

Momentos de la poesía dominicana del siglo xx: continuidad y ruptura

Soledad Álvarez
Escritora dominicana

Acercarse a la poesía dominicana del siglo XX es descubrir un entramado de afinidades y diferencias, continuidades y rupturas que a través del tiempo han actuado como vectores que atraviesan y articulan los diferentes momentos del proceso poético. Desde Vigil Díaz y Domingo Moreno Jimenes la pugna entre tradición-modernidad, cultura universal-nacionalismo, poesía pura-poesía social, abstracción-realismo. Y siempre, explícito o metamorfoseado ese deseo de «estar al día» sintomático de la literatura periférica que busca su lugar en la cultura universal, la tensión con la práctica inmediatamente anterior sin llegar a la ruptura radical, a la desvinculación con el pasado. Salto y retorno. Vuelta y revuelta. Re-visitaciones. Y entre uno y otro estadio el momento pinacular, la figura deslumbrante que destaca en el bosque.

El deseo de innovación y ruptura, característico de las vanguardias estéticas que en los inicios del siglo cambiaron para siempre el imaginario y la sensibilidad de las culturas europeas y latinoamericanas, llegó a la poesía dominicana con Domingo Moreno Jimenes y su movimiento postumista. Es verdad que antes, con Vigil Díaz, había asomado la cabeza. Y no tímidamente, ya que Díaz no sólo ha sido considerado el introductor del verso libre en la poesía dominicana, sino que también, al decir de algunos críticos dominicanos, merece la distinción de ser el creador del primer movimiento literario de nuestra historia, el Vedrinismo, y como si fuera poco el antecedente de la vanguardia en América con la publicación de *Góndolas*, en 1912.

Como precursor, Vigil Díaz es una figura polémica en la poesía dominicana. Algunos, como Manuel Rueda, le otorgan todos los méritos. Otros, como Manuel Mora Serrano han puesto en tela de juicio su precedencia. Con opiniones encontradas, la mayoría ha participado en la controversia, ya de larga data, sobre quién cambió el rumbo de la poesía dominicana: si Vigil Díaz o Moreno Jimenes. Más allá del dato puntual, es indiscutible

que ambos reaccionaron al agotamiento de las formas literarias neoclásica y modernista con una expresión articulada tanto a los cambios del espíritu de época en las metrópolis, por los adelantos científicos y técnicos, como a las profundas transformaciones que vivía la sociedad dominicana de cara a una modernidad que, al decir de Pedro Henríquez Ureña, llegó tan a prisa como había llegado despacio el siglo XIX.

Vigil Díaz y Domingo Moreno Jimenes inician en la poesía dominicana la que habría de ser una de sus constantes: la desvinculación con la tradición inmediata –en Díaz más expresa que real. Pero además, ambos son el punto de partida de tendencias opuestas cardinales a lo largo del Siglo XX: en Vigil Díaz la renovación formal, las audacias verbales y fónicas –tan felizmente continuadas en las *rarezas sonoras* de Manuel Zacarías Espinal– la poesía como experiencia de escritura, la actitud innovadora que lejos de rechazar la cultura universal mira hacia Europa no sólo en busca de modelos sino también para reafirmar el talante aristocrático que separa la poesía de la vida ordinaria. En Domingo Moreno Jimenes, por el contrario, la renovación trasciende la forma literaria porque no sólo se trata de liberar el verso sino también la poesía de los grilletes de la palabra. Moreno protagoniza uno de los momentos más subversivos de la poesía dominicana. En fecha tan temprana como 1916 expresó el reclamo liberador:

Quiero escribir un canto
sin rima ni metro
sin armonía, sin hilación, sin nada
de lo que pide a gritos la retórica.
Canto que tuviera
sólo dos alas ágiles
que me llevaran hasta donde quiere,
con su sed de infinito,
en las noches eternas volar el alma.

Libérrimo, en su extensa obra poética Moreno Jimenes lleva a la poesía dominicana lo nacional propiamente dicho: el paisaje y el hombre del pueblo, las realidades más simples y humildes que hasta él habían sido desdeñados. *La niña Pola* «que estaba en el campo, / que su padre figuraba tonta / y echaba a rodar a los vientos de la / alborada su risa loca», la maestra del pueblo, «que recuerda el amanecer con su / vaca lechera, / su

humo del sol», los campos y las aldeanas rientes, el tesesito de guanábana, la flora y la fauna son registrados por el poeta con un ritmo nuevo en la poesía dominicana. Aunque la crítica ha hecho énfasis en la veta realista y nacional de la poesía de Moreno, igualmente notables son algunos de sus textos en los que las configuraciones poéticas nacen de experiencias existenciales y reflexiones sobre los temas eternos del hombre, en un contrapunteo filosófico señalado por Héctor Incháustegui Cabral a propósito del «Poema de la hija reintegrada», cumbre de la poesía dominicana.

Si el Vedrinismo de Vigil Díaz ha quedado en la historia de la poesía dominicana como una tentativa de vanguardia de limitada trascendencia por su carácter unipersonal, el Postumismo, que Moreno Jimenes funda en compañía de Augusto Zorrilla y Andrés Avelino, fulgura como el primero y más iconoclasta de los movimientos literarios vanguardistas en el país por su impugnación de los fundamentos de la propia Vanguardia, así como por su rechazo de los valores canónicos de la cultura clásica y europea y la exaltada afirmación del americanismo y la cultura dominicana. Que el origen y la consolidación del Postumismo, con su encarecimiento de lo nacional, hayan tenido lugar durante los años de la intervención militar norteamericana de 1916-1924, y que tanto la proclama postumista como la conducta de Moreno Jimenes reivindiquen una «democratización» del disfrute estético son elementos a considerar en un análisis del significado político del movimiento y de su influencia en las generaciones posteriores a la muerte del dictador Rafael L. Trujillo y la intervención militar norteamericana de 1965.

Ningún movimiento literario como el Postumismo y ningún escritor como su fundador han recibido tantos juicios negativos y calificativos desdeñosos de parte de sus contemporáneos. Sin embargo, la posteridad literaria lo ha reconocido como el momento más influyente en la poesía, conjuntamente con la Poesía Sorprendida. Y sólo el Pluralismo, cincuenta años después, tendría una similar fuerza removedora.

La presencia de Moreno Jimenes gravita sobre los poetas inmediatamente posteriores al Postumismo. Con su modo particular de asumir el espíritu de la vanguardia, con el encarecimiento de lo nacional y con la preocupación social, constante en la poesía dominicana desde Federico Bermúdez y su antologado poema «Los Humildes», publicado en 1916. Es el caso del grupo Los Nuevos, fundado en 1936 en la provincia de La Vega, al son de un «Decálogo» ingenioso y ávido de originalidad. Entre sus in-

tegrantes destaca Rubén Suro, por la audacia de una poesía político-social desafiante del poder en su reclamo revolucionario –que le valió la ojeriza y la censura de la recién instalada dictadura trujillista– y por introducir en la poesía dominicana el tema negroide, que tuvo un único antecedente en la poesía popular con Juan Antonio Alix y su «Tu tien qui bailá vudú». Suro recupera la figura y la fonética del haitiano en el poema «Rabiaca del haitiano que espanta mosquitos», escrito en 1934; pero la poesía negra dominicana sólo alcanzará hondura y estatura continental con Manuel del Cabral, quien con toda justicia ha sido colocado a la altura de los grandes representantes del género, Nicolás Guillén y Luis Palés Matos.

Las intención política y las referencias marxistas en Suro y en otros jóvenes poetas y escritores de la época se inscriben en la efervescencia y la inquietud social y cultural que caracterizaba el país al momento del ascenso de Rafael L. Trujillo al poder, propicias para la recepción de las corrientes de vanguardia y las ideas socialistas en circulación tras el triunfo de la revolución rusa de 1917. El hervidero de grupos, revistas y proclamas en los inicios de la década del 30, con la participación de poetas más tardes fundamentales como Tomás Hernández Franco, Pedro Mir y Héctor Incháustegui Cabral, se corresponde con el ambiente que describe Saúl Yurkievich, de esa primera vanguardia latinoamericana expansiva y exultante que instaura el período de lo que él llama «la era de los manifiestos», con una franca propensión programática y el cultivo de la disquisición teórica y la conciencia analítica. La dictadura trujillista, con su proyecto totalitario y férreo control sobre la vida y la cultura dominicanas, cercenó ese proceso de renovación y apertura, determinando la práctica literaria y las relaciones del escritor con su obra y con la realidad.

Los poetas sorprendidos

En las antípodas del Postumismo surge el movimiento La Poesía Sorprendida en el año 1943. Sin embargo, así como Vigil Díaz participó en el origen del Postumismo, Domingo Moreno Jimenes contribuyó con la formación del grupo postumista, que en su primera etapa estuvo conformado por el poeta y diplomático chileno Alberto Baeza Flores, Franklin Miseses Burgos –su gestor y figura central–, Mariano Lebrón Saviñón y el pintor español Eugenio Fernández Granell. A ellos se sumarían más tarde Rafael Américo Henríquez, Antonio Fernández Spencer, Manuel Llanes, Aída Cartagena Portalatín, Manuel Valerio, y Manuel Rueda, entre otros.

Los sorprendidos representan otro viraje radical en la evolución poética dominicana. Un cambio cosmovisivo, un rechazo beligerante si no a la tradición poética dominicana, sí a la poesía inmediatamente anterior y al realismo predominante en su momento. Al hombre inmerso en el entorno y en el paisaje nacional del postumismo, la poesía sorprendida opone el «mundo misterioso del hombre universal, secreto, solitario, íntimo, creador siempre», y a la religión americanista de Moreno y la exaltación nacional una apertura hacia la cultura y las corrientes literarias europeas y latinoamericanas la que propició el acercamiento y la colaboración con poetas y movimientos de vanguardia europeos y latinoamericanos, como André Bretón, que visitó el país en 1946, y el grupo Orígenes, de Cuba. En la *Antología panorámica de la poesía dominicana contemporánea* el sorprendido Manuel Rueda señala:

«se reaccionaba, por un lado, contra el nacionalismo estrecho y localista, la ramplonería de un realismo decadente, la falta de captación y de sensibilidad imaginativa; demás, contra la rigidez y la pobreza del lenguaje y de las formas, en desconocimiento de la mejor tradición de nuestra lengua. Por otro lado, la reacción alcanzaba al ambiente de asfixia moral implantado por la dictadura de Trujillo». La Poesía Sorprendida, mayormente abstracta, inmanente, ávida de transcendencia, autorreferente, plena de símbolos y de hermetismos que han sido explicados como consecuencia y reacción a la censura trujillista, abrió uno de los caminos más fértiles a la poesía dominicana

A diferencia del Postumismo y de otros grupos literarios en los que primaban las iniciativas individuales, los sorprendidos mantuvieron una conciencia colectiva, propiciada no sólo por los lazos de amistad sino también por una permanente colaboración intelectual, desarrollada fundamentalmente alrededor de la publicación de su revista, en la que solo en un año, 1944, aparecieron poemas fundamentales en la poesía nacional como *Vlía*, de Freddy Gatón Arce –primer y único intento de escritura automática en el país–, *Rosa de tierra*, de Rafael Américo Henríquez, *Sin mundo ya y herido por el cielo* y *Clima de eternidad* de Franklin Mises Burgos. Detengámonos en Rafael Américo Henríquez, quien antes de formar parte

de la hornada sorprendida fue centro del grupo de poetas, novelistas y cuentistas bautizados con el nombre de «La Cueva», del que formaron parte, entre otros, el cuentista Juan Bosch y los poetas Franklin Miseses Burgos, Héctor Incháustegui Cabral y Manuel del Cabral.

Rosa de Tierra, obra capital de Rafael Américo Henríquez y paradigma de la estética sorprendida, es un poema en prosa de largo aliento, una filigrana de imágenes surreales y paradojas que teniendo como punto de partida el cauce lógico del pensamiento abroga, anula la logicidad y el referente objetivo en la vía de *otra intelección* capaz de revelar y de dar cuenta de lo inefable, de lo numinoso, de la única realidad esencial: la subjetiva, poética. «Rosa de tierra fue pez. Pez de la mar llevado por el viento a ser pez de la luna. Hoy es pájaro y sombra de pájaro. Los pájaros frustrados quedan siendo rosas de rosal. Un pájaro imperfecto ha de ser siempre una rosa perfecta». *Rosa de tierra*, a diferencia del personaje de Tomás Hernández Franco, Yelidá, «jamás ha sido tierra concebida como tal» porque fue el recuerdo o la imaginación la que «Bosquejó a Rosa de tierra como personaje de poema. Lanzó los inicios de un personaje que fuese realidad y estímulo de recuerdo». El poema es creación que se mira a sí misma, la puesta en imágenes de una poética y de un deseo de unidad con la belleza y ese ser primordial que el sujeto poético relaciona con la pureza, con ese «algo que duerme, algo que los hombres han dado en llamar infancia» y que alcanzado a través de la poesía «alumbró, con sol brillando, a los que viven; y noche ya, a los que duermen sin fatiga de soledad interior, sin cansancio de ir sobre sombras de seres y de cosas».

Igual que Rafael Américo Henríquez, Franklin Miseses Burgos establece una relación sagrada con la poesía y el poema. Si este último, como hecho verbal pasa de principio doctrinario a motivo en algunos textos, entre otros el conocido «Esta canción estaba tirada por el suelo» y «Teoría de la visión profunda», la poesía, como modo de conocimiento revela el sentido oculto de las cosas, y por mediación del pensamiento mítico y metafórico nos permite acceder a los misterios de la vida y la creación. Pero además, para el hombre abandonado de Dios, huérfano en su soledad y desamparo, «sin mundo ya y herido por el cielo», la poesía es refugio y salvación, posibilidad de alcanzar el infinito y la unidad perdidas –idealización propia de la visión y la estética románticas que caracterizó al primer Miseses Burgos, y de las que nunca se apartó del todo. Sólo que la conciencia de la muerte y de la transitoriedad de la belleza, de la que dan cuenta sus símbo-

los más recurrentes —el ángel, la rosa, la luz— atenta contra esa posibilidad y tiñe de angustia y agónica sed metafísica su poesía. Nadie como Mieses Burgos en la poesía dominicana ha sido capaz de aunar en transformación diamantina el ritmo del pensamiento filosófico con ese otro «más íntimo e inefable, el ritmo que podríamos llamar del corazón» al que se refirió María Zambrano en el iluminado ensayo «Poema y sistema».

La crítica dominicana ha hecho énfasis en la densidad simbólica y el «hermetismo» de la poesía de Mieses Burgos, pero también, bajo la presión del pase de cuenta que se produce en los años posteriores a la caída del régimen trujillista, se ha empeñado en demostrar el ánimo social y el contenido político de algunos de sus poemas, en particular los incluidos en *Clima de eternidad*, «la denuncia política más valiente que se publica en territorio dominicano en aquellos años de terror y muerte» al decir de Ramón Emilio Reyes. No es difícil convenir con estas lecturas dado el talante rebelde del sujeto poético, la vocación de «descenso» de esta poesía en el mundo que le rodea y los lazos que en su irreductible humanidad nunca deja de tender con el otro, característica esta última que encontramos en su poema más conocido «Paisaje con un merengue al fondo», en el que piensa y pone en crisis lo nacional. La posteridad ha confirmado el lugar central que le reconocieron a Mieses Burgos sus contemporáneos, y si durante los años del compromiso y de la poesía social su influjo era apenas perceptible, para las últimas generaciones poéticas ha sido el surtidor donde calmar el llamado de la pertenencia y tradición.

Junto a Mieses Burgos, Aída Cartagena Portalatín, Freddy Gatón Arce, Antonio Fernández Spencer y Manuel Rueda conforman el grupo canónico de los sorprendidos; todos y cada uno de notable influencia en el ámbito literario tanto por su práctica poética y editorial como por la mentoría de grupos y poetas más jóvenes. Aída Cartagena es la única mujer del movimiento, y la única de su tiempo que por la calidad de su obra poética y narrativa ocupa un lugar de importancia en la literatura dominicana, referente obligado de la escasa poesía femenina dominicana del Siglo XX. Desde su primer libro, *Visperas del sueño*, de soberbio hermetismo, la beligerancia y el desafío marcan la obra de Cartagena Portalatín, tanto en sus contenidos como en el nivel formal, produciendo un vuelco con respecto a la mayoría de la poesía escrita por mujeres en el país, amarrada al intimismo y a la domesticidad quejosa. La condición femenina es asumida de manera nueva por la autora de «Una mujer está sola». El sujeto lírico no niega

la sensibilidad ni los rasgos tradicionalmente considerados «femeninos»: el ensueño, el lirismo, la nostalgia por el amor perdido. Tampoco el drama, las contradicciones de la feminidad. Antes, asume el ser mujer desde una reafirmación subversiva, casi insolente de su identidad: «No creo que yo esté aquí demás. / Aquí hace falta una mujer, y esa mujer soy yo. / No regreso hecha llanto. No quiero conciliarme / con los hechos extraños».

Como sorprendida, en su primer momento la de Cartagena Portala-tín es una poesía poblada de símbolos y por momentos hermética; pero muy pronto, a partir el poemario *Del sueño al mundo* –desde el título el alejamiento del ámbito onírico y del subjetivismo– muestra un perfil propio al apartarse de la acumulación tropológica y del culto a la palabra, común a sus compañeros de movimiento, y mostrar una «sequedad» que a juicio de Alberto Baeza Flores «no es más que estrictez y rechazo de lo circunstancial por lo mayormente poético y trascendente». Más tarde, a partir de 1962, y al calor de la ebullición política posterior a la muerte del dictador, con *La voz desatada* y sobre todo con el poemario *La tierra escrita*, osado en la utilización del grafismo y de recursos propios de otros géneros literarios como el ensayo y la narrativa, esa sequedad se convierte en discurso directo, radicalmente objetivo y realista, útil para la intención crítica y la denuncia. Pero además, y como si fuera poco, fiel a su beligerancia y autodeterminación, la mujer de capa y espada no sólo se separa de la estética de sus orígenes sino que arremete con furia contra su praxis y sus postulados: «Yo proclamo una poesía directa y fuerte, / con un estilo concreto, y la palabra con el sentido preciso / y el tono del hombre frente al pan cuando le falta pan. / Una poesía sin expresiones misteriosas, nebulosidades / y exhalaciones exangües».

Freddy Gatón Arce, fundador de La Poesía Sorprendida y co-director de su revista, hace su entrada a la poesía dominicana con el ímpetu renovador y experimental de su poema *Vlía*, palabra inventada como la que da título al poemario de César Vallejo, *Trilce*. *Vlía* es un poema en prosa, como *Rosa de Tierra*, de Rafael Américo Henríquez. De filiación surrealista, escrito «entre el sueño y la vigilia» con el procedimiento de la escritura automática casi en su totalidad, *Vlía* ha quedado como *avis rara* tanto en la poesía dominicana como en el trayecto de su autor, quien abandona casi de inmediato el automatismo psíquico y las radicales innovaciones formales para evolucionar y configurar en el tiempo una obra poética múltiple pero de gran coherencia y alta calidad literaria, en sus

momentos últimos serena mirada reflexiva del entorno y de las experiencias vividas. En el intervalo, el amor convulsivo hacia la niña-mujer de «cabelleras sueltas a todas las corrientes; a esa que yo pienso en mi locura, como a ti, endemoniadamente colérica» es sustituido por el amor hacia el otro, hombres del pueblo como «Magino Quezada»; mujer combatiente símbolo de la patria mancillada como «Poblana»; amor solidario hacia el indefenso inocente en «Poema del niño y del hombre», y hacia los «humildes de mi pueblo» del antologado «Además, son», los que «murieron alzando los brazos / para atrapar el cielo, pero cayeron sin nombre, / cayeron sin piernas, cayeron sin sexo ni esperanza. Cayeron». En la poesía político-social de Gatón Arce, como en la de índole religiosa, metafísica, amorosa, patriótica, épica, descriptiva y de la cotidianidad, siempre el rigor formal, la proliferación y plurivalencia del símbolo –la rosa, y no la de Mieses Burgos, los muros, los bambús– la decantación de los recursos expresivos, la confluencia del clasicismo y la vanguardia, del lenguaje popular y el regusto por el giro culto y arcaizante.

Manuel Rueda es una figura proteica en la cultura dominicana. Poeta, pianista, ensayista, dramaturgo, educador, folklorista, el más polémico de los sorprendidos protagonizó en los inicios de la década del setenta el último intento vanguardista de nuestra literatura: el Movimiento Pluralista, que en un momento de empantanamiento de la poesía dominicana abrió, a juicio de Andrés L. Mateo «el debate más encolerizado que recuerde la historia de nuestras guerras literarias». De Manuel Rueda, inabarcable en breve análisis por la extensión, diversidad y profundidad de su obra, subrayemos la que podríamos llamar su poesía de la frontera, sin antes ni después en la poesía dominicana, en el que se manifiesta una de sus preocupaciones centrales: la isla dividida, separada de Haití en la tierra, pero también por la historia y por unas diferencias culturales en las que se ha fraguado el ser nacional. Y ligado a esa problemática la figura y la conciencia del rayano, que Manuel Rueda trae a la literatura nacional, «ese tipo indeciso que fluctuó siempre entre dos patrias colindante sin tener fuerzas para decidirse por ninguna», «símbolo de las tensiones y distensiones que como pueblo venimos experimentando» explica en el ensayo «Cinco temas sobre el hombre dominicano». La división de la isla y la frontera como drama social y existencial, metáfora y concepto de connotaciones existenciales, son una constante en la poesía de Rueda, poeta

que nació en Montecristi, pueblo en el borde de las dos tierras, donde «la isla está tronchada donde más nos dolía», y al que el poeta vuelve una y otra vez para reencontrarse consigo mismo y con su historia. Rueda es él mismo un poeta fronterizo, de realidades que se bifurcan y convergen, en lucha constante con dualidades y contradicciones que tanto pueden arrojarle a los abismos del infierno como llevarle en ascenso a las alturas, en vuelo transfigurado como el de Makandal, el negro cimarrón y «milagroso rayano» que Rueda recupera de la mitología haitiana en el magnífico poema de dimensiones épicas *La metamorfosis de Makandal*. Con ese «libro de las fronteras», como él mismo lo define, el poeta culmina la temática fronteriza iniciada treinta y cinco años antes en *La criatura terrestre*, donde aparecen sus conocidos «Cantos de la frontera» y el inolvidable «Canto de regreso a la tierra prometida»: «Medias montañas, medios ríos, y hasta la muerte compartida».

Como Rueda, Antonio Fernández Spencer desarrolló una notable y polémica actividad crítica, así como una sobresaliente labor de orientación entre los jóvenes escritores, propiciada por sus sobresalientes conocimientos de la teoría literaria y la literatura hispánica. Como otros sorprendidos, la obra poética de Fernández Spencer nace a la sombra de la vanguardia para avanzar hacia una síntesis en la que las formas tradicionales y las referencias de la antigüedad se unen a una marcada sensibilidad moderna para expresar las encrucijadas íntimas y las del hombre como ser social. A juicio de Alberto Baeza Flores, la poesía de Fernández Spencer es la más barroca y recargada de símbolos de los sorprendidos. Sin embargo, el culturalismo y la actitud francamente intelectual con la que reelabora los temas universales, no le impiden a Fernández Spencer desarrollar una poesía de lo nimio y lo cotidiano en *Bajo la luz del día*, y de intención ideológica y denuncia social en *Diario del mundo*, publicado como otros poemarios de su jaez por los sorprendidos tras la muerte de Trujillo.

Los independientes del 40

Acaso haya sido por la polarización entre postumistas y sorprendidos, o por los apremios clasificatorios de la crítica dominicana en su empeño por hacer inteligible nuestro proceso poético, estableciendo asociaciones y diferencias entre las distintas discursividades, por lo que un grupo de poetas de estéticas disímiles y de diferentes generaciones hayan sido agrupa-

dos bajo la denominación «Poetas independientes del 40». Tomás Hernández Franco, Pedro Mir, Manuel del Cabral y Héctor Incháustegui Cabral no se adscribieron a ninguno de los movimientos o tendencias literarias de la época, pero muestran entre sí algunas coincidencias: sus textos más importantes son publicados en la década del 40, son influidos por autores y corrientes literarias similares, entre otros la poesía de Vanguardia, española, inglesa y negroide, el postumismo y la poesía sorprendida, aunque cada uno las asimila y reelabora de manera diferente. Casi todos producen su obra en el exterior, ya fuese desde cargos diplomáticos o en el exilio, y en todos el énfasis en lo nacional, al que se deben tres poemas clásicos: *Yelidá*, de Hernández Franco, *Compadre Mon*, de del Cabral y *Hay un país en el mundo*, de Pedro Mir.

El tema del mestizaje racial y el sincretismo, que vimos apuntar en Rubén Suro, reaparecerá años después en Tomás Hernández Franco, para entrar de manera triunfal en su poema *Yelidá* (1942). Luis Cardoza y Aragón no dudó en considerar a Hernández Franco parte de la generación vanguardista latinoamericana, calificándolo como «de los más violentos, de los que tienen una simpatía dinámica más grande por todas las tendencias de renovación». El poeta guatemalteco debió conocer a Hernández Franco cuando éste vivía en París, durante los años veinte de la bohemia y de los *ismos*, de los cuales el poeta tomó procedimientos y un fluir de la representación sensible consustanciado en su etapa más fructífera con la naturaleza antillana

Yelidá, poema de largo aliento, es la epopeya de una raza, de una identidad que encuentra su definición en la mezcla racial y en una antillanidad idealizada, pues «es en el mulato donde se realiza esa maravilla de síntesis que es el alma antillana y es por el mulato por donde hay que remontar para comprender cómo, si tenemos fisonomía diferente, si nuestro canto suena agrio o extraño, es en su misterio donde deben buscarse las raíces que de manera tan profunda, nos atan geográfica e históricamente a América». Esta reivindicación del mulato, planteada por Hernández Franco en la conferencia que dicta en El Ateneo de El Salvador el año 1942, mismo de la publicación de *Yelidá* como libro (antes el poema había sido publicado en los «Cuadernos dominicanos de cultura») confirma la relación entre el poema y los esfuerzos teóricos que realiza el autor en diferentes ensayos por explicar su visión de lo nacional y las diferencias del hombre dominicano y antillano tanto con el blanco europeo como con el negro

haitiano. Pero si Hernández Franco naufraga en su teorización de la cultura dominicana y en su visión mesiánica y estereotipada de la relación dominico-haitiana, a golpe de una deslumbrante fuerza imaginativa y exuberancia metafórica crea en *Yelidá* un universo poético de energías genéticas, primitivas, en el que el noruego Erick, «alma de flor y corazón de niebla», la haitiana Madam Suquí, «grumete hembra del burdal anclado», y Yelidá «hecha de filtro y de palabra rara», «negra un día sí y un día no» son nosotros mismos.

Igual que *Yelidá*, *Compadre Mon* es indagación de la dominicanidad a través de la historia de un personaje mítico, en este caso el hombre de la tierra, el héroe de la montonera, portador de una sabiduría ancestral y de la autoridad que emana de valores primordiales para el pueblo: honor, valor y virilidad. Compadre Mon es hombre de cuchillo, cama y caballo, de aventuras mortales, pero también es hombre de «cosas humildes», el que besó con ternura las manos costureras de la tía que remendaba sus pantalones, y que el sujeto poético, identificado en el poema con el autor (Manuel del Cabral como Aída Cartagena es sujeto y objeto de su poema) recuerda para irse «Cibao adentro», compañero de ruta y cronista de Compadre Mon en la recuperación de historias, personajes, paisajes, costumbres y creencias mágicas que definen al dominicano. Conocer a Compadre Mon es conocer la tierra y la vida rural dominicana de principios de siglo: «El cuerpo de Mon es una geografía», y cuando el poeta quiere saber «el mapa de la tierra, miro / la carta de tu piel, cosida a tiros». Esta identificación de lo particular por lo general, de lo inmediato por lo trascendente vertebrado todo el poema y es una de las manifestaciones del naturalismo del autor y de su relación antiintelectual con el conocimiento: «Aquí en el río /cabe el cielo, lo mismo que en tu mano / cabe la historia de tu caserío». La absorción y la inmersión sensual en la naturaleza hacen del poema un hervidero de sonidos, colores, olores y sabores arraigado en una autoctonía gozosa y ajena a las conceptualizaciones. De ahí que en la poesía de del Cabral el paisaje no sea subjetivo, como en los sorprendidos, y que la captación de lo dominicano y el tono de sus indagaciones identitarias no tenga la gravedad de aquellos. En su poemario *Magino Quezada*, Freddy Gatón Arce viaja también tierra adentro, hacia la aldea del sur dominicano, en busca de la sabiduría popular y de los valores campesinos de la que es portador el personaje, pero si en este y otros aspectos encontramos puntos de contacto con el

poema de del Cabral, hay una notoria diferencia tanto en la aproximación al objeto poético como en la representación verbal.

Manuel del Cabral es uno de los más fructíferos y múltiples poetas dominicanos. Sobre la pluralidad de su obra ha señalado Pedro Conde: «Con la misma soltura, el mismo desenfado, Manuel del Cabral recorre los caminos del eros, incursiona en política o intenta la epopeya del macho cibaño. Igual se da a la poesía amorosa, confesional, de asunto íntimo, que a la poesía social. Igual se detiene a reflexionar sobre la paternidad sublime que sobre los aspectos más escabrosos del sexo».

En 1982 el Congreso Dominicano otorgó a Pedro Mir el título de Poeta Nacional. La distinción confirmó el estatus de Mir como poeta de muchedumbres, el más conocido y de mayor arraigo popular desde la publicación de «Hay un país en el mundo», poema emblemático de la poesía social dominicana, para algunos «el poema nacional». Publicado, cantado y repetido en innumerables ocasiones, ejerció una influencia decisiva en la poesía de intención política que se produce en el país en la década del sesenta bajo el influjo del ideal marxista y la utopía revolucionaria. La recepción del texto estuvo marcada por las condiciones que rodearon el regreso del autor al país en 1968, tras su exilio anti-trujillista, y por la identificación de su discurso con las circunstancias políticas del momento más que por su valor literario. Y es que ningún poeta como Mir, en «Hay un país en el mundo», logró desde la figuración estética captar y denunciar la injusticia y las condiciones de opresión y explotación que sufren tanto el campesino como el obrero y los cortadores de caña en el sistema capitalista. Pero no se trata solamente de denunciar o de clamar por una «franja propietaria» para los campesinos. Consecuente con la ideología de la época, el poema engasta con el optimismo redentorista cuando profetiza la rebelión «en busca de la tierra», tras la cual llegará «un nido / de constructiva paz en cada palma». En Mir, a diferencia de los poetas que le preceden, la fijación de lo nacional pasa por la ideología política. Ya no se trata de describir o subjetivizar el paisaje. Tampoco de convertir en símbolo personajes y elementos de la naturaleza, sino de la descripción sociopolítica de un país «oriundo de la noche / colocado en un inverosímil archipiélago de azúcar y de alcohol». Mir regresa a su pueblo natal, San Pedro de Macorís, como Manuel del Cabral al Cibao, Rueda a Montecristi y Aída Cartagena a Moca, pero para denunciar con tono

lorquiano las condiciones miserables del ingenio y la explotación de los braceros. Como es frecuente en la literatura, el poema más popular del autor no ha sido el más apreciado por la crítica, que ha visto en «Contracanto a Walt Whitman» su texto más acabado.

La generación del 48

Alrededor del año 1948 un grupo de jóvenes poetas comienza a publicar sus textos en el diario *El Caribe*. Máximo Avilés Blonda es el primero en aparecer en la sección que dirigía la exiliada republicana española María Ugarte. Le seguirían Rafael Lara Cintrón, Juan Alberto Peña Lebrón, Abel Fernández Mejía, Abelardo Vicioso y Lupo Hernández Rueda. Años después, en 1954, el grupo recibiría el nombre de Generación del 48, y a él también se adscribirían Rafael Valera Benítez y Víctor Villegas.

El despertar político y la creciente oposición a la dictadura trujillista marcan el tiempo histórico y la práctica poética de los poetas del 48. En 1946, durante el «interludio de tolerancia» que se vio obligado a permitir el dictador por las presiones internacionales, después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, se produce el despertar del movimiento obrero y surge el movimiento opositor Juventud Democrática, con el apoyo del Partido Socialista Popular. En 1949 se produce el intento de invasión de Cayo Confites y dos años después el desembarco de Luperón. Aunque la represión no se hizo esperar, el despertar ya se había producido. La invasión del 14 de junio de 1959 origina el Movimiento Clandestino 14 de junio y transforma la atmósfera social y la actitud de los jóvenes de la pequeña burguesía, entre los que se encontraban los poetas del 48. De ellos, Rafael Valera Benítez y Víctor Villegas fueron presos y torturados.

El «nuevo estado de conciencia en poesía» y la participación y la disidencia política, señaladas por Rafael Valera Benítez como características de los poetas del 48, se corresponden con el cambio en el ambiente político-social. Por otro lado, mitigados los fuegos de la polémica postumista-sorprendida, los del 48 se plantean una poética de síntesis de ambos movimientos, una «estética integral» que, expresada en el lema «poesía con el dominicano universal», vinculan al destino histórico. En uno de sus múltiples pronunciamientos ideo estéticos, hacen constar esa postura «contraria a todo cuanto tienda a hacer de la poesía un mecanismo inerte, o simple divertimento estético, o pirueta intelectual, incompatibles con la seriedad y la hermosura que la poesía, como arte y como verdad, instru-

mento de expresión humana, requiere en todas las épocas». Solo que nueva vez en nuestro decurso poético el programa teórico no se correspondió del todo con la práctica escritural, y los del 48 fueron vistos más como una prolongación de la Poesía Sorprendida que como un nuevo momento en la evolución poética. La apreciación, quizás abonada por la carga simbólica de los poemas publicados en los primeros años, ha sido rechazada por los integrantes del grupo, quienes han marcado su territorio en base a una «finalidad expresional» que a juicio de Rafael Valera Benítez no se encuentra en los sorprendidos. En lo que respecta a las influencias, es curiosa la idea sugerida por Lupo Hernández Rueda de la ascendencia del poeta mexicano Octavio Paz en la Generación del 48, tras su visita a Santo Domingo en el año 1950, cuando se reunió con algunos de sus representantes. Con la Generación del 48 se inicia el primado de la ideología y el compromiso político que definió la literatura de las décadas siguientes. De la tiranía trujillista, la poesía desembocó en la tiranía de las ideologías.

Algunos críticos, como Alberto Baeza Flores, han relacionado a Juan Sánchez Lamouth con la Generación del 48 por la «extensión de su trayectoria y concepción de la esencia y fines de la poesía en la vida del hombre». Pero el «único gran poeta negro» de nuestra literatura, que a diferencia de otros poetas de la negritud escribe desde el drama de ser negro y pobre, es también «el único gran poeta maldito en toda la historia de la literatura nacional» al decir de Ramón Francisco. Marginal a causa de su pobreza y de sus particulares características personales, excéntrico, bohemio, poeta de los barrios más humildes a los que él llamaba «aldea», como Domingo Moreno Jimenes caminaba la ciudad vendiendo sus libros y al igual que él se convirtió en una figura de arraigo popular, pero menospreciado por el poder y la sociedad. Como del Cabral y Aída Cartagena, Sánchez Lamouth es con frecuencia sujeto y objeto de su poesía. Pero en él la reafirmación del yo es reconocimiento y afirmación del lugar que ocupa fuera de los márgenes sociales a causa de la injusta distribución de la riqueza y la discriminación racial. La denuncia social en Lamouth nace de su drama personal, y es la fuerza de esa vivencia, transfigurada en el poema, la que le distingue en la poesía social dominicana. En sus mejores poemas Lamouth se aparta del tono plácido y reflexivo predominante en la poesía dominicana. Impreca al poder, acusa con violencia, como en «Maldición al poeta Jules Romain por no haber cantado a los hombres negros», o con color expresionista amalgama belleza y sordidez en el mundo de

las tabernas, de los borrachos y las prostitutas, de los abandonados de la fortuna, como él «inconformes, los huéspedes terribles / en estos corrales de los colores borrachos». Entonces el ritmo es disonante, cortante, agudo, y las asociaciones libres sorpresivamente cambian el sentido y aportan al poema una inobjetable singularidad.

Otro trágico existencial, de vivencias lacerantes y malditas es Luis Alfredo Torres, que como Juan Sánchez Lamouth anunciaba su muerte con la vida que vivía, aunque su malditismo es de otro signo pues no supuso la exclusión del sistema literario. Torres se incorporó al grupo de los poetas del 48 a su regreso al país desde Nueva York, desarrolló una intensa labor crítica y de divulgación en la prensa nacional y dirigió la revista *Testimonio* (1964-1968), órgano de esa generación, en cuya colección publicó *Los días irreverentes*, donde aparecen los antologados poemas «Los bellos rostros» y «Canto a Proserpina», de estremecedora belleza. En estos textos, como en toda su obra, Torres es, a juicio de Lupo Hernández Rueda, «el atormentado, el poeta cruzado por la belleza de los cuerpos, deseoso de liberar su amor del drama que es él, y que acrecientan las circunstancias de la vida y del medio en que desenvuelve su existencia». Perseguidor de la belleza, de esos «bellos rostros» que iluminan el tránsito del hombre por la oscuridad del mundo, el sujeto poético agoniza en el deseo obsesivo, siempre insatisfecho en una realidad abyecta que le aprisiona impidiéndole su realización, deseo que sólo puede ser apaciguado en el contacto con la gracia y la armonía de la naturaleza o en el encuentro con la belleza de los cuerpos, en el goce del amor sensual que paradójicamente contiene tanto el vislumbre de la pureza como la destrucción y la muerte. Sometido a fuerzas irreconciliablemente antagónicas, acorralado y atormentado por el anhelo de belleza y por el deseo, el poeta se revuelca y se goza en los infiernos de su drama, dejándose arrastrar al mundo de las prostitutas, los borrachines y los asesinos, aunque invoque a Dios, inútilmente. El enervante registro corporal, que también encontramos en algunas zonas de la poesía de Manuel Rueda, sobre todo a partir de los años ochenta, la inmersión en realidades disímiles y el tema de la ciudad, presentes en Torres, reaparecerán en el hervidero de nuevos tonos y registros que conforman la poesía de los últimos decenios del siglo XX dominicano.