

Palabras Preliminares

La presente monografía destaca y ofrece a los lectores las ocurrencias e incidencias que tuvieron lugar el 20 de noviembre de 2012 en la Academia Dominicana de la lengua, con motivo del discurso leído en la ceremonia de mi ingreso a dicha corporación. El doctor Manuel Matos Moquete respondió mi discurso y luego el Dr. Bruno Rosario Candelier, director de nuestra academia, selló el acto con la entrega del diploma que me acredita hoy como miembro de número de la Academia Dominicana de la Lengua.

Mi discurso titulado *El discurso poético dominicano en el siglo XX*, constituye una investigación sobre los diversos trayectos poéticos que han conformado lo que hoy entendemos como la expresión más altamente representativa de la poesía dominicana del siglo XX. La problemática analizada en mi *Discurso...* soporta y construye un texto, un contexto y un lenguaje de comunicación significación y producción de los principales poetas que desde el poema extenso han generado y transformado la lírica dominicana en el siglo XX.

A través de los tonos, tiempos, ritmos y espaciamientos verbales, nuestra mirada seleccionó los momentos más representativos de la escritura-inscripción de los mundos poéticos y mundos textualizados de los poetas que han fundado lenguajes individuales de la poesía dominicana del siglo XX.

Nuestro *Discurso...* no es un estudio sobre movimientos, tendencias históricas, generacionales o grupos con o sin manifiestos en el contexto de producción poético-verbal del siglo XX, sino más bien un análisis crítico de los diferentes funcionamientos verbales y poéticos del poema-estado y el poema-movimiento

en una cardinal o camino progresivo de los textos integradores de formas, conjuntos, entidades, focos y procesos internos y externos de creación desde los cuales se reconocen los principales movimientos del poema extenso e intensivo en la República Dominicana. El hecho de que los principales niveles de significación y tensiones creacionales conforman el pronunciamiento que dará nombre, clave y forma al fenómeno poético dominicano, implica un modo indicador de comprensión del marco temático y expresivo de la poeticidad organizada como tensión y relación de un orden verbal importante en el marco de los productos poéticos dominicanos.

Así pues, la poesía dominicana, que no ha estado alejada del proceso de creación latinoamericano-caribeño, particulariza sus estados metafísicos, metafóricos, alegóricos, emblemáticos y fundacionales de la modernidad y la contemporaneidad. Los diversos estados y movimientos intencionales del poema en el siglo XX, se sostienen como apertura, aventura y modo de textualizar a través del poema-lenguaje, el poema-proceso y el poema-cuerpo, donde encontramos también los diversos elementos de la interpretación de formas y tropos que se asumen en la línea de una expresión polifónica y plural de la expresión poética dominicana.

Es así como el pronunciamiento gestacional y genético del discurso poético dominicano, se extiende y a la vez se deja leer como visión del yo y del otro en una perspectiva asumida hasta ahora como entendimiento subjetivo del pronunciamiento-objeto del poema y del poeta, materializado a partir de las diversas miradas verbales del fundamento originario de lo poético y lo decible de la significación verbal.

Justo en la primera mitad del siglo XX, el poema dominicano representativo buscó su cauce a través de una andadura moderna y modernista, donde lo poético intentó dismantelar la realidad como escena de la escritura. Esta situación que había alcanzado un valor discursivo y diferenciado en Latinoamérica y el Caribe, despertó el interés de algunos poetas dominicanos que hemos seleccionado para un próximo estudio teórico-crítico de fases y aspectos sobre el discurso poético dominicano.

Así, poetas como Fabio Fiallo, Federico Bermúdez, Ricardo Pérez Alfonseca, Tomás Hernández Franco, Francisco Domínguez Charro, Manuel Valerio, Octavio Guzmán Carretero, Manuel del Cabral, Juan Sánchez Lamouth, Rafael Valera Benítez, Luis Alfredo Torres, y más tarde, René Del Risco Bermúdez, Miguel Alfonseca, Ramón Francisco, Cayo Claudio Espinal, José Enrique García, Alexis Gómez Rosa, Pedro José Gris, Adrián Javier y otros conformaron el objeto de un estudio, un entendimiento y un proceso de comprensión de la poeticidad en base a claves de lectura intensiva del poema y lo poético en la República Dominicana del siglo XX.

Sin embargo, nuestra visión del discurso poético dominicano no es ni quiere ser cronológica ni tampoco circunstancial. La misma obedece a un esfuerzo de reconocimiento de un fenómeno dialógico y comprensivo de estructuras, funciones y contextos de la productividad poética dominicana en sus variados declives, lenguajes y pronunciamientos de claves, tiempos y tramas verbales, estetizadas mediante la adopción de formas y fórmulas cualificadas de generación y transformación de lenguajes modernos de producción y representación.

En efecto, asumir como proceso de estudio el discurso poético dominicano, sin querer presentar por ello el deseado canon o listado único y definitivo de la poesía dominicana moderna, invita a una obligada crítica de los fundamentos de una pretendida poética única y absoluta, circunstancial y taxonómica en sus límites y encajonamiento subjetivos, perdidos en su más retórica falta de rigor y pedantería pseudoacadémica.

Así pues, el intento de «canonizar» o enlistar la producción y productividad poética dominicana, resulta de un acto de autoridad y autoritarismo crítico adornado con elementos de «nueva crítica», «nuevas poéticas», espacios «letrados» donde la pose intelectual ahoga por su incompetencia la significación y visibilidad del poema en su fase de interpretación y comprensión de mundos verbales expresivos y productivos.

Como veremos en nuestro discurso, los cuerpos de significación y apertura de la poeticidad aseguran en el trayecto signográfico y textual del poema la trascendentalización y la desustancialización del poema, así como los trazados desustancializadores y

destotalizadores de toda poética justificadora del sentido único y verdadero del poema y la poesía.

Nuestra lectura y comprensión del poema en el siglo XX, no admite la lectura única y absoluta del poema o de cualquier sistema poético indicado en el espacio hispanoamericano como «único». Hemos visto cómo el poema intensivo y extenso no se ha dejado escribir e inscribir en el orden de autoridad de ningún crítico ni de ninguna propuesta crítica estimada como autoridad o movimiento absoluto de la representación.

Se hace visible en los textos poéticos o poemas elegidos para nuestro análisis, un contexto de libertad de creación a partir del cual se construye la mirada poética y el orden de producción, comunicación y significación, asumidos como polivocalidad e interacción de elementos constitutivos de la poeticidad. Es importante señalar que nuestro *Discurso* de ingreso a la Academia Dominicana de la Lengua, no presenta un método acabado de análisis o de lectura «acabada» del poema en el siglo XX. El mismo se ha elaborado a partir de un fundamento ecléctico pero moderado de aportes conceptuales, categoriales y procesuales de los diferentes modos de interpretación de análisis del poema en su historia, experiencia y visibilidad en un orden comprensivo de la diferencia poética.

En efecto, las líneas de interpretación que presenta nuestro *Discurso*, supone una concepción reconocida en varios registros con apoyo en la historia misma de la interpretación del poema moderno, motivada por una visión ligada al análisis interno y de superficie del tejido poético entendido como proceso, consecuencia y contexto de justificación de estructuras, funciones y sentido de la poeticidad.

La comprensión de una presencia vocalizada y polivocalizada de lo poético, se afirma gradualmente en la dialéctica temporal y espacial de la experiencia poética.

La tradición literaria moderna conformada por los principales modos de poetizar que como contribución han llevado a cabo nuestros poetas mayores, moviliza a partir de diferentes corpus estético-verbales las principales ideas poéticas y posicionamientos de creación asegurados por argumentos y visiones direccionales que ha interpretado el ensayista y filósofo Fidel Munnigh en su

contribución sobre nuestro *Discurso* de ingreso, titulada «Odalís G. Pérez: una poética del saber», donde a partir de nuestra lectura ha propuesto una biografía intelectual y sobre todo una interpretación de claves sobre nuestra aventura literaria y analítica en tal sentido.

Luego de que el académico Manuel Matos Moquete contestó nuestro discurso de ingreso, el filósofo Fidel Munnigh llevó a cabo una interpretación de fases intelectuales sobre la base de nuestro análisis y comprensión del logos poético dominicano del siglo XX. *Logos, Sophia* y *Poiesis*, tres filosofemas que sirvieron de apoyo a nuestra contribución, le sirvieron de base al ensayo de Fidel Munnigh que cierra esta monografía.

Agradecemos los esfuerzos del Arquitecto Eugenio Pérez Montás y del Licenciado José Chez Checo, por el trabajo de edición de nuestro discurso y sobre todo por haber hecho posible esta publicación como separata especial del Anuario n° 6, 2012-2013 del Centro de Altos Estudios Humanísticos y del Idioma Español.

El discurso poético dominicano en el siglo XX. Discurso del Dr. Odalís G. Pérez en su ingreso a la Academia Dominicana de la Lengua

ODALÍS G. PÉREZ

EL DISCURSO POÉTICO DOMINICANO EN EL SIGLO XX Marco Introdutorio

Dr. Bruno Rosario Candelier;
Director de la Academia Dominicana de la Lengua;
Distinguidos Miembros de esta Ilustre Academia;
Estimado público presente;

Señoras y señores:

Me honra sobremanera ocupar el sillón O perteneciente a ese ilustre académico y poeta, el Dr. Víctor Villegas, distinguido escritor, intelectual, abogado y profesor universitario. El Dr. Víctor Villegas ha sido un miembro distinguido de esta Academia Dominicana de la Lengua, que ha escrito y publicado numerosos libros de poemas, ensayos y textos sobre la historia literaria y cultural dominicana, siendo su travesía intelectual gloriosa para las letras dominicanas. A su memoria hemos dedicado un libro titulado *Víctor Villegas: La voz, la memoria, los tiempos del lenguaje*. Este libro publicado en el año 2008, da cuenta de su vida y obra en el contexto cultural y literario dominicano. Me honra por lo mismo dedicar a su memoria este discurso de entrada a la Academia Dominicana de la Lengua, correspondiente a la Real Academia Española con sede en Madrid, España.

En tal sentido, nuestro discurso versará sobre la filosofía y la travesía del poema fundador en la República Dominicana y llevará como título «El discurso poético dominicano en el siglo XX».

La expresión lírica en la poesía dominicana contemporánea se fundamenta en la relación mundo-lenguaje-forma. Esta relación

produce efectos de representación simbólica y metafórica en el contexto de uso de la lengua poética, así como en los diversos ritmos de la expresión interiorizada por el poeta.

Así, se podría decir que existe en la poesía dominicana contemporánea un ajuste verbal expresivo y visible en:

- Un lirismo abstracto
- Un lirismo simbólico
- Un lirismo social
- Un lirismo épico
- Un lirismo dramático
- Un lirismo mítico
- Un lirismo místico

Esta condición y tendencia de la más alta lírica dominicana (Domingo Moreno Jimenes, Franklin Mieses Burgos, Manuel Zacarías Espinal, Rafael Américo Henríquez, Antonio Fernández Spencer, Héctor Incháustegui Cabral, Manuel del Cabral, Máximo Avilés Blonda, Juan Sánchez Lamouth y otros), garantiza un desarrollo de la poesía que se apoya en su condición de lenguaje universal reconocido como *expresión tematizada, tematización de la expresión verbal*, uso contradictorio de la relación *poesía-mundo*; articulación poética de estructuras estilísticas, fono-estilísticas y funcionales del texto poético emitido en verso o en prosa.

Así pues, en un poema como «Rosa de Tierra» de Rafael Américo Henríquez, el símbolo-espacio se asocia al símbolo-mundo, al símbolo-tierra y al símbolo-movimiento. Este conjunto poético-simbólico-verbal expresivo, materializa en este caso el ritmo interno y externo desde la poeticidad del símbolo generador, del poema de base o cardinal poética.

En el caso de «Sin Mundo ya y herido por el Cielo» de Franklin Mieses Burgos, nos encontramos con un lirismo filosófico-poético que da nombre y expresión al sujeto poético y que es a su vez sujeto de la poesía. El poema se constituye mediante abstracciones y simbolizaciones líricas cuyo fundamento es el-ser-entendido-como-ente en toda su posibilidad de creación y libertad. Se trata, pues, de un vuelo imaginario a partir del cual la poesía, el símbolo y el ser se

reconocen en la unidad del lenguaje poético (Ver, Franklin Miseses Burgos 1986).

En cuanto al «Poema de la Hija Reintegrada» de Domingo Moreno Jimenes, el mismo se entiende a partir de un lirismo metafísico, donde la muerte, el desgarramiento del ente y la vida de la forma espiritual, aceptada por el poeta, se reconocen como fundamento de la existencia trágica. El poeta habla entonces como profeta y visionario, pero también, como peregrino de la vida y de la muerte (Ver, Horia Tanasescu 1965).

En el caso de «En Soledad de Amor Herido» de Héctor Incháustegui Cabral, mística, simbólica y hendidura mítica nos sitúan en las vertientes del amor, la soledad y la existencia perdida. El poeta se extiende en un lenguaje de reconocimientos y fulgores, para de esta manera expresar su lirismo desde el símbolo y la transformación imaginaria. (Héctor Incháustegui Cabral 1943).

Analizar la poesía de Rafael Américo Henríquez implica entrar en un universo mítico y especular ligado también a redes esotéricas y cosmológicas. Por lo mismo, dicho contacto con una poética mítica (Ver Bruno Rosario Candelier 1989), o fundacional, se hace necesario al momento de reconocer y resignificar los elementos verbales confluyentes en el espacio mismo del poema, toda vez que en la visión de la poesía dominicana del siglo XX, asistimos a una concepción de la poeticidad que varía de poeta a poeta.

En el caso de Rafael Américo Henríquez, asistimos también a un cuerpo semántico-poético y estilístico-verbal de expresa raigambre lírica y, sobre todo, de un sostenido sentido simbólico y mítico. La lengua poética de este integrante de La Poesía Sorprendida, asimiló y a la vez produjo la función-efecto que propició aquel arte-de-lengua-poética en prosa que aún hoy nos permite reconocer su cosmogonía y su cosmovisión poética, mediante lo que como invención revela un espacio simbólico articulado, mítico y ceremonial de la palabra poética en la América continental, así como en el espacio de origen del poeta.

Sin embargo, sería importante estudiar el pronunciamiento poético de Rafael Américo Henríquez desde, y, aún más allá de los propósitos del grupo de poetas pertenecientes a La Poesía

Sorprendida y su revista, toda vez que al iniciar el recorrido poético en su obra fundamental *Rosa de Tierra*, nuestro autor particulariza y generaliza un mundo interior y una exterioridad poética fundamental, articuladora de un lenguaje en cuya inscripción observamos la unidad de tono, el detalle verbal infuso, la intensidad sostenida en la dicción poética y la condición testimonial de la creación poética (Ver, Odalís G. Pérez 1991).

Pero el fenómeno de infusión poética observable en el poema *Rosa de Tierra*, se repite como necesidad en muchos de sus textos poéticos, toda vez que el poeta reorganiza su mundo a través de una poética del mirar y la mirada que motiva y solicita una lectura de fuentes simbólicas, donde el arquetipo cósmico (Véase René Guénon 1970; Mircea Eliade 1971, 1992, 1996), permite entender la travesía mítica en base a un sistema de correspondencias verbales expresivas que cobran su valor allí donde el poema se instituye como lengua-lenguaje, estado-síntesis, logos-arqué y estructura-función de mensaje y sentido.

Así las cosas, lo que implica este inmenso poema es su doble espacio de sentido y su doble tiempo en el marco de la rosa-mundo y la rosa-cruz en la *Rosa de tierra*.

El símbolo mundo de la rosa terrígena, abarca el movimiento interno y externo del poema que «habla» en sus tejidos verbales, metafóricos y alegóricos, los elementos conjuntivos de la mirada-cuerpo.

Los modos de «hablar» desde el poema fundamental y moderno dominicano, están ligados a la tradición poético-discursiva de la modernidad hispanoamericana. El poeta dominicano del siglo XX asumió el lenguaje como posibilidad de intuir lo real, la realidad y el mundo a través del imaginario individual, así como también, mediante estructuras verbales asimiladas como matrices, temporalidades, especies, figuras del lenguaje, simbolizaciones y espaciamientos textuales en verso y en prosa.

Desde 1915, el poeta dominicano que busca en el lenguaje-mundo se arma de herramientas ofrecidas por el modernismo hispanoamericano, produciéndose en ese mismo orden ciertas inflexiones interpretativas y comprensivas del universo textualizado por el recorrido

mismo de las palabras. Hasta 1930 y aún más, hasta 1938, la visión llamada postmodernista en las primeras tres décadas del siglo XX, se afirma en textos como el de Ricardo Pérez Alfonseca «*Oda de un yo*», «*For Ever y Gólgota Rosa* de Fabio Fiallo; y el «*Pequeño nocturno*» de Osvaldo Bazil.

Tradicción y modernidad en la poesía dominicana se unen en una travesía inclusiva y exclusiva, infusa y difusa a la vez, donde algunos poetas como Manuel Zacarías Espinal (1901-1933) y Otilio Vigil Díaz (1880-1961), participan de lo que la poesía francesa ya empezaba a ensayar en un orden verbal llamado vanguardista, donde los ismos invadían el marco de creación basado en la ruptura, la subversión de la página y el lenguaje mismo del poema.

Este contexto de formas literarias y artísticas subversivas tales como el dadaísmo, el surrealismo, el futurismo y el letrismo, entre otras, influyeron de una u otra manera en poetas dominicanos que ya ensayaban otro registro, otro modo de poetizar o textualizar desde el poema-obra, el poema-mundo y el poema-lenguaje. Lo importante de este tipo de poesía no está solamente en estos grados y niveles de influencia, sino, en lo que se «hace» y se propicia como discurso, como recurso y lenguaje de creación.

Sin embargo, lo que no se ha puesto en evidencia es el hecho, es el modo mediante el cual el poema se resiste como discurso y lenguaje en el contexto de sus amarres o desasimientos poéticos. El poema, tal como ocurre y se imagina en Domingo Moreno Jimenes, Franklin Mieses Burgos, Antonio Fernández Spencer, Héctor Incháustegui Cabral, Manuel del Cabral, Máximo Avilés Blonda, Rafael Valera Benítez, Lupo Hernández Rueda y Juan Sánchez Lamouth, entre otros, no se deja escribir totalmente y se resiste en las cardinales abiertas de un discurso que se suma a ejes verticales y transversales, en cardinales de sentido abiertas a una lectura y una metalectura desarrolladas como perspectiva de intención y comprensión.

Las líneas de creación que encontramos en poemas como *La Patria Montonera* de Ramón Francisco y *Juan Criollo y otras antielegías* de Víctor Villegas, particularizan núcleos verbales que, en superficie y en profundidad articulan un diseño poético abierto y visiblemente fundado en una resistencia epocal. Los abismos de la historia-poesía

y de la poesía-historia, motivan una interpretación de primer nivel justificada por los ritmos de un habla-hablar, esto es, de un idiolecto materializado en una escena de la intuición y la poésis instruida como cuerpo, voz y discurso individual.

El hecho de que los símbolos, cuerpos, metáforas, metonimias y todo un arqueado tropológico aspiren a conformar universos de signos e imágenes verbales, no niega que la escritura poética se constituya en travesía significativa de mundos textualizados, a veces instruidos y corrompidos por una figuralidad tensiva y territorializada en imaginarios individuales.

Los llamados movimientos, tendencias, manifiestos, o proclamas literarios o poéticos no han tenido, no han conformado una estructura única de la poeticidad como condición del poema. Las tendencias o movimientos no han sido duraderos; más bien han sido efímeros en el tiempo y el espacio. De ahí que una perspectiva crítica del discurso poético dominicano del siglo XX, se imponga como superación de dichos ismos para reconstituir toda poética del poema re-fundado, re-escrito, re-leído, re-formado, re-creado en la modernidad y la tardomodernidad.

Si el análisis poético se ha caracterizado por ser ecléctico y muchas veces indeterminado, di-seminado, aproximativo y semánticamente abierto, no es menos cierto que el poema de la ruptura o el desprendimiento haya puesto a prueba el cuerpo de cierta crítica blanda, retorcida o parecida a un anélido terrestre y solitario.

Justo al comienzo de un ensayo intenso pero fundamental de Octavio Paz, nos referimos a *Los signos en rotación* (Ed. Fórcola, Madrid, 2011), leemos sobre la poesía moderna lo siguiente:

La Historia de la poesía moderna es la de una desmesura. Todos sus grandes protagonistas, después de trazar un signo breve y enigmático, se han estrellado contra la roca (p.15).

De hecho, todos los poetas que han escrito luego de que se escribiera o inscribiera *El Poema de la hija reintegrada*, *Sin mundo ya y herido por el cielo*, *Rosa de tierra*, *Una mujer está sola*, *Los antitiempo*, *Los huéspedes secretos*, *De este lado del mar*, *Yelidá*, *Hay un país en el mundo*, *Las ínsulas extrañas*, *El regreso de Aquiles*, *Poemas a la rosa*, *Los profetas*,

Centro del mundo, Círculo, Blanco sobre oscuro, Diálogos con Simeón, Canto a Proserpina, han tenido que romper un cerco discursivo y verbal, pero además, trascender un espesor, la misma desmesura del lenguaje simbólico cifrado en la síntesis vocálica y consonántica en el tejido de continuidad del verso, de los poememas y narratemas poéticos creados y articulados en el siglo XX.

Los modos, fases de escritura y tensión verbal marcados y cohesionados temáticamente en un orden expresivo y verticalmente poéticos, producen mediante el oído profundo, el «escucha» y lo «escuchado», los ordenamientos tropológicos del poema ligado a una abierta comunidad interpretativa, a veces dispersa, otras veces invisible y ante todo fragmentaria.

La poética hermética de Manuel Zacarías Espinal

Referirse a la obra de Manuel Zacarías Espinal (1901-1933) significa recorrer el lenguaje, los ritmos específicos y sus principales particularidades fónicas, sintácticas y semánticas, en cuyas motivaciones podemos encontrar la sustancialidad del signo poético y ese saber o sentimiento individualizado, intuitivo a partir de los ejes principales que unifican el poema en su intencionalidad y en su movimiento interno.

Manuel Zacarías Espinal se reconoce en el ritmo del poema escrito en verso y en la musicalidad del poema escrito en prosa. Lo poemático en su obra expresa su propia inscripción y su propia búsqueda, siendo así que ya entre la primera y la segunda décadas del siglo XX, su poética íntima y reconoce las diversas tonalidades de un poema que se escribe con la decisión de participar el sentimiento del mundo, del amor y la magia musical de las palabras como suma de ritmemas.

A través de la palabra, Manuel Zacarías Espinal revela y a la vez oculta su mundo provocando una reversión de los elementos temáticos (el amor, la ausencia, el dolor, lo desconocido), caracterizando algunas estructuras tradicionales indicadoras de la poeticidad y los acuerdos estilísticos de la relación expresión/ contenido. Conviene destacar que una obra como la de MZE enuncia un mundo poético particular, en la literatura dominicana, cuya inscripción simbólica

solicita una lectura relacionada con la obra entendida en tanto que tejido y sentimiento, vocación y tentación de existir mediante las formas herméticas de su mundo intelectual. La poesía en este autor y en su convencimiento particular fue una necesidad vital desde la cual el *logos* se reveló y se afirmó como entronización de lo mágico, lo posible, lo trágico y lo simbólico.

Así las cosas, MZE, quien tuvo un talento muy particular y un oído agudo para la adquisición de estructuras poéticas especiales, realizó su escogencia retórico-literaria mediante el soneto italiano, el soneto francés simbólico-parnasiano, el sonetillo a la italiana y ¡cosa especial!, el poema-relato en prosa ya muy entrada la década de 1920. Para dicha década este tipo de poema se cultivaba con cierta timidez, debido a que la poesía dominicana, para entonces, no había roto de manera radical con la retórica clásica ni sus usos tradicionales. El verso preservaba su condición métrica y rítmica, y ya Domingo Moreno Jimenes, Vigil Díaz y el propio Manuel Zacarías Espinal, entre otros, empezaban a dar el salto hacia otras búsquedas, expresiones más libres y más lúdicas en el marco de la poesía dominicana y, específicamente en el nuevo trayecto del discurso poético dominicano de comienzos del siglo XX (Ver, Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda 1972).

Estos elementos que definen cierto marco expresivo y diasincrónico de la poesía dominicana entre 1910-40, permiten un acercamiento a la obra de MZE. Se podría decir que su corta obra tiene relación con su corta existencia transcurrida entre San Cristóbal y Santo Domingo, como espacios donde el poeta recorre sus principales universos oníricos, eróticos, bioenergéticos, simbólicos y míticos.

Podríamos decir que a sus 32 años la poesía para MZE fue un ofrecimiento y a la vez un acto de pasión y rebelión donde se definen sus principales entidades, cortes existenciales y rupturas con la vida misma. El estertor de las palabras coloca su significación en el acto individual de percibir el mundo como forma y sueño, como entrada en un laberinto sin dioses ni salida, a través del cual el poeta interioriza las etapas sacrificiales de una existencia aceptada como tiempo de la rebeldía y de la búsqueda. Pues aun habiendo escogido el soneto como su principal modelo retórico-literario y de expresión

genérica, MZE aprendió a pronunciar semánticamente la visión lúgubre, el sinsentido y la otredad de un mundo que atilda más que nada lo extraño, el resorte de la impureza y la serenidad como formas contrastantes y especulativas de la *seidad* y la poeticidad.

Un aspecto importante de la poética hermética de MZE es el descubrimiento de sus ejes principales a través del ritmo donde el *Homo ludens* no se aparta, sin embargo, del rumor de la melancolía, tal y como puede observarse en los siguientes versos:

*Como una onda lenta que perfuma
Con suavidad dulcísima de espuma
mis nostalgias dolientes y sombrías;
Tú pasas por mi vida como una
gota de bendición y de fortuna
en el rumor de mis melancolías...*¹

Se lee la entidad de un tono crepuscular desde el cual el poeta interpreta el mundo en el estado que se define la melancolía y en la ruptura con el mundo mismo. La realidad desconocida, así como los mundos exóticos, producen en el poeta los tejidos, muchas veces exóticos expresados en la membración del poema que pronuncia el ritmo del sonetillo tradicional de la lírica hispánica y francesa:

*Ojos de San Sebastián,
crucificados y buenos,
que han inspirado serenos
los versos de Ha-ti-Diskán.
Bromos de Afganistán,
circamayos y agarenos;
opiómanos, nazarenos
de los países de USKhan.
Lotos de muerte y de vida
insustanciación cumplida
De mande-bells y DJastín.
Teósofos de Kokrea,
Que beben vino y splín
en la sornaye de Ubéa...*²

La integración de ritmo y exotismo, transmite en este sonetillo la impresión de viaje y mundo que el poeta inventa desde su sueño, donde se perfilan «Bromos de Afganistán», «Opiómanos», «Nazarenos de los países de UsKhan». «Lotos de muerte y de vida», «Teósofos de KoKrea» y otros elementos percibidos e intuitos por el poeta, pero que de hecho no se documentan en la realidad, sino que sirven de apoyatura al imaginario existencial del poeta.

En un soneto cuyo endecasílabo discurre como acentuación, ritmo y musicalidad, el poeta expresa el estado de unción y silencio que recuerda la mística de conventos y ermitas de los visionarios y místicos e hispánicos en un ritmo acentual de 1-4-8-11.

*Junto al estanque, en el lilial sosiego
 de la hora, la sombra del lentisco,
 se enamoró del caprichoso disco
 de tus pendientes de azabache griego...*

*Virtualmente, con énfasis fabriego,
 desnudando el silencio del aprisco
 anesthesiaba el náufrago ventisco
 la neurastenia de tu dulce apego...*

*Me arrodillé de pronto: la campana
 mortificó a lo lejos la temprana
 misericordia de oraciones blancas.*

*En una unción de ágatas sencillas
 la tarde se durmió sobre las francas
 arrugas de tus medias amarillas...³*

Puede observarse en este soneto la particularización del encabalgamiento⁴ y el acento de los poememas⁵ que se perfilan como unidades poéticas articuladas en el plano de la expresión mediante los contrastes siguientes:

estanque / lilial sosiego
hora / sombra del lentisco
enamoró / caprichoso disco
pendiente / azabache griego

énfasis fabriego / silencio del aprisco
náufrago ventisco / neuratesnia de tu dulce apego
la campana / la temprana misericordia de oraciones blancas/
unción de ágatas sencillas
/ francas arrugas de tus medias amarillas.

Pero la visión de MZE confirma el mundo evanescente de la música y el sentido que se da en ofrecimiento y en vastedad onírica provocados por la unción, la prueba órfica, el elemento «estético» o sensible en su durabilidad y en la sombría búsqueda de la inclemencia, emblema, quintaesencia, confusión, apocalipsis de un poema, hipnosis de la noche, imposible oscuro y solemne paz, elementos que dialogan en la dinámica del vertimiento existencial a través del cual lo humano se constituye como *gaya ciencia* interiorizada:

*Ópalo y sangre en cábala suprema
de abismática y rara quintaesencia
en una negra confusión de ciencia
era la luna su dorado emblema...
Haces de pitágórica inclemencia,
en el apocalipsis de un poema,
bárbaro y sabio, tu corpiño crema
precipitó tu casta adolescencia...
Se hipnotizó la noche: tu silueta
guinó un espectro de imposible oscuro
en la solemne paz ultravioleta
del tejado, que áspero y sombrío
adormeció con su letargo impuro
la hiperestesia musical del río...⁶*

Tanto la «hiperestesia musical», como el «letargo impuro», la «noche hipnotizada», «el imposible oscuro» y la «solemne paz ultravioleta», se conciben como estados de estados crepusculares y sentimientos nocturnos donde la visión totaliza la *doxa* del poeta. Música y poesía mantienen en la superficie la sustancia espectral expresada como conjunción del tejido poético-lingüístico desde su esqueleto formal. De ahí que el poema renuncie muchas veces

a la historia para constituirse, más bien, en estado poético primordial.

Pero es en el sonetillo *Arambeles* donde el ritmo se instituye en el sincretismo de los elementos del poema, y en una conciencia lúdica de la palabra no destacada aun por la crítica y que tiene sus raíces en la lírica tradicional iberoamericana:

*Deshoja mignon el lis
con indulgencia tan buena,
como una Martha Horgalena
de San Francisco de Asís.
Viena, Marsella y París
en una noche agarena,
pervierten la nazarena
de dulce mirada gris.
Acecha en tanto furtivo,
Bisson determinativo
su impenetrable quietud;
y en un salto ponentisco
rompe por siempre el arisco
túnico de su virtud.⁷*

Este sonetillo forma parte del programa poético de Manuel Zacarías Espinal, quien ya para 1930 había asimilado lo más cualitativo de la lírica y el ritmo poético postmodernista. Es el momento en el cual la musicalidad simbolista francesa entra en el registro de algunos poetas dominicanos a través del modernismo (Valentín Giró, Federico Bermúdez, Fabio Fiallo, Ricardo Pérez Alfonseca), en el diván desde el cual el poeta reconoce su lira e individualiza la cadencia-ritmo de la expresión poética, normalizando los versos como cadenas sintáctico-fónicas y semántico-interpretativas mediante un tempo orquestado como texto:

*¿Dónde encontrar el numen elocuente
que dé a mi lira inspiración gloriosa,
para cantar la hazaña portentosa,
de vuestra heroica gesta prepotente. ...?*

*Ebrios de libertad, en el rugiente
fragor de la batalla pavorosa,
desdenásteis la muerte tenebrosa
al flamear vuestra espada reluciente.*

*A vuestras plantas la victoria misma
se prosterna de júbilo y se abisma
como ante un templo de proezas bellas.*

*Cruzaréis por los siglos venideros,
como egregios titanes altaneros
sembrando los caminos de epopeyas.⁸*

La forma en este soneto se hace interpretable a partir de los contrastes épicos que sin embargo no niegan el lirismo de los textos antes mencionados. Y es que Manuel Zacarías Espinal hizo del pronunciamiento intimista y exterior una superficie dialéctica en la cual se conjugaban las formas épico-líricas espectrales. Su discurso poético se constituye como consonancia y armonía de tramos textuales sintéticos. *El logos* poético se hace manifestativo a partir de los acordes y contrastes performativos del verso que toma su forma en el encantamiento acentual y prosódico, tal como se puede observar en el poema *La glicera*, en el cual los prosodemas y ritmemas construyen la exterioridad y sitúan la interioridad del ritmo acentual particularizado en el marco fónico-estilístico:

*Sufriendo su penúltima agonía
el áspero crepúsculo andariego,
atipló sobre anko veraniego,
el lúgubre punzó de su elegía.
Sulfúrico el bridón de sus pedrerías
al yámbico zig-zag de su lentego
la rauda hiperestesia de su apego
burló la beatitud de la alquería.*

*Así, contra la muerte su Hipolema
capitana de Ansonia y de Zilema,
claudicó sobre el ampo godeliano;*

*y al lúbrico clamor de su impaciencia,
desespero tu sorba penitencia
al vórtice errabundo del arcano...⁹*

Ese *vórtice errabundo del arcano* es la fuente de un hermetismo poético fundado en la imaginación y en la interpretación de las oposiciones esenciales del poema, fijadas tanto en los dos cuartetos, como en los dos tercetos del soneto. Se podría aludir a un cierto neogongorismo direccional, pues tanto las palabras (*anko*, sulfúrico, *lento*, *go*, *alquería*, *Hipolema*, *Zilema*, *Ansonia*, *vórtice errabundo*, *arcano*), ayudan a entender la *mitología* o la *mistagogía* verbal del poeta. Tanto las palabras, como el ritmo cualificador, nos conducen a un *suelo simbólico* a través del cual, como puede observarse en el primer y el segundo tercetos, los niveles de significación cobran su opacidad en el plano lingüístico, pero tienden a posibilitar otros campos connotativos que por asociatividad des-ocultan el significado.

La *personificación* y el *alegorema* son dos recursos que utiliza MZE y que se hacen sensibles en el desmontaje de su poesía (véase, p.32, p.33)¹⁰. Estos dos recursos nombran las cosas mediante el lenguaje de apariciones fantasmáticas, produciendo el movimiento sensorio-perceptual del ritmo que se pronuncia en la poeticidad misma. En el poema *Arma desconocida*, el poeta constituye, más que la forma denominada mujer, su espiritualidad, esto es, constituye una etopeya donde la realidad es fracturada y la interioridad es manifestada, pronunciada en su ritmo originario:

*Una eclosión de perspectivas rojas,
manchó los horizontes de la aurora,
y un lánguido gemido entre las hojas
desgranaba la alondra arrulladora.
En ese instante, tu figura airosa
lenta y esbelta, como flor temprana,
llenó todo el azul de la mañana
con vagos tintes de amapola y rosa.*

*Y te fuiste. Mi alma acongojada
sintió bajo la luz de tu mirada*

*la punzante crueldad de las congojas;
y hoy, sin embargo en mi dolor te invoco,
bajo el furor de mi pasión de loco
y entre un fulgor de perspectivas rojas.*¹¹

El colorido neosimbolista así como el arraigo sensorial que promueve la situación existencial, determinan el tiempo de la imagen visual para concluir con la esencialidad de los atributos de la relación hombre/ mujer y en la sorpresa representada en los estados fulgurantes y abismales. Este recurso se observa también en el poema homenaje *Arquímedes Pérez Cabral*¹² *Simona Campos*,¹³ *Para ti*¹⁴ y los sin títulos de las páginas 38, 39, 40, 41, entre otros.

La poética de MZE es, además de hermética, como hemos afirmado *Supra*, una poética exultativa y de homenaje a seres que han sido intimados por el poeta. Estos eternos seres no pasan solamente por su vida, sino que además configuran parte de su imaginario poético, tal como podemos observar también en el poema *Exultación*:

*Nunca Cleopatra fue tan seductora,
como lo eres tú, gentil sultana;
ni más bella que tú lo fue la Diana
del vetusto bosque cazadora.*

*No pudo Venus tener la ofuscadora
lumbre de tu mirada soberana,
ni rimaba cual tú la encantadora
Terpsicore su plática pagana.*

*Leda no fue más blanca; ni más bella
que tú fue la eucarística doncella
furtiva de los bosques, Athalanta.*

*Como tú no cantaron las palomas
de Eros, ni más dulce eran las pomas
de Ariadne, que la voz de tu garganta.*¹⁵

Cleopatra, Diana, Leda, Terpsicore, Athalanta, Eros y Ariadne, evocan como lenguaje toda una mitología verbal que explica gran

parte de las tendencias espirituales cuyo significado atribuye el poeta a las cosas alejadas o escondidas en el tiempo. Poética hermética y poética mitológica producen aquí su necesaria convergencia y su referencia a un mundo ya desaparecido.

En el *Ciclo de poemas de la muchacha adolescente*, MZE recompone el sentimiento de eternidad y del amor que pronuncia la relación Eros/Agapé.

El recuerdo o la evocación, nos invitan al contacto y la exultación que aquí presencializa la forma en la intuición poética. El tono elegíaco afirma en el soneto sus resonancias particularizadoras en los tramados textuales asumidos como conducción del sentido. El equívoco entre la realidad, la evocación y el movimiento intuicional, aseguran la necesidad de los ejes míticos donde el autor renace en las cosas fundadas en cosmovisión sacro-profana.

Así pues, el sentido de las cosas augura a través de las palabras del poeta el misterio que está en las entidades mismas y en posibilidad de los *nomina* y *los realia*.¹⁶ Las designaciones poéticas son las que atribuyen valores a la poesía desde el pensamiento mismo del autor. Pues lo cierto es que todo poeta se origina en sus símbolos, apariencias y fórmulas, a partir de una ontología que se afirma como plano regional de la existencia. Trasciende necesariamente en este proceso el significado óntico y la sustancia.

Los elementos del poema en este *Ciclo de poemas de la muchacha adolescente*, se convierten en claves o palabras claves en la generalización del criterio poético-formal. El colorido junto a los ejes compositivos y el contraste, necesariamente sustancial y temático, reinician la temporalidad y la finalidad en el marco de la poética hermético-exultativa. Así, el poema es el espiral estético-sensible mediante el cual las cosas tomaron su verdadero sentido:

*Siete veces la luna en el tejado
agravó sus equívocos sencillos;
con claros alabastros y amarillos
topacios de un rosario desgranado.*

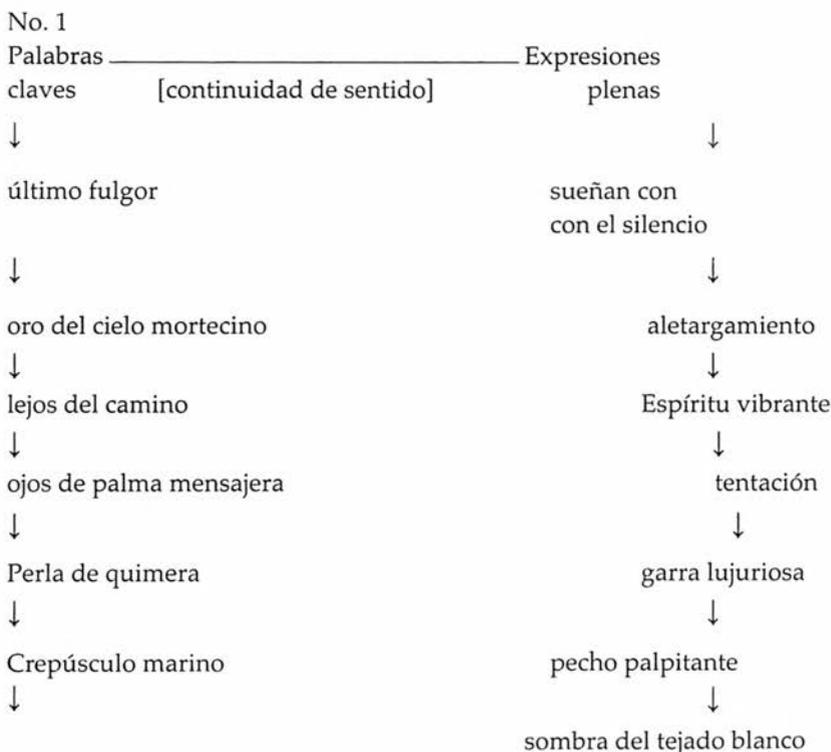
*A la puerta del patio abandonado
se signaban dos rubios monaguillos,*

*y alzaban a lo lejos los rastrillos,
la oración del convento desolado.*

*Al fin como en síncope tranquilo,
a la grave piedad de mi sigilo
te rendiste con púdica indulgencia;*

*y sobre el musgo, sudoroso y frío
apuré tu inefable adolescencia
como un licor sacramentado y frío.¹⁷*

El ambiente selenario y diurno posibilita la imperfección de los elementos y la visión de un *saber del sentido* que propicia lo atractivo de la muerte y de la vida misma. El recorrido temático se perfila en los siguientes movimientos del poema:



←Relación necesaria→ [Continuidad de sentido]

No. 2¹⁸

Palabras claves

Expresiones plenas

↓↑ (+ -)

↓↑ (+ -)

[Continuidad de sentido]

Júbilo

júbilo de púdicas glicina

Crepúsculo andariego

liturgia incapaz de las neblinas

Lamento

pálida y fatigada en la silente
compulsión del espasmo

Tejado solariego

tu adolescencia

Manos

imploración a mi indolencia

Ruego

declinaste en mi hombro tu
cabeza

↓↑ (ascendente/
descendente)

↓↑ (ascendente/
descendente)

Relación necesaria

Las claves poéticas motivan la movilidad positiva o negativa del poema que, como en el taoísmo, supone la lectura de una dialéctica ideal o campo de vivencia que legitima el sentido esencial de las cosas en el contexto de las palabras. No nos apartamos de la travesía del poeta cuando hacemos referencias a tradiciones filosóficas y literarias que él anheló y amó.

En el ciclo que comentamos, la visión crepuscular, sibilina y quejumbrosa, dialoga con el *logos sacrificial* de los antiguos y los modernos, pues la poesía es como muestran Apollinaire, Rimbaud y Lautreamont, cosa del espíritu y del silencio que la palabra imagina. MZE renace en cada pauta poética y en cada nervio del poema:

*Apenas el crepúsculo perplejo
lloraba su amarilla penitencia,
como una pobre monja en abstinencia,
sobre el tejado taciturno y viejo...*

*Era el atardecer. En la opulencia
de tu alcoba romántica, el reflejo
de tu nerviosidad frente al espejo,
embujaba tu intacta adolescencia.*

*Al fin, como en un salto sibilino,
chasqueó su hiperestesia de felino
para unirte a mi ser con quejas tiernas;*

*y luego de oficiar el sacrificio,
bajo el apego de mi dulce auspicio,
te sentaste a llorar, sobre mis piernas...*¹⁹

Todo estado es vivido por el poeta en una hiperestesia o aumento constante de la sensorialidad que se expresa en cada estado crepuscular o sibilino.

La temporalidad es aquí el momento de la crisis humana y como tal corroe la existencia y sus estructuras vitales complementarias. El ser es lo imperfecto y como tal, el existente se perfila en la imperfección de la vida misma.

El poeta puede así converger en la explicación nietzscheana de lo atractivo y lo imperfecto. Nietzsche, en este sentido expresa lo siguiente:

«Veo aquí a un poeta que, como muchos otros hombres, ejerce un mayor atractivo mediante sus imperfecciones, antes que a través de todo aquello que bajo sus manos adquiere una forma acabada y perfecta-sí, él debe su ventaja y la fama a su última incapacidad, antes que a la riqueza de su fuerza. Su obra expresa plenamente lo que él propiamente quisiera expresar, lo que *quisiera haber visto*: pareciera que hubiese disgustado la muestra de una visión, pero nunca la visión misma –Sin embargo en su alma subsiste una enorme avidez por esta visión, y desde ella obtiene igualmente su enorme elocuencia del anhelo y del apetito. Con ella eleva a quien le escucha por encima de su obra y de toda «Obra», y le da alas para ascender tan alto como jamás puedan ascender los que escuchan: y convertidos de ese modo ellos mismos en poetas y videntes, pagan con admiración al autor de su felicidad, como si los hubiese conducido inmediatamente a avistar su última y más sagrada región, como si él hubiese alcanzado su meta y visto realmente y comunicado su visión. A su forma le viene bien no haber llegado propiamente a la meta.»²⁰

La cosmovisión nietzscheana ilumina así el recorrido del poeta en sus estados abismales de ausencia y presencialidad óptica. El cerco de la no realidad le permite al sujeto afirmarse verdaderamente en sus estados hiperestésicos en los cuales la *drogué* platónica se encuentra con la *ananké* de los trágicos.

Tema que merece la pena destacar en la corta vida del poeta es el amor-sexo en su tonalidad evocadora de orígenes, lejanías y testimonios que sellan su desesperanza. Pues lo que se evoca es la sensación perdida, el furor-color del estado percepto-sensible, de suerte que el poema se convierte en cuadro de impresión e intuicionalidad cuajada:

*Así sobre la ojiva del tejado,
lamentando un silencio de amatistas,
gemía sus congojas irrealistas
la canción del crepúsculo cansado...*

*Avivando sus blondas idealistas
se hinchaba tu corpiño perfumado,
a impulsos de tu seno aprisionado
como un halan de caprichosas vistas.*

*Al signar la oración en la cercana
ermita del poblado, la temprana
blancura de tu esquiva adolescencia.
Sintió la tentación de mis antojos,
violando sobre el musgo sin enojos
la equívoca virtud de tu inocencia.²¹*

Como hemos demostrado (*Supra*), el soneto es la forma semánticamente más fuerte a través de la cual se expresa el poeta.²² El sueño es la instancia donde se propician los anclajes de la existencialidad:

*El sueño de athalanta
sobre ámpos de salobre parpadeo,
en la grave amplitud de los tapices,
urgiendo metafísicos deslices,
la noche aventuró su lagrimeo.*

*A lo lejos, promiscuo de matices
y en atiplo de glauco lamparero,
Melampo claudicó sobre un Leteo
la terquedad de sus pupilas grises.*

*Al ras de la penumbra sobre el combo
desorden ideológico del biombo
cósmico, Aldebarán siguió su elipsis;
en tanto que Hanemélika rotunda
aventuró en la noche furibunda
el potro de su rojo apocalipsis.²³*

El crítico chileno Alberto Baeza Flores ha hecho esfuerzos para explicar la poesía dominicana desde el Vedrinismo al que perteneció Manuel Zacarías Espinal junto a Vigil Díaz, y el experimento o rebelión marcado en las primeras décadas del siglo.²⁴ también Andrés L. Mateo²⁵ ha situado la actividad del Vedrinismo dentro de la vanguardia dominicana encabezada por Vigil Díaz y Manuel Zacarías Espinal. Antonio Fernández Spencer²⁶ en su prólogo ya clásico acerca de los movimientos de vanguardia, consigna la importancia del Vedrinismo al que perteneció Manuel Zacarías Espinal. En un trabajo reciente hemos destacado la necesidad de integración de formas en la poética del Vedrinismo y otros movimientos de vanguardia.²⁷

Los nuevos estudios sobre la literatura dominicana no se han detenido aun en la obra de este poeta sancristobalense, a veces olvidado por la crítica de moda, pero presente en la modernidad por su aporte a la vanguardia poética del país.

El poeta Manuel Zacarías Espinal se mantiene en los ejes de la poesía dominicana contemporánea por su búsqueda a través del lenguaje poético y por su unidad de la forma que practicó en las primeras décadas del siglo XX. Para el poeta la sentencia de Nietzsche se hace hoy verdadera tanto para su poesía, como para su personalidad.

«¡Se ha transformado la iluminación y el color de todas las cosas!. Ya no entendemos plenamente cómo sentían los hombres de la antigüedad lo más cercano y lo más frecuente –por ejemplo, el

día y la vigilia, y esto porque, al creer los antiguos en los sueños, la vida en vigilia tenía otra luz. Y lo mismo sucedía con la vida entera, mediante la retroproyección de la muerte y su significado: nuestra «muerte» es una muerte diferente.»²⁸

MUNDO POSIBLE Y TRANSFORMACIÓN POÉTICA EN RAFAEL AMÉRICO HENRÍQUEZ

Lumbre, tierra, agua y luna conforman la simbólica de Rafael Américo Henríquez a todo lo largo de sus movimientos imaginarios y de su poética. La lectura de estos símbolos particulariza en su obra y en la contemporaneidad una espiral surgida de la poesía, intuida y expresada como universo, forma, luz exprimida y circular que inventa el mundo en su travesía y en la memoria poética espectral, diurna, nocturna y marina.

Imaginar lo poético en tanto que apariencia, implica personificar, mediante la metáfora, el mito de los elementos que hablan en el poema y dicen su propia expresividad. Lo verbal en este caso, dice su propia expresividad. Lo poético y lo material constituyen, aquí, la memoria de las cosas que se expresan en la obra de Rafael Américo Henríquez, tanto en el poema en verso como en el poema en prosa. En la dinámica de un imaginario mítico y en la circulación de un imaginario poético de unidad cosmológica, la poesía se lee en clave de elementos y en la memoria escrita o memoria de la palabra poética. Pues de lo que se trata es de inventar en el lenguaje el mundo de las cosas, cifrar el elemento en su temática esencializada:

*Exprimir de la luz
todo su contenido:
árbol, agua, sendero...
a cielo suficiente;
a pájaro bastante.
Latir en el sentido
humilde de la vida;
con ímpetu consciente*

*quedar en lo cantado,
y ser en hora alguna
más verde que lo verde,
más luna que la luna.*
[Norma]¹

Lo que el poeta desea es poetizar el más allá de las cosas en su propia necesidad, en el desacuerdo que existe entre luz y oscuridad, tierra y voz, vida y sentido de las cosas. La esperanza en el fluir no agota el movimiento ni el camino, pues el poema es una experiencia de lo imaginario intuido, donde el orden y la vida se observan como juntos en el canto, en la desnudez de las cosas mismas:

*Algún día sus pezones, y sus ojos, y sus manos
serán joyas de silencio,
serán tierra, serán nada.
Monte arriba,
con los ojos en las luces de la aurora,
va sin miedo, va descalza, va desnuda,
va cantando.*
[Va cantando]²

En el contexto del poema en verso, el ritmo poético es esencialmente ritmo de la palabra unificada en su sentido, donde se particulariza la cosa como latencia y manifestación de una temporalidad que habita el poema en su función totalizadora. El verso conjuga en su espesor los contenidos que mediante la lectura se reconoce y vuelve a nacer como parte de un asombro luminoso, ascendente y plural:

*Con pecado se viste: grácil, lúbrica, lenta...
Y sale salpicado
gotas de tinaja, irrumpe en los bacanales.
Ladridos. Luz. Fugando
las estrellas son vuelos
de canciones rurales.*
[La jornada]³

Para el poeta, lo importante es el desasimiento de lo mágico interiorizado en el espacio de la poesía, y que ésta nos advierte a través del sueño y la iluminación vital como lágrima, soledad y luz en el proceso de la visión totalizadora:

*Lágrima que va secreta,
Si dentro suelta fortuna:
Luz a soledad sujeta
¡Lloro será de la luna!
[De la luna]⁴*

Y más adelante, como reconociéndose en el acto mítico de la metamorfosis, el poema extiende en contexto su pronunciamiento lírico:

*Tus ojos son paisaje. Si piensan son sendero,
Sendero de la sierra con luces de neblinas.
No corre sus orillas ilusión de romero,
ni cantar de labranza,
ni desorden de holganza.
Si no madre descalza, descalza y peregrina.
[Huellas]⁵*

Es a través de la huella que aparece lo que se transforma como un eco regido por los registros de lo palpable, de la audición que estremece y acoge las palabras. Quietud y movimiento remiten a la memoria de la intuición abierta y donde el elemento materializa las funciones de lo imaginario, utilizando como figura el articulado sinestésico:

*De insistir,
Se tornarán de piedra las sombras de tus dedos;
Y tu voz,
Ahora vagabunda,
Será una lumbre quieta:
Porque es de fierro la puerta,
Y de fierro sus goznes,
Y de fierro las lunas
Que echaron el cerrojo.
[De fierro]⁶*

Así, la metamorfosis poética se reconoce como metamorfosis de lo visible en el acto poético, tal y como se observa en el siguiente texto:

*Tú serás primavera.... Entonces la campiña
Será de lumbre lisa, sin verdor de mañana.
Entonces las canciones que rondan la montaña
serán las voces frescas, sin rudeza de monte,
Sin quietud de horizonte,
frescas como la sombra que proyecta una niña.
[Tú serás primavera]⁷*

El efecto de proyección fenomenológica advierte que el recorrido de lo que es, esto es, el ser de lo poético, funciona como travesía del poema en su extensión en Rafael Américo Henríquez. Y como una entidad entre lo metafórico y lo metonímico; lo que significa a partir de la obra es que su conjuro es fuerza que violenta lo material para configurar el movimiento de lo precario mediante lo numinoso y lo eterno:

*Pasaremos pronto (1) Tiempo
Tú,
En lapso breve
Yo
Una hora....
Quizás, un siglo después
Para los demás,
Tendrás nuestras huellas
Fugacidad de lampo,
Durabilidad de estrella caediza
(Tiempo)*

*Luego, (2) Eterno
Vendrá eterno
Y seremos
Entraña de árbol hendido,
O lentitud de luna tardía;
O llevaremos ímpetu,*

Donde sobre cansancio:

O tú

Cargarás

Bondad de agua humilde

Por todo los caminos.

Un día

(3) Caminos abiertos

Yo seré violento

Y tú

Me tornarás a la vida,

Y entonces

Sin saberlo yo,

Te tendré más cabal

Sintiéndote ausente.

[Metamorfosis]⁸

Este poema en cuatro tiempos de acento y voz, pronuncia la entidad originaria de lo trascendente, pero también ese orden natural que cambia ante nuestros ojos y nuestra luz vital. Ese tiempo se reconoce en la voz de las cosas que es la voz del poeta:

Espíritu de tierra amiga.

De campo,

De paisaje,

Tú voz ha manchado

Donde marchó mi sangre;

¡con luces de alba,

¡a fuerza de silencio

Tú has atado mi carne

Al canto nunca oído

De un recodo cualquiera.

[Voz agreste]⁹

La naturaleza y el orden creacional de los elementos son fuentes donde se desdibujan los tiempos del ser sin agotarse el movimiento, la danza de lo que habita en las entidades y las miradas nocturnas, el vuelo en su insospechado tiempo:

*Los pájaros de la mar
Hurtan de torre madura
Silencio que vibran buenos
Para volar a la luna.
Ellos llevando de moza
Secreto de miel oscura,
Fueron soles las estrellas
En los mudo de tal ruta;
Siempre con viento que danzan
¡Pues crepúsculos la bruma!
Jamás paisaje marino
Fue paisaje dando frutas.
Va privilegios de fuentes,
Cuando la moza desnuda
Las auroras de sus pechos
En lisonjas de natura.
[De mar y fuentes]¹⁰*

Rafael Américo Henríquez constituyó verdaderos homenajes poéticos y etopeyas dedicadas a grandes poetas dominicanos de su generación: Domingo Moreno Jimenes, Franklin Mieses Burgos, Antonio Fernández Spencer, Manuel Llanes y otros. Adoptando el verso corto, su musicalidad sobrevive también como llama y pasión, pero también como sensorialidad dirigida. Como canto o clave de canción se ensancha en el silabeo rítmico. Su mirada interna y primordial se hace observable en este bloque lírico dedicado a Domingo Moreno Jimenes y que constituye no propiamente un retrato, sino una etopeya del poeta:

*Lo llevó romero
El luego sendero,
De sol y paisaje
Inquirió mensaje,
La carne cetrina
Magra la figura,
En cada retina
Una sed oscura,*

*Y melancolía
La lumbre del día,
mirando la fuente
habló de repente:
Con crueles atina
El torvo destino,
Hincada la espina
Apronta camino.
[Retrato]¹¹*

Ese punto –eje espiritual, visión abstracta de la personalidad del poeta, reconstruye la noción de acento propio en la unidad de la visión, tal y como se puede advertir en las siguientes estructuras que constituyen el *Nocturno* dedicado al poeta Antonio Fernández Spencer:

*En mar estrellado
Azul divorciado
De pez y de sombra.
Brillando resalta
Oscuro que se asombra,
Pues de lumbre salta.
Sonando de espuma
Con prisa se esfuma;
Redobla retundo
Un trueno profundo;
En tumbo violento
Ceniza de vironto.
¡Gana la quimera
Madre marinera!
[Nocturno]¹²*

Ese contacto con los símbolos naturales contextualizado en la imaginación material y el sueño de la verdadera poesía, así como el habla poética de influencia lorquiana y albertiana, no evita la presentificación del yo ni de los arquetipos productores de la energética poético-verbal que no asombra (ni deja de asombrar) en el poeta:

*Ya milagro fuere,
Pero va pintura:
La tarde no muere.
Su lumbre perdura
En el limonero
Y dando de noche
De paz y de noche
Da más que lucero.
[Más que lucero]*¹³

La rima consonante y el hexasílabo no son aquí un procedimiento artificial o simplemente preceptivo, sino que remiten al tiempo de la copla originaria que canta las raíces y la espacialidad mágica. La rima es, en el poema de marras, la cualidad melódica y tensiva advertida en la armonía de los elementos en oposición sintagmática, pues la misma no se utiliza como coincidencia métrica o cuantitativa, vocálico-consonántica, sino como intención más bien musical, ritmo interno, sucesión de cadencia y tiempo de la expresión poética. Lo aparente se transforma, como en Federico García Lorca, también en orden y sorpresa simbólica.

Poemas como *Cielo*,¹⁴ *Las estrellas*,¹⁵ *Romance de luna llena*,¹⁶ *Retorno*,¹⁸ *Romance de una locuaz*,¹⁹ *Ozama*²⁰ y *Romance de amiga tal*,²¹ constituyen la verdadera estilización que dentro de su obra patentiza el poema en verso tradicional, pero que por su movimiento exterior e interior desborda la tradicionalidad.

El poema en prosa concretiza las veleidades y fórmulas que posee la memoria poética en su habitar las cosas, en una geografía y una mitografía imaginarias, interiorizadas a través del ritmo y las claves de interpretación que se agitan en textos como *Carne de ahora*, *La voz*, *El pájaro y la luz*, *Partes de Biografía* y *Manuel Llanes*, entre otros.

Estos poemas preparan la prosa poética nostálgica y donde Rafael Américo Henríquez habría de lograr sus momentos más insospechados, descubriendo las resonancias más auténticas del llamado poema en prosa en el ámbito dominicano y, además, en el marco de la lírica hispanoamericana. La mirada selenaria y diurna

estremece la sustancia originaria y cósmica en el plano de la verdadera poesía.

Llegamos así al *poema Rosa* de tierra que representa el nivel cosmopoético y cosmosofiánico de mayor intensidad en el discurso lírico de Rafael Américo Henríquez. *Rosa de tierra* no es reflexión en el sentido filosófico tradicional, sino la visión trascendente y óptica de hacer visible lo poético en su sentido más acabado y misterial. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que como poema en prosa, *Rosa de tierra* es el texto más intenso y de mayor pronunciamiento del ritmo escrito en base una semántica fuerte de sentido en la historia poética dominicana del siglo XX. La cosmología poética más sentida y los mayores centros de significación del poema se advierten en este texto en prosa que mitifica y mistifica la sustancia cosmológica espiritual en todo lo que es borde y centro de lo visto y esperado por la visión del poeta.

Pez y mar, tierra y aire, figura y crepúsculo, sueño y luz, luna y campanario, simetría y caos, atestiguan desde el punto de vista simbólico el orden sinfónico del poema, pero a la vez su instancia espectral. El poeta entona como demiurgo todas las notas que testimonian el ritmo interno de la luz y de lo visual, sombra del día y de la noche en sus ecos y temperaturas. La cosmopoiesis verbal y sonora de Rafael Américo Henríquez pretende articular todo lo que está disperso en el espacio y en el tiempo de lo imaginario. En su caso *Hybris* y *Poésis* fundan la espacialidad interna, la reversión del poema, la temporalidad y la celebración de los elementos esenciales de la poesía:

Rosa de tierra fue pez. Pez de la mar llevada por el viento a ser pez de luna. Hoy es pájaro y sombra de pájaro. Los pájaros frustrados quedan siendo rosas del rosal. Un pájaro imperfecto ha de ser siempre una rosa perfecta. Si Rosa de tierra fuera únicamente pájaro, ella bebería de la luna y buscaría canción en los pechos de las doncellas. Pero además de pájaro, Rosa de tierra es sombra de pájaro. De ello se deriva que, siendo Rosa de tierra sombra de pájaro en vuelo, o en actitud de volar, o en actitud de dormir, malamente podría se Rosa de rosal.

La función del signo poético es aquí reveladora de un idioma donde las cosas se unifican en su propio atributo contingente. Pues la mirada del poeta revela el lado oculto de las cosas y su posibilidad se vuelve necesariamente intencionalidad poética.

*Rosa de tierra no ha pecado pecados de la carne. No ha yacido donde yacen las aguas... Sería demasiado figurarnos a Rosa de tierra desnuda, puesta en pie y sorbiendo miel a orillas de un mar con sombras de pájaros mudos... Si la lágrima de ahora no fuera el retorno de la lágrima que vimos mientras cantaba o se astillaba, o se dormía en retinas borradas ya por la muerte, o puesta más allá del círculo que van trazando los pájaros de río por realidad de ausencia; si no fuera esta lágrima de ahora la lágrima que rodó como nube sobre el júbilo de nuestra madre y de nuestra hermana, sería lágrima vulgar, si méritos capaces de sensibilizarnos...*²³ (ibíd.)

El resorte interno y cardinal del poema es la oposición luz/agua, desde la cual se desprenden los demás poemas o unidades superiores del poema. Como pudimos demostrar en un estudio anterior, (Odalís G. Pérez 1991, pp.4-7), el mundo posible del poema es la creación del mundo poético en su variedad de asombro y conjunción; pues no se trata solamente de estilizar las unidades poéticas o de ponerlas en contexto de lectura, sino de habitar desde la interpretación las cadencias, fórmulas y registros cuya finalidad última es la poetización de cosmos.

En este caso, el personaje *Rosa de tierra*, tal como es nombrado y creado, remite a un tipo de nominación de las partes que transgreden la misma sustancia, siendo la metamorfosis de lo visible metamorfosis de lo poético, tal como puede observarse a continuación:

*Las aguas muertas son aguas con flores que agonizan en busca de expresión, que padecen agobio de mudez, que mueren porque no han de decir cómo es la luna, ni cómo son las estrellas. Allí la sombra y los silencios podrían turnar cual música de mar o cual música de canción, sin que el paisaje sufriera mengua en la sinfonía de sus perspectivas.*²⁴ (ibíd.)

La interiorización del lenguaje se convierte en mirada de sí, arqueado de conjunto en el recuerdo, búsqueda o posicionamiento de su intuición cosmosófica y verbal:

*«Rosa de tierra siente lástima de sí, no ha de encarnar sino en persona de moza con brazos aptos para levantar cosecha; o en personas de moza que ha de cantar para que los aquejados de la invalidez de andar, sepan dónde van quedando las revueltas de los caminos de la marina».*²⁵

El recuerdo como mecanismo de una visión originaria y transgresiva, crea la posibilidad, pero también la alteridad de los elementos ontológicos, míticos y figurales:

*Para que Rosa de tierra sepa cómo es la luna y cómo son las estrella, será menester que rosa de tierra sea realidad y estímulo de recuerdos.*²⁶

Más adelante, el poeta reafirma con intensidad el recuerdo en tanto que mecanismo de generación poética:

Los recuerdos son pájaros que vuelan en círculos sobre las entrañas de los niños, pero pájaros que no se posan porque el ruido de posarse podría despertar algo que duerme, algo que los hombres se han dado en llamar infancia.²⁷

Ensoñación y sueño neorromántico profundizan el acto de mirar y sentir el orbe poético-planetario en su amplitud y hondura, siendo así que los ritmemas del texto revelan los elementos estético-sonoros en la vertiente del arquetipo y el logos cardinal, para así alumbrar estratos simbólicos, temáticos y perceptivos. «El factor belleza» –comenta el poeta– empieza cuando empiezan los recuerdos... «siempre durante las noches, y con sol todavía llegándonos de rechazo, de rebote por haber querido ser badajo de campana...»²⁸

El poeta en el intuir interpreta y explica su poética mediante la mitografía lírica:

*Rosa de tierra entró en jerarquía de personaje de poema por accidente fortuito. La simetría, la correspondencia entre los tonos y los movimientos del mar le dieron enseñanza; modos de ser, a la vez realidad y estímulo de recuerdo.*²⁹

En efecto, más adelante el poeta nos confirma su mirada:

*Como era de todo rigor que Rosa de tierra encarnase,
sin que quedasen fuera realidad o estímulo de recuerdo,
fue Rosa de tierra a todos los ojos y de todos tomó ojos propios;
y fue a todas las manos y de todas tomó manos propias.
Y como la luz hace la sombra, Rosa de tierra se hizo y fue persona de
hembra ventanera.*³⁰ (ibíd).

Todo un pensamiento poético se afirma en el espesor del poema cifrado como tiempo y espiritualidad de la materia, como auténtica visión que se debate entre la vida y la muerte, de tal manera que el poeta, a través del personaje, se convierte también en caos, revelación, orbe y plenitud:

*Pensaste en lo que soy. Soy la que tú has enterrado y la que has enterrado y han de enterrar todos los hombres...*³¹

Soy para que los caminos de la tierra y los caminos del mar sean caminos borrados.

Cuando la muerte sea mentira, han de sobrar todos los caminos.

La he inventado yo para que la mentira quedase inventada.

Y sin inventar la verdad, la mentira ha de ser de verdad y la verdad mentira.

Todo ha de ser recuerdo,

Sin que nada quede.

*Y los hombres marchan como si no marchasen y sueñan como si no soñasen.*³²

Rosa de tierra es el poema, es «personaje de poema» que en la historia de la poesía dominicana produce la significación de la mirada interna, su movimiento metafórico y simbólico. Bordes y cardinales temáticos y formales testimonian la poeticidad de lo visible, de tal suerte que asombro, recuerdo y luz impulsan la unidad y fundamento del ser poético integrado a las cosas vivas y muertas.

Como poema, el mundo comienza y no acaba más que en la mirada en luz y mar, en tierra y en vuelo planetario resituado en el mito y en el cosmos donde lo poético se expresa sin medida. Este despertar lírico de Rafael Américo Henríquez recompone todo un orbe de sombra y luz, espíritu y registro de la verdadera poesía.³³

Con *Rosa de tierra* el horizonte de la poesía dominicana se expande en la infinitud misma de la mirada y el recuerdo, siendo este último la huella del nacimiento producido por la erosión del movimiento circular y la ensoñación que tiene aquí su verdadera marca, su ámbito esperado. La palabra se vuelve lo que el poeta mira: sueño, luna, territorio, tierra y mar en nacimiento permanente.³⁴

FRANKLIN MIESES BURGOS Y EL DISCURSO POÉTICO DOMINICANO EN EL SIGLO XX

Los estudios poéticos y lingüísticos asisten hoy en toda Latinoamérica, a un momento crítico y de escisión, justamente cuando una tendencia nueva en el análisis de los textos, hace todo lo posible por desprenderse de ciertas ataduras europeas que frente a la crisis

epocal, se han devaluado y reclaman una nueva apertura, un nuevo tratamiento, un rumbo diferente del análisis.

La recepción de la obra vista como permanente constitución y como dinámica teórico-analítica particular, es uno de los argumentos de esta visión teórica sobre la lengua, la literatura, sus propiedades internas, la textualidad y la discursividad poéticas.

La especulación racionalista sobre la problemática del texto poético asiste en estos momentos a una polarización, al tiempo que a una ramificación de procedimientos que tienen como finalidad la transmisión de competencias y realizaciones desde, y, sobre la obra literaria y poética, entendida ésta como concreción significativa y conflictividad interpretativa de mundos, asumidos por el productor y el receptor o lector de una particularidad estético-cognoscitiva. Designar y hablar sobre la textualidad implica hoy, y en este contexto analítico, diferenciar las estructuras elementales de la producción y la recepción textuales.

En efecto, la poética será entendida y extendida en una tradición culta y a su vez en un movimiento de aceptaciones y rechazos categoriales, pues ésta tiene su determinabilidad desde, y, en el recorrido textual, esto es, en la dinámica de los elementos constitutivos de la textualidad misma. La misma se expresa mediante relaciones que articulan el significado material y agencial de la totalidad crítica, poética y epistémica. Pero estos niveles de manifestación de la totalidad temático-formal, se reconocen en los constituyentes específicos (poemas, textemas, syntaxemas, noemas, distinguemas), cuya materialidad onomasiológica y semasiológica aseguran la instancia de la forma gramatical del texto y del sentido interpretado mediante el empleo de lectura y el empleo de escritura. Ambas producen simultáneamente la articulación de la materialidad significativa de un texto poético-verbal.

Así pues, toda la problemática anterior nos obliga a reflexionar sobre el sistema lingüístico y textual de la obra. Por un lado toda poética será necesariamente lingüística y textual, esto es, partirá (y parte) de un reconocimiento de elementos cuya representación se comportará como problemática y traductora de una temática -función de los signos (R) Pron+Top-R/Det+Sust+verb+adv+adj-conjuntosTx,

estructurados por segmentos en nuestros ejemplos elegidos. La temática función de los signos crea en lo particular retículos y átomos de significado, así como palabras claves y conexiones sintácticas de superficie que posibilitan una práctica concreta de interpretación de la materialidad significante. Lo que hace del intérprete un analista de lo que el Tx nos dice mediante sus relaciones sintácticas y semánticas, pero además, de su significado de profundidad estructurado por el registro poético actualizado en la lectura textual, es su mensaje convertido en sentido y proceso.

Todo este proceso definido y demostrado particularmente en el análisis y en la *theoria* que implica dicho recorrido, invita a una refuncionalización desde la historia y el movimiento de la textualidad conocida como propiedad productiva del texto poético.

La obra de Franklin Mieses Burgos es, en este orden, un ejemplo de monovocalidad (ver, *Cuando la rosa muere*) y polivocalidad (ver, *Sin mundo ya y herido por el cielo*), y se expresa en todos los fragmentos constitutivos del corpus poético, de amplio significado poético y de resonancias líricas representativas de la más alta tradición hispánica desde Góngora a García Lorca. Mediante el empleo de bloques significantes y de estructuras clásicas, postclásicas y anticlásicas, el autor logra construir un lenguaje que, en su travesía semántico-poética, particulariza el estilo de invocación/advocación registrando los tonos, melodías, prosodia, periodizaciones, elementos articulados en el ritmo asumido como totalidad significante. No hemos tomado la obra completa de Franklin Mieses Burgos, sino, un poema que se integra, específica y declaradamente al corpus textual: *Cuando la rosa muere*.

Practicando un análisis funcional y poético-textual del poema, sus estructuras y movimientos internos habrán de revelarse como instancia o conjunto de instancias donde el significado temático actualiza mediante la relación presencia-ausencia, borde-centro, apertura-clausura, la sustancia-forma del texto en cuestión. *Cuando la rosa muere* es y se revela como un texto monovocálico a partir de una temática polivocálica.

Es un requisito obligatorio en el tan acelerado estado actual de las investigaciones sobre el significado y la significancia, plantear

el programa que garantice el análisis de un texto en su particularidad y en su generalidad, así como determinar sus generadores internos (Gi) y generadores externos (Ge), en el marco de una comprensión textual que, sobre la base de las propiedades y los elementos constitutivos, pueda determinar los diversos grados operativos, infranivelares y supranivelares de la estructuración del objeto (literalidad, poeticidad, literaturidad, discursividad, semanticidad, sintacticidad), siguiendo el ritmo de las actuaciones y las competencias marcadas por los elementos de forma y sustancia marcados por *núcleos* de expresión y contexto lingüístico-textuales.

Pero la poética textual en su construcción-desconstrucción Tx debe partir, además, de una tipología de enunciados caracterizados por relaciones concretas y específicas como podrá observarse en nuestro ejemplo. El texto será leído en sus estructuraciones parciales y también en sus productos. La tradición de la poética textual se reconoce en Occidente a través de la sistemática del texto, pero también en el tratamiento de sus estructuras-funciones y en la determinabilidad del contexto sociocomunicativo de las categorías que garantizan el análisis del discurso poético. Sabido es que la instancia nivelar produce relaciones intertextuales, intratextuales y extratextuales que se individualizan como proceso configurativo en la dinámica empírica y retórica de la textualidad.

El procesamiento de estas relaciones es la palanca procesual para la verdadera comprensión y determinación de las categorías y estructuras literarias, así como de las estructuras elementales de la significación poética.

Si toda poética, como hemos puesto de relieve, permanentiza un análisis empírico del significado y su perspectiva en un sistema de lectura, ¿cuál debe ser entonces su programa? ¿Es la poética un tipo de investigación? ¿Debe el analista interrogar la obra como particularidad de sentido? ¿Debe el analista plantearse una formulación teórica y lingüística acorde con el objeto que pretende situar y demostrar? ¿Es la poética textual una investigación cualitativa de las estructuras y funciones del texto poético y narrativo?

En efecto, plantearse estas interrogantes implica una serie de respuestas que deben iniciarse según nuestro parecer en el programa analítico.

Un programa de análisis poético- textual admite:

1. Una hipótesis-teoría ampliada del texto poético; elemento definicional que por un lado sitúa la cualidad del Tx y la reconoce en su proceso.
2. Un mecanismo demostrativo o metalenguaje-metatexto que garantice la continuidad en el análisis de la hipótesis-teoría del Tx literario.
3. Una prueba de niveles (lexical, sintáctico, semántico, pragmático, epistémico, alético, existencial, teleológico), que verdaderamente dé cuenta del proceso integrador del significado en sus diferentes regiones y vertientes.
4. Una reconstrucción semiótica, señalada en (3), de base empírico -nominalista, verificada en el proceso de articulación infranivelar, intranivelar y supranivelar, donde los elementos puedan comprenderse en su registro específico (Tema/Rhema, tópico implícito/tópico explícito, tipo predictivo/estructura semiotizada, etc).
5. Referencia específica de los mundos (w) de la lectura Tx, es decir Wo,Wi respectivamente, incluyendo los generadores textuales de los mundos-Ws elegidos. Para una definición de W aplicado como herramienta textual, véase nuestra propuesta titulada *La turbulencia crítica: Elementos para un metalenguaje de la crítica literaria dominicana*, publicada en el suplemento Coloquio, del Siglo, sábado 23 de marzo de 1991, pp.6-8, y además, los *Argumentos para una nueva crítica literaria dominicana*, en Suplemento Cultural Aquí, de La Noticia, domingo 31 de marzo, pp 5-6, 1991.
6. Una observación de los segmentos textuales o signos -Tx desde el punto de vista de su evolución y actualización en la lectura textual.
7. Una puntualización de los resultados analítico-textuales observados en el proceso de construcción-deconstrucción de unidades y segmentos que integran la totalidad literaria.

Luego de precisar el programa analítico, estamos en capacidad de entender el análisis del discurso poético como un tipo especial de investigación en el marco de los estudios y teorías sobre la significación literaria. En efecto, si el analista a través de todo el recorrido de la investigación se reconoce en dicho programa, la investigación de las estructuras evolutivas y funcionales del texto poético se presentará en su transparencia sintáctica, semántica, pragmática y epistemológica, pues las estructuras semiotizada de la obra se actualizan en un nivel especial de lectura-comprensión. De ahí que el intérprete, lector ideal o modelo, deba plantearse una conformación lingüístico-textual capaz de probar el proceso elegido de análisis-interpretación del texto literario, esto es, una conformación acorde con el objeto que pretende estudiar.

Todas las variables y las implicaciones que resiste este proceso arrancan de una tradición que se origina con A) La teoría del método formal ruso, B) La investigación estructural, C) La poética lingüística, D) La semiótica narrativa y textual, E) El análisis del texto bíblico, F) La estilística formal, G) La semántica lógico-textual, H) La poética de la oralidad, I) La psicología de la elaboración de textos. Estas realizaciones teóricas en el marco de la comprensión y análisis, concretizan, lo que hoy se conoce como producción poética en el sentido más arriba señalado.

El argumento principal de toda investigación poético-textual será su proceso mismo de estudio específico de la textualidad, construida ésta desde funciones analíticas propias tales como sus generadores tópicos y combinatorios, así como por la relación de los diversos núcleos temáticos destacados en el texto estudiado. La cohesión en el análisis está asegurada por el conocimiento y el valor que el analista asigna cuando la superficie textual, así como la profundidad, Tx se reconocen en una gramática, un léxico y una semántica intensional y extensional del texto leído.

Es así como los elementos gramaticales funcionan desde un conjunto de relaciones lingüísticas concretas, tal y como hemos mostrado en nuestro ejemplo, y en los valores temáticos registrados por el nivel de profundidad que explican la «visión» intrínseca del poema.

La esencialidad lírica del texto habrá de manifestarse en este conjunto nivelar y en la perspectiva de cada bloque temático ,en nuestro caso B1, B2,B3,B4,B5,B6,B7,B8.

La noción de bloque es entendida en este trabajo como registro temático-formal expresado en enunciados tópicos, combinatorios y predicativos a su vez; los bloques temáticos se estructuran en la lectura desde la comprensión significativa y el registro perceptual del lector.

Es necesario destacar, señalar y constatar desde el punto de vista sintáctico-semántico, todas las unidades y las conexiones internas del texto mediante elementos relacionales, expresados a través de palabras poéticas plenas y palabras poéticas vacías, pero también, a través de los focos semánticos observables en la travesía textual expresiva.

La tradición de estudios poético-textuales partió en Occidente, principalmente de la etapa pre-formalista, postformalista y de un acentuado espíritu filológico (ver, Potebnia,Veselovsky1910; Car-tojan, L. Şainean 1908, D. Caracostea 1937,Sextil Puscariu 1938). Los estudios literarios, lingüísticos y folklóricos ceñidos al conocimiento histórico-funcional del texto y sus variantes poéticas, se vieron obligados a elaborar guiones, procesos y catálogos textuales que, indudablemente sirvieron (y sirven) de base a los procesos y resultados de la poética textual.

La sistemática analítica del texto se construye en el proceso y la actualización de sus cardinales y ritmemas que funcionan poéticamente en la formatividad de la cadena de superficie y en el registro de profundidad Tx. Esta perspectiva ayuda a desarrollar un proceso de comprensión global de lectura de textos no solamente poéticos, sino también especializados.

En efecto, la perspectiva analítica hace posible que el texto «hable» a través de sus categorías, conceptos, nociones y niveles de comunicación. Estos elementos configuran el metalenguaje discursivo-textual en una lectura polifónica atenta a la reconstrucción de partes textuales que instituyen los niveles de superficie y profundidad de la obra. Utilizamos las herramientas, así como el aparato crítico metodológico de la poética textual, en tanto que esta es una poética de por sí semiótica y con amplios recursos de

evaluación y pronunciamento semántico. El texto se manifiesta por su univocidad y polivocalidad-Tx. Ambas operaciones de registro significantes promueven los registros tonales, lexicales, proposicionales, actanciales e isotópicos de un texto. Pero también es cierto que estos registros semánticos Tx se incluyen en el movimiento categorial y narrativo de los mensajes y las estructuras del Tx narrativo y del Tx poético.

La analítica planteada por la poética textual no reduce el poema o relato a un número de citas textuales, sino que, por el contrario, las referencias textuales motivan aun más el propósito de la lectura poética de los textos narrativos y discursivos.

El análisis textual empírico-formal practicado a continuación, es un ejemplo de cómo cualquier discurso debe ser tomado en el movimiento de sus construcciones co-textuales, contextuales constitutivas o procesuales. Los elementos y categorías destacadas en dicho texto, ilustran una teoría concreta de la poeticidad y sus derivaciones formales, instituyentes de una materialidad significante que unifica la ficcionalidad poética del texto en cuestión. La suma de todos los elementos del poema muestra la capacidad no solamente intuitiva, sino y además, cognoscitiva, imaginaria del poema. Retículos textuales, átomos de significado, palabras claves, conexiones sintácticas de superficie, grados operativos nivelares, tipologías de enunciados y otros micro y macrocomponentes, sitúan el poema en su dimensión semántica y poético-textual.

Las atribuciones se reconocen en la lectura aplicada a las categorías y nociones que instituyen mediante la función estética y expresiva, el texto poético. La unidad de estas estructuras textuales se muestran en la verificabilidad de todos y cada uno de los componentes que integran la textualidad y la poeticidad en la lingüística espacio-temporal.

Localizador temporal-circunstante

1+ CUANDO LA ROSA MUERE

Cuando la rosa muere
deja un hueco en el aire
que no lo llena nada;

ni el eco que sepulta
su desolado rostro
herido en otra arena;
ni la luz que va sola
en el río transparente
hecho por serafines;
ni la sombra que es ala
de un pájaro de nieblas
nacido sobre el viento.
Cuando la rosa muere
deja un hueco en el aire
que no lo llena nadie;
sólo el llanto lo anega
con sus blancas estatuas
de sal petrificada,
con sus astros caídos
y sus nubes viajeras:
sólo el llanto lo anega
en estrellas pequeñas.
Cuando la rosa muere
deja un hueco en el aire
redondo como un nido.
Para acunar tu pena.

Franklin. Mises. Burgos.
Tomado de *Clima de Eternidad*,
UCMM, Santiago, 1986, p.164.

2+ *Retículos textuales:*

1. La rosa que muere deja un hueco en el aire
2. un hueco que nada lo llena
3. ni siquiera el eco que sepulta su rostro
desolado, herido en otra arena
4. ni siquiera la luz que va sola en río
transparente hecho por serafines
5. tampoco la sombra que es ala de un pájaro
6. pájaro que a su vez nació sobre el viento

3+ *Átomos de significación:*

- Rosa muere
- hueco en el aire
- nada
- eco que sepulta
- rostro desolado
- otra arena
- luz que va sola
- serafines
- sombra que es ala
- pájaro de niebla
- viento
- llanto
- blancas estatuas

4+ *Palabras claves:*

(rosa)	(rostro)	(nido)
(muere)	(arena)	(pena)
(aire)	(pájaro)	
(hueco)	(nada)	(serafín)

5+ *Conexiones sintácticas de superficie:*

Ni	que		
En	ni	que	en
Por	ni	que	de
De	sobre		
En	que	con	
Con	y	en	
Cuando		para	

6+ *Grados operativos infranivelares:*

Establece la gramática de reconocimiento.

Ej.

6-0 en / T.Sdo=aparición/ desaparición; nada / todo; hueco/aire

Rosa _____ Muere _____ Existente espacial _____ Espacio.

7+ *Grados operativos intranivelares:*

6-0-i— op-Existencia / ausencia; muerte / presencia;
vida / muerte

8+ *Grados operativos supranivelares:*

Visión de la existencia / visión de la ausencia /
visión de la muerte / visión de la presencia.

9+ *Tipología de enunciados:*

Circunstanciales:	Cuando la rosa muere
Existenciales:	Deja un hueco en el aire que no lo llena nada
Gramaticales:	Todos los componentes en relación
Accionales:	Luz que va sola hecha por serafines Sólo el llanto lo anega
Enunciativa:	Deja un hueco en el aire
Simples:	La rosa muere La rosa deja un hueco en el aire Un pájaro de nieblas Nace sobre el viento
Compuestas:	Cuando la rosa muere Deja un hueco en el aire Que no lo llena nadie. Cuando la rosa muere Deja un hueco en el aire Redondo como un nido Para acunar tu pena

10+ *Relaciones concretas:*

En 7+; 8+; 9+

- Alusividad semántica (hueco en el aire)
- Semejanza gramatical (luz que va sola)
- Sinonimia (viento-aire)
- Antonimia (rosa / muerte)
- Elipsis (acunar tu pena)
- Explicación (nace sobre el viento)
- Enunciación (la rosa muere)

11+ *Mundos:*

- a) Cuando la rosa muere
deja un hueco en el aire
W, Wo Wi : que no lo llena nada
- b) cuando la rosa muere deja
un hueco en el aire
redondo como un nido
para acunar tu pena.

W- mundo
Wo- mundo real
Wi - mundo posible

Wo: Rosa muere

- Deja hueco
- El aire
- E Hueco redondo
- E Wi: eco que sepulta su
- E desolado rostro;
- E río transparente hecho
- E por serafines
- E sombra que es ala de
- E un pájaro de nieblas nacido
- E sobre el viento,
- E el llanto lo anega(al hueco)
- E Wi: en estrellas pequeñas.
- E blancas estatuas/ astros caídos/
- E estatuas de sal petrificadas.

12+ *Circunstancias-localizadores temporales:*

- (cuando) (LT) LT= localización temporal
(muere) (LT)
(deja) (LT)
(llena) (LT)
(sepulta) (LT)
(es) (LT)
(nacido) (LT)
(anega) (LT)

13+ *Bloque temático:*

Señalamiento: B1,B2,B3,B4,B5,B6,B7,B8.

Cada bloque poético, según se puede retener de la lectura, es un registro de constituyentes temático-formales, pero también, de elementos combinatorios y predicativos en el nivel de aceptabilidad y restricción gramatical del Tx en cuestión.

14+ *Generadores tópicos y combinatorios:*

Tx=R/Rosa,aire,nada,eco,rostro,arena,luz,río,serafines,sombra, pájaro,viento, hueco,llanto,estatuas,sal, estrellas,nido,pena.

15+ *Generadores combinatorios:*

Aceptabilidad semántico-poética

Top=tópicos

Tx1=Rosa muere

Top+com

Modelo Tx2= hueco en el aire

Com=comentario Top =nex+det+sust

Circ=circunstante Tx3= desolado rostro

Tx1,Tx2= textema 1,2 adj. + Top

Tx4 = herido en otra arena

Com= Pr/verb+next+det+sust

Com= Pr/verb+next+det+sust

Tx5=hecho por serafines

Com=verb+nex+top

Tx6= de un pájaro

Com= nex + det+top

Tx= y sus nubes viajeras

Tx7= nacido sobre el viento

Nex+pos det+Top+adj com= verb Top + nex + det+Top

Tx8 = cuando la rosa muere

Tx= para acunar tu pena

circ+det+top+com=verb

Nex+com=verb +det+sust/

Tx 8.9= con sus blancas estatuas

Nex+pos det+adj+Top

• Descripción formal mediante elementos textuales y contextuales.

• Determinación de la gramática de superficie y reconocimiento textual.

• Proceso de integración de elementos en la perspectiva sintáctico-semántica.

Tx 10= con sus rostros caídos
Nex+pos det+Top+adj

16+ *Núcleos temáticos*
véase tópicos.

17+ *Palabras plenas: semánticamente autosignificativas*

Ej.

Rosa, hueco, aire, sepulta, rostro, río, etc.

18+ *Palabras vacías: Semánticamente gramaticales o formales*

Que, en, por, sobre, con, para, etc.

19+ *Focos semánticos*

Sustancia del tópico (rosa),(arena),(luz),(río),(serafines),
(nido),etc.

Sustancia del predicado: (muere), (hueco), (desolado rostro),
(hecho por serafines), (pájaros) (nacimiento sobre viento,) (blancas
estatuas), etc.

Observación: el foco semántico-poético se articula en una relación esencial entre contenido y forma o forma de la expresión/ forma de contenido, sustancia de la expresión/ sustancia del contenido en contexto de poeticidad.

20+ *Cardinales*

Desde el punto de vista procesual, la cardinal organiza el esqueleto o guión textual del poema, mediante el significado: (muerte) (no ser) (no existir), (no estar presente). (haber-sido) (desaparecer) (Ausencia).

21+ *Ritmemas organizadores de la institución poética a través de la lectura, de manera que cada bloque desde el punto de vista de su articulación significativa sea aceptada como un ritmema*

Ver B1, B2, B3, B4, etc.

22+ *Poemas, textemas, distinguemas, syntaxemas, noemas*

Unidades específicas de formación textual que asegura el ritmo significativo y las construcciones en la aceptación de la derivabilidad discursivo-textual (Ver; tx1, tx2, tx3, tx4, tx5).

Poético	poemas	tx6	sustituyentes V
Texto	textemas	tx7	sustituyentes V
Distinción	distinguemas	tx8	sustituyentes V
Sintaxis	syntaxemas	tx9	sustituyentes V
Noesis	noemas	tx10	sustituyentes V
			V= verbales

Estas unidades organizan la estructura de superficie y de profundidad en el campo textual advertido.

Estos ejemplos de lectura sintáctico-semántica destacan las particularidades modales, aléticas, deónticas, existenciales, estéticas y ocurrenciales, que constituyen realmente la visión y estructura del texto en cuestión. Sería importante asumir en esta perspectiva la veracidad de lo demostrado, motivando de esta suerte un análisis que, como se ha podido mostrar, privilegia el estudio inmanente y contextual de la poeticidad. Estas zonas localizadas en el discurso poético del siglo xx y principalmente en lo que concierne a la poética de Franklin Mieses Burgos, implica también una metalectura que asegura un espacio y un tiempo de la interpretación en la poesía dominicana del siglo xx.

CIUDAD DE LOS ESCRIBAS DE ANTONIO FERNÁNDEZ SPENCER

La conversión poética del logos

En este caso se trata de *un viaje* mítico integrador. Apertura. Duda ontológica. Visión originaria. Fundamento. Orden elemental. Conjunción diurna del espejo. Totalidad en la fragmentación del *logos* y el *agapé*. Antonio Fernández Spencer, convencido solitariamente de su duda originaria, desoculta su conversión en una voz de amplios y atronantes acentos poéticos,¹ aceptando que los signos

reveladores de su poesía invadan el espacio de una mística interiorizada desde el pronunciamiento poético,² expresado mediante la vocalidad y la polivocalidad³ del verso. Esta unidad geno y fenotextual⁴ se produce en una lengua poética referida a la gramática de reconocimiento del texto, o pantalla especial⁵ que representa las unidades acentuales topicalizadas.⁶ El verso es también la unidad rítmica y segmental cuyos significados justifican una configuración individual estructurada en toda la *weltanschauung* del poeta.

Las unidades sintácticas y semánticas estructuran el tejido enunciativo en el marco de un modelo asociativo de microcomponentes estables múltiples, tal y como se puede observar a continuación:

Nadie me conoce cuando subo por la caída de los ríos/. Ahora que el amor se quiebra sobre los almenares deslumbrantes/, no me siento acoger al hombre/ o a las estrellas que ocultaron sus pasos en la noche/. El alma hoy se asoma a tus pupilas/como nombre terrible/. Alma: ciudad desplomada sobre los grandes ríos/, desierto de unos labios/ continuados al alba sin alegría/ astilla contra el pecho de los hombres amargos.

En el marco de una sintagmática poética los elementos configurantes de la poeticidad son los siguientes.

ECP= elementos configurantes de la poeticidad:

- Nadie me conoce
- Subo por la caída de los ríos
- El amor se quiebra
- El amor se quiebra sobre los almenares deslumbrantes
- El hombre y las estrellas ocultaron sus pasos en la noche
- El alma se asoma a tus pupilas como nombre terrible
- Alma: ciudad desplomada
- Desiertos de unos labios
- Alba sin alegría
- Astilla contra el pecho
- Hombres amargos

Si aceptamos que estos componentes percepto-verbales y semánticos del poema promueven el movimiento y las relaciones significativas del texto en cuestión, sería prudente aceptar, además, la forma vinculante y móvil de estos versos, estas unidades frásticas

en tanto que formantes textuales de una unidad explicativa mayor, es decir, de una unidad transfrástica, apoyada en la unificación del significado poético-textual. Así, las relaciones anteriores particularizan la voz interior como si fuese el acento múltiple de una poética de raíz bíblica, de variadas búsquedas y arqueados lingüísticos propios de un poeta que vincula símbolo, mito y realidad.

De ahí que unidades textuales expresivas como: «Alma: ciudad desplomada», «desiertos de unos labios», «astilla contra el pecho», produzcan la resonancia de una lírica llevada hasta sus últimas consecuencias. El poeta sería, como en la filocalía de los padres del desierto, el hablante originario, el fundador, el vigía ancestral.

*En soledad estaba el alma en el desierto.
Sólo tus muertos levantados del polvo quemaban sus anillos:
los muertos solos siempre pensativos ante la eternidad.
Yo quería en ese tiempo
hablar de las unidades dormidas al mediodía
o del país
donde la lluvia sin cesar para la primavera.
Allí las siete trompetas se levantaban del polvo,
y yo veía el desplome de los ángeles.
como nevadas flores amorosas.
Las ciudades estaban devoradas de soledad.
Era el momento justo en que Dios cumplía su palabra.*

El «desplome de los ángeles» coincide con el desplome de la ciudad, produciéndose desde la visión unificante un maremágnum, un temblor de inmaterialidades y apoteosis.

TX: Texto de base

E C P = Elementos Configurantes Poéticos:

- Alma en el desierto
- Muertos levantados del polvo
- Quemaban sus anillos
- Muertos solos
- Muertos pensativos
- Muertos ante la eternidad

- Tiempo
- Ciudades dormidas al mediodía
- País donde la lluvia cae
- Siete trompetas se levantan del polvo
- Desplome de los ángeles
- Nevadas flores amorosas
- Momento justo
- Momento en que Dios cumplía su palabra

En efecto, los componentes configuradores poéticos⁷ reconocidos como núcleos configuradores, no hacen más que estructurar la textualidad utilizando el recurso de presentificar la función poética del lenguaje y partiendo de relaciones concretas entre los elementos de la sintaxis de superficie:

- TX=R/ Sust + nex+ det + sust (1)
Sust + Verb + Contrac + sust (2)
Verb =pos (dest) + sust / plural (3)
Sust+ Adj (4)
Sust + Adj (5)
Sust +Expresiones adverbiales prepositivas
+ det +sust (6)
Sust (7)
Sust + Adj + contracc + sust (8)
Sust + adv(pron rel.) + det + sust + verb (9)
Adj - card+ sust + variante /pron + verb +
contracc + sust (10)
Sust +prep. + det / plural + sust (11)
Adj + sust / plural + prep + sust (12)
Sust + adj/ plural + prep + sust (13)
Sust + adj (14)
Sust + prep + pron/ rel + sust + verb +
pron/ ps + sust (15)

Las quince relaciones poético-sintagmáticas, y lingüístico-poéticas pronuncian la superficie textual a través de variaciones que se inscriben-escriben en el poema, en el movimiento de la lectura y en

el espesor de la poeticidad, siendo así que las quince formaciones abstractas, producen el encadenado sintáctico-poético abarcante del significado interno y expresivo-verbal.

Dentro de la mística poética, el texto organiza el mundo y la visión fundante mediante la palabra-cuerpo, palabra-voz, palabra-aliento, palabra-soplo:

TX=R/ alma, formas del polvo, voz que se levanta
de las piedras, / ríos esclavos, / lanza, grito
de libertad, ojos de hombre /

El mito de la ciudad será entonces el mito de la fundación del ojo que ve, designa y nombra para que la comunidad de los cuerpos y las palabras creen su movilidad y su presencia a través de la sangre de los «hijos muertos contra la ley de Dios», funcionalmente ligados a hombres rebeldes condenados en la misma ciudad vista, sentida y advertida por el poeta.

*Ciudad de los escribas,
¿Dónde está la sangre de tus hijos muertos contra la ley de Dios
que es justa y poderosa como las montañas
o como el hombre rebelde contra el sol porque no ve la dicha?*

La intuición de una línea de la pregunta pronuncia, justifica los campos de fuerza ascendentes del poema:

*¿Dónde los cuerpos/ de tus doncellas dañadas por el alba?/
¿Dónde está dios atravesado por la flecha ingrata del hombre?/*

La potencialidad del verso se torna especificidad y complemento y se halla en las oposiciones acentuales internas que desde el punto de vista polivocálico, producen la oposición rítmica y reveladora de la unidad parcial TX y singular del poema. Los escribas son los abandonados del destino en un espacio de lamentación sellado por la voz de Dios único, tirano de la palabra viva en la tradición judeo-cristiana. Esta ciudad es aquella de los convivios eternos, donde el poeta evoca la plenitud de la metáfora y del lenguaje.

Así pues, los símbolos de esta ciudad diseminan las marcas espirituales y oraculares de una fundación imaginaria subyacente

a la civilización judeocristiana, extendida en la teología del signo poético y en la antropología bíblica fundante de la visión cristiano-pagana del mundo.

En efecto, el lenguaje originario anuncia-enuncia un temblor que define todos los aspectos de un imaginario poético presentado en el proceso de conversión del espacio y el logos:

A veces siento que los besos del sur queman mis labios/pasan hasta la sangre librándome del desierto./

¿Qué cuerpo es aquél que siento contra mi respiración /pausada como en los días en que me abastaba de amor en la tierra, de pechos mentirosos como la luz o el alba?/

Una relación polimodal y polivocal se descubre en las oposiciones fonostilísticas y rítmico-poéticas mediante los acoplamientos verbales establecidos por el poeta:

R/acv= relaciones entre acoplamientos verbales

TX: R/acv- besos del sur queman → mis labios

R/acv- sangre librándose → del desierto

R/acv- cuerpo → contra mis respiraciones pensadas

R/acv- días → me abasta de amor

R/acv- tierra → pechos mentirosos

R/acv- luz → alba

Las relaciones entre los acoplamientos verbales (R/acv) establecen y propician el ritmo interno, tal y como puede observarse a través de unidades fonostilísticas = ritmemas y modos de vertimiento frásico referido al contexto unificado del contenido temático. Aparte de los elementos destacados como complementos de la cardinal poética,⁸ esto es, de la búsqueda temática desde el yo-visión espectral ontologizado en el poema, el texto-base ramifica el espacio de la poeticidad observándose la misma dimensión de registros textuales arqueados y consolidados en el esqueleto textual:

*Yo llevo mi propuesta de libertad para los hombres/
¿Dónde están las siete maravillas de mi Dios /
enceguecido de amor en la noche?/*

*¿Dónde los vientres tumultuosos como la tempestad
de los días/ luchando contra la muerte /
y que lanzan a la pequeña sangre a la forma del hombre?/*

Se justifica la fuerza de una mística de la letra, en la aceptación que interioriza la diseminación de formas misteriales, de un tiempo percibido como actitud ante el mundo no clausurado. Se hace observable en este caso una hipersintaxis textual⁹ configurada como relación disposicional y modal del texto mismo que ante la pregunta, admite el argumento, la explicación en el mismo eje poético-textual:

*Sobre la creación un viento de olvido engendra
esterilidad./
¿Qué da la mujer que no sean sus lágrimas/ o su cuerpo
como una luna triunfadora abastecida de hijos?/
Cuando los hombre luchan en la vida,/
la mujer se acuesta con la muerte dar/ la vida./
Ella es la vencedora, la enérgica hija del hombre;/
puede tener un nombre hermoso/ como la muerte
o como el amanecer sin esperanza./*

Un amplio trazado esencial del ontos y el pro-onto¹⁰ tiende a relativizar aquí la permanencia del mito, los mitemas y su propia fantástica poética trascendental (fpt):

*TX=> la mujer (m) como una luna (fpt)
la mujer (m) se acuesta con la muerte (fpt)
los hombres (m) luchan en la vida (fpt)
su cuerpo (m) como una luna triunfadora (fpt)
ella (m) es la vencedora (fpt)
la energía hija del hombre (m) puede tener con nombre hermoso (fpt)
muerte (m) amanecer sin esperanza (fpt)
esperanza (m) amanecer (fpt)
FPT= fantástica poética trascendental
m= mito*

Tanto el argumento como el predicamento¹¹ instituyen aquí el universo poético asumido como universo semántico poético estable.

La historia es aquí el discurso, la narración que no se exige de invadir el procedimiento textual establecido como cuadro-contexto:

*Yo he visto a la mujer húmeda de rocío
trizar el trigo con su lágrimas/
Ciudad del dolor,/
¿dónde te pervierten/
con los placeres rápidos como los caballos que van
hacia la muerte?/
Oh, callados muertos./
nada podéis decir de vuestros huesos silenciosos:/
habéis muerto porque es profundo el olvido/
en el reloj de sangre indiferente.*

Dialogando en la misma travesía y en el mismo encadenado hipersintáctico, la oposición vida-muerte-olvido presencializa la historia de la ciudad, sus hijos enfermizos y manchados por la actitud maldita en el tiempo consumido:

*Ninguno de tus hijos ya consume cuerpo en el amor/ maltrecho/
Nadie lucha por el hermano, /
y el padre ha olvidado la lengua amorosa de sus hijos./
Sólo los muertos nada sufren. Sólo el agua desierta nada sufre./*

Todo poema es a la vez historia y travesía del poeta, del dios que evoca y asume su propia creación a contrapecho, a contramuros. La vocalidad¹¹ y la polivocalidad construyen su propio registro, el necesario pronunciamiento funcional:

*Yo vine al tercer día de la creación: /
en mi corazón tenía la soledad y a
mi espalda/ la muerte./
Nadie me lloraba y veía crecer la ruina de los pájaros, /
la protesta de los hombres me llegaba como a
sangre alta/ en la rebelión de los ángeles./
Ciudades a las cuales robaron el trigo y su alegría /
venían a caer en silencio sobre mi sangre. /
Yo soy el hombre de la creación en suspenso./*

*El solitario que piensa por los que no quisieron ver
el pesar de los hombres;/
no traigo palabras lejanas/
como lechos donde el amor ya no empieza/*

Una definición de roles arquetipales concentra en este caso una antropología mística, a la vez que una soteriología poética verticalizada en el espacio del poema que a su vez participa de la revelación de mundos naturales e imaginarios:

*¿Quién detiene a los ríos que nadie busca escondido
en su desdicha?/
¿Por qué los muertos no vienen a los estremecidos
umbrales de la noche?/
¿Por qué el hombre oculta que sufre su amor y su
mentira?/
¿Dónde está el arpa de David oscurecida por el dolor
del hombre?/
¿Quién retiene a Dios en el olvido de su cielo
hermoso?/ ¿Qué fue de ti,
oh, ciudad maltrecha por la soledad y el abandono?./*

Los mundos naturales e imaginarios¹² del poeta se superan en los vaivenes místicos de las interrogativas-exclamativas que articulan indirectamente este fragmento, estructurando desde su propio contrato enunciativo el contenido formal del poema, pues cada unidad lexemática y cada unidad poética unifican en su continuidad la cohesión semántica y temática del universo poético. Desde el proceso configurativo de las imágenes poéticas (detener los ríos, muertos que no vienen a los estremecidos umbrales de la noche, el hombre oculto, sufre su amor y su mentira, arpa de David oscurecida, dolor del hombre, olvidado de su cielo, ciudad maltrecha), se estructura una semántica del mundo¹³ cuyo movimiento particulariza en diálogo complementario, la sapiencia y la unicidad del poeta:

*Habla, ciudad, con lengua sabia,/
que las monturas de los conquistadores/
vienen herradas de horror y oro,/*

*y la plata despliega sus argentinos ángeles de
nada;/
dime si oíste correr los muertos por tu nombre*

Tratadas como relaciones de sentido y de mensajes donde la vocalidad textual¹⁴ desarrolla por oposición la función estética del lenguaje, el mismo proceso configurativo de imágenes dialoga en este fragmento desde el punto de vista constitutivo privilegiando la metáfora cosmoteológica:

*Yo, sin reposo, no le tengo miedo a los umbrales de la
Muerte/
Porque donde se arruinan las cosas allí existe la vida /
como en el primer día.*

La metáfora cosmoteológica (allí existe la vida / como el primer día), engendra además el significado óntico-visional como desocultación de la «seidad»¹⁵ = existe vida / allí / , (como) + en (espacio) / primer día / engendro de la creación, forma del espíritu sentiente: «Yo, sin reposo, no le tengo miedo a los umbrales de la muerte», en oposición gestacional de «donde se arruinan las cosas allí existe la vida como el primer día».

La estructura espacial-configurativa sería la siguiente:

- E EspC=>sin reposo = movimiento.
- umbrales = límites, determinabilidad.
- muerte = no presencia, anulación del umbral.
- vida = ruina de las cosa.
- allí = espacio determinado = existe la vida.
- vida = como el primer día.

El procedimiento retórico-estilístico y retórico-poético, prefigura el ente y la entidad¹⁶ para la memoria de una lectura simbólica, donde estructura imaginaria e inconsciente cultural producen la juntura poético- textual en tanto que vértice místico de un lenguaje poético observable como finalidad y procedimiento textual, interiorizado en «Ciudad de los escribas» de Antonio Fernández Spencer.

Nos aseguramos de que la fundamentalidad de una poética mística y filosófica no deba perder en su contexto de expresión y

lenguaje la fundamentalidad ontoteológica¹⁷. Pero ella misma articula en poderosa apertura la unidad de los elementos advertidos por la *visio religiosa* y la *visio mundi*. Como la temporalidad del cosmos se disgrega, también los arquetipos¹⁸ se pronuncian en la pregunta reafirmando el contenido tácito:

*¿Quién se levantará por encima de las desdichas a
señalar al hombre?/*

*¿Quién tomará sobre su sangre /
el sueño de los adolescentes caídos en el sur en la
lucha?/*

*¿Quién tomará la lucha como se toma una flor
desamparada?/*

El arquetipo, como en toda la poesía de Fernández Spencer, realiza el fundamento (arché) y el eidos (tipo), diseminando la forma en tanto que *logos*, *rhema*, *éikon* y *phoné* distribuidos en la *imago* poemática, traducida en el espacio del poema y en el *nous-theios* de la teología platónica de vertiente ficiniana.

Presente en la *Ciudad de los escribas* está la Filocalía de los Padres del desierto, la poesía mística de Antioquia y los Padres Griegos que insistieron en la mística del signo poético-teológico. El poeta se pronuncia entonces en el *logos* sentencial:

*Ninguna voz es mejor que la voz del desierto,
y nadie escucha si el corazón está enceguecido.*

La reflexivización textual¹⁹ ajusta los textemas=unidades superiores del texto poético, intentando unificar de manera cohesiva la interioridad poética en series, secuencias discursivas o segmentos. Dichas series o secuencias son reconocidas como conjuntos que en la unidad general forman cadenas significativas particulares, desde la relación superficie + profundidad generalmente situadas en el cuadro poético-imaginario. Dichas series funcionan, además, en el contrato enunciativo, como isotopías poéticas y simbólicas en el sentido de A.J.Greimas (1984,1992).²⁰

Como tipo especial (revelador desde la función expresiva del lenguaje), el poema concentra sus elementos figurales-literales, siendo

así que dicha intimación registra la incertidumbre del hablante-poeta en su cardinal idiolectal:

*¿Quién se levantará por encima de las desdichas a
señalar al hombre?/*

*¿Quién tomará sobre su sangre/
el sueño de los adolescentes caídos en el sur en la lucha?/*

*¿Quién tomará la lucha como se toma una flor
desamparada?/*

En fin, una espesura, un rumor de arquetipos y teologemas diseña un cuadro categorial de funciones y procedimientos retórico-textuales, cuya determinabilidad puede considerarse integradora en *Ciudad de los escribas*, donde tanto los amigos-enemigos, bondadosos y malignos, pelean y resisten el tiempo de la brevedad histórica. El intérprete lee las tablas y su mirada vacía pronuncia el misterio del lenguaje y la creación.

MÁXIMO AVILÉS BLONDA EL TERRITORIO DE LA PALABRA EN EL CENTRO DEL MUNDO

Máximo Avilés Blonda (1931-1988), soñó desde la muerte y desde la vida que la memoria de Dios evoca lo que la poesía debe decir en su «suelo natal», en su lenguaje cifrado y des-cifrado. Lo que el poeta reconoció en su trayectoria vital y simbólica fue una mezcla de número y materia, de ángeles y cruces, aguas misteriales impulsadas en su poesía-pensamiento, en su camino poblado de noches, santos y profetas.

Desde su *Centro del mundo* (1962-1970), encontramos la voz mítica del poema que, no solamente narra la historia oculta, el manuscrito de cada vida en la memoria temporal, sino el principio, el nombre, lo que verdaderamente germina en el territorio de la palabra poética.

Se trata, pues, de decir lo ocultado por la voz, por el símbolo que atraviesa el nacimiento, el amor que desde la visión toca la espada

y produce el estremecimiento del cuerpo angélico, reconocido en la materia-sustancia verbal del poema. La definición del aura poética presentifica el estado y la visión mística, a partir de la cual el mundo se expresa a través de resplandores, mediaciones simbólicas donde los vuelos y subidas celestes y místicas producen la separación (aparente) del cuerpo terrígeno y la necesidad del vínculo.

La poesía de Máximo Avilés Blonda reclama una lectura infusa, establecida en las líneas de un ente que se nutre de *logos* y *diké*. Palabra y justicia de la palabra traducen en su creación poética esencia y valor, cuerpo y potencia que a la vez permiten que el poeta se exprese como vidente y profeta.

La mirada poética necesita en este sentido del vínculo poético y místico desde el cual habla la historia en el mundo de cada ente o creatura, de cada cifra-signo que moviliza la vivencia visionaria, vastísima, donde la memoria angélica se expresa como claridad desmaterializada por la personificación misma del cuerpo mítico del poema.

Tal como observamos en *Del comienzo a la mitad del camino de la vida* (1976), Avilés Blonda marca la travesía épico-lírica en una instancia aun más significativa: la instancia de la vida y de la muerte en su expresión misteriosa. Se trata de instaurar el espacio de la memoria visionaria en el tiempo de la profecía, como en Angelus Silesius, M. Eckhart y J. Boehme.

En un libro que necesariamente se funda en la vertiente poético-teologal del recorrido ascensional del poeta, se advierte la noción de aura y camino en perspectiva genésica. En *Los profetas* (1978), aparece la luz como cuerpo y camino, pero también como polvo y huella, polvo y memoria de la noche y el día. La voz del profeta es una voz que se extiende de lo monológico a la errancia de la palabra poética. Aquí, el *logos*, el principio y la finalidad del lenguaje se resisten en una tensión marcada por el decir mismo del poema.

La escritura en el caso de *Los profetas*, adquiere su valor de suelo y voz en soledad. La escritura de Máximo Avilés Blonda transforma la vida del lenguaje en «vididura», errancia del poema que se busca en la clave fantasmática de la lectura poética y oracular.

Tal como observamos en el soneto «Aura de soledad» (en *Trío* col. El Silbo Vulnerado, Ciudad Trujillo, 1957, pp 34), la poesía se

define en el tránsito de toda intimidad solitaria. El sentido poético emite sus signos y señales mediante la continuidad de la palabra sacralizada y desacralizada por el orden mismo en la interioridad del cuerpo-lenguaje y de la memoria simbólica.

Desde los inicios, el poeta se reconoce en el amor y en la intimidad de la mística, vinculado a la génesis de todo fundamento vivencial. Si la mística es quietud alejada, la misma se expresa en soledad, en el «dulce temblor» de la videncia poética.

Así, en el soneto «Dulce temblor» (tomado de Lupo Hernández Rueda: *La Generación del 48*, tomo II, 1996, pp. 17-18), Avilés Blonda se autounifica en la videncia de su movimiento interno poetizado como descubrimiento y resplandor:

*Este miedo que rueda por mi mano,
este dulce temblor ante lo quieto,
este morir viviendo que en secreto
me destroza la carne, polvo vano.
Este vivir ansioso, tan humano,
cerco de fuego en asechanza y reto,
este duro esperar de mi esqueleto
que entre angustias camina al fin cercano.
Ven, ¡oh muerte! Desciende presurosa,
si descendes acaso desde arriba,
o surge de la tierra, que afanosa
va girando hacia ti, a la deriva,
ven y llena mi sangre, misteriosa
razón de mi vivir, ¡Oh muerte esquiv!*

Compuesto de singularidades esotéricas, visionarias y proféticas, este soneto de Avilés Blonda particulariza, sobre todo la conjunción mística idealizada por un lector implícito que pronuncia también cada letra, cada gesto vinculado a la tradición de las poéticas bíblicas fundacionales. Así, encontramos un ritmo que patentiza el efecto poético desde la determinación fonostilística y semántico-poética del soneto en cuestión, siendo así que ambas determinaciones muestran el valor sustancial marcado por los ejes de forma-contenido del poema.

El «temblor ante lo quieto» y el morir viviendo se nutren del secreto, pues la carne, como en la mística hispánica es *Polvo vano*.

El vivir ansioso «es «cerco de fuego» «asechanza y reto». La petición de Amor es, a la vez, petición de muerte: Ven ¡Oh muerte! desciende presurosa, si desciendes acaso desde arriba!

En *Memoria de dios en el sur* (op.cit. 2. pp.22-24), el poeta instituye un acto de acercamiento. Se trata de producir la palingenesia, esto es, el reconocimiento del otro poeta, el que está situado en un espacio desde el cual habla el pasado y habla el presente. Lo que aquí se enuncia es el enunciado. Lo que se poetiza aquí es lo poetizado:

*El límite del cuerpo no es su fin
tampoco la memoria su final.
Es una alondra ciega que recuerda
un pasado venturoso, o tal vez casi triste,
como una flor de agua que muere en esta
arena olvidada por Ti
en esta ardiente arena sin huellas de tus ángeles,
donde tu mano apenas se posó
para construir una naranja pequeña y amarilla,
una barata tonelada de sudor para obtener un pan
que es tal vez la conquista de un pasado a fuerza de miseria (p.23)*

Para Avilés Blonda la memoria es un continente-recipientes cósmico, pero además, la misma es Huella y Arte. *mnemé y tecné* Es lo que puede marcar, extender, repetir, traducir y escribir. En el poema citado lo que se confirma es un límite-cuerpo, *ardientes arenas, huellas de tus ángeles*. Lo que se conserva en este poema es el contenido profundo del espacio sureño que nutre la referencia observable en la dedicatoria: A Héctor Inchàustegui Cabral.

Para Avilés Blonda, el sur es también espacio mítico y místico. El tercer bloque-estrófico del poema (pp.22-23), define el sur como huella, elemento, espacio, contacto caliente, sangre y nostalgia. Oración, castigo, miseria, eternidad y luz arquean este universo conocido en base a sus claves y vivencias.

El amor por la poética bíblica y por las poéticas hebreas, lo lleva por el camino del *misterium magnum* que lo hace percibir estructuras

rítmicas y poéticas con un anclaje en la sustancia visionaria y la visión profética.

Pero es importante también, destacar que en la vida intelectual de Máximo Avilés Blonda, es notorio su aporte a la literatura dramática justificada por la llamada tendencia de ruptura y paradoja de los contemporáneos. El teatro de Avilés Blonda (quien también fue director y actor de teatro), asimila vertientes de búsqueda y apertura en la perspectiva de un campo social y metafórico justificado por aquello que ocurre entre el autor y el público, teniendo como argumento de base la escritura teatral. En el volumen *TEATRO* de Máximo Avilés Blonda (Eds. de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de la República Dominicana, Santo Domingo, 1968), advertimos una propuesta que aun hoy ha debido tener consecuencias a propósito de la escritura teatral en la República Dominicana. *Yo, Bertold Brecht, Pirámide 179, Las Manos Vacías, La Otra Estrella en el Cielo* representan en la dramaturgia dominicana contemporánea un camino, un despertar artístico, una propuesta de escritura espectacular. De ahí su permanencia en el actual registro dramaturgico dominicano. Debemos consignar que aún está pendiente un estudio secuencial-genético textual de la poesía y el teatro de Máximo Avilés Blonda.

En el contexto dominicano su aporte no ha sido demostrado con suficiente rigor analítico y crítico. De ahí que sus textos esperan, principalmente su poesía social y religiosa y su poesía mística de carácter íntimo, un estudio intensivo, coherente y vincular. Su escritura teatral admite junto a su poesía, un marco analítico basado en la filosofía, la crítica textual, la hermenéutica literaria y la poética de la recepción, entre otras metodologías analíticas.

Según documenta su compañero de generación, el poeta Lupo Hernández Rueda en su valiosa obra, *La Generación del 48 en la Literatura Dominicana*, (Ed. Corripio, Santo Domingo, Vol. II, pp.13-14), «Máximo Avilés Blonda nació en Santo Domingo el 16 de mayo de 1931 y murió en esta ciudad el 19 de enero de 1988.... Su poesía va de la pureza seráfica a lo humano, como bien dijo Manuel Valldeperes, «de lo íntimo a lo humano». Sus primeros versos resaltan un amor casi místico a la amada que evoluciona en asombro por la poesía

social, en la crónica remozada de la historia de los hechos que nos conforman como pueblo. Es una poesía [que va] de lo personal a lo colectivo.»

Poesía e historia se justifican en una lectura que actualiza la idea de una isla entendida como centro y perfil de animales, cronistas, leyes, audiencias y enseñanzas. El poeta es también cantor épico-lírico, pues desde una línea definida en el marco de sonoridades íntimas, eufonías, paronomasias, cardinales poéticas, ritmemas, prosopopeyas, sínecdoques, epítetos, metáforas espaciales y metonimias, se va conformando todo un perfil de unidades coherentes y direccionales en el marco de la poeticidad-textualidad.

Estas conjunciones y espesores que permiten entender la manifestación de una poética del vivir histórico, puntualizan en *Centro del mundo* los ejes de un contenido épico y una memoria lírica vinculada al yo social y al pronunciamiento dialógico del poema.

El vertimiento poético-histórico de *Centro del mundo* particulariza un estado y a la vez una intuición poética instruida por círculos iniciáticos, marcados por correspondencias culturales que funcionan en el poema como claves para el reconocimiento del acto poético. La revelación de toda una historia mítica sitúa la isla como promontorio, mural, retablo y orden que re-significa la instrucción del elemento geomítico y memorial para instituir la travesía propia del poema.

Lo que habla el poeta es su propia sangre, su epos insular:

Centro del mundo, esta isla.

*De ella salieron los valientes conquistadores
de ancho tórax, de negra barba, de nervudos brazos,
la tizona al aire al grito de la cruz,
para incendiar naves y someter imperios.*

Y también los cronistas,

*los que habían de adivinar la Historia de los Pueblos
escrita en dura piedra con raros caracteres (p.25)*

Lo que complementa el diálogo poético en la Historia es el detalle social, la fragmentación geográfica, los intereses histórico-sociales, la huella histórica:

*Y hubo Audiencias y Enseñanza y Leyes y Mercedes
sobre la tierra negra del centro de la isla,
y nadie quiso la tierra seca del Sur plagada de lagartos,
y el Norte y el Oeste fueron abandonados por el comercio ilegal
y se fundaron nuevas ciudades,
se talaron bosques,
y después se marcharon furtivamente aquellos hombres
para buscar oro o plata en otra parte,
tal vez la juventud no poseída,
Porque el pescado no era riqueza duradera. (p.25)*

La definición del espacio poético se inscribe en la particularidad misma del poema como recorrido épico-lírico:

*Este promontorio,
este escupitajo de un dios pétreo
(no es Inglaterra brumosa con sus islas,
ni una Australia perdida entre canguros),
isla del centro es para saltar al centro mismo de la tierra
firme en su brillar de selvas y de ríos,
a la conquista del Sol y de sus Monumentos,
para plantar la oriflama sobre los escombros de Reinos y de Imperios,
para hallar la estrecha faja que separa la grandeza de los mares.
Isla del centro es. Espacio necesario para el brinco.
Ambicionando gloria partieron desde aquí
los fijosdalgos, los sin fortuna,
los que no tuvieron nombre hasta después del salto.
Partieron desde aquí huyendo al mayorazgo
que no se intercambiaba por lentejas.
Y los penachos cubrieron la tierra a nombre de un Imperio,
y el Sol de las razas no se puso nunca en estas tierras (pp.26-27)*

El eje poético se advierte también en la visión insular y en la cardinal épica afianzada en el espacio-tiempo de la voz que enuncia:

IV

*¡Oh, vasto mundo que un papel no aprisiona!
¡Vana herejía de ser un poco más en otra parte!*

*Hacia el Norte marchan los jóvenes
para no sangrar en el mar
entre peñascos y afiladas rompientes,
en negros farallones,
donde compite el mar con la basura.*

*Hacia el Norte van los niños
a volar su cometa
huyendo del rayo tropical.*

*Hacia el Norte van las muchachas
a colgar de una estrella polar
sus velos de desposadas. (p.28)*

La estructuración sinfónica del texto integra el efecto-fuerza como turgencia y verticalidad que se lee en el canto VI de *Centro del mundo*. Dejar fluir el texto justifica los modos de decir del poema en su poésis:

VI

*¡Oh Isla, Isla, sílaba seca para el hombre!
¡Fruto para que diera en ella su arisca dentellada!
Ningún hombre pudo contar la gloria de esta Isla.
Ningún hombre pudo mirar su corazón de virgen desolada,
su organización terrible de colinas herbosas.
Una vigilia en la Isla
no es honor concedido a los más grandes,
a los que han visto a la abeja y al trigo que vinieron de Venus.
y el trigo nunca crece en esta tierra.
Y hay programas sagrados para su desarrollo y crecimiento.
Pero el trigo es de Dios y no se entrega.
y parten de aquí hombres buscando la simiente
el perfecto grano, su retoño,
y los lanzan en valles donde el río no congela,
donde levanta el pino su estructura
con un corazón niño para el juego el viento.
¡Oh vegetal sabor de la madera!
Entraña resinosa de pasajero siempre crepitante (pp.30-31).*

En efecto, la continuidad temática y formal presentifica la entidad histórica y poética desde el acontecer o acontecimiento del sentido. Se trata de una crítica evidenciada en el orden del poema:

VIII

*Oh viejo mar de los conquistadores, profunda mar salada:
Femenina en el tacto de la nao
en la entrega al corte de la quilla.
Masculino en su fuerza primigenia,
profundo guardador de misterios y ahogados.
Cinturón batiente de la isla.
Mar de las guerreras naos, de los trópicos,
de reluciente sol en hipocampos,
dulce en la piel isleña
salino cubridor del poro de la tierra.
Para el Guerrero el mar fue virgen y conservó su lámpara encendida.
Su vida luz sobre proa imperial
Presagiaba la semilla de mil patrias (pp.32-33)*

La confrontación desde la poética hesiódica y homérica presentifica las presencias auráticas invocadas en los *Cantos a Helena*. El poeta pronuncia el destino de Helena a través de la historia y los efectos de reconstrucción de la poética histórica del espacio y del sujeto:

*Dulce Protectora de Navíos, ¡Oh Helena!
posa tu mano en la guirnalda
y deja que arriemos las velas.
En iguales circunstancias
habríamos dejado atrás las ruinas
y la mentira de los monumentos,
mientras el mar color de las Antillas
canta golpeando las rocas de la isla.
Estuvimos en el frente. Lidiamos el toro con sus fuerzas
y con sus cuernos excavamos zanjas para la defensa.
Pero el mar, siempre el mar, nos acogió en la retirada.
Miramos el mar límite,
como una unción sobre la piel bastarda
y sentimos la provocación de la sal en nuestros labios (p.35, canto 1)*

La reminiscencia de una teología de la historia griega y del Helenismo, instituye una poética de acentos, nombres, localidades, ritos, deidades, cadáveres profanados, torrentes y pasos. La lucha entre destino y deidad provoca necesariamente el desenlace, la destrucción de bordes y ejes épicos y líricos:

*Las invocaciones de los dioses no pudieron evitarlo.
El gran Zeus, no pudo evitarlo,
el Destino había ganado la partida,
y el cadáver sería profanado.
Bronce brillante sobre el pecho de Héctor
y afán de luchar contra el Imperio injusto,
contra el Pelida injusto, contra el dinero injusto. (pp.37-38)*

El elemento mítico generador de ritmos y universos imaginarios, solicita las imágenes en vertientes fundadoras:

*Conservador, el padre controlaba a su hijo el guerrillero,
«Guárdate tras el muro». «No te dé vergüenza.
Trabaja y gana para mantener a tus hijos, no te dé vergüenza.
No luches contra el Imperio, no te dé vergüenza.
Pacta, vende tu libertad, no te dé vergüenza
«Y la madre agitó el aire con sus gritos.
Le enseñó el pecho al hijo. «Ven tras el muro.
Tu mujer come a diario, no importa, ven tras el muro.
Evita el hambre para mis nietos, ven tras el muro.
Los demás nada tiene que ver contigo, ven tras el muro»
Pero había bronce brillante sobre el pecho de Héctor
y afán de luchar contra el Imperio injusto.
Madre, Helena fue el pretexto solamente,
ellos quieren las costas de mi isla (pp.37-38, Canto II).*

Poética histórica y poética mítica activan la estructura visionaria mediante un verso de vocalidades intensivamente significantes. A través de los ritmos verbales (internos y externos), se produce el recorrido entonacional unificado en la voz épica y autorial:

*...Y el Atrida triunfante, señor de los hombres,
ofreció presentes a los dioses...*

*«Diez talentos para agua. Para aliviar el hombre de la isla.
Ahora bien, ¡que echen a los hombres que sean puros
porque esos impiden desarrollar el programa!
No importa la legalidad. Lo legal son las armas brillantes.
Las que imponen la cruel condición del vencido.
Estamos en un torrente. Plomo y sombra.
Un pulmón de discursos y decretos.
La alta mar nos lactaba,
las algas bendecían nuestra unión con la vida,
y sobre el pecho de Helena: Dos caracoles resplandecientes.*

La historia y el epos insular transmiten en el caso de esta guerra de creencias, vínculos y fuerzas, ejes y continuidades focalizadas en el orbe imaginario como sentido de la historia. El viaje textual se convierte en épica insular, poética insular:

*Y así habló el Atrida, Señor de los hombres de nuevo:
«Un trípode para subir al que yo quiera,
para eso están los hombres de armas,
los hombres de fustas y torturas,
los de acero y níqueles y plomo.
(Hombres azules y amarillos galopando sobre el pecho de Helena)
¡Potentes cascos sobre la piel de Helena!
¡Destierro y opresión para los teucros!
En la ciudad murada, alborozo y danzas.
Libertad en las islas enfermas con el fuego del mar,
enfermas con su toque en las rocas,
en trance, como pitonisas. Desgarradas.
Infusa en nosotros la mar nos presagiaba... (p.39, canto IV)*

Avilés Blonda construye mediante el procedimiento retórico de anaforización, los ejes y cercos del poema a partir de una actitud testimonial motivada por un orden vertical- horizontal, establecido en el registro mismo del poema, y principalmente en el *Canto V* que citamos a continuación:

*... ¡Crónica de la ciudad para elogiar ¡Oh Helena!
Crónica de la ciudad para registrar sus mentiras.*

*Crónica para sus presupuestos en papel.
Crónica para sus edificios y corporaciones,
y el fomento industrial sobre las mesas.
Crónica de la ciudad para alabarte ¡Oh Diosa!
en los edictos, en las mentidas subastas
donde se adjudican propiedades los que mandan.
Crónica de la ciudad que será himno,
himno de amor ¡Oh Helena!
(el amor fue el pretexto solamente).
Himno para ti ¡Oh Helena!
que será himno de gloria (p.41)*

El canto como pronunciamiento épico-lírico es aquí alabanza vocal y polivocal consistente en la combinatoria suprasegmental, constituida como voz poética, esto es, como suma de rasgos expresivos en contexto de creación verbal. Las relaciones entre sonoridades y tensiones adquieren el valor de lenguaje-lengua en contexto; codificación y metacodificación de unidades o textemas cuya necesaria finalidad será la lectura concentrada del poema.

En el «Canto VII» de los *Cantos de Helena*, la crítica se transforma en crítica desde el poema, instituyendo así la muerte como entidad totalizadora y socializada:

*La muerte nos esperaba en cada esquina de la ciudad
(estamos en el año de la nana)
y en cada encrucijada estrecha
nos esperaba la muerte
pero creíamos que era bueno
y nos gozábamos en ello,
porque era un tiempo de promesa que no permanecía.
El amor era antojadizo:
se miraba una flor, se respiraba un poco
algo se escribía en las paredes
el mar se abría de pronto
como una profunda promesa de caminos.
Y he aquí que alguien cantando
Trató de instaurar la disciplina.*

Y un: «Quietos todos. No se mueva nadie.
No hay ningún peligro.
Estamos aquí para protegerlos.»
Y los grandes comediantes
bajaron de los muros de la ciudad»
e hicieron grandes gestos.
«Paz para la ciudad.
Que todos sean perdonados,
que no haya rencor, ni ricos,
sino un disfrute de todo para todos. (p.42)

Tanto los *Cantos a Helena* como *Centro del Mundo*, admiten una lectura en base a dos estructuras relacionadas y permanentes: la estructura de superficie o estructura formal de ambos textos y la estructura de profundidad o estructura de contenidos-sustancias de dichos textos. El discurso poético elaborado mediante espaciamientos y temporalizaciones enunciativas, asegura como conjunto textual y lenguaje una fundación por la cual el poema se afirma como logos mítico, místico y social.

Por el momento dejamos pendiente un análisis de tópicos, predicamentos y pronunciamientos estético-verbales relativos a *Centro del Mundo* y a *Cantos a Helena*. Dicho análisis partirá del estado de concreción y singularidad de cada poema, para, de esta suerte establecer tratamientos, ediciones, cardinales críticas y categorías de lectura a propósito de la poesía vincular y épico- lírica de Máximo Avilés Blonda.

Recuperar a Juan Sánchez Lamouth

En el contexto de la expresión poética dominicana del siglo XX, la significación de Juan Sánchez Lamouth ha empezado a ser recuperada por una lectura democrática y textual del poema. Nos encontramos con una obra que no ha gozado de una crítica activada con, o, a través de mediaciones de positividad. En su caso, la obra de este excluido de flamantes antologías, congresos, encuentros y publicaciones oficiosas, parece molestar por su profundidad, en un país donde todo lo que huele a «profundo», a complejidad metafísica o alegórica y a raíz, es objeto de rechazo y hasta de burla.

Sin embargo, en los últimos años, ciertos «malditos», ciertos andantes del día y de la noche necesitan recuperar la poética abismal, ontometafísica y espectral de este lírico-épico poeta dominicano. Sin él no podríamos hablar de un discurso poético dominicano. Su ausencia dejaría «la mesa coja».

Bien señala el joven editor, poeta y estudioso dominicano Miguel D. Mena, en su edición de *Otoño y Poesía* (Ver, D. Mena: *Otoño y Poesía*, Eds. CieloNaranja, Santo Domingo-Berlín, 2008): «Juan Sánchez Lamouth (Santo Domingo 1929-1968). Iluminado, marginal, como una ráfaga de corazones, afuera, así su obra poética y sus días. En ellos no hubo carreras, ni academias, ni trabajos fijos, ni generaciones, ni el afuera del país. Siempre se mantuvo en su ciudad, Santo Domingo, transcribiendo sus ascensos y espirales en aquel decenio último del trujillato –los 50–, en el primero de la modernidad –los 60. Asumió los decires más radicales– desde Blake hasta Vallejo, pasando por Eliot–. Pero más allá de la tierra estaban sus búsquedas bien adentro, en el ser, su / la intimidad. Todavía se le regatean sus altas dimensiones en la literatura dominicana».

Así pues, «bien adentro, en el ser», este poeta ha escrito su propio movimiento existencial y lírico, en una página que parece no tener límites, ni espacios, ni tiempos, sino más bien alas de significación íntima y cauces del afuera y del adentro, sostenidos por la voz que escribe –inscribe– transcribe intuiciones seminales.

Se trata, pues, de un universo poético fundamental para comprender el poema moderno dominicano; una boca de significados poéticos, en cuyos atildamientos metafísicos encontramos, reencuentramos una creación lírica en su productividad metafórica e intuicional. Esto permite entender un texto poético ligado a fórmulas verbales fundadoras de la modernidad reconocida.

Como suma de alcances expresivos y psicológicos del poema refundamentado por sus honduras ópticas y abismales. Así, podemos leer este cauce integrador del poema en el marco del movimiento seminal de los *200 versos para una sola rosa* (Ciudad Trujillo, Imprenta D. Hernández, 1956, s.p.) en el siguiente cauce-núcleo-movimiento:

que su grito surgente y teopoético, anuncia un arqueado tenaz de hondura y penetración de origen y cosmos.

Así, en libros como *Brumas* (1954), *Memorial del bosque* (1956); *Otoño y poesía* (1959); *Cuaderno para una muerte en primavera* (1956); *El pueblo y la sangre* (1964); *Sinfonía vegetal a Juan Pablo Duarte y otros poemas* (1968), el tacto, la visión y el lenguaje habitan al poeta y su pensamiento en un conjunto seminal y terrígeno abierto a la interpretación. En su caso, la base del poema se acentúa en un movimiento de surcos poiéticos en cuya invención percibimos los tonos de su pensar y pensamiento.

La concepción raigal se va desarrollando mediante el foco nouménico y cosmológico del poema, pero también desde el movimiento oceánico mediante el cual el lenguaje orienta su propia estética originaria.

Está pendiente aun la recuperación de sus obras dispersas y la conformación de su Opus fundamental.

Conclusión

El discurso poético dominicano en el siglo XX, se ha conformado a partir de diversos corpus poéticos fundamentales, en el contexto de la relación poema-lenguaje y expresión-mundo. La textualidad poética del siglo XX se ha manifestado en la línea de la diversidad expresiva, de las variaciones temáticas y formales en una vertiente genotextual y politextual. Esto quiere decir que la palabra poética ha generado las grandes manifestaciones y conjunciones de lo que ha sido el lenguaje poético dominicano del siglo XX.

El tejido discursivo de la llamada obra poética ha propiciado un campo plural de sentido, allí donde los grandes universos del poema escrito, escuchado y constituido, merece la atención de lectores y estudiosos del campo de estudio denominado poesía dominicana, ligado también a los estudios poéticos. Esto implica una comunidad interpretativa de textos verbales expresivos y de mundos lingüísticamente organizados y estetizados en registros comunicativos y significantes.

Todo el proceso que hemos analizado hasta ahora, requiere de prudencia epistemológica, y sobre todo de una heurística teórico-poética basada en la productividad misma del poema a partir de la segunda

década del siglo XX, cuando empiezan a surgir diversas tendencias expresivas extendidas como tipos poéticos y verbales manifestantes, apoyados en una búsqueda gestacional ligada a un campo visional incluyente de registros expresivos, que ya la primera vanguardia había asumido como camino y puente en las cardinales de la lengua poética de la región y particularmente de la República Dominicana.

Las antologías que hasta hoy se han fabricado en el país a partir de la idea de canon o listado selectivo, han creado en muchos casos dificultades, debido a los diversos procesos de selección y marcos de difusión. Todo lo cual ha hecho que muchos autores de antologías hayan personalizado un proceso que ha debido ser críticamente riguroso desde el punto de vista de la selección de autores y obras, pero sobre todo del análisis y posicionamiento de las diferentes productividades poéticas.

Sin embargo, algunas de dichas antologías han cumplido en parte su misión, por lo menos en lo concerniente a destacar algunas voces representativas de la poesía dominicana del siglo XX (Ver Pedro René Contín Aybar 1951; Antonio Fernández Spencer 1953; Manuel Rueda y Lupo Hernández Rueda 1972; entre otras). Siendo en este caso un fenómeno que por lo general implica aciertos y desaciertos, el hecho de seleccionar grandes y pequeños poemas ha creado en la historia de la poesía dominicana, y en general, caribeña y latinoamericana graves problemas al momento de posicionar autores y obras.

Es por eso que hemos seleccionado solo algunos poetas fundadores de universos y lenguajes, no olvidando que en todo el siglo XX la poesía dominicana ha creado mundos autoriales y productivos que deben ser ventilados por la crítica, la historia y la teoría literarias, pero también por cierta perspectiva recesiva de las ciencias humanas y sociales asumidas por paradigmas y antiparadigmas normativos y abiertos.

Nuestros caminos y puentes teóricos reconocidos a partir de claves de estudios, remite a todo lo que ha sido el conjunto de cardinales críticas de la modernidad y la tardomodernidad. De suerte que los argumentos poéticos y los argumentos hermenéuticos del poema, han justificado toda una travesía de lectura y comprensión de las fundamentales imágenes de mundo del poema en la historia de la lectura.

De ahí que nuestro discurso no se presente como un momento crítico acabado sobre los fundamentos productivos del poema dominicano del siglo XX. Las diferentes claves de la escritura poética, así como sus diferentes cardinales tratadas en los diferentes corpus analizados, pretenden abrir el espacio de significación justificado y posicionado en los textos poéticos analizados, partiendo de una metodología ecléctica e integradora como primer paso para sistematizar, entender o comprender el campo visual del poema y el discurso poético dominicano en el siglo XX.

Es desde esta perspectiva que hemos reconstituído y re-analizado los principales símbolos e imágenes en la línea definicional del poema integrador de formas y sustancias ontológicas, auráticas, cosmosóficas, míticas y filosóficas, propias de un fenómeno gestacional del poema en texto y en contexto (Véanse los cuerpos poéticos de Manuel Zacarías Espinal, Franklin Miseses Burgos, Rafael Américo Henríquez, Antonio Fernández Spencer, Máximo Avilés Blonda y otros). Todo lo cual va a obligar al lector libre o especializado a sancionar algunos momentos claves que la imaginación poética dominicana, reconocida como conjunción, versión o postulación verbal, ha asumido como travesía, cardinal estético-verbal y pronunciamiento semántico-poético. A partir de este discurso donde hemos presentado algunos niveles de aplicación, lectura y comprensión de las imágenes poéticas en superficie y profundidad de lectura, abrimos varios modos de reconocer los nexos entre poema e historia, poema y sujeto, poema y universo, poema y lenguaje. Esta concepción de la lectura y del tratamiento temático-formal nos conduce, sin lugar a dudas, a un marco de legibilidades poéticas, estéticas, filosóficas y conjuntivas que dará lugar a campos y aperturas, relación en contexto y productividad poética.

NOTAS

El discurso poético dominicano en el siglo XX

Utilizamos en este trabajo la recopilación de Ligia Espinal de Hoetink, cuya referencia es la siguiente: *Manuel Zacarías Espinal: Poemas*, (recopilados por Ligia Espinal de Hoetink), Ed. Póstuma, 1961.

¹p.21.

²p.22.

³p.23.

⁴Continuidad del verso precedente en el verso consecuente

⁵Unidad poética intuida en el tejido fónico, sintáctico y semántico del poema.

⁶Op.cit. p.24.

⁷p.25.

⁸p.30.

⁹p.31.

¹⁰Gran parte del poemario se funda en estos dos recursos poético- estilísticos. También véase retrato y etopeya como tipos figuracionales.

¹¹Op.cit. p.34.

¹²p.35.

¹³p.36.

¹⁴p. 37.

¹⁵p.42.

¹⁶Como en la primitiva poesía tradicional, latina, posthelénica y cristiana.

¹⁷Op.cit. p.48.

¹⁸p.50.

¹⁹p. 53.

²⁰*Friedrich Nietzsche: La ciencia jovial (La gaya ciencia)*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1985, trad. José Jara; p.78.

²¹Op.cit. p.54.

²²En págs. 67, 68, 69, 70, 71, *passim*.

²³p.66.

²⁴Véase, *Alberto Baeza Flores: La poesía dominicana en el siglo XX*, UCMM, Santiago de los Caballeros, 1976, vol. I; vol. II, 1977.

²⁵*Andrés L. Mateo: Manifiestos literarios de la República Dominicana*, Santo Domingo, Ed., Taller, Santo Domingo, 1984.

²⁶*Antonio Fernández Spencer: Nueva Poesía Dominicana*, Eds. Cultura Hispánica, Madrid, 1953.

²⁷*Odalís G. Pérez: Las ideas literarias en la República Dominicana*, Editora Amigos del Hogar, Santo Domingo, 1993.

²⁸*Friedrich Nietzsche: Op.cit. p.128, La gran transformación*.

Mundo posible y transformación poética en Rafael Américo Henríquez

Todas las citas del texto remiten a Rafael Américo Henríquez, *Brizas de Cobre*, Publicaciones de la Secretaria de Estado de Educación, Bellas Artes y Culto, Santo Domingo, 1977 p.17

¹p.20.

²p.22.

³p.25.

⁴p.28.

⁵p.30.

⁶p.31.

⁷p.36.

⁸p.46.

⁹p.48.

¹⁰p.53.

¹¹p.55.

¹²p.56.

¹³pp.57-58.

¹⁴pp.59-60.

¹⁵pp.61-62.

¹⁶pp.63-64.

¹⁷pp.65-66.

¹⁸pp.67-69.

¹⁹pp.70-71.

²⁰pp.79-80.

²¹p.90.

²²p.100.

²³p.102.

²⁴Loc. cit.

²⁵Loc. cit.

²⁶Loc. cit.

²⁷p.103.

²⁸Loc. cit.

²⁹Loc. cit.

³⁰p.104.

³¹p.106.

³²p.107.

³³Véase, Odalis G. Pérez, *Rosa de tierra de Rafael Américo Henríquez: Los mundos posibles de la poesía*, en *Suplemento Cultural Aquí, La Noticia, Domingo 14 de Abril, de 1991, pp.4-7*, donde desarrollamos un análisis con aplicación a la teoría de los mundos posibles en la poesía. Dicho análisis es el primero que hemos llevado a cabo sobre la base de un enfoque textual-formal del poema en cuestión.

³⁴Queremos hacer constar que un análisis distinto del poema, ha sido realizado por el crítico y estudioso dominicano *Bruno Rosario Candelier: La creación mitopoética. símbolos y arquetipos en la lírica dominicana; Premio Siboney, Ed, Taller, Santo Domingo, 1989, pp.141-174*. El autor advierte en el poema una imagen arquetípica, una taumaturgia verbal y un sentido gestacional de la imaginación poética mitificante.

Ciudad de los escribas de Antonio Fernández Spencer

¹Antonio Fernández Spencer: «Ciudad de los escribas», en, *Diccionario Enciclopédico Dominicano, y Antología Poética Dominicana*, Ed. Biblioteca Nacional, Colección «Orfeo», Santo Domingo, 1988, Vol. II, pp. 771-773. Todas las citas del poema serán tomadas a partir de esta referencia textual.

²El pronunciamiento de la poética spenceriana elabora y desarrolla su ritmo general-parcial, mediante el *dictum* y la *adiectio*. Estos configuradores retórico-estilísticos se unifican en el discurso, en este caso, en los constituyentes originarios del verso lírico y épico de la tradición griega e hispánica. Véase, para este y otros procedimientos formularios, *Alberto Blecuá: Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.

³En el caso de Fernández Spencer, tanto la vocalidad como la polivocalidad son funciones analógicas y combinatorias dentro del registro fonopoético, fonoestilístico y textual. *Ciudad de los escribas*, es desde el punto de vista de las construcciones textuales,

un texto polivocálico, en tanto que permite una lectura modal y plurívoca de su espesor e intencionalidad.

⁴En el sentido de *Julia Kristeva. Semeiotiké, Ed. Seuil, París, Coll. Poétique, 1969*. Los términos son tomados de dos lingüistas rusos Šaumyan y Šoboleva, quienes estudiaron y aplicaron el cálculo proposicional en el ruso y las demás lenguas eslavas.

⁵Actualización del lenguaje del sujeto en la cultura-sujeto-comunicación. La pantalla especial funciona como un Lenguaje- Reconocimiento, donde formalmente las unidades del habla, en este caso poética, y el sistema, se registran en el proceso de cognición.

⁶Lingüísticamente tematizadas en el verso o en el fraseo poético.

⁷Instituyentes o formas de la expresión y de la sustancia poéticas. Desde el punto de vista de una semiótica poética, los configuradores verbales articulan tanto el plano de la expresión (significante) y el plano del contenido (significado). Sobre el particular, véase L. *Hjelmslev: Prolegómenos a una teoría de lenguaje, Ed. Gredos, Madrid, 1968*.

⁸La cardinal poética es la intención formal-textual, proyectiva de un contenido temático significativo, asimilado en todas las secuencias poéticas. Lo que podría entenderse en un discurso como su línea general de sentido. Observación en *Cesare Segre: Principios de Análisis del texto literario, Ed. Crítica, Barcelona, 1985*, cfr. en toda la tradición de los formalistas rusos en *Todorov 1978*.

⁹Mecanismo formal de articulación relacional. La hipersintaxis es también una meta-sintaxis en el sentido lógico-semántico de la tradición analítica de la filosofía del lenguaje. Tanto en el análisis del método lingüístico de lectura proposicional y sus implicaciones, la hipersintaxis será el metalenguaje o la interpretación de la sintaxis-objeto. En el análisis poético la hipersintaxis dispone sus elementos desde la lectura, la *ecfrasis*, y la *quaestio finita* y los instituyentes del registro semántico de la poesía (*Ver, Heinrich Lausberg: Manual de Retórica literaria, Ed. Gredos, Madrid, 1966 (1983), Vol. 1*).

¹⁰En el sentido del análisis heideggeriano del *dasein*= ser ahí. Toda la tradición hermenéutico-fenomenológica verificable desde *Ser y Tiempo (1927)*, propicia el sentido y la búsqueda del ser-ahí como entidad determinada.

¹¹Nos referimos a la unidad de la expresión en la poética, la lógica y la retórica aristotélicas: Oración = R/ tema+rema+ [argumentos +predicamentos].

¹²Dichos mundos se pronuncian en posibilidades originarias y simbólicas y pueden representarse como procesos en los siguientes modelos:

(1) TX= texto E-C-CF (3) TX: SE---SC-CF (5)TX FE2---FE2---CH (7)TX E3-C3-CF	(2)TX= texto (4)TX: SE2-SC2-CF (8)TX E...N...C..N...CF
--	--

- E-expresión
- C-contenido
- Tx-texto
- Cf- conjunto formal -l
- Fe- forma de la expresión
- Fc- forma del contenido
- Se- substancia de la expresión
- Sc- substancia del contenido

Vc= variaciones combinatorias (2)
Vc= variaciones combinatorias (2)
Vc= variaciones combinatorias (2)
Vc- variaciones combinatorias (3)
Vc- variaciones combinatorias (...N).

La evolución combinatoria sintagmático-paradigmática, se instituye desde (1) (8), esto es, del modelo (1) EC/del modelo (8) e...n\c..n

¹³En la tradición analítica de Petöfi (1974); Teun van Dijk (1978, 1980, 1984) Giulia Preti (1968); David Lewis (1969); Dalla Chiara Scabia (1974).

¹⁴Como se expresa lo literario en tanto que modo de presencia de registro de la literalidad.

¹⁵En el sentido heideggeriano, Véase *Sein und Zeit* (Ser y Tiempo) 1927, trad. Esp. José Gaos, en F. C.E. 1951.

¹⁶El término es tomado de la tradición aristotélica del tratado *Peri-Hermeneias II, Categorías*.

¹⁷Ver Heidegger, 1927(*ibid*).

¹⁸La noción de arquetipo no debe tomarse solamente en el sentido jungiano. Véase también *Gilbert Durand: Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Ed. Taurus, Madrid, 1978- Traducción del francés de la ed. de 1967, en Bordas.

¹⁹La reflexivización es un punto de orden que marca la sintaxis poética o narrativa de superficie y todo mecanismo reconocido como textual o discursivo (A. J. Greimas 1974, 1984, 1992).

²⁰Ver, Greimas 1974.



El Dr. Odalís G. Pérez durante su discurso.



Vista del público asistente.



De izquierda a derecha, Don Rafael González Tirado, Don Manuel Matos Moquete, ligeramente oculto Don Fernando Casado, Don Bruno Rosario Candelier, Don Manuel Salvador Gautier, Don Marcio Veloz Maggiolo, felicitan a Don Odalís G. Pérez por haber ingresado como miembro de número a la Academia Dominicana de la Lengua.



Manuel Matos Moquete, Fernando Casado, Franklin Domínguez, Tony Raful, Odalís G. Pérez y Bruno Rosario Candelier.



Fidel Munnigh, Teódulo Mercedes, Geliana Nirvana Pérez Henríquez, Juan Tiburcio, Odalís Guillermo Pérez Nina, Héctor Brea Tió y Abil Peralta Agüero.



Odalís G. Pérez y algunos compueblanos de San Cristóbal (Fidel Munnigh, Tomás Espinal, Víctor Güigni, Braulio Torres, Alejandro Brioso, Rolando Arias, Salvador Batista, Américo Dionisio García, Ico) y Misael Pina).

Palabras de recepción del Dr. Odalís G. Pérez
en el acto de su ingreso
a la Academia Dominicana de la Lengua.
Comentarios a su discurso de ingreso

MANUEL MATOS MOQUETE

Señor

Dr. Bruno Rosario Candelier

Director de la Academia Dominicana de la Lengua

Honorables Académicos

Señoras y Señores:

Acabamos de escuchar a Odalís Pérez, quien al pronunciar su discurso de ingreso titulado *El discurso poético dominicano en el siglo XX*, ha dado muestras de los méritos que le adornan como intelectual y como académico, lo cual es sin lugar a dudas, una prenda de excelencia que se adiciona a la dignidad de esta augusta corporación.

Me cabe la honra de decir las palabras de recepción y fiel a la tradición quisiera, en primer lugar, dar la entusiasta bienvenida al recipiendario en nombre de la Academia Dominicana de la Lengua; en segundo lugar ponderar sus cualidades personales e intelectuales y en tercer lugar destacar la relevancia de su discurso de ingreso.

Nadie como Odalís Pérez, actual Director de la Escuela de Crítica e Historia del Arte de la UASD, es merecedor de ocupar el sillón vacante como consecuencia del lamentable fallecimiento del laureado y entrañable poeta y Académico Víctor Villegas, no solo por ser un crítico literario conocedor de la obra del poeta, como lo muestra su libro *Víctor Villegas: La voz, la memoria, los tiempos del lenguaje*, sino porque es uno de los filólogos de mayor formación y más extensa producción de calidad en el panorama lingüístico y literario de la República Dominicana.

Los méritos de Odalís Pérez se han acumulado en la labor académica, en la creación literaria y en la investigación desde que retornó

al país en la década del ochenta con un doctorado en Filología y Semiótica de la Universidad de Bucarest, Rumanía; y sobre todo, a partir de la voluminosa producción que ya suma más de veinte títulos, entre los que se destacan las siguientes obras:

Las ideas literarias en la República Dominicana; Semiótica de la Prensa; La Ideología Rota; Nacionalismo y cultura en República Dominicana; La identidad negada; Principios de Estética y Educación Artística; Literatura Dominicana y Memoria Cultural; El espacio de los signos (Elementos de semiótica general y semiótica del arte); Víctor Villegas: La voz, la memoria, los tiempos del lenguaje; Pedro Henríquez Ureña: Historia cultural, historiografía y crítica literaria; Joaquín Balaguer: La filología, la historia, el pensamiento.

Como puede observarse, estamos ante un Académico de alta calidad y de fecunda intervención en los diversos espacios culturales; un Académico que acumula las competencias humanísticas más complejas desde su múltiple condición de poeta, dramaturgo, ensayista, profesor en la escuela secundaria y en la universidad, crítico literario, crítico de artes e investigador. Es preciso resaltar que la labor de Odalís Pérez en el ámbito de los estudios del lenguaje se singulariza en el hecho de que hoy por hoy es el semiótico de mayor relieve en la República Dominicana.

La perspectiva semiótica está presente de manera fuerte en su discurso de ingreso *El discurso poético dominicano en el siglo XX*, la cual se imbrica con la perspectiva poética y la filosófica para constituir un cuerpo teórico mayor que sirve de marco, como epistemología significativa y novedosa para el estudio de la poesía dominicana.

El gran reto que Odalís Pérez acaba de proponernos es de naturaleza heurística y antropológica en el campo de la literatura. La pertinencia consiste en que el estudio de la poesía propuesto, parte de la evidencia de un objeto común hacia la formulación de un nuevo objeto.

La poesía dominicana es un objeto supuestamente conocido, que ha sido estudiado por muchos, incluyendo algunos académicos cuyos discursos de ingreso han versado sobre la poesía dominicana. Sin embargo, desde el enfoque asumido por Odalís G. Pérez, esa poesía se nos presenta renovada, y se define como una búsqueda de

la filosofía y la travesía del poema fundador a partir de la relación mundo-lenguaje-forma.

Odalís Pérez hace gala de una rigurosa capacidad conceptual y analítica, agenciada desde un modelo ecléctico del que participan variados conocimientos lingüísticos, semióticos, filosóficos, poéticos, comunicacionales, desde donde plantea a la poesía dominicana y a los estudiosos de esa poesía, cuestiones fundamentales para su apreciación y valoración.

Es importante destacar en el enfoque ecléctico manejado por Odalís Pérez, la teoría de los mundos posibles proveniente de la filosofía analítica de procedencia inglesa retomada en la semiótica textual de Umberto Eco, muy cercana de la teoría de los acuerdos generales de la retórica y la pragmática, así como de la teoría del «mundo de la vida» desarrollada por Jürgen Habermas.

A partir de esa teoría se trata de saber, no cuáles son los temas ni los contenidos específicos de un texto, de un discurso, sino cuales son los saberes, las verdades y los imaginarios implícitos que como acuerdos previos a los mismos textos, los interlocutores manejan y les son comunes.

Esos mundos subyacen en la conciencia de los interlocutores como cultura o acuerdos socioculturales y cognoscitivos; hacen posible el intercambio semiótico sobre acuerdos o experiencias compartidas en la lengua y la comunicación y constituyen un tipo de lenguaje o discurso, al formalizarse en situaciones dadas y en un conjunto de manifestaciones textuales.

En ese sentido, Odalís Pérez plantea que la poesía dominicana contemporánea se caracteriza por un «un ajuste verbal expresivo» que se manifiesta en varios tipos de lirismos: abstracto, simbólico, social, épico, dramático, mítico y místico.

Esos diversos tipos de lirismos constituyen el mundo-lenguaje-forma de la poesía dominicana del siglo veinte, y son los componentes del discurso poético, el cual se manifiesta en un corpus que nuestro autor analiza detalladamente.

Partiendo de ese tipo de enfoque, que me he permitido interpretar, Odalís Pérez explora la poesía dominicana en forma deductiva, estableciendo las grandes premisas, y luego en forma inductiva,

indagando los mundos fundadores en la forma-poema de un número de autores importantes, y a partir de esos dos procedimientos heurísticos, el autor produce una generalización acerca del discurso poético dominicano en el siglo XX.

Así, encuentra en el poema «Rosa de la tierra», de Rafael Américo Henríquez, un simbolismo fundador que adquiere diferentes vertientes interrelacionadas: el espacio, el mundo, la tierra y el movimiento. «Lumbre, tierra, agua y luna conforman la simbólica de Rafael Américo Henríquez», afirma Odalís Pérez.

Pérez emite un juicio acerca de ese poema que debe ser retenido por los estudiosos de la literatura, pues constituye una clave importante para el conocimiento e interpretación del discurso poético del siglo XX. »Podemos afirmar –dice Odalís Pérez–, sin temor a equivocarnos, que como poema en prosa, *Rosa de tierra* es el texto más intenso y de mayor pronunciamiento del ritmo en base a una semántica fuerte de sentido en la historia poética dominicana del siglo XX».

En su investigación encuentra «un lirismo filosófico-poético» en el poema «Sin mundo ya y herido por el cielo» de Franklin Mieses Burgos, el cual se construye en base a «abstracciones y simbolizaciones» y cuyo fundamento es la búsqueda de «el-ser-entendido-como ente».

El «Poema de la hija reintegrada» de Domingo Moreno Jimenes es interpretado por Odalís Pérez como manifestación de un «lirismo metafísico» que en la relación entre la vida y la muerte se reconoce como fundamento de la «existencia trágica».

Mientras que «el amor, la soledad y existencia perdida «dan sentido al poema «En soledad de amor herido «de Héctor Incháustegui Cabral, a través de un simbolismo mítico y místico.

El *logos* se enuncia como revelación en la poesía d Manuel Zacarías Espinal mediante «lo mágico, lo posible, lo trágico y lo simbólico».

En tanto que «la poética del logos» sitúa el poema «Ciudad de los escribas» de Antonio Fernández Spencer, el cual el analista nombra como «un viaje mítico integrador «y una «mística interiorizada» y en el que «Los mundos naturales e imaginarios del poeta se superan en los vaivenes místicos...».

De igual manera, Odalís Pérez observa la presencia del logos y la voz mística como fundamento del poemario *Centro del mundo* de Máximo Avilés Blonda.

La lectura de Odalís Pérez se propone elevar los autores y los textos analizados a la categoría trascendental de «poetas fundadores de universos y lenguajes», sin desde luego limitar su búsquedas a estos casos, pues forman parte de un corpus mayor. Lo importante es el postulado central de que esos textos son piezas insoslayables del discurso poético dominicano del siglo XX.

A la vez que Odalís Pérez realza el valor de esas obras poéticas, pone de relieve sus componentes principales, aquéllos que sitúan su valor y significación en el referido discurso poético, que en la perspectiva analítica son los símbolos y las imágenes que como lenguajes-formas definen el poema fundador, conjuntamente con las sustancias, es decir, los mundos místicos, míticos, filosóficos, etc. que sirven de fundamento y raigambre de los textos estudiados.

No cabe dudas, de que con acuerdo a la lectura presentada por Odalís Pérez en esta ocasión de su ingreso a la Academia Dominicana de la Lengua, y sobre todo, de acuerdo con la intensa y extensa labor de investigación llevada a cabo durante más de treinta años de vida académica, que estamos ante unos de los mejores estudiosos y conocedores de la lengua y la literatura de la República Dominicana. Decir eso sería insuficiente y de poca significación, si no agregáramos, dos atributos que singularizan a Odalís Pérez con respecto a otros intelectuales igualmente importantes.

El primero es su inenarrable capacidad conceptual y terminológica que abarca los más diversos dominios de las ciencias humanas, producto de una desmesurada vocación por la lectura de obras creativas y especializadas. Ese rasgo hace de Odalís Pérez no solo un gran académico, sino también un gran erudito, un intelectual que ha cultivado su formación y ejercicio apoyándose en los más altos niveles de información.

El segundo atributo es que, como se ha evidenciado en el texto leído «El discurso poético dominicano en el siglo XX», Odalís Pérez posee competencias analíticas excepcionales.

Quisiéramos ilustrar ambas condiciones refiriéndonos a la parte de su discurso de ingreso en la cual Odalís Pérez expone sus consideraciones acerca de la poética y el programa que esta disciplina debería agotar. Se pregunta:» ¿Es la poética un tipo de investigación? ¿Debe el analista interrogar la obra como particularidad de sentido? ¿Debe el analista plantearse una formulación teórica y lingüística acorde con el objeto que pretende situar y demostrar? ¿Es la poética textual una investigación cualitativa de las estructuras y funciones del texto poético y narrativo?»

Las respuestas a esas interrogantes conforman el programa de análisis poético-textual del cual Odalís Pérez, consecuentemente con sus reflexiones, ha dado una muestra en su discurso de ingreso, y que lo resume en estas líneas:

«El argumento principal de toda investigación poético-textual será su proceso mismo de estudio específico de la textualidad, construida ésta desde funciones analíticas propias, tales como sus generadores tópicos y combinatorios, así como por la relación de los diversos núcleos temáticos destacados en el texto estudiado. La cohesión en el análisis está asegurada por el conocimiento y el valor que el analista asigna cuando la superficie textual, así como la estructura de profundidad, se reconocen en una gramática, un léxico y un semántica intensional y extensional del texto leído».

La competencia teórica y la analítica son esenciales para un lingüista y un estudioso de la literatura. Sin embargo, no siempre se observa un nivel de teorización y de análisis de textos siquiera adecuado, entre numerosos profesionales de las letras en nuestro país. En ese campo lo que abunda es la repetición de conceptos aprendidos, que a la hora de aplicarlos se tornan incomprensibles e inmanejables.

En cambio, Odalís Pérez es a la vez un gran teórico en las diversas áreas de los estudios del lenguaje (lingüística, estudios literarios, semiótica, filosofía, gramática textual, etc.) y un riguroso aplicador de las herramientas metodológicas propias de esas áreas.

Armado de esas condiciones ingresa Odalís Pérez a esta corporación, que por su naturaleza requiere de capacidades como las que

aporta el recipiendario. El que se da en esta ocasión es un encuentro promisorio entre una gran institución y un gran académico.

Es como la boda ideal de la que todos debemos estar felices y orgullosos. Y yo, que de alguna manera me ha tocado ser padrino, no escondo mi felicidad y mi orgullo al pronunciar estas palabras de recepción del recipiendario Odalís G. Pérez Nina.

Muchas gracias

20 de noviembre de 2012

Odalís G. Pérez: Una Poética del Saber

FIDEL MUNNIGH

Odalís Pérez ha publicado al momento veintiséis libros. Una cifra nada despreciable, un volumen bastante significativo. No es exagerado decir que sus publicaciones en el ámbito de las ideas constituyen un valioso aporte al desarrollo cultural de nuestro país en los últimos veinte años. No hay autor más prolífico entre nosotros. De esos veintiséis libros, me ha tocado presentar ya siete. Digo me ha tocado, pero en realidad debo decir he tenido el honor de presentar, pues él me ha escogido –o mejor, me ha privilegiado– de entre algunos amigos para esa tarea. Tarea nada fácil, como podrán suponer, pues el hombre es un pensador de ideas hondas, riguroso y enrevesado. Siento que se siente bien cuando le presento en público algún libro suyo. Cuando le pregunto «¿por qué yo, Odalís?», me responde que porque yo le leo y le interpreto bien. Confieso que hago un gran esfuerzo por leerle e interpretarle bien. El hombre es un lector voraz, un erudito; posee una cultura inmensa, una formación intelectual sólida como pocos, un manejo amplio de la información especializada y unas referencias tanto clásicas como modernas que a cualquiera asombran. Es un académico a carta cabal. En verdad, el hombre no es un hombre, ni un escritor, ni tampoco un académico: es una máquina humana de producir textos. Otros producen dinero, mucho dinero. A este hombre que ya frisa las seis décadas de vida le ha dado por producir textos, muchos textos. Por haber presentado algunos de sus libros y por haber publicado mis presentaciones en los medios locales, me he ganado una merecida pequeña fama de especialista en su obra. Algo que me enorgullecería, si fuera cierto. Un poeta menor me dijo un día: «Fidel Munnigh, tú te has convertido en un exégeta de Odalís Pérez». No es para tanto. Ni tampoco

para menos. Ser un exégeta de la obra de Odalís Pérez es un mérito que no poseo pero que mucho me gustaría poseer.

Los libros de Odalís Pérez que he presentado al público en diversos escenarios nacionales desde el año 2003 son: *Nacionalismo y Cultura en República Dominicana* (2003), *La Identidad Negada. Los Caminos de La Patria Montonera* (2003), *Principios de Estética y Educación Artística* (2005), *Víctor Villegas: la voz, la memoria, los tiempos del lenguaje* (2008), *Arte, Identidad y Cultura en República Dominicana* (2009), *El horizonte y la memoria: Ensayos sobre filosofía, estética y literatura* (2010) y *La escritura académica* (2011).

Odalís Pérez es una personalidad intelectual recia y polifacética. Por sus estudios académicos, es filólogo y semiotista, con doctorado por la Universidad de Bucarest, Rumanía. Por vocación y por oficio es escritor, poeta, investigador, catedrático universitario, crítico de arte, promotor y animador cultural. Es ensayista y articulista en diarios, revistas y suplementos culturales. También es comunicador. Desde hace tres años conduce el programa cultural de televisión «Página abierta con el arte y la cultura».

Es difícil congelarle en una sola imagen o resumirle en una sola palabra, o en pocas palabras, porque es muchas cosas a la vez y, como él mismo suele decir, no hay identidad, sino identidades, vivas, diversas, múltiples, plurales. Pero si tuviese que definirle en dos o tres términos, diría que es un estudioso de las artes y las humanidades con una clara vocación de escribanía, para decirlo a la usanza antigua y en homenaje al desaparecido escritor y poeta Enrique Eusebio. Es un apasionado del saber y del conocimiento universal. Para mí, Odalís Pérez es sobre todo un cientista del lenguaje, la literatura y el arte. Toda su vida está signada por lo que podríamos llamar una poética del saber.

La vida de Odalís Pérez transcurre de manera agitada y fecunda entre la docencia universitaria, el estudio, la investigación, la lectura, la escritura y la publicación. Por ser filólogo, es un bibliógrafo curioso e incansable y un investigador acucioso, sabueso. Es también un bibliómano incurable y un bibliófago insaciable. Su casa está llena de libros por todos lados. Camina por ella y casi tropiezas con sus libros. Lee, lee mucho, lee siempre. Vive leyendo y adquiriendo

libros. Se le puede hallar cualquier día, cualquier sábado, en alguna de las principales librerías de la ciudad de Santo Domingo: en Cuesta, en Mateca, en La Trinitaria, en la Paulina... Cuando viaja al exterior, sigue dedicado a lo suyo, buscando, escarbando, visitando librerías o internándose en bibliotecas.

Su copiosa producción textual e intelectual comprende ya veintiséis títulos publicados. Y hay que contar otros muchos aún por publicar. Él mismo me ha enseñado en la sala de su hogar cajas repletas de papeles, notas y borradores, que son manuscritos de textos inéditos que no sabemos si algún día saldrán a la luz. Me ha dicho que se ha propuesto y prometido a sí mismo publicar cincuenta libros antes de dejar este mundo. Ya va por ese camino. Y porque me consta que es hombre de palabra, me temo que cumpla esa promesa. Odalís Pérez es perseverante y tenaz, de un ánimo resuelto: no se nos muere sin antes legarnos su medio centenar de títulos. Cuando algún día nos deje, y espero en Dios que ese día tarde mucho en llegar, seguirá hablando con nosotros a través de sus libros.

Sus libros suelen llevar un ostensible sello polémico que le caracteriza. Parece un francotirador, pero no de la cultura en sí, sino del ecosistema cultural dominicano. Se le tilda de intelectual controversial y protestatario, pero sólo una parte de su obra crítica está escrita en clave polémica contra intelectuales y escritores nativos. Entre esos títulos destacan *La ideología rota* (2002), el libro que le catapultó a cierta fama insular; *Nacionalismo y Cultura en República Dominicana* (2003), *República Dominicana, el mito político de las palabras* (2004) y *La miseria de la razón política* (2012). Pero incluso estas obras están debidamente documentadas y sus tesis bien sustentadas, con referencias de lugar y apoyo bibliográfico exhaustivo.

Pero Odalís Pérez no siempre es el polemista aguerrido y temible que conocemos. No todas sus obras –ni por mucho– son textos polémicos. Ha publicado monografías serias y nada controversiales. Cito, por ejemplo, sus ensayos críticos dedicados a figuras de las letras dominicanas (Ramón Francisco, Víctor Villegas, Aida Cartagena Portalatín, Sócrates Barinas Coiscou...): *La Identidad Negada. Los Caminos de La Patria Montonera* (2003), *Víctor Villegas: la voz, la memoria, los tiempos del lenguaje* (2008), *Sócrates Barinas Coiscou. El*

tiempo de la memoria y la poesía (2007), *Aida Cartagena Portalatín. De entero cuerpo* (2007).

Otras monografías voluminosas del autor publicadas en años recientes son *Literatura dominicana y memoria cultural* (2005), *Pedro Henríquez Ureña. Historia cultural, historiografía y crítica literaria* (2010), *Max Henríquez Ureña. Las rutas de una vida intelectual* (2011), *Joaquín Balaguer. La filología, la historia, el pensamiento* (2010).

En todos estos textos, Pérez recurre a la lectura procesual, o de proceso, como procedimiento de análisis textual para explorar los diversos campos semánticos de la obra estudiada, sea poética o crítica. Esta lectura, que se apoya tanto en la filología como en la semiótica literaria, trata de deslindar y analizar dos planos fundamentales en el texto poético: el plano de superficie y el plano de profundidad. La investigación crítica se realiza, pues, a dos niveles claramente definidos: uno, el nivel semiótico y semántico-textual, donde se explican los valores poéticos, estéticos y culturales de la obra analizada; otro, el nivel ideológico, donde se ejerce la crítica del discurso dominante y se reivindica el discurso oprimido.

Odalís Pérez ha publicado obras esenciales y didácticas como *Principios de estética y educación artística* (2005), *El espacio de los signos* (2005) y *La escritura académica* (2011). Textos surgidos de su experiencia pedagógica al nivel de la educación media y universitaria (fue profesor de bachillerato del colegio Calasanz desde el año 1986 hasta el 2008; es profesor titular en las facultades de Humanidades y de Artes de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD); en esta última facultad dirige por segundo período la Escuela de Crítica e Historia del Arte).

En estos libros didácticos, Pérez ofrece ese otro lado amable que también le caracteriza. Deja de ser ese *enfant terrible* de la intelectualidad criolla, el teorizador y crítico impenitente, para pasar a ser el pedagogo, el educador. No polemiza con nadie ni ataca a nadie en el terreno de las ideas, no refuta ni contradice teoría o pensamiento alguno. Antes bien, instruye, educa, comunica. Ofrece, propone al lector su propia visión de esos fenómenos tan importantes en nuestras vidas llamados arte, cultura, literatura, filosofía y estética. Sin

abandonar el rigor crítico, didactiza; teoriza, cita y refiere para una mejor comprensión y un mayor aprecio del fenómeno estudiado.

Una de las cualidades notables presentes en sus libros es la innegable capacidad del autor de tender puentes y de dialogar críticamente a un tiempo con las corrientes del pensamiento contemporáneo y con las tendencias del pensamiento insular dominicano. Enraizada en una reflexión sobre lo particular, su obra aspira a lo universal. Tal vez el aporte más relevante de Pérez es la distinción que establece entre historia-monumento e historia-movimiento, cultura-monumento y cultura-movimiento, nacionalismo autoritario y nacionalismo liberal, ideología rota e insurgencia cultural.

La cultura-monumento es la cultura oficial. Es estática, fija, cerrada; ya está dada, constituida, construida. La cultura-monumento, en cambio, es la cultura alternativa. Es dinámica, móvil, abierta; no está dada, ni constituida, ni construida, sino por construir. Ambas culturas están enfrentadas y traducen concepciones diametralmente opuestas del fenómeno cultural y literario. Ambas cuentan también con su propia producción textual, sus textos representativos. Pero existe una diferencia entre los textos de la cultura-monumento y los textos de la cultura-movimiento. En la cultura-monumento, los textos son canónicos, clásicos; su prestigio reposa en un criterio de autoridad, no en el valor textual intrínseco sino en la autoridad que emana de quien los escribe (una autoridad académica, o política, o militar, o eclesiástica), y su valor, establecido por la crítica tradicional y conservadora, se vuelve incuestionable e impermeable a toda crítica distinta. En la cultura-movimiento, en cambio, los textos son anticanónicos; no están consagrados por la crítica oficial; se conciben como pluralidad de significados, admiten diversos sentidos, múltiples lecturas e interpretaciones.

Hace algunos años, en la presentación del galardonado ensayo de Odalís Pérez, *Víctor Villegas: la voz, la memoria, los tiempos del lenguaje* (2008), en el Auditorio Manuel del Cabral de la biblioteca Pedro Mir de la UASD, refiriéndome a su lenguaje y su estilo, pronuncié unas palabras que ahora me permito reproducir para ustedes:

«En otro lugar, en otra circunstancia, he afirmado que los escritos críticos del profesor Odalís Pérez no son de fácil lectura y que exigen del lector un determinado nivel de instrucción y conocimiento previos. No es fácil

acercarse a sus textos. Perros bravos, parecen ladrarte, morderte, amedrentarte. Pérez ha sido acusado de difícil y enredado, incomprensible, ininteligible, de “escribir mal”. No pienso defender aquí su prosa, muy suya, a menudo intrincada y oscura, para muchos demasiado científica, intolerablemente rigurosa. Pero sí debo decir que entiendo que esa prosa forma parte de una estrategia discursiva. Porque sus textos, admitámoslo, son estratégicos. Pretenden abordar con rigurosidad el fenómeno estudiado: el signo, la obra de arte, la representación mental (en el caso que nos ocupa, el texto-signo, el texto-raíz) en su compleja dialéctica de forma-sentido. Pérez es sobre todo un cientista del lenguaje, la literatura y el arte. No recurre –pues no lo cree necesario– a una teoría del sujeto, o del lenguaje, o del poder, o del Estado. Tiene su propia doxa crítica, su propio método de lectura e interpretación de los textos, su propio aparato categorial –tan legítimos como cualquier otro–, que nos propone sin ocultamientos. Se niega enfáticamente a la facilidad y la “comprensión”, a ser “inteligible”. No escribe para que todo el mundo le entienda, y tampoco le importa mucho. Sospecha, como Nietzsche, que ser entendido por los demás, por su época, es para un autor una verdadera desgracia. Sabe, como aquel, que ser entendido significa también ser “malentendido”, tergiversado, reducido, desubicado en un erróneo mapa de lectura».

Odalís Pérez, además del académico, es el amigo, el colega y compañero de ruta. Es el amigo generoso y solidario, siempre dispuesto a ayudar y aconsejar, y no sólo en el orden de las ideas y los conocimientos, sino en cualquier ámbito de la vida. Te da su consejo sabio y desinteresado, te orienta, te enseña libros y autores, te recomienda lecturas, te anima a seguir, a crear tu propia obra. Vehemente y apasionado, inquieto, nunca está tranquilo por mucho tiempo, siempre tiene un proyecto en mente. Si hay una obra abierta, hay también un hombre en movimiento, en permanente movilidad. Curioso e inquisitivo, no reconoce verdades absolutas ni vacas sagradas. De él no sé qué más admirar, si su inteligencia, su amistad o su honestidad moral. Si su brillantez y capacidad intelectual para tratar temas de pensamiento complejos, o su fortaleza espiritual para sobreponerse a los reveses y las adversidades de la vida, o su integridad moral para combatir el envilecimiento general de nuestro tiempo.

El provincianismo de espíritu es una tara mental. Odalís Pérez no es un valor exclusivo de nuestra ciudad y de nuestra provincia.

Es un valor agregado del pensamiento y la cultura insulares. Nacido y crecido en San Cristóbal, se ha proyectado dentro y fuera del territorio nacional. Vive en una media isla, pero piensa y siente en grande, como continente: con amplitud de miras. Aun esa misma insularidad que a todos nos marca como condición existencial y geográfica, él la piensa de modo amplio y diverso. Piensa la identidad, la conciencia identitaria a la vez como límite y como apertura. Su ejemplo es el del verdadero maestro que estimula al alumno a leer, a estudiar e investigar, a pensar y crear con cabeza propia, lo que equivale a decir: con autenticidad, independencia de criterio y espíritu crítico.

La obra literaria e intelectual del doctor Odalís Pérez –y hoy lo puedo afirmar sin temor, porque el tiempo se ha encargado de demostrarlo: el pensador dominicano más importante y prolífico de nuestros días– constituye un valioso aporte tanto a la bibliografía nacional como al estudio crítico de las ideas literarias, artísticas, culturales y filosóficas de nuestra tardomodernidad insular.

¡Muchas gracias!