma sin pauta de lo que, ante la obra de Joyce, será bautizado con el nombre de “monólogo interior”, y a cuya valoración contribuye Valéry Larbaud al publicar un estudio sobre *Ulises* en el que considera que ese procedimiento literario fue creado por el simbolista Edourd Dujardin en *Lauriers sont coupés* (1887).

En el espíritu de muchos escritores europeos de comienzo del siglo se había producido un cansancio frente al predominio del pensar lógico. Bertrand Russel y Alfredo North Whitehead, hacia 1909, descubrieron que el llamado pensamiento lógico estaba penetrado de irracionalidad, y que la física y las matemáticas sólo constituían un pensamiento simbólico. Con esa afirmación tan grave se estaba admitiendo que el conocimiento físico—matemático nada más nos ofrece un conocimiento de la realidad de segundo grado. Esto es: que la realidad como tal se le escapa. Por esos años hay también una honda conmoción en el campo de los conocimientos psicológicos. El médico vienés Sigmund Freud mostraba la fundamental relación que el subconsciente guarda con todos los actos de la vida humana. Al quedarse el hombre de Occidente sin el pensar lógico como normativo para todo tipo de conocimiento, o como prueba de la veracidad de las ideas, y al

mostrar que la mayoría de los actos humanos no se producen de modo consciente; sino porque en muchos casos se disparan los deseos insatisfechos depositados en el subconsciente, surge la necesidad de una nueva visión antropológica. La imagen del hombre entonces vigente se cuartea y se viene abajo. Ese cansancio por el predominio del pensamiento lógico fue expresado por André Gide en *Los nuevos alimentos terrestres*: “Ah! , ¿quién liberará a nuestro espíritu de las pesadas cadenas de la lógica?”...

En la literatura, Apollinaire sería el adalid liberador de esa angustia espiritual al darle una nueva estructura al poema (y, con ello, a su visión del mundo) en que superpone en los versos, como hace el cubismo pictórico, diferentes percepciones espacio-temporal de modo escalonado. Esa creación del genio versátil de Apollinaire es la que lleva a Bretón a proclamarlo con justicia, en *Los pasos perdidos* (1924), como “el último gran poeta de Francia”. Elogiando sus *Calligrammes* dirá: “Es privilegio de los grandes poetas hacer brillar *una brizna de paja en el establo*”.

Hemos visto que la imagen del hombre heredada por la cultura occidental yacía rota en migajas; las manifestaciones intelectuales no tienen un instrumento firme en que apoyarse y la caracterología fundada en la voluntad y en la conciencia hubo de naufragar con el descubrimiento que hace Freud de esa zona abismática de la vida humana. En lo literario, el movimiento dadaísta ha negado la validez del hombre, reduciéndolo a nada, y también la de cualquier acto que haya de realizar en el transcurso del tiempo. Tócales, pues, a los suprarrealistas crear una imagen nueva del hombre. No pueden los poetas quedarse flotando eternamente en las nubes del escepticismo dadaísta o agobiados entre las ruinas del viejo orden que había sido destruido; ante las ruinas del ayer se abre ahora el camino que ha de conducirlos a la preparación de una humanidad regenerada.

El año 1921 marca el fin de Dadá, que en efigie fue arrojado al río Sena por los alumnos de la escuela de Quertz'Arts, como anteriormente se había hecho con las del futurismo y el cubismo.

Al desorden, la subversión y la anarquía sucede la búsqueda de un método que permita captar lo suprarreal; esto es, la realidad completa del hombre en el mundo. El suprarrealismo quiere ser un naturalismo superior, con el que se pueda obtener la

dimensión verdadera de lo humano. El naturalismo sólo mira hacia la fisiología del hombre; el racionalismo, en cambio, hizo énfasis para conocerlo en los aspectos intelectuales de su vida. La parte inconsciente de la existencia humana han intentado borrarla en cerca de dos mil cuatrocientos años de tendencia racionante de la cultura de Occidente. Pero permanecía operando en todas las manifestaciones profundas del hombre.

El suprarrealismo es un movimiento que busca la expresión completa del ente humano. Cuando algún discípulo es tentado por la gloria literaria o por la política, Breton lo expulsa del grupo; pues la moral suprarrealista es, fundamentalmente, desinteresada. El hombre libre, según Breton, no debe comprometerse con una situación dada: con la gloria, por ejemplo, que es para él lo estático y anticreador; o con la política, que es un modo de dirigir a los otros en el contorno social con pretensión de pautarle el disfrute de sus libertades. Defensor de una conducta incorruptible, elimina a todos los que “desde cualquier punto de vista, más o menos manifiesto, han dejado de merecer la libertad”. Así llega a separarse de Cocteau, Paulhan, Radiguet, Romain, Salmon y Valéry, “porque considera contraproducente para un verdadero desarrollo moral el gran tiraje que estaban alcanzando sus obras”.

A pesar de que, con ocasión de la guerra de Marruecos, los suprarrealistas tomaron partido en favor de los comunistas, las simpatías políticas no condujeron a Breton a una adhesión total; pues tuvo siempre presente que el verdadero artista necesita indefectiblemente su independencia.

Breton publicó, en distintas épocas, tres manifiestos fijando la posición del suprarrealismo, y todavía en 1947 organiza la exposición universal suprarrealista que resultó desconcertante para muchos que la visitaron, por la evocación de un ciclo de experimentos inspirados en la magia primitiva. Así esa corriente espiritual de nuestra época probaba otra vez su capacidad de transmutación y su dinamismo. Su fecundidad, sea del calibre que fuere, no puede ser puesta en duda, ya que el suprarrealismo se aventuró, sin temores al riesgo, hacia dominios extraños, de los cuales —como dice Ives Duplessis— apenas empezamos a entrever la potencia poética. Considera Breton que al mundo imaginario se le ha puesto límites, y sólo se permite utilizarlo subordinado “a las leyes de una utilidad arbitraria”. Pero la imaginación así postergada y envilecida no

perdona esa traición del hombre. Un mundo pautado y sin el recto uso de la imaginación sólo es capaz de producir ideas sin importancia y de una opacidad vil y tenebrosa. Reducir la imaginación a la esclavitud, enseña el padre del suprarrealismo, significa alejarse de lo que, en lo más hondo de uno mismo, existe de justicia suprema. Siguiendo el hilo de su razonamiento, advierte, además, que la actitud realista, por el contrario, inspirada en el positivismo desde Santo Tomás a Anatole France, se revela con un aspecto hostil hacia todo vuelo intelectual y ético. “Me causa repulsión porque está constituida la actitud realista —expresa Breton— por una mezcla de mediocridad, odio y chata suficiencia. En la actualidad es ella la que inspira esa multitud de libros ridículos, de obras insultantes. Gracias al periodismo su poder se acrecienta de modo incesante, y así mantiene en jaque a la ciencia y al arte, preocupándose por halagar a la opinión pública en sus más bajos apetitos: una claridad que linda con la estulticia, una vida de perros”.

André Breton niega el realismo prosaico y externo, puesto que se propone alcanzar el realismo imaginado o poético. Pero en esa empresa no desea llegar al puerto de la gloria literaria; sino, como explorador de lo humano, al conocimiento integral del hombre y al despliegue de todas las facultades integradoras inscritas en su vida. Por eso piensa que, gracias al descubrimiento de Freud, “la imaginación está a punto de reconquistar sus derechos”. Breton lucha por sacar lo imaginario de la domesticidad a que la razón lo ha reducido. Se ha dicho que el empleo creador del sueño por los suprarrealistas constituye una huída de la realidad concreta. Como era de esperarse, los hábitos de lo mostrencamente razonable no se compadecen, por supuesto, con el despliegue de esa aventura en la que se desea llegar a un mundo absoluto. Breton se ha preguntado: “¿Por qué no he de esperar del indicio del sueño más de lo que espero de un grado de conciencia cada día más elevado?”

Tiene Breton plena conciencia de que el sueño es parte de la realidad y que a éste no se le ha otorgado ninguna importancia en el desarrollo de la vida humana. Para sacar de esa situación de minusvalía en que encuentra sumida a la potencia soñadora del hombre, Breton quiere provocar cambios en la comodidad perezosa de la sociedad con el fin de que todo empiece de nuevo. Negándose a tener “nada en común con los pequeños o grandes ahorristas del espíritu”, considera que “la suma de los momentos de sueño,

medidos como tiempo, y no tomando en cuenta sino el sueño puro, en el dormir, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, digamos mejor: de los momentos de vigilia”.

Es indudable que la vigilia es una pieza de la realidad y que el sueño es otra que contribuye grandemente a revelar lo más íntimo del hombre y lo más constitutivo de su persona. En el mundo del sueño revive parte de los deseos que han fallado en nuestro trato cotidiano.

Breton, pues, va en contra de la realidad prosaica, que es conformista y utilitaria, con el fin de procurar la realidad poética, que es fundamentalmente desinteresada; no busca la gloria ni las comodidades del dirigismo político, ya que su propósito es mantener siempre en las más puras zonas de libertad al hombre. Niega, para conseguir ese altísimo propósito, la realidad fotográfica que produce el positivismo racionalista.

El alto poeta mexicano Octavio Paz ha sintetizado de manera profunda la labor realizada por el creador del suprarrealismo, y me veo en la necesidad de trasladar una buena parte de ese juicio tan exacto en que nos dice: “Breton es el lenguaje de la pasión —la pasión del lenguaje. Toda su búsqueda, tanto o más que exploración de territorios psíquicos desconocidos, fue la reconquista de un reino perdido: la palabra del principio, el hombre anterior a los hombres y las civilizaciones. El surrealismo fue su orden de caballería y su acción entera fue una *Quête du Graal*. La sorprendente evolución del vocablo *querer* expresa muy bien la índole de su búsqueda; querer viene de *quearere* (buscar, inquirir); pero en español cambió pronto de sentido para significar voluntad apasionada, deseo. Querer: búsqueda pasional, amorosa. Búsqueda no hacia el futuro ni el pasado sino hacia ese centro de convergencia que es, simultáneamente, el origen y el fin de los tiempos: el día del comienzo y después del fin. Su escándalo ante “la infame idea cristiana del pecado” es más que una repulsa de los valores tradicionales de Occidente: es una afirmación de la inocencia original del hombre. Esto lo distingue de casi todos sus contemporáneos y de los que vinieron después. Para Bataille, el erotismo, la muerte y el pecado son signos intercambiables que en sus combinaciones repiten, con aterradora monotonía, el mismo significado: la nadería del hombre, su irremediable ab—yección. También para Sartre el hombre es el hijo de una maldición, sea ontológica o histórica, llámese angustia o trabajo asalariado. Ambos son hijos rebeldes del

cristianismo. La estirpe de Breton es otra. Por su vida y su obra no fue tanto un heredero de Sade y de Freud como de Russeau y de Eckehart. No fue un filósofo sino un gran poeta, y, aún más, en el antiguo sentido de la expresión, un hombre de honor. Su intransigencia ante la idea de pecado fue un punto de honra: le parecía que, efectivamente, era una *mancha*, algo que lesionaba no al ser sino a la dignidad del hombre. Esta convicción, que lo opuso con gran violencia a muchas filosofías modernas y a todas las religiones, en el fondo también era religiosa: fue un acto de fe. Lo más extraño —debería decir: lo admirable— es que esa fe jamás lo abandonó. Denunció flaquezas, desfallecimientos y traiciones, pero nunca pensó que nuestra culpabilidad fuese congénita. Fue un hombre de partido sin la menor traza de maniqueísmo. Para Breton pecar y nacer no fueron sinónimos”.

Hasta aquí la imagen trazada por Octavio Paz acerca de ese hombre que buscó en el mundo contradictorio de nuestras sociedades la pureza inalcanzable del hombre. Ante esa búsqueda, Jean Paul Sartre hace la objeción de que el suprarrealismo “en lugar de destruir para construir, construye para destruir”; pero reconoce que “es el único movimiento poético de la primera mitad del siglo XX, y que en cierto modo contribuye a la liberación del hombre; mas lo que libera no es el deseo ni la totalidad humana, sino la imaginación pura”.

Ese movimiento nos deja un saldo de poetas de primera magnitud como el propio André Breton, Paul Eluard, René Char, Robert Desnos, Luis Aragón, George Henein, y sus herederos franceses André Micheaux y Jaques Prévert; sin embargo, es en España y en Hispanoamérica donde se da la más alta floración de poetas suprarrealistas: Rafael Alberti, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Ricardo Molinari, García Lorca, Luis Cernuda, Humberto Díaz Casanueva y Octavio Paz, y dos antecedentes: el glorioso Vicente Huidobro, quien con *Altazor* crea uno de los más grandes poemas de nuestra época, y César Vallejo, el poeta más intenso y humano de nuestra América.

POESIA DOMINICANA DEL SIGLO XX

He trazado el ámbito histórico en que surge la poesía dominicana del siglo XX. T.S. Eliot señaló en la tercera década de

este siglo que el poeta que a los veinticinco años permanece en el ejercicio de la poesía ha de estar en posesión, si ha de seguir siendo un poeta verdadero, del sistema expresivo que ha creado la cultura europea. Para Eliot la actividad poética escapa a cualquier nacionalismo, ya que su tierra nutricia es todo lo que se ha hecho en la poesía del mundo; sólo admite —por insalvable— el confinamiento nacional que surge de la estructura de la lengua en que el poeta escribe. Tan alejado de todo nacionalismo fue la existencia de Eliot que, sin vacilaciones, adopta la nacionalidad inglesa, con el deliberado propósito de escapar del ámbito norteamericano donde nace, por considerarlo de una vulgaridad espiritual insoportable. Por eso, no ha de extrañarnos que su clásico no sea Poe, ni Whitman, ni Shakespeare, ni su amigo Ezra Pound, sino el italiano Dante, y que, para el enriquecimiento de las modulaciones de su verso, haya elegido el ejemplo de Jules Laforgue. Además, Eliot considera que la literatura es un sistema en el que cuando penetra una obra verdaderamente nueva se produce una apertura y una modificación en las valoraciones del mismo. En el pasado, reciente o remoto, toma su punto de partida el poeta nuevo; cierta zona del pasado condiciona su creación poética; mas por su presencia ya no será el pasado lo mismo que antes era. Esa concepción de Eliot no es personal ni caprichosa. El panorama literario que he expuesto prueba que se ajusta objetivamente a lo acaecido en la Historia.

El movimiento dominicano que nos inserta en la literatura del siglo XX es *La Poesía Sorprendida*, y no sólo realiza eso, sino que toma en cuenta todo lo vivo que el pasado universal ofrece como fuente para la creación poética.

El 10. de octubre de 1943 se inicia la más grande incursión de nuestros poetas por el ámbito de la literatura del mundo. En ese primer número de *La Poesía Sorprendida* se lee con emoción: “Estamos por una poesía nacional nutrida de lo universal, única forma de ser propia; con lo clásico de ayer, de hoy y de mañana; y con el mundo misterioso del hombre, universal, secreto, solitario e íntimo, creador siempre.

Estamos contra toda limitación del hombre, la vida y la poesía; contra todo insularismo que no nazca de una nacionalidad universalizada en lo eterno pro unda de todas las culturas; contra la permanente traición a la poesía y sus permanentes traidores por la corta visión”. Además, al frente de la revista va el lema: “Poesía con

el hombre universal”.

Pienso que no existen otros párrafos que hayan sido leídos con mayor cerrazón intelectual en esta tierra de nuestros amores que esos en que *La Poesía Sorprendida* explicaba (desde su primera aparición en las letras dominicanas) su razón de ser y su conducta poética futura.

Les he visto citados en artículos o en ensayos que pretenden valorar la realidad poética nuestra como prueba de olvido de lo nacional y como evidente huída de la realidad y del contorno dominicanos. Y eso viene a mostrarnos (desde un altísimo nivel) la deficiencia que padecemos en la enseñanza de la lectura en las escuelas dominicanas. Wolfgang Kayser nos ha dicho en su obra *Interpretación y análisis de la obra literaria* que, sin “sensibilidad especial para el fenómeno poético, resultarían vanas y estériles todas las nociones de ciencia de la literatura y faltaría la verdadera comprensión, la que nos habilita para dominar por completo un asunto”, y en otro lugar de su obra expresa la siguiente norma: “Todo estudio de la obra poética está inicialmente al servicio del importante y difícil arte de saber leer. Sólo quien sabe leer bien una obra está en condiciones de hacer que los demás la entiendan; es decir, de interpretarla con acierto”.

Se necesita, según nos dice Wolfgang Kayser, “sensibilidad especial” para interpretar el fenómeno poético y poseer el difícil arte de la lectura.

La declaración de principios de *La Poesía Sorprendida* que he transcripto no tiene que ver nada con ningún género literario y se desenvuelve en un plano conceptual muy escueto. En ella afirman los nuevos poetas que buscan una poesía *nacional* que se nutra de todos los aires de la cultura del universo. ¿No es lo que hemos visto que hicieron los poetas latinos, renacentistas, románticos, simbolistas y suprarrealistas? Los poetas de *La Poesía Sorprendida* estaban poniendo en vigencia en nuestro país un principio común a toda gran obra literaria que en el mundo ha sido. Sólo pudo extrañar, y sigue extrañando, a la ignorancia que se viste de docta. Pero se declaraba en ese texto algo de mayor calibre.

Desde la aurora de esa declaración de principios, los poetas de *La Poesía Sorprendida* no echan en el olvido la corta visión que hace que surjan los permanentes traidores del arte y de la vida. Y es traidor quien pasa apresurado sobre la obra ajena. Es traidor quien

habla de lo que desconoce, para, con premura, ponerse en la corriente de lo que parece la moda, con la que tal vez se obtenga un poco de deleznable prestigio momentáneo.

LA REALIDAD EN “LA POESIA SORPRENDIDA”

Una de las afirmaciones más gratuitas (y que prueba que para hacerla se ignoran los textos) es aquella en la que se asevera que *La Poesía Sorprendida* rechazaba *todos los elementos* que identifican a la obra literaria con la situación nacional, con el momento histórico y social en que vivimos (4).

Comprobamos que la declaración de principios apoya una nacionalidad universalizada, único modo de ser propia. Pero los textos poéticos van a demostrar la vacuidad de los reparos que se han hecho. En el número tres de *La Poesía Sorprendida*, del 1943, leo un poema de Franklin Mieses Burgos titulado *Paisaje con un merengue al fondo*. El merengue es el baile dominicano por excelencia y ha servido no sólo para arrullar amorosamente a la amada; sino también para hacer crítica social, referencias históricas de los héroes y hasta para exaltar personajes detestables. ¿Existe en la expresividad popular algo más nuestro y más metido en la sangre y en el alma de los dominicanos que el merengue?

Me sorprende que los poetas que pretenden ser nacionalistas y folcloristas hayan pasado por encima de ese baile nativo sin reparar en él para sus composiciones poéticas. No ha sido cantado por Manuel del Cabral ni por Héctor Incháustegui Cabral. Nunca lo menciona Domingo Moreno Jimenes en su obra; quien, por otra parte, no puede ser reducido a la idea de poeta nacionalista como he de probarlo más adelante. Y el poema de Mieses Burgos se abre con este verso de tremenda palpitación nacional y humana:

Por dentro de la noche solitaria de un llanto de cuatrocientos años.

Cuatrocientos años de soledad y de llanto se hacen presentes al poeta Mieses Burgos en el momento en que va a bailar un merengue. ¿Qué otro dominicano ha expresado esa angustia vital y metafísica al contacto del baile en que se mecen nuestras mayores alegrías, nuestras penas y nuestros fracasos? ... Porque el hombre humilde dominicano, en su analfabetismo de siglos, traslada al

merengue gran parte del drama que ha vivido; ha sido poeta ingenuo de su vida sin esperanza en el ritmo sincopado del merengue.

¿Quién ha expresado esa angustia vital y metafísica? , vuelvo a preguntarme.

Pues esa angustia la ha transmitido, como nadie hasta él lo había hecho, un poeta a quien se atribuye huir de la realidad dominicana. Lo realiza un poeta a quien se considera escapista. Y el merengue metafísico y social de Mises Burgos continúa:

*Por dentro de tu noche caída de esta isla
como un ciclón terrible repleto de huracanes;
entre la caña amarga y el negro que no siembra,
porque no son tan largos los cabellos del agua;
inmediato a la sombra caoba de tu carne:
tamarindo crecido entre limones agrios;
casi junto a tu risa de corazón de coco;
frente a frente a la herida violeta de tus labios
por donde gota a gota
como un oscuro río desangran tus palabras,
lo mismo que dos tensos bejuocos enroscados
bailemos un merengue: un furioso merengue
que nunca más se acabe.*

El poeta, como se ve, propone a la mujer bailar un furioso merengue inacabable; porque nuestra patria plantea problemas, muestra llantos y angustias que, por lo menos, entraron a la conciencia histórica desde hace cuatro siglos. Cuatrocientos años hace que el sufrimiento nacional quiere mecerse en la furia de una danza que nunca finalice. No conozco en la poesía de las grandes Antillas otro poeta que nos comunique ese sentimiento tan palpable de profunda compenetración con el clima del trópico. Nicolás Guillén, el cubano universal, hace del folclore de su patria un momento supremo del arte, y ha sido grande en la denuncia social y política. Palés Matos, tan extraordinario en el colorismo, nos ofrece una humanidad tropical caricaturesca en la eficacia de su poesía negrista (5).

Poco después de publicar *Paisaje con un merengue al fondo*, Mises Burgos lo enriquece añadiéndole a los versos una visión crítica de nuestra historia. Aquí muestro el poema en su primera versión, tal como se publica en el tercer número de *La Poesía*

Sorprendida; y en el final de esa versión elegida, el poeta expresa su deseo de bailar ese merengue poniéndose de espaldas a los dolores de la isla; porque si no será imposible proseguir bailando:

*bailemos un merengue de espaldas a la sombra
de tus viejos dolores,
más allá de tu noche eterna que no acaba...*

La mujer de la carne caoba, con cuya sombra se compenetra el poeta, no consigue salir de su noche eterna; pero en esa furia de la danza cósmica se producirá un momento de redención con la llegada del alba:

*Bailemos un merengue que nunca más se acabe
bailemos un merengue hasta la madrugada.*

Desde su primer versión, que es la que sigo al pie de la letra; porque no deseo distorsionar la historia con la nueva en que aparece una visión grandiosa del drama histórico dominicano, en el poema existe una doble captación: la del contorno geográfico dominicano con su clima terrible y la del problema social del hombre y la mujer criollos. “*El negro que no siembra, porque no son tan largos los cabellos del agua*”. He ahí uno de los primeros problemas que presenta el agro dominicano: las mejores tierras, las que no han sido agotadas por la erosión, carecen de agua, y, además, por descuido permitimos que nuestros ríos vayan desapareciendo con el desmonte. Miseses Burgos toca esa dolorosa realidad dominicana; pero al hacerlo no se vale del realismo prosaico; porque él no es político ni editorialista; emplea, pues, la eficacia creadora del realismo poético, y así el merengue poetizado adquiere universalidad sin trampa y sin anécdota. Más concreta y angustiosa en nuestras letras no creo que llegue a ser la realidad que nos muestre cualquiera de los poetas del realismo inmediato. *Trópico íntimo* se titula uno de sus grandes poemas; esto es, el poeta se siente tan consubstanciado con el trópico que lo lleva en el interior de su vida. Y no cabe duda que lo que recibe el lector de ese poema es la sensación real poetizada del contorno en que desenvolvemos nuestra existencia; en unos versos plásticos y musicales así se expresa:

donde el bongó retumba, lasci'o, desde el negro confín de los abuelos como la simple gota de un cangilón herido. . .

Sólo en Aimé Césaire, el negro martiniqués universalmente reconocido como un gran poeta de nuestra época, podemos hallar otra síntesis poética tan cálida de nuestro contorno racial y una visión tan exacta del instrumento con que se desbordan las urgencias sexuales del hombre de estas tierras. Pero Mises Burgos expresa ese mundo alucinador cuatro años antes que el gran poeta de lengua francesa. Aquí ofrezco un fragmento de ese trópico tan arrabataadoramente descrito por un poeta a quien, con desenfado, se le acusa de escapar de la realidad dominicana:

*Trópico mío ahora, como siempre llorando. Llorando para siempre desde el grito clavado de sus cedros más iltos, desde la abierta herida del flamboyán crecido, que sólo se desangra herido por los propios puñales de sus ramas, frente al mango que vino desde el anciano Ganges de las nobles pagodas,
y en cuyo ser descansa, como atávico signo de la herencia más pura,
la misma sombra ancha de un colosal y simple paquidermo de hojas.*

Grandiosa visión externa de nuestro contorno que conduce al poeta a separar dos floras de distintas procedencias: el flamboyán que crece en su desnudez indígena y sangrienta junto al mango que procede de la India. Claro que el poeta para alcanzar tan bello y expresivo paisaje emplea otra vez el realismo poético. ¿Qué otra cosa hizo en México López Velarde, al que erróneamente se le consideró durante un tiempo el gran poeta nacionalista mexicano? Leamos un fragmento de su poema:

*Patria: tu superficie es el maíz,
tus minas el palacio del Rey Oros,
y tu cielo, las garzas en desliz
y el relámpago verde de los loros.*

Colorismo tropical que no llega a la profundidad angustiosa de la gran poesía de Mises Burgos, y que, justamente, es

considerado como uno de los ejemplos de poesía más alto en nuestra lengua. Escuchemos la música pinturera de estos versos:

*Suave Patria: tú vales por el río
de las virtudes de tu mujerío.
Tus hijas atraviesan como hadas,
o destilando un invisible alcohol
vestidas con las redes de tu sol,
cruzan como botellas alambradas*

Es certera la expresividad del colorido de esos versos del poeta que, junto a Tablada, Reyes y Pellicer, pone en movimiento (como dice Octavio Paz) la gran poesía mexicana contemporánea. Pero también hay grandeza en el colorido con música de pulmón sinfónico de Mises Burgos cuando canta:

*Ahora, como siempre: en otros paralelos y en medio de mi isla
subjetiva, buscando la latitud exacta de una mar definitiva
donde no sea posible reeditar el aliento mortal de los monzones,
ni el ecuador de hornos que estalla desde el rojo pulmón de los
veranos,
madrugando a la orilla solitaria de un alba de viejo amanecida
—sin la rosa de fuego de los trópicos vivos— antípoda de un
mismo
e ignorado archipiélago de sueño entre las nubes,
de amor entre las yerbas y los lirios. . .*

Esa isla desde la que parte el poeta será todo lo subjetiva que él sueña y desea; pero la percepción real que hay en esos versos nos entrega el contorno del mundo como raras veces lo ha conseguido la gran poesía de nuestro tiempo. El anhelo del poeta es encontrar un mar definitivo en el que no se produzca la catástrofe de los monzones ni el ecuador que, con su rojo pulmón de fuego, calcina al hombre de estas tierras. De la misma manera que André Breton buscaba al hombre en su inocencia, Mises Burgos anhela un contorno geográfico libre del signo mortal que todo lo destruye. Pero al mismo tiempo la vida del poeta transcurre en un alba antigua; porque es contraria a ese archipiélago de sueños en las nubes y al amor entre las yerbas y los lirios. Mundo paradisíaco del amor al que no arriba el poeta. Uno de los grandes temas de la poesía del siglo XX es esa nostalgia de paraíso, y en Aimé Césaire, parigual a Mises Burgos,

ese edén se resume en el regreso al Africa nativa donde una vez el negro vivió sin la alienación que produce el rechazo.

Es improbable que algún poeta del realismo inmediato nos transmita con más intensidad el contorno real y que se muestre mucho más rebelde que Mises Burgos o que Aimé Césaire. Nuestro gran poeta se rebela contra la inclemencia del clima que brota de una naturaleza indiferente; su trópico está creado por un dolorido sentir en el que abarca al mismo tiempo la dureza destructora de los elementos naturales y la injusta situación del hombre.

Para Mariano Lebrón Saviñón, en cambio, el trópico será risueño y libre de miedo, y regocijado le canta con la visión ingenua de un joven de dieciocho años:

*Trópico sin dolor, libre de miedo,
bullicioso y verdad, grillo en el monte,
canto y coro de amor, fuente del cielo.*

Por esa mirada tropical no pasa una sola nube de tormenta, y el poema termina con soberana alegría:

*Sigue cantando en tu tambor sin gente,
sigue, sigue feliz, yo te adivino,
en tu callado amor resplandeciente.*

En el número diez de *La Poesía Sorprendida* aparecen dos poemas de Mises Burgos, titulado uno *Poema a la palma*, y el otro, *Gayumba*. En el primero nos dice:

*Palma. Palma: bohío presentido.
Petrificado grito de la tierra
en su loco delirio de vegetal altura.
Simple hogar en potencia
para lograr la otra
solitaria ribera cuando la noche llega
hasta tu quieta sombra de puntillas.
Síntesis prodigiosa de los cuatro principios de la vida aborígen:
Abrigo y alimento, ornamento y paisaje.*

La contemplación de la palmera lo lleva a recordar la

vivienda del primitivo habitante de nuestra isla. Y hay que preguntarse: ¿ha dejado el hombre dominicano de tener que descansar en ese arcaico bohío del neolítico en que buscó reposo el taíno cuando tuvo que alcanzar la otra ribera solitaria del sueño?

Sin embargo, afirma cierta crítica que los poetas de *La Poesía Sorprendida* rechazaban la realidad dominicana y que no quisieron enterarse del contorno histórico en que vivían. No sólo se ocupaban del contorno presente, sino que, como se ha visto en ese poema, evocaban el descanso misterioso que obtuvo el indígena de la isla en la vivienda rudimentaria que siempre ha estado latente en las palmeras.

En el poema *Gayumba* (que es el nombre de un instrumento musical indígena o africano de estructura muy tosca: se hace con una rama arqueada y con un bejuco a modo de cuerda), el poeta vuelve a participar de esa angustia de la isla, y así nos dice:

*Sobre tu media noche desolada de siempre;
sobre tu media noche: alambre y yagua seca.*

Es el mismo paisaje humano de una tierra en subdesarrollo, y aparece en éste el instrumento músico:

Rama de arco tendida para la voz primera,

y, ¿qué sucede con esa voz? ¿Canta estremecida de gozo? ¿La isla acompaña regocijada con su voz al instrumento con el que el nativo busca arrullar su propia existencia? La respuesta del poeta es negativa:

*Cuatro siglos llorando
de amor y nunca mueres.
¿Desde qué piel oscura de un Africa que espera
saldrán enardecidos
los lentos cocodrilos de tus propias mareas,
hacia la amplia orilla
de un alba de redención humana que no llega?*

¿Qué le sucede a la isla que llora hace cuatro siglos desde su piel oscura?

Llora porque no llega a ella la redención humana. Se

dirá que el poeta expresa la situación social del negro, a quien le tocó sustituir al indio taíno en los duros trabajos de la tierra y en la construcción de los edificios públicos y de los particulares de la sociedad colonial. Se puede afirmar que el negro sufre en el poema por su minusvalía social, y que en tanto sueña con la redención que merece todo hombre que yace sometido a una voluntad ajena a la suya. Sí, será de ese modo; pero no cabe duda de que en ese poema de Mieses Burgos hay honda preocupación social por lo que sucede en nuestro país. La afirmación de que *La Poesía Sorprendida* no tomaba en cuenta el contorno en que vivíamos queda totalmente negada con los textos que hasta aquí he comentado someramente. Además, caso muy notable, Mieses Burgos, poeta de piel blanca, se siente preocupado por la alienación del hombre negro que vive en nuestra patria.

DENUNCIA POLITICA Y PROTESTA EN LA POESIA SORPRENDIDA

El fértil tema de la realidad dominicana vista por Mieses Burgos desde el realismo poético, me exime, hasta otra oportunidad, de tener que ocuparme de la expresión de la realidad en los otros poetas sorprendidos. Me urge mostrar que no es cierto tampoco el juicio, no apoyado en datos fehacientes, con el que se acusa a *La Poesía Sorprendida* de haber ignorado el momento histórico y político en que vivíamos.

Los poemas de Franklin Mieses Burgos, de Manuel Valerio y de Fernández Spencer van a testimoniar que ese aserto no brota de la verdad de los hechos. Para un observador imparcial tal vez resulte asombroso que poetas dedicados sólo al ejercicio de la poesía, sin un fin partidista, llegasen a tanto riesgo por la temeridad de los temas que escribieron. Ya he mostrado, con suficientes pruebas textuales, que el contorno en que vivimos no fue dejado a un lado y que hubo en *La Poesía Sorprendida* preocupación social y ansias de redimir al hombre. Pero hay algo más: hubo denuncia y protesta política en los poemas de esos poetas; las más clamorosas y fuertes de la poesía de esos años en que el poder personal era el amo absoluto de vidas y haciendas.

Clima de eternidad, de Franklin Mieses Burgos, es un cuaderno de poesía que ofrece dos títulos: *Ariel esperanzado* y *Prometeo mortal*. Ese poema, en sus dos partes, fue dedicado al

músico Enrique Casal Chapí y al pintor Eugenio Fernández Granell, que tuvieron que abandonar el país por desacuerdos con el poder tiránico. La sola dedicatoria del poema constituyó un desafío que puso en riesgo a los poetas de *La Poesía Sorprendida*. Pero esos dos españoles eminentes, que tuvieron necesidad de salir de España cuando la guerra civil fue perdida por la República, habían realizado una labor que ensanchaban la sensibilidad y el ejercicio de la inteligencia en nuestra tierra. Ante el dolor que provocaba la partida de hombres que aportaron con su presencia y con sus obras valores espirituales al desarrollo cultural de nuestra patria, Miseses Burgos escribió el poema. Poesía de circunstancia, se dirá con ánimo peyorativo; pero no olvidemos que Goethe afirma que toda la gran poesía en el mundo ha sido poesía de circunstancia. *La Eneida*, por ejemplo, no existiría si Virgilio no hubiese atendido el llamado que le hizo Augusto César para que escribiese un poema en que exaltase la grandeza de Roma.

El poema *Clima de eternidad* es extenso y el análisis puntual del mismo ocuparía mucho espacio. Voy a referirme a él como quien pasa apresuradamente sobre ascuas. En el poema, valiéndose del ritornelo, el poeta invita a un joven amigo a que abandone todas las banderas, y la última vez en que reitera esa invitación dice:

*Oh mi joven amigo, camarada,
hay que decirle adiós a todas las banderas
que flotan en los altos litorales del mundo como auroras vara-
das.*

Para decir eso en el Santo Domingo de aquellos días de 1944 era necesario poseer un valor imponderable, ya que el poder tiránico sustentaba entonces una política nacionalista, y había impuesto el culto a la bandera en el instante en que se la elevaba hasta el tope del asta y en el momento en que se la arriaba para el descanso en la noche. Franklin Miseses Burgos tuvo ese valor que hoy ignoran algunos de los que arrimaban su miserable sardina al ascua de los favores políticos. En *Ariel esperando* invita el poeta al joven dominicano a la redención; porque considera que no existe cadena que haga esclavo al hombre, puesto que no puede éste ser atado a las cosas que son ajenas a la esencia que vertebrata el mundo; *ajena a la esencia que vertebrata la honda armonía de los polos*, nos dice en un

verso de gran densidad expresiva.

Y es dramática la siguiente afirmación:

Tu patria no es de tela; el universo es tuyo; el cielo tu bandera

Mundo total del hombre defendido frente al falso nacionalismo de la bandera y del himno, a los que se rendía culto interesado, mientras que al hombre se le condenaba al hambre y a la muerte, si no se plegaba a los designios del amo.

Y todavía en una estrofa anterior nos había dicho:

*vamos sobre los muertos levantando ciudades,
erigiéndoles falsos monumentos al miedo de nuestra propia y
soledad enterrada de horror hasta los huesos. honda*

El país se llenaba de estatuas y homenajes, y en la soledad tenía solamente el hombre dominicano su horror enterrado hasta los huesos. “*Falsos monumentos al miedo*”, y todos han sido derribados por el viento de la historia que se forma por las acciones colectivas en los momentos en que se moralizan hasta los rincones más apartados de los pueblos. Se podría objetar que la denuncia política es velada y que no se ofrece muy claramente. Exigir más sería estar locos o haber olvidado las circunstancias de terror y de muerte a que podíamos estar sujetos en cualquier momento. Pero Mises Burgos se atreve a dar más. No puedo ocuparme de la profunda concepción del mundo en que se apoya la parte del poema titulado *Prometeo mortal*; también he tenido que dejar sin análisis la parte metafísica de *Ariel esperanzado*, y lo hago así para ir al grano, a ese grano dramático que es la denuncia política de esa parte del poema. Recuerden que el poema va dedicado a dos españoles, de “la España andariega y mejor”, según el poeta, que fueron obligados a salir de nuestra tierra por los intereses tiránicos entonces vigentes. En una estrofa en que el poema expresa la angustia del hombre dominicano aparecen estos versos de fuego:

*Ellos todos se irán; en cambio, solitarios, nosotros nos quedamos;
nos quedamos anclados frente a la misma noche desolada de siem-
pre,
bajo la misma luna eterna de forzados. . .*

Esa noche la hemos visto ya en los poemas en que toca problemas sociales; pero aquí estamos ante esa misma noche con su eterna luna de forzados. En más de un siglo de vida independiente no ha disfrutado el hombre dominicano de libertad política. Varios fueron los amos que tuvimos que soportar, y, sobre la sangre de los que fueron derribados, se irguieron otros.

Sí, se dirá todavía, hay en esos versos una fuerte pesadumbre por un mal destino social; pero, ¿dónde está la gran denuncia política? Antes de la gran denuncia, el poeta anhela un levantamiento de las muchedumbres, y para expresarlo dice:

*Llanto que clama siempre por un mar encrespado de vivas muchedumbre
en olas colectivas
de una humana marea de almas agitadas.*

En esos versos hay una clara invitación a rebelarse contra la situación ominosa que padecía nuestro pueblo. Y aquí está, en el momento final del poema, la denuncia política más violenta que se publicó en el territorio dominicano en aquellos años de terror y de muerte:

*Ellos todos se irán; nosotros nos quedamos.
Nos quedamos nosotros hundidos en la entraña del terrible tambor
donde golpea furiosa la sangre derramada de los últimos muertos
sin ninguna presencia que derribe la noche donde crece el olvido;
sin ninguna posible catástrofe que impela a un gesto perdurable:
Pobres dioses humanos a un inmenso dolor de eternidad, atados.*

Ese grandioso poema de denuncia política, no de simple crítica social, se publica en Santo Domingo en el mes de julio de 1944, y en él se dijo:

*Nos quedamos nosotros hundidos en la entraña del terrible tambor
donde golpea furiosa la sangre derramada de los últimos muertos..*

Esa monótona caída de la sangre de los últimos muertos, ¿quién la producía en nuestra patria? ¿Acaso una lucha bélica de los dominicanos en la frontera con Haití? Además, ¿por

qué ese decir angustioso en un poema que se dedicaba a dos españoles republicanos que tuvieron que irse del país por desacuerdos con el amo prepotente? ... La respuesta no tengo que expresarla porque está latiendo llena de fuego en las mentes de los lectores.

RUMBO A OTRAS DENUNCIAS POLITICAS

Recordemos ahora algo de verdadera importancia para este estudio. Franklin Mieses Burgos era en el año 1944 un poeta más hecho que Manuel Valerio y que Fernández Spencer; había nacido en 1907 y comenzó en 1929 a escribir sus primeros poemas —*Gaviotas enterradas*— dentro del realismo poético; pero no se decidió entonces a publicarlos porque el tipo de poesía que estaba creando no se llevaba en Santo Domingo. Aquí estaban vigentes los usos de un endeble posmodernismo que se mezclaba a un decrépito romanticismo, como sugiere Fernández Spencer en el discurso con el que contesta en la Academia Dominicana de la Lengua al de ingreso del poeta Mariano Lebrón Saviñón. No predominaba tampoco el postumismo hacia el 1929; porque desde su nacimiento, en 1921, había muerto, por su incapacidad de imantar a otros escritores con verdadera vocación poética. Sólo Moreno Jimenes (que era poeta antes del postumismo) seguía representando a ese movimiento; porque para el año 1929 era, y lo sería para muchos otros años, el primer dominicano que decidió ser poeta sin ninguna otra aspiración o compromiso con el cuerpo social en que vivía.

Manuel Valerio nace en 1918, y Antonio Fernández Spencer en 1922. En 1944 esos poetas se estaban iniciando en el difícil arte de la poesía. La plenitud de sus obras poéticas habrá de producirse, como es natural, un poco más tarde que la de Mieses Burgos; éste le llevaba quince años a Fernández Spencer (cifra que en historiografía se considera básica para el paso de una generación a otra), y a Manuel Valerio once años. La cronología es fundamental si se desea llenar de precisiones el desarrollo de la historia y para fijar el puesto que ocupan en ella los escritores y la validez de las novedades que aportan sus obras literarias. Si tomamos como punto de partida la obra de Mieses Burgos, es quince años después de 1944 cuando es prudente ir a buscar las obras de madurez de Fernández Spencer y de Manuel Valerio; no antes. Y esto nos da el año 1959 para Fernández Spencer, y para Manuel Valerio, el año 1955. Sin

embargo, ambos muestran ya, en 1947, cuando van a dejar de publicarse *La Poesía Sorprendida* y *Entre las Soledades*, poemas en que se ha llegado a una evidente madurez expresiva.

Entre 1945 y 1946 escribe Fernández Spencer veinte poemas de cierta extensión con el título de *Recurso de soledad*; de ese libro se publicó uno titulado *Presagio* en la revista *Entre las Soledades*, en 1947. Esos poemas de tono bíblico iban a estimular un rumbo nuevo en la poesía de Manuel Valerio y de Freddy Gatón Arce; sin embargo, había de ser Valerio el primero en publicar un poema en ese nuevo estilo poético. Para esa zona de fechas serían muy apreciados por esos tres poetas la obra de los poetas católicos franceses Charles Péguy y Paul Claudel, y la *Biblia* pasaría a un primer plano en la preferencia de sus lecturas. Las huellas de Péguy, de Claudel, de Gide y de Whitman son muy evidentes en los poemas del Freddy Gatón Arce de ese lapso. No sucede lo mismo en las obras de Fernández Spencer y de Manuel Valerio.

Hacia el año 1952, Fernández Spencer acogería dos de los poemas de *Recurso de soledad* en su libro *Bajo la luz del día*, ganador en Madrid para las letras dominicanas del Premio Adonais; otros, titulados *Ciudad de los escribas* y *Adán habla del Génesis*, permanecen inéditas, y los demás se perdieron o fueron devorados por el comején que le destruyó una caja con libros y manuscritos mientras permanecía seis años en España. Un poema de esos años publicado en *La Poesía Sorprendida* es *Fábula del paraíso*, que fue recibido por la crítica como un nuevo tipo de poesía narrativa en nuestras letras. Consigno estos datos porque sin ellos quedarían a oscuras muchos aspectos importantes de la literatura dominicana, y sin claridad es imposible llegar a una valoración seria de las aportaciones culturales de nuestros poetas más significativos.

Siguiendo el tema de la protesta y de la denuncia política en *La Poesía Sorprendida*, debo referirme a un poema puramente lírico titulado *Sólo el mundo solloza*, de Fernández Spencer, que aparece dedicado al poeta Pedro Mir en el número XVIII de *La Poesía Sorprendida*. En ese poema sobresalen por su fulgor dramático los siguientes versos:

*Pero ahora que pasan los muertos,
¿quién dice la verdad?*

Esos dos versos y su pregunta fueron candentes si se tiene en cuenta el contorno histórico del tiempo en que se publican. Pues esa verdad, que ya había sido dicha responsablemente por Mises Burgos, sería también pronunciada por Manuel Valerio y por Fernández Spencer. Y esa respuesta seguiría siendo una denuncia política. Todo aquello que afirmo queda siempre comprobado por la prueba textual. Ninguna afirmación puede hacerse con validez en el campo de la literatura sin el apoyo en los documentos. Y el documento literario es el texto. Lo que no aparece en un texto, carece de fuerza probatoria. La gran tradición oral, tan importante en la literatura de tipo tradicional, no cuenta para la literatura escrita. Las afirmaciones caprichosas o interesadas caen por su propio peso cuando un texto se levanta y habla, no con la elocuencia de la propaganda, sino con el poder que la verdad confiere a lo expresado. He escrito este trabajo, teniendo la escasez de tiempo como enemigo para extenderme en mi conocimiento de la poesía dominicana (7); porque amo la literatura que se escribe en nuestra patria, y considero que en ella debemos respetar a los creadores, que no son, para nuestra desdicha, tan abundantes que podamos darnos el lujo de ser indiferentes con alguno de ellos. Escribo para aclarar, por una vocación de honradez y de servicio, no para aplastar las ideas del prójimo, que, si son erróneas, en sí mismas llevan el germen de muerte. Pedro Henríquez Ureña enseñaba, según testimonia Jorge Luis Borges, que es innecesario fustigar el error; porque éste por sí mismo se desbarata.

Manuel Valerio, poeta de creación irregular, pero que muchas veces alcanza notas de una intensidad lírica admirable, publica su poema *Voz de la muerte* en el número XX de *La Poesía Sorprendida*. Es un poema intenso y muy hermoso, y considero que, si no es leído íntegramente, pierde mucho de su eficacia poética. Pero las ascuas del tiempo me obligan a resumirlo. El poema es una franca denuncia de los crímenes que entonces se cometían; pero no está escrito como un panfleto periodístico (Valerio es poeta), sino dentro de los usos del realismo poético que ya conocemos. En el poema resaltan estos versos estremeedores:

*Que la muerte está jugando, y los hombres juegan con el crimen.
Veo venir la muerte y digo las cosas que la nombran.*

El poema se publica en 1947; pero fue escrito en los primeros meses de 1946. ¿Qué hombres jugaban con el crimen

entonces? La respuesta es sencilla: los esbirros del régimen tiránico.

Alguien inconforme, a pesar de la intensidad de esos versos, objetará que en ellos la referencia a la situación tiránica es vaga y muy lejana; pero otros versos del poema nos aproximarán de modo dramático a ella:

*Hay esqueletos que se agitan en sus tumbas.
Hay un crujir de dientes como un batir de huesos descarnados.
Porque de tanta sangre derramada,
de tanto llanto insuficiente,
la tierra se humedece y se humedecen los hombres.*

Mucha sangre derramada y mucho llanto humedecen la tierra. Ese llanto y esa sangre que el poeta denuncia, ¿nos llegan acaso de la congelada Alaska o de la lejanísima Cochinchina? Paso a paso Valerio va entrando en la vorágine de nuestro peligroso drama político, y denuncia, poéticamente, por supuesto, al que está ocasionando tanta desolación con su molino de sangre, con el terrible “tambor de sangre” que menciona Mieses Burgos, y estampa este verso a la manera de índice con el que acusa:

Hay un Caín, vedlo, allí, donde la muerte mana.

Y siguiendo el camino de la protesta y de la denuncia política, se vale de una referencia bíblica para también, como Mieses Burgos, pedir la rebelión:

*Allí está Caín con su tormento y su crimen,
y la duda está de pie frente al hombre y su ángel,
¿dónde está David con su honda y su cayado?*

David, el héroe israelita de los tiempos bíblicos derribó al gigante Goliat, ¿qué Goliat había que derribar en Santo Domingo en 1947? No debo ofender la perspicacia de los que me leen, dándoles la respuesta.

En la poesía de Fernández Spencer existe un dominio del versículo moderno, y lo consigue como resultado de un esfuerzo cuidadoso y sostenido de muchos años de estudio (8). Experimenta, desde 1942, con todo tipo de verso, y cuando llega a la madurez de su verso libre (en su libro *Los testigos*, que se publica en 1962) se

hace obligatorio retrotraernos, para verlo en todo su desarrollo, a los versos de *Recurso de soledad*, libro desmedrado por pérdidas, la acción del comején y la polilla. Su poema *Presagio*, elogiado en la *Revista de las Letras* de París por Raymond Dumuy (quien considera en 1947 dos de sus versos “entre los más grandes que se han escrito en la poesía de todos los tiempos y de todos los países”), es antecedente del amplio verso libre y musical en que escribe la mayoría de sus poemas. Los versos que valora tan altamente el crítico francés son los siguientes: “*Mi voz se hará tan antigua como las ciudades pasadas mi sangre será alzada tan alto como la miseria de los hombres*”. Sólo en el profeta Isaías pueden encontrarse versículos de protesta con semejante acento universal, aunque estén en el texto sagrado referidos a una determinada situación de la vida social y religiosa de los hebreos. Fernández Spencer es lector apasionado de la *Biblia* y de temas religiosos. Realiza lecturas laboriosas del *Libro de los muertos*, del *Popol Vuh* y del *Libro de los libros de Chilam Balam*. No hay texto religioso, griego, chino, hindú, de las religiones africanas o precolombinas que no logre despertar el interés de su apasionada lectura, y de ella emerge con sorprendentes pasajes por su profundidad y belleza (9).

En *Presagio*, poema de denuncia social y política, hay dos planos evidentes: el amor por una mujer, y el amor, casi imposible, por la lucha que ha de salvar a los hombres de la ignominia de ser esclavos. En el comienzo del poema nos presenta, sin embargo, la huída contra el tiempo eterno que ha querido efectuar sin que nadie pueda saberlo:

*No, nunca lo sabrán que he querido huir bajo la brisa.
Contra el eterno tiempo.
He querido evadirme del día: salvar la noche
como los ángeles han salvado la soledad.*

El poema se inicia desde una altura metafísica en la que no se sabe, hasta llegar a los versos que nos aproximan a la respuesta, qué es lo que está sucediendo al poeta:

*Nadie sabe cómo me fui bajo los días codiciosos
a conquistar el alma; allá, donde brotan las cosas
en su abandono. Nunca sabrán
que he vuelto desde el inmenso infierno de la tierra.*

*Nunca más podrán salir sobre mi frente las estrellas
que alegraban la noche.
Estoy sin alegría. Canto para librarme de la muerte.
Canto para salvarte de la tuya
que es también la mía.*

Hay en el comienzo del poema un retiro ascético, “bajo los días codiciosos”, en el cual el poeta nos dice que fue a conquistar el alma. Fue entonces a las cosas, hacia el abandono de las cosas, y en el regreso lo que realmente hizo fue volver del infierno de la tierra. Por ello no sólo sabe que ya no habrá estrellas que alegren sus noches, y, ante esa situación desoladora se pone a cantar para librarse de su muerte, y para también, a lo largo del poema, librar a la mujer que le ofrece amor de su propia muerte; la que, para el poeta, es también la suya. En Fernández Spencer, como se ve, *la muerte del otro* no es algo ajeno a él; sino una realidad en la que su propia existencia participa. Pero, además, ese retiro en que se puso a conquistar el alma fue provocado por una situación que había sido revelada en los versos de una estrofa anterior, y que dicen:

*¡Ah! , tú surgiste del amanecer de los conquistadores;
la luz bañaba tus ojos que se hacían plenos de soledad
y del horror de los hombres.
Contemplabas la sorda caída de los pueblos,
el grito esbelto de los frutos cerca de la muerte.*

Ese tema de la caída de los pueblos y del saqueo que llevan a efecto los conquistadores alcanzará su plenitud, diez y seis años más tarde, en los poemas *El pequeño país que recorreremos*, *El libro de los muertos*, *El exilio*, y en otros, incluidos en su obra *Los testigos* (1962). Pero es ahora cuando podemos ver que esos temas que llegan a una mayor intensidad en 1962, fueron tratados en algunos de los poemas de 1945 y 1946. Alguien ha dicho con sobrada razón que el poeta lo que hace en su madurez es enriquecer los sentimientos, sensaciones, ideas y metáforas que le preocuparon en los años mozos. En el poema *Presagio*, la mujer (que es la amada) ha visto el horror de los hombres frente al derrumbe de los pueblos. El poeta le llama sorda a esa caída; porque nadie se percata de ella ni la escucha. Y la mujer “ha visto” también (lo que no es propio de la

vista; pero sí del sentimiento) el grito de los frutos próximos, como los hombres, al umbral de la muerte. Los conquistadores destruyen haciendas, vidas humanas y pueblos. Todo está dicho en el poema empleando los medios expresivos del realismo poético que hace muy intensa la realidad contemplada.

Pero aunque el poeta quiso huir en el comienzo del tiempo eterno, ya no puede hacerlo; porque ha presenciado situaciones humanas que lo comprometen:

*¿Cómo voy a huir de mí, de ese que vivió el horror
de los hombres, de los frutos,
cuando el robo los dejó como nubes agotadas?
¿Cómo me llegas tú con recuerdos de agua, de besos y
amores*

*a ese desierto donde crece
un diferente amor al tuyo?
No, amorosa, esta no es la hora del cuerpo,
sino la de la recordación.*

Vivió el poeta el horror de los hombres y el de los frutos cuando el robo los dejó agotados. Con el robo no se aumentan los bienes. El latrocinio no enriquece a más gente; lo que hace es trasladar de modo injusto bienes de unas manos a otras: por eso deja agotado todo. Pero ante ese acto depredatorio, no puede huir de sí mismo, del hombre que “vivió el horror”; porque ya es otro, se hizo solidario con el dolor del prójimo y no calmará su sed de justicia con recuerdos de agua, de besos, y amores; pues no le es dable vivir para la participación amorosa, puesto que está en el desierto y porque en su deseo de ser justo está solo. Además, ¿quién puede calmar su sed física o su sed de justicia con “recuerdos de agua”?... Sin posibilidades de hacer algo favorable a la redención del hombre, se dedica a recordar los hechos depredadores. Entonces invita a la amada al único encuentro que pueden tener, y le dice en versos llenos de ansias redentoras:

*Ven con el alma y cuéntame las heridas del hombre
cuando cae en las sementeras
con olvido de amor.
Háblame del ruido de los ángeles cuando se rebelan.*

Son, pues, los sufrimientos del hombre dominicano los que despiertan su interés, y, además, el fragor de la rebelión contra el orden injusto. ¿Qué fue lo que averiguó cuando estuvo en el retiro de su propia soledad para conquistar el alma? En otros versos nos comunica la experiencia que de allí extrajo:

*Yo supe en el desierto que la ley de Dios no es la del hombre:
le ha sustituido la fe y sucias leyes le corrompen. . .*

Leyes para mantener la corrupción y con el fin de halagar al amo eran el plato de todos los días en nuestra patria. Y todas las clases sociales se mantenían indiferentes ante esos hechos oprobiosos, y en esa situación el poeta inquiere:

*¿Quién ha creado esa mala quietud;
ese aceptar que las cosas vengan sin voluntad?*

El decir sí a todos los caprichos de los que detentan el poder es lo que va creando en la Historia la miseria material y espiritual de los pueblos. La libertad, no cabe duda, sólo se conserva por un esfuerzo de la voluntad y como fruto de una constante vigilancia que garantice el bienestar del hombre. Pero todo se había inmovilizado en el país en los días en que escribe esos versos, y, al confirmar ese hecho, lleno de angustia advierte con cierta esperanza que:

*todo no ha pasado y estoy seguro de que falta el
último por caer,
y que ellos permanecerán mucho tiempo sin
comprender la lucha.*

¿A qué tipo de lucha se refieren esos versos? ... Es evidente que apuntan hacia una lucha política que conduzca a la redención del hombre. "Ellos", los que mantienen el régimen tiránico, tardarán mucho tiempo en darse cuenta de la resistencia que secretamente va creciendo, y el poeta conserva la esperanza de que no se ha llegado a la quietud total, y que, por eso mismo, falta el último por caer. No todos los hombres han muerto, ni la pasividad es todavía definitiva, por eso ha de quedar alguien dispuesto a la lucha. Porque piensa que no todos han ingresado al silencio de la palabra

(de la palabra que es tumba de la verdad cuando se encierra en sí misma), siente en lo más íntimo de su alma que aún falta el último por oírse. Ese último por oírse, ¿quién ha de ser? ... Pues será el poeta a quien le tocará denunciar los males sociales y las injusticias políticas; y, como va a ser él mismo el último por caer y por oírse, elevará su voz con la denuncia suprema:

*Mi voz se hará tan antigua como las ciudades pasadas;
mi sangre será alzada tan alto como la miseria de los
hombres.*

*Yo no diré: he aquí el hombre, sino, ¿dónde está el
hombre?*

*¿Dónde en su flor que anegó el olvido y la
indiferencia?*

*¿Quién le robó las sombras de sus árboles, la dulzura
corriente de sus ríos,
el amor alcanzado con trabajoso esfuerzo?*

La voz del poeta se levanta acusadora con el temple de los profetas bíblicos. Parece que todos los versos de esa estrofa, no sólo dos de ellos, como piensa Raymond Dumuy, se cuentan entre los más intensos que se han escrito como poesía de protesta. No es frecuente hallar en la literatura una pasión tan alta de justicia en favor del hombre que ha sido despojado de todos sus bienes. La palabra del poeta (con el fin de ser más abarcadora en su fuerza denunciante) buscará la antigüedad de las más viejas ciudades de la tierra, y su sangre estará colocada a la altura de la miseria humana. El despotismo local eleva el sentimiento de rebeldía hacia planos universales en los que abarca a todo hombre que sufre. Desde esa atalaya ecuménica piensa que el hombre dominicano que no disfruta de libertad (como puede acontecerle a otro cualquiera en la tierra) está en su propia flor anegado por el olvido y la indiferencia. Sí, por supuesto, la flor que cae en el olvido, no producirá frutos. El hombre dominicano fue despojado (en el momento en que escribe su protesta y su denuncia poética) no sólo de los árboles; sino, además, de las sombras de ellos; y fue despojado también de sus ríos, y hasta del amor que, para el poeta, se obtiene por el esfuerzo. El amor no es un fruto espontáneo: hay que ganárselo. Sabemos bien *quién* era el que ordenaba el despojo en aquel tiempo. Recuérdese también que muchos fueron asesinados por afirmar simplemente que padecían

hambre. Era, pues, un atrevimiento grande hablar, como en *Presagio* se hace, de esclavitud, de robos, de sucias leyes y de corrupción en aquel ambiente de espías vigilantes; y el poeta, a pesar del riesgo, traza este cuadro interminable de rapiña:

*Los otros, los del sur, sentirán mi lengua como una
llama anegada,
como un ángel rebelde con alas de Verdad.
Verán crecer como en espejo las mañanas
en que fueron uncidos a las eras;
verán la sangre vendida en los mercados del engaño.*

La palabra del poeta, que toma aliento en las ciudades antiguas, será escuchada (lengua anegada por la llama de la verdad, ángel rebelde contra el orden injusto) por los otros hombres que viven en el sur, y eso hará que ellos contemplen, como en un espejo, el momento mismo en que los uncieron al agro como si fuesen bestias, y entonces verán la propia sangre que, mediante el engaño, convirtieron en mercadería en beneficio de los que detentan el poder con el fin de hacerse amos de todas las riquezas. Situación social tan anómala y conflictiva contribuye a que perezca siempre algo: la dignidad o el amor, la amistad o el valor del hombre puesto al servicio de las causas justas; y el poeta clama:

*Cuantas veces pienso en la ciudad de los escribas
crece la desolación: veo los brazos tristes de vivir;
siento que algo debe perecer inevitablemente.
Entonces lloro sobre el destino de la creación.*

Los escribas representan en el poema los privilegiados de un orden injusto e ignominioso que sólo da como fruto malsano la desolación de los hombres. Allí, en la tétrica ciudad de los escribas, vemos los brazos de los esclavos llenos de la tristeza que deja un sistema de trabajos cruentos. Un ámbito público tan inhóspito sólo conduce indefectiblemente a la muerte de algo importante, y el poeta llora ante un destino de la creación tan pavoroso, y entonces pregunta íntimamente desgarrado:

*¿Quién vuelve nuevamente a parir hijos para la
esclavitud?*

*¿Quién procura el ciego amor de los cuerpos
ahora que la voz está en madrugada de tempestad,
en que salimos del tiempo aquel y venimos a la
lucha?*

Ya se empieza a salir de aquella situación de quietud, “*de mala quietud*” introducida por el miedo o por la costumbre, y la voz está en su amanecer de tempestad; esto es: la palabra poética despierta para denunciar los hechos depredadores que padece el pueblo. Depredaciones que, como vimos, no sólo tocan al orden material, sino que invaden la esfera del espíritu. Si se está al borde de la lucha liberadora, ¿quién tiene derecho a gastar el tiempo en satisfacer la lujuria de su cuerpo? ; del “*ciego amor de los cuerpos*”, indica el poeta. Y, teniendo en cuenta el ascetismo que impone la lucha redentora, llega a extrañarse de que se siga pariendo hijos para el solo beneficio de los esclavizadores. Siente que la misma procreación humana debe detenerse hasta esa hora en que se consiga la libertad de los hombres. En el momento de la lucha es indigno que el hombre se aparte de ella para satisfacer solamente sus instintos. ¿Qué otro poeta ha exigido algo parecido en la lucha por las libertades del hombre en nuestro tiempo? ... Siguiendo el desarrollo del pavoroso drama que padecíamos, presiente que está comenzando un renacimiento:

*Las hojas que cayeron en otoño comienzan a
levantarse de la tierra.*

*Estoy en el desierto y las siento crecer;
ya van a salvarse del olvido;
el viento las arrojará y el hombre detendrá su corazón
para abrirlas.*

No habrá indiferencia en el tiempo nuevo que ahora surge. Las *hojas que cayeron en otoño* (alusión evidente a los fracasos en la lucha por la libertad dentro del contexto que comento) tendrán, aunque las arroje de nuevo el viento de la mala historia, un corazón acogedor que les proporcionará abrigo. El hombre detendrá, pues, su corazón para abrirlas. Si las hojas de un otoño cualquiera se levantan es que se aproxima la primavera con el propósito de renovar la vida. Si en esa primavera que regresa cargada de esperanza, el hombre ya no es indiferente, porque ha salido de la “*mala quietud*”,

toda la dignidad humana derribada podrá ser recogida para salvarla del olvido. Pero esa esperanza entrevista no se hizo palpable, y el poeta tuvo que renovar su angustia al final del poema:

¿Debe el hombre olvidar su amor por ese amor más grave?

Nadie responde; la soledad se queda en lejanía.

Ninguno osa contestar esa pregunta que es tierna como el fuego o el alba sin amor.

Nadie respondió a esa invitación para la lucha; no hubo quien diese una respuesta al problema planteado. La soledad se hizo más grande y más intensa; porque se alargó hasta la lejanía para allí quedarse definitivamente. Además, ¿qué puede hacer el hombre solo ante el poder que todo lo tritura con su voluntad caprichosa? Porque nadie osó contestar la pregunta del poeta, y no hubo renuncia a los pequeños placeres inmediatos, el poder tiránico siguió moliendo la vida de miles de dominicanos que permanecieron indiferentes a la tragedia que se desarrollaba; porque pensaron que la maquinaria trituradora no llegaría a sus puertas. Pero la denuncia política del poema angustiado permanece, aunque no fue escuchada entonces; y ahora, en una rara historiografía carente de serenidad intelectual, se pretende desconcerla. Esa denuncia continúa quedándose en su soledad lejanísima, cada vez más dramática; porque se la ignora con el deliberado fin de otorgarle el mérito de la responsabilidad política a poetas en cuyas obras no existe un solo verso en el que podamos leer la más somera crítica a la tiranía.

LA DENUNCIA EN OTROS POETAS

El círculo abierto por opiniones estrechas se ha cerrado. Pruebas textuales que no ofrecen resquicios para la duda no sólo demuestran que los poetas de *La Poesía Sorprendida* estaban llenos del contorno geográfico y social del país, sino que fueron los únicos que denunciaron, sin pensar en las posibles represalias, la falacia de los monumentos y las leyes, la corrupción y la esclavitud en el agro, el robo y los crímenes del poder tiránico.

No encuentro en Pedro Mir ni en Incháustegui Cabral la expresión tan directa del último tipo de denuncia que en este

trabajo he expuesto y analizado. Las denuncias en la poesía de Incháustegui Cabral son de carácter sociológico, no políticas. Se refiere en sus versos, de modo muy convincente hasta en lo poético, a la situación pavorosa que el subdesarrollo crea en nuestro pueblo y en el carácter del hombre dominicano, tan dado al arribismo que le depara un cómodo hogar y el dinero para el pago de los pequeños placeres burgueses. Denunció el hambre en el hogar campesino. Pero no hay, en toda su extensa obra que coincide con el tiempo literario elegido para este estudio (años 1943–1947), ningún poema que denuncie el régimen tiránico, ni tampoco lo hallo en su obra publicada después de esas fechas. Su *Canto triste a la patria bien amada*, tan justamente elogiado, sólo toca aspectos sociales del contorno dominicano que existen desde la colonia, y como poema está muy próximo a los que son corrientes en la llamada poesía civil; en sus poemas de 1940 (donde para ese tiempo no constituían un peligro) hay referencias a Marx y a Bakunin, censuras a los yankis, un pasaje donde afirma que es un “tosco guaraguao materialista”, profundos análisis de la prostitución y de la vida de las prostitutas y de sus sentimientos. Pero en todas esas referencias a un tétrico contorno geográfico y social sólo hace referencia a los hombres indiferentes que están situados en un privilegiado estamento de la sociedad, a los caciques regionales que, como los señores del Medioevo, gozan del derecho de pernada: “*El señor no cuida a sus vasallos, / pero todavía conserva sus derechos / sobre las hijas de los siervos*”. (*Una carta a niña la Paya*); denuncia los sórdidos poderes económicos (sin fijarse en el régimen político) que explotan en el agro al hombre que trabaja: “*porque lo suyo no es suyo / porque su tierra es sucursal / de los que mandan y poseen*”. Señala que en la producción y en el mercado del café todos los intermediarios se benefician; pero los que lo sembraron en las lomas han de entregar cien libras por el valor de sesenta (*Cafetales*). En un poema* (año 1942) en que invita a bajar a los que están arriba, después de amenazarles con las armas del odio y el desprecio, resaltan unos versos que me interesan, no porque sean de alto valor poético, sino porque contienen la más fuerte denuncia que escribió Incháustegui Cabral; dicen así: “*Comenzaré por descreerlo todo, / por negar cuanto me dijeron que era grande; / desde la pluma del militar gorrión / hasta la pluma del escritor pagado / de sí mismo y con oros ensangrentados e inicuos*”. El valor bisémico del vocablo “pagado”

hace resaltar con rasgos más fuertes el retrato del escritor que prefirió vender la dignidad humana a la miseria del oro ensangrentado e inicuo; sorprende que, en ese ambiente que se irá tornando más peligroso, el poeta le reste grandeza al militar, pieza básica del régimen tiránico, y que se le dibuje con trazos caricaturescos.

Algo muy parecido sucede con la obra de Pedro Mir: en ella aparecen vívidas viñetas sociales (*Poema del llanto trigueño, La vida manda que pueble estos caminos*), y sólo en 1949, cuando publica fuera de nuestra patria su poema *Hay un país en el mundo*, con el subtítulo esteticista “poema gris en varias ocasiones” (Talleres de “La Compañía Cubana”, La Habana) hace alusión un poco más directa a la tiranía. Pero, si en ese hermoso poema no existe una invitación a rebelarse, el poeta expresa su esperanza de que se produzca un cambio social cuando dice: “*Que día vendrá, oculto en la esperanza, / con su canasta llena de iras implacables / y rostros contraídos y puñales*”. Ese día, como señala, será el de la justicia; pero habrá de evitarse todo exceso: “*Pero tened cuidado, no es justo que el castigo / caiga sobre todos. Busquemos sus culpables. / Y entonces caiga el peso infinito de los pueblos / sobre los hombros de los culpables*”. En versos anteriores de esa parte del poema ha reflexionado: “*Este es un país que no merece el nombre de país. / Sino de tumba, féretro, hueco o sepultura*”.

El poeta corta con un punto estos dos versos; porque espiritualmente quiere hacer que resalten ante los ojos de quien pueda leerlos; el punto y coma ligaría esas dos partes de una misma intuición poética en un suceder temporal más dinámico, haciendo así más borroso lo que el poeta ha querido comunicarnos, no como una comprobación histórica, sino como una verdad axiomática. También sabe el poeta que no hay ninguna situación política, por inmovible que aparente ser exteriormente, que no lleve en su seno el germen de la destrucción creado por el descontento de aquellos que han sido sometidos a un régimen injusto. En *Hay un país en el mundo* es cuando el poeta Mir da pasos hacia adelante en su denuncia poética contra la tiranía, aunque en sus versos él eluda decir de qué país se trata. Considero que si no tocó de manera más frontal el tema fue porque cuando escribe el poema ya existe en su mente una previa preocupación por hacer uso de diversos recursos poéticos que le ofrecía la tradición literaria. Creo, además, que en ese poema Mir quiso demostrar, como lo hizo el lejano Arcipreste de Hita, su

habilidad en el empleo de varios tipos de versos y en el uso de un muestrario de distintas estrofas. La plurimetría y el pluriestrofismo indican con toda claridad que la preocupación formal fue mayor en el poeta que la que tuvo acerca de lo político. No obstante, hay un pasaje en que emplea el mismo decasílabo en que está escrito el *Himno Nacional Dominicano*, e inserta en esa parte del poema el verso de ese canto patriótico en el que se rememoran los campos llenos de gloria que clamaron por la libertad obtenida, y que, en el momento en que el poeta escribe, ya sólo podrían decir que el contorno geográfico, en otro tiempo glorioso, es ahora “del ingenio”, con el que el poeta, de modo alegórico, se refiere a la explotación del hombre dominicano por la dominación extranjera. El decasílabo con sus acentos en tercera y en sexta sílabas conserva el ritmo marcial a que está acostumbrado el oído dominicano por haberse repetido tantas veces el himno a la patria.

DOMINGO MORENO JIMENES Y LA POESIA SORPRENDIDA

Se ha dicho que *La Poesía Sorprendida* mantuvo a Moreno Jimenes “a prudente distancia”, y que los principios poéticos expuestos en sus páginas se elaboraron con el deliberado fin de oponerse al nacionalismo y a la actitud realista del poeta. También se agrega que *La Poesía Sorprendida*, en su reacción contra el postumismo, se propuso además eliminar todos los elementos que identifican directamente la obra de arte con la situación nacional, con el momento histórico y social que vivimos.

Sólo olvidándose de que el geógrafo Estrabón enseñó en la Antigüedad que la cronología es uno de los ojos de la historia, y el otro el contorno geográfico donde acontecen los hechos, se puede afirmar que la declaración de principios en el primer número de *La Poesía Sorprendida* y su lema se concibieron pensando en el postumismo. Esa escuela, movimiento espiritual, agrupación o lo que haya sido, surgió en 1921, y *La Poesía Sorprendida* en 1943; entre una fecha y otra han transcurrido 22 años. Y el postumismo, como veremos, no significó una gran conquista en la literatura dominicana. ¿Para qué los nuevos poetas iban a luchar con el fantasma de un propósito estético que no cuajó; que no podía cuajar por sus malos fundamentos? Ahora bien: lo que es deliciosamente sorprendente es

que quien tal cosa afirma, gaste no poco de tinta y de tiempo en demostrar que el suprarrealismo, nacido en 1924 ("el único movimiento literario del siglo XX", según Jean Paul Sartre) ya estaba muerto en 1940 (esto es; tres años antes de que se publique *La Poesía Sorprendida*) y que con la misma tinta haya estampado la ocurrencia de que el postumismo, movimiento local que no fue nada fértil en producir poetas, se mantenía saludable. Si recordamos que tales cosas se escriben en el 1969, el desaguisado resulta más festivo o más trágico. Un contrasentido tan grande sólo tiene explicación en las tretas con que suele burlarnos nuestra mente traviesa de intelectuales del subdesarrollo. Muerto definitivamente André Breton y el suprarrealismo en 1940, y vivo Moreno Jimenes y el postumismo en 1969, ilástima grande que la Historia de la Literatura Universal no consigne en sus páginas tanta belleza! También el resurrector del postumismo y enterrador del suprarrealismo afirma que Breton, cansado y viejo, no escribe después de 1940 ningún manifiesto, y, sin embargo, el último manifiesto escrito por el gran poeta data de 1942 (10) y, como si eso fuera poco, en 1947 se celebró en París la gran exposición universal del suprarrealismo a la que hube de referirme cuando más arriba me ocupé de la dinámica de la poesía en la cultura de Occidente.

No hay nada de cierto tampoco en eso de que *La Poesía Sorprendida* mantuviera a Moreno Jimenes a prudente distancia, a menos que se considere como una actitud hostil y distanciadora que sus aforismos y poemas se publiquen en los números II (noviembre, 1943), IV (enero, 1944) y V (febrero, 1944), fecha en que se conmemora el centenario de nuestra República, y en ese número de febrero el poeta Moreno Jimenes encabeza la colaboración de los poetas dominicanos; también aparece colaboración suya en el número XIII, al cumplirse el primer año de la revista. Manuel Rueda, poeta sorprendido, colabora sólo cuatro veces, y Moreno Jimenes cuatro; a eso se le considera "tenerlo cuidadosamente apartado" del movimiento más importante con que cuenta hasta ahora la *Historia de la Literatura Dominicana*. Y tan ligado estuvo Moreno Jimenes a los poetas sorprendidos, que edita, sin autorización previa, el folleto *Los tríálogos* (poesía a tres voces), indicando que esa edición se hace con el patrocinio de *La Poesía Sorprendida*. La obra de Moreno Jimenes fue, por otra parte, acogida por sus aciertos poéticos, sin que se rechazara el realismo de sus

versos que cae tan frecuentemente en lo prosaico (no en lo prosístico, que es importante conquista expresiva en el verso moderno). T. S. Eliot en *La tierra estéril* y en los *Cuatro cuartetos* es prosístico, no prosaico. El verso de esos poemas conserva en su ritmo contacto muy directo con las modulaciones de la prosa; pero no desciende nunca a lo prosaico. Lo prosístico lo hallamos con perfiles tan modernos que parecen de nuestros días en algunos epigramas de Catulo y Propercio. Lo prosístico es un elemento expresivo que goza de una alta categoría estética; en cambio, lo prosaico significa carencia de toda validez poética.

¿De dónde surgió, pues, la idea desorientada de que Moreno Jimenes fue apartado de *La Poesía Sorprendida*?

Toda opinión que no se ajuste a los hechos brota de una situación anterior que la ha estimulado en su dinamismo erróneo, si la persona que la sustenta no es un orate o carente de honradez intelectual. El malentendido que comento surgió de un párrafo escrito a la ligera y con marcado propósito polémico, el cual, a su vez, fue mal leído en la obra titulada *De literatura dominicana, Siglo XX*, y en el que Incháustegui Cabral dice: “La Poesía Sorprendida, en su oportunidad, fue una reacción contra el postumismo. Su divisa, “la (sic) poesía con el hombre universal”, puede llamarnos a engaño. Debíó ser: “La poesía con el hombre universal, descontando al postumista”. (11)

Aunque Incháustegui Cabral afirma en el prólogo al libro citado (pág. 19) que no garantiza su trabajo desde el punto de vista del método, en asunto de suma importancia, como es ese al que él se refiere en el párrafo transcrito, hay que mostrar mayor exactitud al expresar nuestro juicio, si no queremos caer en pecado de ligereza intelectual o convertir la literatura en algo sin importancia por el uso de valoraciones caprichosas. Yo creo que Incháustegui Cabral, hombre que sustenta que “todas las oportunidades son buenas para hacer justicia” (pág. 20), sufrió un *lapsus calami* al escribir “Los árboles y el bosque”, y esa presunción mía se robustece cuando compruebo que deforma el lema de *La Poesía Sorprendida*, añadiéndole un artículo innecesario. Pero yendo a un asunto de mayor calado, me digo: hombre postumista, ¿dónde lo hay? ¿Cómo un movimiento de tendencia universal, como lo es *La Poesía Sorprendida*, ha de empeñarse en la tarea fabulosa que es descontar de la historia a un hombre inexistente? ¿Dónde está ese hombre?

¿Lo es Moreno Jimenes solo?

Si se considera a Moreno Jimenes como el hombre postumista, hemos visto ya que estuvo ligado a los poetas de *La Poesía Sorprendida*. Pero hay algo más: en el número V de esa revista (febrero, 1944) aparece un poema del libro inédito *Ciclo*, de Rafael Augusto Zorrilla (1892–1937), con todo su sentido trivial y cotidiano, ¿y no fue Zorrilla el poeta que le disputó a Moreno Jimenes el “pontificado” en el postumismo? También se publica allí el último poema que escribió Francisco Domínguez Charro (1911–1943), entregado a los sorprendidos para su publicación por Domingo Moreno Jimenes. Acompañó a esos poemas la siguiente nota aclaratoria: “Al rendir homenaje a esos dos valores y querer rescatar su obra, *La Poesía Sorprendida* no se abanderiza por determinada tendencia o escuela, sino que las compendia, las concentra y ampara en lo que ellas tienen de poesía entrañable y en la parte que significan temblor poético, hondura humana, pasión de poesía”. Más claridad en el rumbo seguido podía ser engeguedora. Se acoge, pues, la parte viva y operante de la poesía del pasado en lo que tiene de pasión creadora y hondura humana; no en lo que arrastre de anécdota para el regocijo de cafés danzantes o de una pequeña burguesía que se entretiene con las piruetas o “las locuras” de sus escritores. Bufones existen en cualquier tiempo, no sólo en las cortes imperiales, sino a la orilla de los caminos proletarios.

Prosiguiendo en la ímproba búsqueda del “hombre postumista” (esa *rara avis* creada por Incháustegui Cabral), leo en la *Antología poética dominicana* de Pedro René Contín Aybar dos notas que se refieren a Rafael Américo Henríquez (1899–1968) y a Manuel Llanes; en la del primer poeta dice lo siguiente: “perteneció a los postumistas”, y en la del segundo: “De los epígonos de Moreno Jimenes es el que mejores calidades posee”. La antología mencionada se publicó por vez primera en 1942, y en ella se afirma taxativamente que Rafael Américo Henríquez había dejado de ser postumista y Manuel Llanes seguía siendo el seguidor de la tendencia que sólo Moreno Jimenes representaba. Tanto Rafael Américo Henríquez como Manuel Llanes quedarán, sin embargo, en la historia de la poesía dominicana entre los creadores que realizaron su obra con el espíritu de *La Poesía Sorprendida*, y aconteció así porque la conciencia histórica y los principios estéticos de ese movimiento renovador de nuestras letras fueron estimulantes para la creación de

obras valiosas, y, en cambio, las ideas que sobre el arte sustentaban los postumistas sólo condujeron al caos y al fracaso. Hemos visto, pues, que lo vivo que había en el postumismo (ciertas zonas metafísicas y elegíacas de la poesía de Moreno Jimenes) fue apreciado por los sorprendidos, y comprobamos también que poetas que muy poco significaron dentro de aquella tendencia, producen al llegar a *La Poesía Sorprendida* una obra poética de valor positivo. Ahí está *El fuego*, *El grillo*, *El tren* escritos por Manuel Llanes, y *Rosa de fuego* y un conjunto de breves poemas de condensación lírica admirable que escribió expresamente Rafael Américo Henríquez para la revista. El mismo Moreno Jimenes escribe su poema *Su Majestad la muerte* (el mejor de su obra) en el ambiente poético de los sorprendidos; afirmo que ese poema es el mejor de Moreno Jimenes, porque no hay que suprimirle versos o estrofas, como sucede con *La hija reintegrada*, con la finalidad de que el poema no se venga abajo. Casi todas las personas que hablan de ese importante poema no lo han leído en su versión original, sino expurgado por varios antólogos con el fin de librarlo de las manchas que afean y disminuyen su expresividad poética.

Como se afirma que “en su momento” *La Poesía Sorprendida* decidió descontar al hombre postumista de su lema “poesía con el hombre universal”, y, como parece que, de existir ese hombre, está representado por Moreno Jimenes como ejemplar único de “la especie”, tuve la curiosidad de revisar los *Cuadernos Dominicanos de Cultura*, en la publicación de los cuales compartió la dirección Incháustegui Cabral, con el propósito de ver qué suerte corrió “el hombre postumista” en sus páginas, y hallé que colaboró en ellos menos que en *La Poesía Sorprendida*, y en el número 51 se anuncia a Moreno Jimenes como próximo colaborador, y *los cuadernos* dejan de publicarse unos treinta números después, y esa colaboración anunciada siguió brillando por su ausencia. Es norma en toda revista sería anunciar solamente una próxima colaboración cuando los originales se encuentran ya en las manos de sus editores. Al no publicarse la colaboración anunciada, yo podría pensar, con mucha más razón que el poeta Incháustegui Cabral, y que el crítico que lo sigue como la sombra al cuerpo, que Domingo Moreno Jimenes fue cuidadosamente descontado de las páginas de *Cuadernos Dominicanos de Cultura*; no fue necesario para la buena marcha nacionalista (interesadamente política de los cuadernos) que Moreno Jimenes colaborase con frecuencia en ellos.

Es inexacto también que el lema de *La Poesía Sorprendida* vaya dirigido contra nada ni nadie; porque se publica con la evidente intención de dar acogida a toda la poesía que, en alguna de sus vertientes expresivas, hubiese alcanzado valores clásicos: puesto que sólo cuando eso acaece la poesía es viva y puede contribuir a enriquecer el sentimiento y la inteligencia de los hombres. Se afirmó en el primer número de la revista: “Estamos con los clásicos de ayer, de hoy y de mañana”. Si *La Poesía Sorprendida* hubiese sido creada, como ahora se dice, contra el postumismo de Moreno Jimenes (ya que no existe otro), no habría publicado varios aforismos y poemas del poeta, y hubiera sido una incongruencia notable que diese en sus páginas un poema de Rafael Augusto Zorrilla, como homenaje a uno de los dominicanos que soñó escribir una poesía nueva en nuestra patria; pero se advirtió al hacer esa publicación que *La Poesía Sorprendida* no se abanderizaba por determinada tendencia o escuela. Esa aclaración parece que era válida y oportuna; porque ya vemos de qué manera tan confusa y sin propósito de objetividad suele ser el estilo con que se enfrentan en nuestro país, a los fenómenos de la cultura, personas muy significativas por su aportación valiosa al ensanchamiento de las letras dominicanas. Si no se aclara entonces, es muy probable que se hubiese considerado posteriormente a *La Poesía Sorprendida* como un apéndice del postumismo. Claridad y coherencia intelectual en los juicios, conocimiento de todas las corrientes literarias que en Occidente enriquecieron la literatura es lo que cualquier lector de buena voluntad obtiene en las páginas de *La Poesía Sorprendida*. Si se tiene además en cuenta que la revista no llegó siquiera a tres años, y sólo se publicaron veintiún números, más catorce cuadernos individuales, hay que reconocer que la hazaña realizada es de una importancia digna de gran respeto y del mayor de los elogios. De ese modo lo consignan varios historiadores de la literatura hispanoamericana. Y eso es lo que ningún nativo de nuestro país, grande o chico, podrá descontar con el empleo de una mínima política literaria de campanario.

Pero llega un día la hora de las revisiones (porque la historia de la cultura así lo demanda), y el movimiento poético más cercano a *La Poesía Sorprendida* era el postumismo; hubo, pues, que empezar la revisión por ese inmediato pasado, para luego proseguir con el modernismo y con los románticos (labor que no se publica por

suspenderse la edición de la revista). Y cuando se efectúa esa primera revisión, ¿qué sale a la superficie?

Pues a la superficie de la existencia histórica dominicana afloró que el postumismo había sido un movimiento que excluía a los más grandes valores de la cultura de Occidente, y que sólo guardaba aprecio a poetas sin ninguna resonancia en las inmediatas provincias del idioma. ¿No representa esa actitud un retraso notorio para las letras dominicanas? ¿Podría acaso surgir una gran obra lírica de esa negación tan indocumentada y caprichosa?

En Cuba, José Martí, conocedor de varias literaturas, inicia unos años antes de terminar el siglo XX una revolución en la prosa y en el verso que fertilizará parte de la obra de Rubén Darío, de Miguel de Unamuno y de Gabriela Mistral. Julián del Casal es otro poeta cubano que se cuenta entre los pioneros del modernismo; porque supo desde muy temprano abreviar sus ansias líricas en los nuevos manantiales poéticos franceses. Ningún poeta dominicano ha sido hasta ahora precursor de un movimiento importante en nuestra lengua, y sólo con los hombres de *La Poesía Sorprendida* se empieza a transitar con firmeza por la ruta de la universalidad en nuestras creaciones poéticas. Atrás, a sólo un lustro del siglo, Pedro Henríquez Ureña echará las bases de la nueva crítica humanística en América. Como precursores de esa universalidad, y por caminos independientes, hay que citar a Manuel del Cabral, Héctor Incháustegui Cabral, Tomás Hernández Franco y Pedro Mir.

En Cuba, para no salir aún de nuestra área geográfica, Nicolás Guillén aprovecha las novedades poéticas que trajeron Lorca y Alberti, y con el empleo de éstas (adaptándolas a su temperamento), y al ritmo del son cubano, crea la poesía de colorido negro más intensa de las Antillas Mayores, y por ese cauce llega a una original poesía de protesta, dándole así a Cuba un nombre de expansión ecuménica, no sólo por la actitud política, sino también por los valores líricos. El peruano César Vallejo, uno de los poetas más personales de la lengua, publica en 1922 su libro *Trilce*, en el que incorpora fórmulas dadaístas, creacionistas y del movimiento ultra español, anticipándose al suprarrealismo, según opina Luis Alberto Sánchez, y es en la actualidad el poeta del que nace en América la corriente más fértil en poetas significativos, como lo expresa Mario Benedetti en su ensayo *Vallejo y Neruda: dos modos de influir*, recogido en su libro titulado *Letras del continente mestizo*. Xavier

Abril, el mejor conocedor de la poesía vallejiana, llega a la conclusión, después de abundantes pruebas, de que “el orgulloso marchamo *americanista* de la obra debe ser revocado por inoperante”, y nos muestra que todo el impulso nuevo en el lenguaje de *Trilce* surgió del conocimiento que, mediante una traducción, tuvo Vallejo del poema *Un coup de dés* de Mallarmé; poeta que es también, como señalé, uno de los que los postumistas no tendrían “surrapa” en sus calderos. La traducción de ese poema se publica en 1919, y ese momento, por el influjo de Mallarmé en Vallejo, se convierte en un fecha clave en la poesía de nuestra lengua.

Los años 1920 y 1921 (enseña Xavier Abril) son decisivos en la formulación de la expresión hermética y ocultista de *Trilce*, con la que brota un lenguaje poético totalmente nuevo en nuestra lengua. Asegura Hayman que en 1919 descubre también James Joyce ese poema tan importante para la existencia de un nuevo lenguaje poético en Occidente. Pero Vallejo no seguirá al pie de la letra el influjo mallarmeano; puesto que, como lo muestra de modo exhaustivo Xavier Abril, asociará lo nuevo que encuentra en ese poema a la tradición barroca, apoyándose en diversos ejemplos, incluso Góngora y Quevedo. Y en ese punto de mezclar lo nuevo con los mejores ejemplos de la tradición clásica española también coincide Vallejo con Mallarmé, respetuoso de *L'antique vers*, de los cánones instaurados por Racine. Como la tierra lírica en donde hunde el poeta peruano las raíces de su temperamento poético es buena, el resultado ha sido una de las obras poéticas de nuestra América más personales y de un influjo renovador positivo. Señala también Xavier Abril el peligro que corrió la obra vallejiana cuando queda inmersa en la corriente nacionalista del Perú; dice así el crítico: “De joven, escaso de conocimientos y de conciencia histórica, pudo Vallejo dejarse seducir por los signos externos de una mitología zoológica. Entonces el medio literario estaba embargado por José Santos Chocano, experto expositor del catálogo alusivo a la flora y la fauna nacionales, que alguien pretende reproducir en nuestros días, tras el eclipse definitivo de la prosopopeya. El autor de *Los Heraldos negros*, a la zaga de semejante retórica, escribió unos versos abominables.

Las referencias a los mitos incaicos pertenecen al pasado histórico sin vigencia posible. Por ello mismo, el aire exótico se desprende de su carácter nostálgico. La posición mental y estética

de Vallejo, respecto de la antigüedad peruana, coincide con una actitud nacionalista que por aquel tiempo (1919) era común a algunos países de América, sobre todo a México, Ecuador y Bolivia. La pretendida restauración de los valores idílicos de la sociedad incásica —como se aprecia en la obra primera— es extemporánea y extraña: pastiche literario. Existe, pues, un matiz sutil en el vocablo exotismo que se puede y debe aplicar a las grandes empresas de exhumación arqueológica de los mitos nacionales de América”. Como señala Xavier Abril, el poeta César Vallejo, siguiendo el nacionalismo que representaba Chocano en el Perú, estuvo a punto de naufragar poéticamente; pero con la madurez de su obra colocó sobre su frente la corona de la universalidad poética.

Pablo Neruda, en Chile, aprovecha en *Tentativa del hombre infinito* las vías que abre el suprarrealismo, y, enriqueciendo en *Residencia en la tierra* los recursos expresivos de ese movimiento con sus hallazgos personales (como suele hacerlo siempre todo poeta significativo con sus fuentes literarias), contribuye a la grandeza de la poesía que se escribe en América en nuestro siglo. No es menos chileno porque su obra se defina en contacto con la poesía de la vanguardia europea, y, junto a Gabriela Mistral y Vicente Huidobro, ayuda a dar renombre a Chile como país que produce grandes poetas.

¿Cuál hubiese sido el desarrollo y la resonancia de la poesía dominicana si, en vez de un postumismo negador de los valores literarios más ejemplares del mundo y de las escuelas poéticas de su época, los hubiese asimilado para transformar, desde 1921 (fecha clave para un cambio fundamental en las literaturas de Occidente), todos los experimentos expresivos que abrieron en América oportunidades a Vicente Huidobro, César Vallejo, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Ricardo Molinari, José Gorostiza, Jorge Carrera Andrade, Octavio Paz o Joaquín Pasos para hacer una poesía radicalmente nueva?

En el momento en que la poesía rompe en el mundo (no en un solo lugar de la tierra) con las viejas normas de la poética antigua para ampliar la expresión lírica hacia zonas desconocidas de lo humano, los postumistas se contrajeron a existir en dos o tres barrios de la capital y de ciertas provincias de la República, y la poesía dominicana no se incorporó a tiempo a la renovación expresiva que atareaba a los poetas más alertas de nuestra América. Si se tiene en cuenta además, como ya lo señaló Fernández Spencer en

Nueva Poesía Dominicana (1953), que no creamos obras modernistas a comienzo de siglo, ¿cómo íbamos a tener un posmodernismo fecundo en grandes obras y grandes poetas? Colombia, por ejemplo, que tuvo la gran representación modernista de José Asunción Silva y Guillermo Valencia, dará en el posmodernismo las obras valiosas de Profirio Barba Jacob y de Luis Carlos López; Nicaragua que tuvo en el modernismo al gran Rubén Darío, puede presentarnos a Salomón de la Selva en el posmodernismo; México que dio a González Martínez como máximo representante del modernismo, obtiene con López Velarde la obra lírica que es el resultado de la reacción contra esa tendencia. Somos, pues, un país sin modernismo y sin posmodernismo. No existen en nuestra literatura poetas significativos de esas tendencias poéticas. No tener “surrapa” de Verlaine, ni de Mallarmé, ni de Tristán (supongo que se refieren a Tristán Corbière; no a Tristán Tzara, el dadaísta), ni de Laforgue, ¿hizo acaso que los postumistas produjeran grandes poetas en los que la patria aparezca reflejada en obras dignas de ser leídas en cualquier parte de la tierra por lectores de alta afición literaria?

Afirmar que Homero, Virgilio, Goethe (Getz: en el texto) y Shakespeare sólo serían divinidades respetables; pero al mismo tiempo soles apagados que no calentarían las obras postumistas, ¿no era tomar el camino seguro para hundirse en el fracaso? Agregar, además, que se estaba contra el romanticismo de Hugo y contra el realismo de Balzac, ¿no era acaso indicio seguro de que de esa desorientación literaria no surgiría jamás una obra coherente que tocara el corazón de los hombres mejores? ...

Y llegó, pues, la hora insoslayable en que los poetas dominicanos nuevos no podían permanecer callados ante esos despropósitos, y las preferencias de los postumistas y el contenido de sus obras fueron revisados con el fin de establecer lo que restaba de valor poético en aquella actitud negativa.

Y quedó en pie, para los sorprendidos, Moreno Jimenes, con sus defectos y limitaciones; porque su conducta de poeta, su dignidad humana y parte de su obra estaban muy por encima de la existencia anecdótica del postumismo. Baeza Flores, poeta y crítico chileno, y prominente colaborador en las tareas poéticas dominicanas de esos años, efectuó una selección de los mejores fragmentos y de los poemas más vivos del poeta. Antonio Fernández Spencer, poeta sorprendido, abre su antología *Nueva*

poesía dominicana con una selección de poemas de Moreno Jimenes (dando así el corte más radical que conozco en una antología poética en nuestra América); porque considera que la obra del poeta marca una ruptura con los hábitos conservadores de las personas que en nuestro país piensan que se hace gran poesía con sólo repetir las mismas imágenes que aparecen en tantos poemas sin ninguna importancia en el desarrollo estético de nuestra lengua. En su obra *Caminando por la literatura hispánica*, Fernández Spencer publica también el estudio más serio que se ha escrito sobre la obra del poeta; lo que constituye otro hecho que prueba que los sorprendidos no “descontaron” a Moreno Jimenes de la poesía dominicana ni lo negaron como se afirma en los fuegos fatuos de una crítica que, sin haber pasado los ojos por los textos, se atreve a calificar de ingenuos a los sorprendidos por haber señalado la vacuidad de la mayoría de las ideas de los postumistas y la chatura estética del lenguaje en casi todos los poemas que escribió el máximo representante de esa tendencia fallida. No nos llamemos a engaño: el jefe de los postumistas no llega a ser un gran poeta hispánico; porque nunca consiguió hacerse dueño del elemento del cual se compone la poesía: el verbo transubstanciado en poderosas metáforas y vívidas imágenes que nos entrega una vasta experiencia del hombre y del mundo. Para que se compruebe que no ando solo en ese orden de apreciación, voy a transcribir el juicio que al historiador de la literatura hispanoamericana Anderson Imbert le merece la obra de Moreno Jimenes; dice así: “Se desentendió de las formas tradicionales del verso y con su humor melancólico ablandaba y amasaba ideas. Anárquico y desigual, miró a su alrededor y la naturaleza de su país entró en su poesía, cosa por cosa. Este realismo nativista, paisajista y costumbrista es su mayor mérito. Después de todo, era algo que los anteriores no habían hecho. *Y en cuanto a sus sentimientos elegíacos y sus ideas, fueron malogrados por un lenguaje llano, opaco, laxo y pobre de imaginación* (subrayo ese juicio en el texto de Anderson Imbert). Cuando sintetiza una imagen, logra un poema muy personal, y en esos instantes una frase tiene la energía de todo un poema”. Ahora bien: el ambiente negativo en donde vimos que surgió su obra no era nada favorable para el alto vuelo de la poesía. Uno es hijo, en cierta medida, de las condiciones culturales y económicas de la tierra en que le tocó nacer. Sólo un genio de poderosa voluntad creadora que consiga atraer los valores poéticos que operan en los países de alta cultura, puede en un conjunto de países

subdesarrollados imponer una poesía de vasto lirismo. Rubén Darío, como dije ya en este estudio, realizó esa hazaña para los hombres de este lado de la lengua española y para la misma España. Huidobro, Vallejo, Gabriela Mistral, Neruda, Ricardo Molinari, Octavio Paz, y algún otro poeta, han sabido heredar y extender la grandeza poética alcanzada por “el indio divino, domesticador de palabras”.

POSTUMISMO Y NACIONALISMO

Pierden miserablemente el tiempo los que pretenden probar que las negaciones y preferencias de los postumistas obedecen a una búsqueda o a un anhelo nacionalista. Casi todo lo que se escribe hacia el 1921 en América lleva la huella de haberse opuesto al modernismo (que incorporó a la lengua española un siglo de literatura francesa) o del programa con el que se desea convertir a Hispanoamérica en el centro de la creación poética del mundo. La poesía de muchos poetas del posmodernismo pretenderá ser americana (Carlos Sabat Ercaesty, Fernán Silva Valdés, Luis Carlos López, Gabriela Mistral, Carlos Pellicer, para sólo citar algunos de los más sobresalientes). Presintiendo ese rumbo americanista, Moreno Jimenes, único poeta con validez en su grupo, sostendrá el ideario de la religión universal del arte dentro del marco de lo que él llama “evangelio americano”. Por otra parte, aunque se quiere insinuar lo contrario (adulterando la realidad histórica), a los postumistas como grupo, no les preocupó en absoluto que la ocupación norteamericana estuviera hollando indebidamente el suelo del país; si le hubiese interesado esa situación, con el mismo ardor con que niegan en conjunto a Homero y a Virgilio, a Shakespeare y Goethe como soles apagados, habrían arremetido contra la sombría presencia de los yankis, y las flechas de su indignación se hubiesen clavado tal vez sobre Whitman, Poe y Emerson. El ejemplo patriótico de Américo Lugo negándose a declarar o defenderse, como abogado que era, ante un prético tribunal de justicia instalado en nuestra tierra por la ocupación militar, saca a flor de evidencia que los que sustentaban en aquellos días el ideario nacionalista lo manifestaron sin cortapisas. ¿No resulta sumamente extraño que a Moreno Jimenes (poeta itinerante que al visitar un lugar cualquiera del país lo consigna en sus versos como un elemento de la realidad poética) no se le ocurriera hacer ni la más remota alusión en algún poema suyo, de la reproble

presencia de los yankis en nuestra patria?

No nos debe extrañar porque Moreno Jimenes nunca ha sido nacionalista; puesto que aspira a ser el sacerdote de un arte americano nuevo que redimirá a todos los hombres. ¿No había planteado José Enrique Rodó, a comienzos de siglo, si Rubén Darío (el grande entre los grandes) era o no el poeta de América? ... Y ese planteamiento hizo que surgiera en algunos espíritus inconsistentes de americanos subdesarrollados el sueño insensato de hacer algo que no había movido nunca el interés de ningún escritor en nuestro planeta. A Rodó, que desata esa nueva plaga de un posible americanismo en el arte, no se le ocurrió pensar en cambio, si él era el prosista de América. Los mismos elementos culturales que enriquecen la fabulosa obra de Darío son los que le dan alteza estética a los *Motivos de Proteo*. Ariel, Calibán o Proteo están usados en el mismo sentido con que los modernistas se valen de la mitología grecolatina. Ante esa nueva **especie puesta en** la existencia literaria por Rodó, cabe preguntarse: ¿Qué poeta (en Italia, en España, en Francia) se planteó alguna vez ser el poeta de Europa? ¿Qué poeta soñó nunca con ser el poeta de España, de Inglaterra o de Alemania?

Nos enseña la historia de la cultura que no existen poetas locales que alcancen validez para la mayoría de los hombres que leen poemas o que sean aceptados como grandes en su propia lengua. Gabriel y Galán, por ejemplo, queda como un caso curioso de sentimentalismo local salmantino. Y, sin embargo, Fray Luis de León, rector de Salamanca en el siglo XVI y seguidor de las odas latinas de Horacio, es, libre de todo nacionalismo, uno de los seis o siete grandes poetas de la Edad de Oro en las letras españolas. Miguel de Unamuno, rector de Salamanca en el siglo XX, y poeta, llena a Europa con su reciedumbre hispánica, sin que para conseguirlo haya tenido que ser nacionalista. Los grandes poetas se dan en la corriente general del espíritu histórico que en cada época mueve la literatura de cada país. Llegan a ser grandes, por ejemplo, dentro del renacimiento, el romanticismo, el simbolismo o el suprarrealismo. Si en alguna de esas tendencias generales de cada época el poeta no es considerado valioso es porque fracasó al plasmar su obra y cae indefectiblemente en el olvido.

Ahora bien: en ninguna de las declaraciones de los postumistas se lee que aspirasen a realizar una poesía dominicana. ¿De dónde sacan, pues, que el postumismo quería hacer una poesía

nacional? No existe un sólo texto que confirme ese aserto. El postumismo sí quiso ser un movimiento americano. “Hemos levantado la estatua con el barro grotesco de América”, afirma Andrés Avelino en *Fantaseos*, en 1921. ¿Necesitaba para ese tiempo nuestra América hacer obra literaria empleando sólo “barro grotesco”? ¿No le había llegado a nuestro continente el Renacimiento en las naves españolas? ¿No vino luego el neoclasicismo? Y por la puerta que abrieron los románticos en Europa, ¿no entró entre nosotros, como en casa propia, el influjo de la novela realista y el naturalismo? ... La aspiración del postumista Andrés Avelino, como se ve, no podía en 1921 tener ninguna vigencia en América. Después del romanticismo, Rubén Darío, importando el simbolismo con la ayuda de los otros poetas del modernismo, haría maravillas en el verso español, y por el ejemplo de su fecundo trabajo literario América produce su primera gran floración poética, y se renueva la literatura en todo el ámbito de nuestra lengua.

Cualquiera persona atenta que pase sus ojos por *El Día Estético*, revista intermitente que publicó Moreno Jimenes a nombre de los postumistas, podrá leer debajo de ese título los siguientes lemas: “Liberación Intelectual del Continente” y “Revista Indouniversal de Vanguardia”. No hablan, pues, esos lemas de nacionalismo o de la patria.

Pero a pesar de esa aspiración pomposa de liberar intelectualmente a la América, no consiguen en ésta ninguna resonancia, y la poetisa peruana Magda Portal cuando visita a los postumistas (al pasar desterrada por nuestro país) les dice: “Pero ustedes no se comunican con nadie; apenas son conocidos en el extranjero”, y esa declaración la consigna el postumismo en *El Día Estético* (Nos. 4-5, 1929) como si fuese un galardón esperado después de ocho años de proclamarse en la revista *La Cuna de América* la única escuela literaria de nuestro continente. ¿Cómo van a realizar la liberación espiritual de nuestra América unos “libertadores” que no tienen ningún contacto con la realidad histórica y geográfica que pretenden libertar? El lema “Revista Indouniversal de Vanguardia” lo siento muy cerca de la *Indología* del filósofo mexicano José Vasconcelos y de los movimientos indigenistas que para esos años en Perú, Ecuador, México y Bolivia levantan una bandera en defensa del indio precolombino. Pero en

nuestra tierra, en la que el indígena se volatilizó antes de arribar a la segunda mitad del siglo XVI, ¿qué validez puede tener ese lema? ... Todo lo que he señalado al llegar hasta aquí nos sirve para confirmar que en el inicio literario del postumismo existió un desorientado sentido americanista que posteriormente en Moreno Jimenes, cuando ya el postumismo no existe, habría de convertirse en la expresión de una extraña aspiración mesiánica.

En su folleto *Del anodismo al postumismo*, publicado en 1938, aparece la siguiente nota: “La primera publicación de este folletín se realizó en diciembre de 1924, en una visita pascual que hizo el autor a la capital. Factores: su inserenidad y la alegría de sus camaradas “los impasibles” (12). Aunque estos poemas no pertenecen a los cantos esenciales de los verdaderos libros, se reeditan como una cuestión cronológica. Por ejemplo, para demostrar que *Viacrucis* (1919) y *Estado de alma* (1920) revelan que la reacción contra el modernismo se operó en este país primero que en otras colectividades de América. En nuestro concepto —sigue diciendo la nota de Moreno Jimenes— la reacción al modernismo en la cuenca del Caribe ha tenido tres fases: 1o. La adopción del ambiente; 2o. La fisiologización de las palabras; 3o. El rebasamiento de la noción de universalidad que tuvieron sus mantenedores en sus contactos fortuitos con la ciencia y la filosofía (creación de una Religión Integralista): *Palabras sin tiempo* 1932), *Embiste de razas* (1936), *Una nueva cosmogonía americana* (1936) y *América—Mundo* (1937) pueden ofrecer datos. *La religión integralista, partiendo de América, volteará a Europa al revés*” (subrayada esa frase en la nota del folleto). En el diario *La Nación* del 29 de junio de 1944, Moreno Jimenes hace la declaración siguiente: “Al estallar la segunda guerra europea, yo tomé América todavía informe, y le di la forma corporal de un hombre”.

No toma Moreno Jimenes el país, la República Dominicana, en ninguna de sus declaraciones, como punto de partida de un arte poético nuevo. Lo que le importa es probar que ha sido el primero que reacciona contra el modernismo y hacerse la ilusión de que pondrá al revés a Europa con la religión integralista; a la que, poco después, llamará religión universal del arte. Ahora me parece prudente preguntar: ¿por qué razón Moreno afirma que le dio a la América la forma corporal de un hombre? ¿Cuál es la hazaña que realizó en la historia continental para lograr ese prodigio?

Los que afirman hoy que el postumismo fue nacionalista, no pueden mostrar un solo texto que los saque verdaderos. En cambio, *La Poesía Sorprendida* declara, desde la publicación de su primer número, que está con una “poesía nacional nutrida de la universal”, y asistimos al florecimiento de una rara crítica que afirma *porque sí* que sus poetas huían de la realidad. Puede observarse que la obra de Domingo Moreno Jimenes se llena de ciertas formas rudimentarias del ambiente dominicano, y acontece de ese modo porque el poeta tiene la ingenua creencia naturalista de que nombrar las cosas es ya crear poesía. No cabe duda de que el primer hombre que pone nombres a las cosas efectúa, con sólo ese acto nominativo, una importante hazaña poética al vincular las cosas con su propia mente y con sus sentimientos. Desde ese día *empezó a haber mundo* para la inteligencia del hombre. Pero a la altura de la historia cultural en que nos encontramos, nominar no es suficiente para crear un universo poético.

EL REALISMO Y LA POESIA

Dámaso Alonso indica en su ensayo *Escila y Caribdis de la literatura española* que la crítica literaria se fragua en el siglo XIX, y que eso acontece en el momento en que el realismo es considerado en el mundo como el valor máximo de una literatura. Es el período también en que recomienza el conocimiento de los escritores hispanos en el extranjero, después del eclipse cultural de a fines del siglo XVII, y los valores exaltados entonces por la crítica serán los valores realistas, localistas y populares.

Para entrar en el siglo XX con paso firme, en que las agujas del reloj del gusto le dieron una vuelta al cuadrante de la historia, y cuando ya no se lleva el realismo como valor supremo, Dámaso Alonso tuvo que acuñar el concepto equívoco de “antirrealismo” con el fin de poner en circulación los valores poéticos universales creados por Garcilaso, Góngora, Lope, Quevedo, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, máximos poetas de la literatura que se escribe en nuestra lengua. Sin embargo, ese concepto de antirrealismo ha llenado de confusión los estudios de la realidad poética de la Edad de Oro y los que se han hecho sobre la poesía española del siglo XX, aunque en el momento en que lo acuñara el gran maestro de la crítica, por metódica necesidad, le prestara el servicio de mostrar que la gran literatura española no es localista y

que los escritores españoles más representativos se mueven, desde el final de la Edad Media, en un ámbito de universalidad poética.

El término antirrealista imprime en la mente la idea de ir contra la realidad del mundo. Ahora bien, ¿qué artista puede hacer obra valedera sin el contacto con las cosas que constituyen con el conjunto de sus presencias la mundanidad en que toda obra maestra literaria tiene su asiento? ... Ni siquiera los músicos, por ser la música un arte del tiempo, por lo cual no necesita tanto de referencias espaciales para producirse, pueden desentenderse de la realidad con el fin de convertir libérrimamente en trama de sonidos armoniosos sus propias percepciones subjetivas, y hasta han llegado a postular una música concreta.

La palabra, como sabemos, es un elemento espacial y significativo, y el escritor que la emplea con una preocupación artística tiene que contar con la realidad circundante y con los valores que ha adquirido en la sociedad, sin los cuales perdería su capacidad de ser vehículo para la comunicación con el prójimo. No puede, pues, existir obra literaria antirrealista.

Para proseguir con nuestro tema: todo poeta, hasta el más hermético, opera con la realidad; pero muchos de ellos expresan la realidad muy próxima a como ésta penetra por los sentidos, con docilidad casi fotográfica; y otros, antes de expresarla, la demoran en la sensibilidad y la pasan por los laboratorios de la imaginación más estricta hasta llegar a descubrir en el mundo las más remotas relaciones de las cosas. A los que pertenecen al primer tipo podemos llamarles *realistas inmediatos*, y *realistas poéticos* a los otros. En ambos tipos de realismo puede darse el gran poeta; todo dependerá de los grados de mayor o menor expresividad del que escribe los versos siguiendo una u otra de esas tendencias del espíritu. No es más noble ni mejor el poeta porque haya elegido, por preferencia del temperamento, uno de esos cauces creadores; todo su efectivo valor dependerá de que conduzca el lenguaje poético, bien comunitario, a un momento de máxima expresividad comunicante. Pero no sólo existen poetas que prefieren una de las tendencias señaladas; sino que hay épocas en la historia que tienen la necesidad de ir urgentemente a las cosas (a esas se les llama impropriamente realistas); hay otra clase de poetas, como vimos, y épocas que se demoran en la captación de los matices más remotos de los objetos; buscan realidades que están ahí y que no se entregan a la simple

indagación perezosa de los hombres. Desde los griegos, el hombre no sólo mira con los ojos, sino que contempla el mundo con las ideas, y en la Edad Media San Agustín inventó el modo de mirarse por dentro: la introspección, con la que conocemos al hombre interior que también somos. El monólogo interior joyciano tiene su lejano origen en esa interioridad descubierta por San Agustín como un tesoro irrenunciable del hombre. Sin embargo, en los poetas muy grandes, sin que sea para ellos obstáculo la época en que escriben, hallamos esas dos actitudes poéticas expresadas plenamente. En el siglo XVII, Lope de Vega es un magnífico ejemplo de esa doble vertiente expresiva; en el siglo XX, García Lorca y Pablo Neruda proclaman con sus obras lo que estoy aquí afirmando.

Ahora bien; cada una de esas dos tendencias tiene, por supuesto, sus riesgos para la creación poética; el realismo inmediato puede sumergir a los escritores poco vigilantes de sus obras en la expresión vacua y mostrenca de la realidad vulgar; no fracasan por el punto de partida de sus escritos, sino por dejarse llevar en el lenguaje por la ley del menor esfuerzo. El realismo poético conduce algunas veces a un hermetismo (Góngora, Mallarmé, Lezama Lima), en que pasajes de la obra no tienen suficiente apertura para comunicarse con el lector, y la obra literaria que no comunica su contenido a un lector adiestrado constituye un fracaso expresivo.

Los últimos años del siglo XVII, muerto Calderón de la Barca, constituyen un lapso en que los procedimientos poéticos del barroco, ya en proceso degenerativo, no cuajan en ninguna obra que mantenga la altura de ese glorioso período de la historia de nuestra lengua. Desde el siglo XVIII, la norma por encima de los poderes creadores del escritor, va preparando un achatamiento de la expresión poética. Las posibilidades limitadas de la prosa se agotan en este siglo en una noble preocupación científica y didáctica, y en el siglo XIX, siguiendo las normas del realismo francés, produce con la obra de Benito Pérez Galdós un momento cumbre de la novelística española. La poesía brilla por su ausencia, y sólo Espronceda, dentro del estilo lírico de la época, ofrece algunos hallazgos dignos de aprecio. Con la presencia de Gustavo Adolfo Bécquer, un romántico tardío que prefiere la expresión recatada, es cuando vuelven a ponerse en movimiento valores poéticos universales, y el siglo XX en nuestra lengua ha sido casi sin saberlo el heredero de la visión becqueriana del mundo. En la poesía que se escribe en nuestra patria, un representante de las dos tendencias aquí descritas es el poeta

Antonio Fernández Spencer; en su obra el realismo inmediato y el poético guardan un buen equilibrio. En Manuel del Cabral, poeta de valor universal, en que confirmamos también esas dos tendencias, suele el realismo inmediato perder pie, y entonces poemas enteros naufragan en el mar de lo chabacano. El defecto no está en una u otra de esas dos tendencias, como ya dije, aunque algunos críticos de la poesía de nuestra época piensen lo contrario, sino en que fallan las riendas creadoras, y entonces el realismo inmediato, no dominado por la voluntad de estilo, tiende a transitar, libre ya de la vigilancia de la sensibilidad y de la inteligencia, por un mundo cotidiano sórdido que muy poco tiene que ver con la poesía. A veces, para precipitar esa catástrofe de la obra lírica, interviene el deseo del poeta de seguir la moda indiscriminadamente. Sin disputa, constituyendo caso aparte, los grandes poetas de una época gloriosa de la literatura, al llegar a la madurez, mandan sobre la moda y sobre las caprichosas variaciones del gusto literario. No se atemorizan porque, momentáneamente, varíe de ruta la veleta de la poesía impulsada por el viento inestable de las modificaciones del gusto. Saben esos creadores que, finalmente, la obra hecha desde una profunda entrega existencial, sin escuchar los mezquinos intereses de la época, llega a ocupar un puesto perenne en la historia de la literatura del mundo. Mucho se ha vociferado contra lo decorativo y lo superficial en Rubén Darío; pero cada vez que leo sus versos, libre de intereses sectarios, de ellos siento brotar un manantial inagotable de belleza. Se dice que el modernismo ha pasado; pero parece que no pasarán nunca los grandes poemas de Darío. Pasó también el culteranismo, esa piedra de escándalo del barroco, y *Las Soledades* y el *Polifemo* siguen siendo poemas cumbres de la poesía de todos los tiempos. ¿Por qué acaece tal cosa?

Pienso que así sucede porque Rubén Darío, en los finales del siglo XIX y en los comienzos del siglo XX, trabajó con una pasión creadora que se coloca por encima del gusto entonces vigente; en cambio, los que quisieron entregarse a ciertas corrientes muy actuales (un Chocano, por ejemplo), han perdido con posterioridad vigencia en el aprecio de los buenos lectores de poesía; Góngora, empeñado en llevar la lengua española a la perfección lírica que alcanzó el latín en sus mejores momentos, no seguía una moda, sino que realizaba una labor artística y heroica. Héroe llamó Juan Ramón Jiménez a los poetas que trabajan en su soledad para ensanchar el

alma de los pueblos, sensibilizando las palabras y ampliando las posibilidades intelectuales al crear nuevas relaciones expresivas.

Casi nunca se desliza Mieses Burgos hacia el realismo inmediato, y cuando lo hace en su poema *Al oído de Dios*, se sitúa, por la plenitud en él alcanzada, muy por lo alto de los poetas de nuestro país que en sus versos transitan durante años entre esas realidades comunes que nos salen al paso. Como es un artista cuidadoso de su palabra, que vigila y repiensa sus versos, no se deja arrastrar desde ninguna pendiente naturalista. En ningún poeta del realismo inmediato sentimos tal intensidad en la denuncia política como podemos hallar en el poema *Cuaderno de un retorno al país natal* de Aimé Césaire o en *Clima de eternidad* de Franklin Mieses Burgos; pero la protesta política y social no desborda en ninguno de esos poemas hasta ahogar la poesía, como sucede en tantos que se han tenido como típicos de la poesía social dominicana. Es posible que a los lectores de crónicas políticas les parezcan más intensos los poemas sociales del realismo inmediato que los del realismo poético. Esos lectores no están preocupados por la poesía, sino por lo que llaman *la praxis*; esto es, por la acción transformadora de la realidad histórica. ¡Ay del poeta que se ponga a halagar con sus versos los “apetitos revolucionarios” de semejantes lectores: su obra perderá indefectiblemente calidad y sólo alcanzará la dimensión de otro panfleto más de la lucha política!

Sólo en los pocos poemas en que Incháustegui Cabral trasmuta la realidad inmediata recibida (por no ofrecer con éstos un simple catálogo de cosas) nos comunica el milagro poético. ¡Cómo me gustaría leer en la obra de Incháustegui otros poemas que tengan las calidades líricas de *Matanzas de noria*, de *Preocupación de vivir* (su más importante poema) y de *La muchacha del camino!* Libros enteros del poeta son de difícil lectura por la persistente monotonía de tiradas de versos carentes de imaginación poética. ¿Quién puede hallar, aun con muy buena voluntad, un pasaje poético en su libro *Por Copacabana buscando?* Es indudable que la totalidad de la obra perjudica al importante poeta que es el autor de *Poemas de una sola angustia*; por eso, quien nos brinde una selección acertada de sus mejores poemas le habrá prestado un apreciable servicio a la poesía dominicana. Vale la pena despojar de tanta broza el huerto poético de uno de nuestros poetas que con más entusiasmo y dedicación trabaja con el propósito de legar a las generaciones futuras un orbe

poético generoso y lleno de gravitante dramatismo humano.

CRITICA INDUCTIVA

No existe literatura coherente sin que vaya guiada por una crítica de gran competencia y amplio criterio.

Aunque en nuestra patria —muerto Pedro Henríquez Ureña— no ha surgido todavía un gran crítico profesional con solvencia, es inexacto afirmar que no existió crítica literaria en ese lapso. Ahí están los trabajos, en libros, de Incháustegui Cabral y Fernández Spencer, que son excelentes y dignos de ser acogidos en los mejores panoramas de nuestra América por la erudición y por la valiosa calidad de sus análisis y de sus juicios. Claro está, que ni Incháustegui Cabral ni Fernández Spencer ejercen la crítica como profesionales de ese menester que es augusto cuando el que lo ejerce, libre de prejuicios y malevolencias, lo hace para fijar valores individuales y esclarecer la conquista positiva realizada en determinado ámbito cultural. *De literatura dominicana siglo XX*, del poeta Héctor Incháustegui Cabral, contiene páginas con apreciaciones exactas, que lo consagran como uno de nuestros mejores críticos nacionales; es una lástima que en ese texto dé cabida, por generoso compañerismo, a cierto grupo de jóvenes cuyas obras, en el momento en que él enjuicia, no constituyen siquiera una remota esperanza para las letras dominicanas.

Tres son los libros en que Fernández Spencer ejerce la crítica: *Nueva poesía dominicana*, editada en Madrid, 1953, por el Instituto de Cultura Hispánica; *A orillas del filosofar*, en Santo Domingo, 1960, por la colección Arquero, y *Caminando por la literatura hispánica*, Santo Domingo, 1964, colección Arquero.

Son tres libros de una seriedad indiscutible. En ellos se ejerce la alta cultura con honradez intelectual y con libertad absoluta de criterio. No se entrega el pensamiento del escritor a consignas de grupo ni políticas, con las cuales suele convertirse la actividad crítica en un vil producto de la propaganda. Su *Nueva poesía dominicana* es un ejemplo de amplio criterio y valentía crítica. Si se estudiaran nuestros bienes culturales con cuidado, no podríamos menos que sorprendernos al comprobar que esa antología deja fuera a la mayoría de los poetas de *La Poesía Sorprendida*, compañeros y amigos del antólogo, y al observar el tacto con que trata a poetas de otras tendencias y, a veces, opuestos al grupo de los

sorprendidos, como Héctor Inchaústegui Cabral, Pedro Mir, Tomás Hernández Franco y Manuel del Cabral. En un momento en que el poeta Pedro Mir, militante comunista, vive en el destierro condenado por el régimen tiránico, y es borrado de las antologías dominicanas, Fernández Spencer no sólo lo inserta en su antología, sino que defiende el contenido político de su poesía. En las páginas 63 y 64 de *Nueva poesía dominicana* nos dice: “Pero dejemos estas generalizaciones y penetremos en el mundo tembloroso, tenue y lleno de imágenes felices de Pedro Mir. En esa poesía vital y recatadamente hermosa la luz del sol existe y brilla, los aires y los perfumes nos ofrecen su frescura y la salud de su pureza. Mir contempla la vida con ojos regocijados; mas su mirada no es la de un esteticista que pasa indiferente ante la existencia de lo social. No obstante, su socialismo es más sentimental que combativo. Le preocupa la marcha de los hombres, sus caminos de sudor y trabajo; en las vitrinas de las calles del comercio ciudadano ve las camisas que tantas jornadas de trabajo y de lágrimas han costado; entonces su conciencia de culpa se revuelve y un deseo de justicia le caldea los versos.

Creo sincera la actitud del poeta y pienso que a la poesía de tendencia social no se va, cuando se es un buen poeta, sin una verdadera vocación. Los problemas políticos en la poesía de Mir están inyectados de bello lirismo; el poeta no lanza panfletos, cartelones ni discursos combativos: canta simplemente, y de su canto brota todo el anhelo de justicia que su alma contiene”.

Escribir eso en 1953, en un libro que circularía en Santo Domingo, revela una de las actitudes más saludables de la literatura dominicana. Por ese solo hecho se haría acreedor Fernández Spencer del mayor respeto en cualquier país en donde la ética intelectual se ejerza. Por supuesto que al autor de *Diario del Mundo* nunca le ha preocupado tener buena prensa en nuestra patria, y por eso expresa sin ambages las verdades que escuecen hasta el alma y que le han granjeado la enemistad de los que, ajenos al mérito intelectual, les gustaría tenerlo reducido a sus cuadros de propaganda. A Fernández Spencer no le molesta el insulto ni el olvido a que lo tienen acostumbrados los que piensan que se puede entrar a empellones en la Historia de la Cultura. Los que se apandillan para el elogio mutuo, a nombre de interesesseudorrevolucionarios, olvidan que los valores intelectuales no se

ejercen en el vecindario y que el escritor que no alcanza resonancia en el escenario de su lengua es un inexistente. Porque la lengua es la verdadera patria del escritor, y por eso la patria real de un hispanoamericano es múltiple: no es sólo hijo de su país en cuanto creador, sino que debe serlo de todos los otros pueblos que hablan su misma lengua.

En *Caminando por la literatura hispánica*, Fernández Spencer incluye el más importante estudio que un dominicano publica acerca de la obra de Moreno Jimenes; ese estudio fue escrito en 1949, y dado a conocer en los *Anales de la Universidad de Santo Domingo* cuando el poeta regresó de España; esto es: eleva la importancia de la obra de Moreno Jimenes al ámbito universitario. En su antología de 1953, el juicio es más severo; porque entonces no juzga la obra del poeta postumista en sí misma, sino en relación con la dinámica de la cultura universal, y la perspectiva ya es otra para dilucidar los valores poéticos de Moreno Jimenes.

Lo sorprendente de esa obra crítica, ejercida sin ningún prurito de suficiencia en Santo Domingo, es que llama la atención de críticos de gran renombre en nuestra América. Así en el estudio *El ensayo hispanoamericano* (introducción a una antología del ensayo hispanoamericano), debido a la pluma del célebre filólogo y humanista chileno Carlos D. Hamilton, publicado en *Cuadernos Americanos*, de fecha mayo—junio de 1971, leemos en la página 243 lo siguiente: “Con Martí, Darío y Rodó se inicia la prosa modernista hispanoamericana, comienzo de nuestras letras contemporáneas. Sanín Cano hace la crítica literaria, Vasconcelos filosofa y profetiza y Alfonso Reyes con Pedro Henríquez Ureña muestran la cumbre de una síntesis de erudición y buen gusto a la que llegan nuestros humanistas. Vaz Ferreira y Solar Correa se especializan en crítica literaria y filosofía histórica; Jorge Luis Borges es el mejor estilista contemporáneo; Menéndez Plancarte recrea las grandezas artísticas del pasado cultural; *Antonio Fernández Spencer y Jorge Enrique Adoum modernizan la crítica literaria de fondo* (la itálica es mía), mientras que Clarence Finlayson es uno de los más originales talentos jóvenes que hermanan la filosofía y la teología con la historia de la poesía. Ricardo Latchman da segura pauta crítica, Silvio Zavala y Jaime Euzaguirre recrean la historia como Mariano Picón Salas, Jorge Millas, hacen filosofía social y muchos otros merecerían sendos volúmenes de continuada antología del ensayismo hispanoamericano.

Jorge Mañach y Germán Arciniegas hacen legibles los temas más secos por la soltura y hasta la picardía de la pluma liviana; Uslar Pietri es tan ensayista como cuentista y Gabriela Mistral y Pedro Prado campean por el ensayo tan señorialmente como en la poesía.

El lector de una antología semejante puede darse cuenta cabal de que las muestras simplemente revelan variedad e intensidad en los pensadores de Hispanoamérica que nos dejan en el ensayo su mensaje”.

Satisface ver en esa cita a dos dominicanos entre los ensayistas más eminentes de Hispanoamérica. De Pedro Henríquez Ureña, el crítico Carlos D. Hamilton piensa que, junto a Alfonso Reyes, “muestra la cumbre de una síntesis de erudición y buen gusto a la que llegan nuestros humanistas”. Ver a Pedro Henríquez Ureña citado entre el coro de los más grandes pensadores de nuestro continente, no representa ninguna novedad hoy en día; pero lo novedoso, por la importancia de lo que se afirma, es la cita que se hace de Fernández Spencer como uno de los modernizadores de la crítica literaria de fondo en nuestra América.

Mientras así se piensa en el solar americano, algún crítico nativo, en libro recientemente publicado, se cree con derecho a negarle la sal y el agua al poeta y al crítico. No cabe duda que su antología *Nueva poesía dominicana* está sembrada de juicios aclaradores del fenómeno poético en la literatura dominicana del siglo XX, que vienen siendo usados cual si fuesen bienes comunitarios por críticos extranjeros. El crítico belga Fernand Verhesen y el italiano Giuseppe Bellini se valen con generosidad de sus juicios acerca de nuestra poesía, muchas veces sin citarlos, y parecida conducta observa, entre los nacionales, Marcio Veloz Maggiolo.

Al referirse Fernández Spencer al poeta Tomás Hernández Franco, expresa: “¿No es acaso *Yelidá* el sueño de una epopeya, de una cosmogonía donde el alma nativa y mulata de las islas antillanas triunfa poderosamente?”, y más adelante nos dice: “En Hernández Franco el mar y la realidad racial del trópico están presentes. En *Yelidá*, poema comparable al suntuoso *Retorno al país natal* de Aimé Césaire, el poeta nos ofrece la lucha entre dos pigmentos raciales: el pigmento rubio y fermentoso del nórdico, representado por Erick, y el pigmento con fuego y ajíes y prietas especies de Madam Suquí; estas dos fuerzas genesiáticas se traban en la concepción suprema del amor y engendran a Yelidá: una virgen mulata que un día es rubia como el sol y los trigales de Noruega, y

otro, parda como los tamarindos ácidos y lujuriosos de nuestra América. Los dioses de dos teogonías (la antillana y la nórdica) se aprestan a luchar por la sangre de esa flor de pasiones y caricias codiciadas. Son los del norte los más ávidos y preocupados por rescatar la sangre preciosa de Erick, que bulle prisionera en el quemante cuerpo de aromosa canela de Yelidá. Pero fatalmente, la fuerza erótica encerrada en ese cuerpo hecho de fuegos y volcanes antillanos, y montañas de hielo noruego, se ha entregado a los brazos de un amante nativo, y los dioses rubios, de pelucas de nieve y piel de nácar tienen que abandonar el rescate de la virgen perdida entre las brasas del fuego amoroso. En el poema, la tesis (si es que puede haber tesis en un poema) es ésta: la fuerza del solar nativo, de los dioses lares, es mucho más determinante que la de cualquier origen foráneo; los valores somáticos de origen, acrecentados por la tierra natal, están llamados a perdurar de modo más persistente que los de cualquier procedencia extraña. El fracaso de los liliputienses dioses de la nieve frente a Damballé—Queddó, a Badagrís y Ayidá—Queddó, etc. (dioses de la desdibujada teogonía de los negros antillanos), era de esperarse por la atracción que la tierra ejerce sobre los hombres. Creo que en la poesía negra de los últimos años es el único poema de intención épico lírica que existe. No sé cómo ese hecho no ha sido notado por ese buen conocedor de la lírica negroide que es Emilio Ballagas”.

Entonces surge esta observación, tan original como las otras, y también muy usada sin que se indique su procedencia: “Al llegar aquí es necesario reparar en la tendencia —no consciente, por supuesto— de algunos nuevos poetas dominicanos a enfrentarse a la poesía con intención épica. Ese aserto puede confirmarse leyendo el *Compadre Mon*, de Manuel del Cabral; los poemas de Incháustegui Cabral, sobre todo *Muerte en “El Edén”*, y ese hermoso poema que es *Yelidá*, que, por razón de espacio y tiempo, me he visto obligado a comentar tan brevemente. Que tres poetas de los nueve incluidos en esta selección hayan, con mayor o menor fortuna, intentado conseguir la realización de un poema épico, habla muy alto de los propósitos magníficos que mueven la creación de la nueva poesía dominicana”.

(Nueva Poesía dominicana, Madrid, 1953, págs. 45—47).

En ese ensayo se dice de Yelidá:

a) que el mar y la realidad racial del trópico están presentes en el poema;

b) que es el sueño de un poema épico y cosmogónico del alma nativa y mulata de las islas antillanas;

c) que *Yelidá*, publicado en 1942, es comparable al suntuoso *Retorno al país natal* del poeta martiniqués Aimé Césaire, del cual debo decir que se publica años después que el de Tomás Hernández Franco.

d) que en el poema dos fuerzas genesíacas distintas se traban en la concepción suprema del amor y engendran a Yelidá, una virgen mulata que, en su momento, seguirá el destino erótico encerrado como una poderosa fuerza en su cuerpo al ser urgida al rito amoroso por un nativo;

e) que los dioses nórdicos están preocupados por rescatar la sangre de Erick;

f) que los dioses de dos teogonías —la antillana y la nórdica— compiten por la sangre de Yelidá, y vencen los dioses de la desdibujada teogonía de los negros antillanos;

g) que cree que en la poesía negra de los últimos años es el único poema de intención épico lírica que existe, y se extraña de que un buen conocedor de la lírica negroide, como Emilio Ballagas, no lo haya notado (obviamente se refiere Fernández Spencer a la obra *Mapa de la poesía negra americana*, publicada por Losada en 1946), y

h) que tres de los nueve poetas incluidos en su antología han intentado conseguir la realización de un poema épico.

En el libro *Cultura, teatro y relato en Santo Domingo* de Marcio Veloz Maggiolo, publicado el 31 de octubre de 1972, pág. 258, se dice: “Los poetas del grupo “b” están representados por Pedro Mir, el Cabral de los años extranjeros, y un poeta de inigualable sabor épico, creador quizás del único intento conocido de gran epopeya antillana y de la única teogonía poética que —ordenada y en lucha constante— conoce la poesía de nuestras islas: Tomás Hernández Franco. *Yelidá*, publicado en El Salvador hacia los años 1940 (sic), es la historia de la mezcla de razas en nuestro mundo de soles y tabaco”.

En un artículo del año 1968 recogido en el mismo libro, Marcio Veloz Maggiolo consigna: “Tomás Hernández Franco y su poema *Yelidá*, representan, a mi modo de ver, un todo sin paralelo

en la poesía épica antillana. Su real valor está siendo presentado ahora; sin embargo, toda Centroamérica considera la pieza de Hernández Franco como una obra maestra de nuestros predios”.

No me doy cuenta qué pretende decir con exactitud Veloz Maggiolo cuando expresa que ahora comienzan a ser presentidos los valores poéticos y la inserción de *Yelidá* como poema épico, y es extraño que cite la opinión centroamericana con valor probatorio, cuando ya desde 1953 Fernández Spencer había descrito el contenido épico—lírico de *Yelidá*, y señalado su originalidad y valor dentro de una épica de la negritud, o mulata, y entonces expresó su extrañeza por que así no lo hiciera constar Emilio Ballagas en sus estudios de poesía negra. En cuanto a la afirmación de que *Yelidá* represente “un todo sin paralelo en la poesía épica antillana”, en ese párrafo se afirma algo que no se compadece con la realidad histórica y literaria, puesto que *Compadre Mon*, de Manuel del Cabral, es un héroe tanto dominicano como antillano, y desde el punto de vista épico constituye un poema de mucho más vasto alcance, por su amplio desarrollo y la riqueza de sus personajes, que el poema *Yelidá*. Lo que sí es exacto es el juicio de Fernández Spencer cuando dice: “Creo que en la poesía negra de los últimos años es el único poema de intención épico—lírica que existe”. Además, es incorrecto caracterizar a *Yelidá* como poema épico sólo, olvidándose de su acento fundamentalmente lírico.

En las páginas 164 y 165 del libro de Veloz Maggiolo encontramos este párrafo: “Esta línea narrativa de la poesía dominicana culmina con un excelente poema que, sin tener implicaciones políticas, sin plantear problemas de carácter social, representa el único intento de una epopeya en las Antillas. Estando como diplomático en El Salvador publica Tomás Hernández Franco su poema *Yelidá*. *Yelidá* es la historia (narrada en un verso libre majestuoso) de dos razas que al fundirse provocan toda una guerra de deidades etnológicas: la raza blanca y la raza negra. Dentro de un ambiente marineró y antillano, Hernández Franco describe magistralmente cómo Erick al casarse con Mademoiselle Sugúr (el nombre correcto es Suquí; Veloz Maggiolo equivoca el nombre), tiene una hija llamada Yelidá, por cuya sangre luchan “los dioses del algodón y de la manzana”, los dioses nórdicos, los dioses boreales, y los dioses africanos del “vodú” de las islas antillanas. *Por fin Yelidá tiene un amante negro* (la itálica es mía) y los dioses del norte se

retiran desesperanzados de haber perdido la posibilidad de rescatar la última gota de sangre blanca que corre por las venas de la muchacha.

Como notaremos, es este uno de los pocos poemas antillanos y latinoamericanos donde entran en conflicto teogonías diferentes: existe una lucha de dioses en el poema y hay en él, indudablemente, el aliento de una obra que siendo excepcional pudo también haber sido genial”.

En el último párrafo, Marcio Veloz Maggiolo se refiere al conflicto de dos teogonías diferentes, y en el apartado b), en que resumo el pensamiento de Fernández Spencer acerca del poema *Yelidá*, se dice “que los dioses de dos teogonías —la antillana y la nórdica— compiten por la sangre de Yelidá, y vencen los dioses de la desdibujada teogonía de los negros antillanos”. La originalidad de esa observación es, pues, de cosecha ajena.

He subrayado más arriba una frase en que Veloz Maggiolo afirma: “Por fin Yelidá tiene un amante negro”. Hernández Franco no dice si el amante fue negro, mulato, mestizo, o cuarterón; bastaba que cualquiera de ellos realizase connubio con Yelidá para que los dioses nórdicos quedasen derrotados. Fernández Spencer ha dicho con acierto: “Se ha entregado a los brazos de un amante nativo, y los dioses rubios, de pelucas de nieve y piel de nácar tienen que abandonar el rescate de la virgen perdida entre las brasas del fuego amoroso. En el poema, la tesis (si es que puede hablarse de tesis en un poema) es ésta: la fuerza del solar nativo, de los dioses lares, es mucho más determinante que la de cualquier origen foráneo; los valores somáticos de origen, incrementados por la tierra natal, están llamados a perdurar de modo más persistente que los de cualquier procedencia extraña”.

Marcio Veloz Maggiolo es uno de nuestros escritores de gran calidad, tanto en lo poético, en lo dramático como en lo narrativo, y realiza un buen trabajo de crítica literaria. Está muy lejos de ser un Aristarco que ocupa un puesto indebido en el panorama de nuestra cultura. La mayoría de los artículos recogidos en su libro fueron escritos al vuelo de la maquinilla para los diarios, sin tiempo para la consulta en la biblioteca; pero al reunirlos para publicarlos en forma perdurable debió citar las fuentes; porque ese es el deber de todo estudio cultural que prepara el camino con el fin de que otros investigadores de nuestra literatura pisen sobre un terreno firme.

Marcio Veloz Maggiolo, descubierto como escritor por Fernández Spencer, ha frecuentado su *Nueva poesía dominicana*, su libro *Caminando por la literatura hispánica*, su *A orillas del filosofar*, y de sus labios escuchó, en la cátedra y en su casa, muchas enseñanzas y observaciones inéditas que fueron fértiles para nuestra cultura. La realidad es que la búsqueda de nuestros valores poéticos es iniciada por Fernández Spencer en 1953 en *Nueva poesía dominicana*. En ese libro se prepararan, por primera vez, los instrumentos críticos que permiten el conocimiento ordenado y científico de nuestra poesía del siglo XX. Fija las etapas importantes y las tendencias estilísticas que en la lírica produce la literatura de ese período, y esa es una realización individual; porque no partió de estudios anteriores, puesto que no existen. Ha tenido, pues, Fernández Spencer que inventarse un sistema claro de valoraciones.

Es probable que en la Historia pueda tomarse de los predecesores sin la obligación de referirse a los historiadores cuando se trate de hechos o de asuntos documentales, puesto que los hechos y los documentos del pasado pertenecen a quien desee interpretarlos. Pero todo análisis literario o histórico es propiedad individual del que lo hizo por primera vez, y la entereza intelectual demanda que se haga constar cada vez que sea citado.

Sin lugar a dudas, uno de los defectos más graves del libro de Veloz Maggiolo es la confusión cronológica. Hechos y etapas literarias se usan colocando los posteriores como si hubiesen ocurrido antes. Pondré un ejemplo: "Luego Mir publicó en Cuba y en Guatemala los libros *Hay un país en el mundo* y *Seis momentos de esperanza*, también de caracteres políticos y épicos. Esa línea narrativa de la poesía culmina con un excelente poema que, sin tener implicaciones políticas, sin plantear problemas de carácter social, representa el único intento de una epopeya en las Antillas. Estando de diplomático en El Salvador publica Tomás Hernández Franco *Yelidá*".

La persona que sin conocer nuestra literatura lea ese párrafo pensará que *Yelidá* es un poema posterior a los libros de Mir titulados *Hay un país en el mundo* y *Seis momentos de esperanza*. Además hace a Mir precursor del genial poema de Hernández Franco.

Marcio Veloz Maggiolo, que habla extensamente de poesía social y de poesía política en su obra *Cultura, teatro y relato*

en *Santo Domingo*, en ningún momento indica que esos poemas poéticos y sociales de Incháustegui Cabral, de Guzmán Carretero, de Pedro Mir y de Freddy Gatón Arce (13) sean poemas en que se denuncie la tiranía de Trujillo. Como no tiene en cuenta las denuncias sociales y políticas de Franklin Mieses Burgos, de Manuel Valerio y de Fernández Spencer, estudiadas inductivamente en capítulos anteriores, presenta un panorama político y social dominicano mutilado y en el que falta ese importante tipo de denuncia.

Al realizar este estudio me detuve a probar que temas que se decía que faltaban en *La Poesía Sorprendida*, existieron en sus páginas de modo evidente, y que, en cambio, no aparecen en poetas que con frecuencia se consideran interesados por el contorno social dominicano y por su política. Por supuesto que de haber confirmado la falta de esos temas, no por eso los grandes poetas sorprendidos dejarían de serlo. Pero, como demostré taxativamente, los poetas de ese movimiento universal no fueron ajenos a los problemas sociales y políticos de su momento. Y, al finalizar este trabajo, es preciso tener a flor de la mente que lo que confiere permanencia a una obra, no obstante la mudanza de las épocas y del gusto, es la grandeza de sus aspectos literarios, y no su sentido histórico. Los conceptos que surjan de la crítica deben proceder del estudio inductivo del campo literario.

NOTAS

(1) Tampoco la poesía didáctica y religiosa de la Edad Media fue local; los temas marianos, por ejemplo, están presentes, en lengua romance o en latín, en las distintas literaturas de Europa.

(2) Cf. Henríquez Ureña, Pedro, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, 1961.

(3) Por supuesto que ninguna de esas modificaciones de la estructura del poema surgen sin el influjo que Stéphane Mallarmé ejerce con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, y así lo indica Xavier Abril al disentir de Saúl Yurkievich, quien atribuye la revolución de la estructura del poema moderno a Guillaume Apollinaire. Le otorga al discípulo lo que es obra del maestro.

(4) Francisco, Ramón, "Impresiones de un coloquio. Arte y sociedad en *La Poesía Sorprendida*", *Literatura dominicana*, Santo Domingo, 1969; págs. 181-219.

(5) Cf. Fernández Spencer, Antonio, "La captación visual de la realidad en la poesía de Luis Palés Matos", en *Caminando por la literatura hispánica*, Santo Domingo, 1964.

(6) Véase lo que Octavio Paz dice de ese tema en su obra crítica.

(7) Fue escrito con la urgencia de presentarlo en un coloquio en la Universidad Católica "*Madre y Maestra*" al que no asistí. Años después, le agregué el capítulo "Crítica inductiva" y algún pasaje o nota aclaratoria.

(8) Con posterioridad a este trabajo, Guillermo Díaz-Plaja, en *ABC*, Madrid, señaló la polisión examétrica de sus versos en *Diario del mundo*.

(9) Quizás a lectores alejados de la alta cultura pueda parecer insólito que hable de mi obra. Lo hago en defensa de un movimiento poético (de gran importancia en nuestra lengua) que viene siendo mal interpretado. En el autoanálisis trato de llegar a describirla objetivamente y sin autovalorarme. Si alguien piensa que lo hago, le remito a la obra del filósofo y novelista Hermann Broch, *Poesía e investigación*, Barral Editores, Barcelona, 1974, páginas 331—343, en que el genial escritor habla de su obra maestra *La muerte de Virgilio*. Copio el párrafo de la página 338 en que se refiere a sí mismo en los siguientes términos:

“Ninguna poesía es total y perfectamente traducible, y *La muerte de Virgilio* es poesía, sino en el sentido de una composición lírica y, tampoco, en el sentido de una serie de poemas con un tema común, no obstante poesía al fin y al cabo, una poesía que se extiende a lo largo de más de 500 páginas; por su contenido, se le podría comparar acertadamente con la epopeya antigua (con la que, al través de Virgilio, guarda una relación interna), puesto que, al igual que ésta, eleva la pura narrativa a la categoría de una auténtica cosmogonía; con todo, el paralelismo no va más allá, porque en definitiva, la obra brochiana se ha de considerar como una forma totalmente original y poética”. En ese párrafo vemos que Broch, enjuiciándose, indica sus propios valores.

A mí me parece lícito que el gran escritor se describa, se autoanalice, se compare con los otros escritores y se defienda de la ineptitud de los que, contando con su silencio, se ponen a hablar de su obra, o de las obras válidas de sus compañeros, con dogmatismo incompetente. Para referirse a la poesía de hoy, el crítico, si es que existe, tiene que poseer una probada cultura universal, sino ha de callarse; porque en cualquier momento se le puede poner en ridículo demostrando su ignorancia e incompetencia. Que hable de la obra literaria el que, con buen método, la estudia rigurosamente, me parece bien. Al dómine hay, en cambio, que salirle al encuentro y demostrarle que no sabe de lo que está hablando.

(*) “Invitación a los de arriba”.

(10) *Manifestes du surréalisme*, Jean—Jaques Pauvert, editeur, París, 1962; págs. 311—21.

(11) Intháustegui Cabral, Héctor, *Literatura dominicana siglo XX*, Santo Domingo, 1968; pág. 43.

(12) En Francia se llamó “impasibles” a los poetas parnasianos; a un Leconte de Lisle, por ejemplo. ¿Quiénes eran los “impasibles” a que se refiere el poeta Domingo Moreno Jimenes?

(13) Durante el período de *La Poesía Sorprendida* (1943—1947), en que se incluye la revista *Entre las Soledades*, no publica Freddy Gatón Arce ningún poema de carácter social o político. El poeta sorprendido Manuel Rueda editó en Chile, en 1949, poemas de preocupación social; pero escapan a este estudio (dentro del movimiento poético de los sorprendidos) por la limitación cronológica que ha impuesto “una historiografía” que negaba la visión del contorno dominicano y los temas políticos en *La Poesía Sorprendida*.